

VOZ e CENA

v. 04, n° 02, jul-dez/2023

ISSN: 2675-4584



Sumário

Editorial / Apresentação _____	04
Editorial / Dossiê Temático _____	06
Expediente _____	10

Dossiê Temático “Vozes, Ruídos, Silêncios, Músicas e Decolonialidades: Atravessamentos nas Artes Performativas” - Artigos

A voz como recurso poético e político na performance de uma travesti preta e periférica <i>Kika Sena</i> _____	13
Por uma pedagogia reencantada da voz nas <i>artes vivas</i> : pressupostos para uma relação ecológica da voz <i>Juliana Rangel</i> _____	36
Exercício para pensar o silêncio a partir de perspectivas decoloniais <i>Ana Paula Penna da Silva</i> _____	56
Dos Silêncios Universais: a <i>Roda de Silêncios</i> como degustação do tempo <i>Ariane Guerra Barros; Aline Silva Vieira; Ana Carolina de Sousa Silva; Davi da Rocha Lima; Isabela Teles Pereira; Maria Luíza Machado dos Reis; Tatiana Kaori Honda</i> _____	71
Propostas e conceitos para disciplinas de Música e Cena: estudos na UFGD com atravessamentos decoloniais <i>Marcos Machado Chaves</i> _____	91
Análise Semiótica das Músicas de Sala e de Cena no Auto da Compadecida de Ariano Suassuna no Mato Grosso do Sul <i>José Manoel de Souza Junior</i> _____	106
Revisitando a Sonoridade do Coro a partir do Espetáculo <i>O Organismo</i> , do Grupo Macaco Prego da Macaca, da cidade de Rio Branco/AC <i>Dyonnatán Silva Costa</i> _____	135

Artigos - Fluxo Contínuo

Relações entre o uso do microfone de bastão e a precisão da voz cantada do Artista de Teatro Musical em formação

Júlia Barcelos; César Lignelli _____ 154

As noites performáticas no Festival Junino *Jeca Tatu* de Parauapebas

Ivan Vale de Sousa _____ 174

Traduções

Vozes em Diálogo: Entrevista com Giuliano Campo acerca da práxis de Zygmunt Molik

Pablo Magalhães; César Lignelli _____ 203

Dossiê Temático “Vozes, Ruídos, Silêncios, Músicas e Decolonialidades: Atravessamentos nas Artes Performativas” - Relatos

Naquela noite não choveu lá fora, choveu dentro de mim: relato de composição e conjecturas acerca do teatro (auto)biográfico

Pedro Barsalini; Juliana Alves Mota Drummond _____ 231

Ode ao levante

Joanna Macoppi _____ 247

Editorial / Apresentação

por César Lignelli, Daiane Dordete, Meran Vargens e Tiago Mundim

Com o atual volume 4, número 02 de 2023, concluímos o primeiro quadriênio de publicações da *Revista Voz e Cena*. E para celebrar este feito realizado com tanta seriedade, alegria e resiliência de nossa equipe, apresentamos o dossiê temático *Vozes, Ruídos, Silêncios, Músicas e Decolonialidades: Atravessamentos nas Artes Performativas* organizado por comissão editorial composta por Ariane Guerra Barros, professora da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD); Cândida Graciela Chamorro Argüello, Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD); Daniel dos Santos Colin, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Marcos Machado Chaves, Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD); Rosa Aparecida do Couto Silva, Associação Museu Afro Brasil (AMAB); Sulian Vieira Pacheco, Universidade de Brasília (UnB).

Em seu conjunto, este número conta com 9 artigos (7 do dossiê temático e 2 do fluxo contínuo), 1 tradução (de entrevista publicada originalmente em inglês no volume 3, número 02 da *Voz e Cena*) e 2 relatos de experiência que também compõe o dossiê temático.

Considerando as autorias e coautorias dos manuscritos que integram as diversas seções deste número, tivemos a participação de 20 pessoas, vinculadas a instituições das 5 regiões do Brasil. Contrariando as tendências da própria *Voz e Cena*, neste número temos a publicação de 4 artigos e 1 tradução de autoria de pessoas atualmente filiadas a Instituições de ensinos da região Centro-Oeste, 2 artigos da região Nordeste, 2 artigos da região Norte, 1 relato de experiência da região Sul e 1 artigo e 1 relato de experiência da região Sudeste.

Para além dos artigos e relatos de experiência detalhados no Editorial/Dossiê Temático, temos a seção de fluxo contínuo que é aberta com o artigo intitulado *Relações entre o uso do microfone de bastão e a precisão da voz cantada do Artista de Teatro Musical em formação* de Júlia Barcelos e César Lignelli em que são realizadas observações acerca de alterações da sonoridade da voz e do sentido do que é cantado considerando o modo de manuseio do microfone de bastão.

Em seguida o artigo de Ivan Vale de Sousa *As noites performáticas no Festival Junino Jeca Tatu de Parauapebas* apresenta reflexões sobre quadrilhas juninas de Parauapebas, sudeste do estado do Pará que, entre outros objetivos, correlaciona a forma de dançar das quadrilhas juninas tradicionais com a semelhança dos povos originários Xikrins do Cateté.

Na seção de tradução encontra-se *Vozes em Diálogo: Entrevista com Giuliano Campo acerca da práxis de Zygmunt Molik* traduzida por Pablo Magalhães e César Lignelli que aborda conteúdos relacionados aos exercícios vocais de Molik no trabalho do ator, que abrange temas como Ressonadores, Partituras, Alfabeto Corporal, Conduta do Mestre além de termos recorrentes destas práticas como Vida e O Desconhecido.

Uma novidade desse número, consiste no fato de um dos relatos de experiência que compõe o dossiê temático intitulado *Naquela noite não choveu lá fora, choveu dentro de mim: relato de composição e conjecturas acerca do teatro (auto)biográfico* de Pedro Barsalini e Juliana Alves Mota Drummond também estar disponibilizado na íntegra em formato MP3, o que corresponde a um passo importante relativo à acessibilidade.

Deixamos por aqui também nosso agradecimento ao PPG-CEN/UnB e à CAPES pelo apoio institucional, aos integrantes da *Rede Voz e Cena* e às nossas parcerias interinstitucionais via professoras e professores atuantes nos cursos técnicos, de graduação e de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ).

Por fim, reiteramos a importância da leitura e da utilização de nossos artigos, sobretudo em pesquisas relacionadas às sonoridades e às artes da cena, para que possamos dar continuidade à revista e, cada vez mais, melhorar a qualidade de nossas publicações.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.52019>

Editorial / Dossiê Temático

por Ariane Guerra Barros, Cándida Graciela Chamorro Argüello, Daniel dos Santos Colin, Marcos Machado Chaves, Rosa Aparecida do Couto Silva e Sulian Vieira Pacheco

O Dossiê *Vozes, Ruídos, Silêncios, Músicas e Decolonialidades: Atravessamentos nas Artes Performativas* nasce vinculado à uma história marcada pelo desejo de fazer ressoar vozes, pensamentos e desejos de pessoas articuladas em uma ampla rede que interliga diferentes universidades e grupos de estudos do país. Esse enredo começa em 2020, quando nasce o periódico *Voz e Cena*, um esforço coletivo de muitas pesquisadoras e muitos pesquisadores das Artes Performativas do Brasil, semente da *Rede Voz e Cena* - que desde o ano de 2010 existe em compartilhamentos de estudos e práticas vocais em encontros anuais.

Um ano depois, em 2021, iniciam as publicações dos Dossiês Temáticos da *Revista Voz e Cena*. Reverberações distintas que geram novas sementes em desejos de olhares e escutas a respeito de temas necessários que perpassam vocalidades e os contextos da Arte em nosso país. Depois disso, em 2022, planta-se a ideia do Dossiê Temático *Vozes, Ruídos, Silêncios, Músicas e Decolonialidades: Atravessamentos nas Artes Performativas*, organizado por pessoas com pesquisas que pulsam a proposta e que se comprometeram a dedicar energias e contribuições múltiplas, em conjunto com as pessoas autoras, para oferecer às pessoas leitoras o presente compilado.

Neste ano corrente, ocorreu o desenvolvimento para publicar, no mês de dezembro, um Dossiê que era semente e hoje se descobre taraxaco, dente-de-leão, uma planta que em alguns lugares do Brasil faz alusão simbólica à esperança em propagações; que brota na adversidade e se faz força, que pode simbolizar resistência. Tal como em um sopro, as palavras aqui podem flutuar - no desejo de distintos alcances deslocados ao vento como nossas vozes.

Em gratidão, iniciamos esse editorial por observar as potências dos trabalhos generosamente compartilhados no Dossiê e por perceber que outras pontes ou edições poderão ser criadas, uma vez que a temática é ampla e maravilhosamente urgente! Sua amplitude parte da dificuldade do Comitê Editorial em marcar um “eixo pontual”: de início o tema partiria de “Músicas e Decolonialidades” com foco nos diálogos vocais/sonoros, e, por

tal, não poderíamos suprimir no título a pluralidade da voz, do ruído, do silêncio... Principalmente por dialogar nossos corpos com vozes que podem estar em embates com os contextos socioculturais que vivenciamos, e por querer enfatizar o olhar/escuta às Artes Performativas.

Convidamos a todas, a todos, a todes, a fluírem conosco o presente Dossiê que de alguma forma atravessou, nos artigos e relatos que chegaram, os distintos campos ecoados em sua chamada. Voz, Música e Decolonialidade em: silêncios e silenciamentos; ruídos e interferências; discursos e ações; processos de criação artística; propostas distintas no campo do conhecimento; contato com a educação musical contemporânea; pesquisas antirracistas; diversidade sexual e de gênero; estudos em diálogos com os povos originários; e questionamentos que atravessam o conceito de minoria social.

Abrimos o Dossiê Temático com o artigo de Kika Sena, *A voz como recurso poético e político na performance de uma travesti preta e periférica*. Mestre pela Universidade Federal do Acre, a autora aborda os caminhos de uma experiência performática cujas possíveis reverberações éticas, poéticas e políticas de uma corpa dissidente encontram ressonância com os berros de denúncia emitidos pela Ovelha Dolly, personagem escrita por Fernando de Carvalho. Provoca o texto: “O que grita mais forte? A exposição de uma ferida na carne de uma corpa definida como abjeta? Os impedimentos de acesso às memórias de uma corpa marginal?” (Sena, 2023). Kika/Dolly vociferam: Bééééééééé!

Na sequência, a pesquisadora Juliana Rangel, da Universidade do Ceará, nos presenteia com o texto *Por uma pedagogia reencantada da voz nas artes vivas: pressupostos para uma relação ecológica da voz*, onde encontramos interessantes apontamentos a respeito das artes vivas e às abordagens a “uma pedagogia da voz [...] não vocalcêntrica e nem audiocêntrica” (Pereira, 2023), com escrita que parte de um impulso poético do xamã Davi Kopenawa para o processo de pensamento-criação exposto.

O artigo *Exercício para pensar o silêncio a partir de perspectivas decoloniais*, de Ana Paula Penna da Silva - doutoranda da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro -, continua as reverberações do Dossiê e parte da pergunta “O silêncio existe?”, propondo uma releitura do livro *Textos para nada* (Samuel Beckett) pelas lentes do animismo e do perspectivismo ameríndio, em diálogos originados em Seminário de seu Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Logo após, a professora Ariane Guerra Barros, da Universidade Federal da Grande Dourados, em conjunto com suas/seus orientandes da linha de pesquisa *Corpo e(m) Performance* Aline Silva Vieira, Maria Luiza Machado dos Reis, Tatiana Kaori Honda, Davi da Rocha Lima, Ana Carolina de Sousa Silva e Isabela Teles Pereira, trazem o texto *Dos silêncios universais: a Roda de Silêncios como degustação do tempo*, abordando a performance que o coletivo propôs e estudou em solo douradense: encontros com o público (em lugares com fluxo de pessoas) em convite para sentarem e partilharem silêncios.

O docente Marcos Machado Chaves, da mesma universidade sul-mato-grossense, reverbera *Propostas e conceitos para disciplinas de Música e Cena: estudos na UFGD com atravessamentos decoloniais*. O artigo divide questionamentos que partem do histórico e das atualizações dos componentes curriculares musicais-teatrais dos cursos de graduação em Artes Cênicas de Dourados, bem como abre compartilhamentos de pesquisas do autor na busca de estudos por elementos que discutam (de)colonialidades na formação de artistas da cena, por pensamentos musicais plurais e acessíveis.

José Manoel de Souza Junior, que finalizou seu Mestrado em 2023 na Universidade Federal da Grande Dourados pesquisando Dramaturgia Sonora, oferece o artigo *Análise semiótica das músicas de sala e de cena no Auto da Compadecida de Ariano Suassuna no Mato Grosso do Sul*. Na escrita, a análise da montagem do dramaturgo brasileiro encenada pela 7ª Turma de Artes Cênicas da UFGD (2017), e a busca de entender as musicalidades em contato com os estudos culturais em mergulhos provocados pela semiótica.

Na sequência, o pesquisador da Universidade Federal do Acre, Dyonnatan Silva Costa nos traz o texto *Revisitando a sonoridade do coro a partir do espetáculo O Organismo, do Grupo Macaco Prego da Macaca, da cidade de Rio Branco/AC*. O autor perpassa por inquietações a respeito do coro no espetáculo citado, atravessando observações em vozes faladas, cantadas, exploração de ruídos corporais/vocais, presenteando as pessoas leitoras para conhecerem parte das reverberações desta obra artística acreana.

Por fim, temos dois relatos de experiência. O primeiro, compartilhado por Pedro Barsalini e Juliana Mota da Universidade Federal de São João Del-Rei, *Naquela noite não choveu lá fora, choveu dentro de mim: relato de composição e conjecturas acerca do teatro (auto)biográfico*. O texto é uma escrita potente e sensível que dialoga a respeito de algumas dificuldades que artistas da cena podem encontrar ao trabalhar com o teatro (auto)biográfico, importante viés conectado

à performance que lida com nossas próprias exposições e mergulhos em personalidades - o que é desafiante na relação com as (de)colonialidades que contactamos em nossas vidas.

O relato que fecha o dossiê está vinculado a um componente curricular eletivo do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, *Ode ao levante*, escrito por Joanna Oliari Macoppi, pontua inquietações que problematizam silêncios que perpassam debates sobre mulheres-mães-artistas-pesquisadoras em histórias contadas pela dor, através de seminário mediado pelas professoras Daiane Dordete e Meran Vargens no ano de 2023.

Assim, o Dossiê Temático *Vozes, Ruídos, Silêncios, Músicas e Decolonialidades: Atravessamentos nas Artes Performativas* reverbera nove publicações escolhidas - nove sementes que desejam chegar às pessoas leitoras da *Revista Voz e Cena* - e que abraçam as cinco regiões do Brasil. Sopros que nos levam a distintas direções da roda dos ventos. Que os sopros levem vozes, sussurros, silêncios, gritos, discursos e músicas carregadas de inspirações, dores, vontades e desejos de todas as pessoas envolvidas neste dossiê.

Desejamos boas leituras dessas sementes ao vento.

Comitê Editorial

Dossiê Temático “Vozes, Ruídos, Silêncios, Músicas e Decolonialidades: Atravessamentos nas Artes Performativas”

- Ariane Guerra Barros, Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD);
- Cândida Graciela Chamorro Argüello, Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD);
- Daniel dos Santos Colin, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS);
- Marcos Machado Chaves, Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD);
- Rosa Aparecida do Couto Silva, Associação Museu Afro Brasil (AMAB);
- Sulian Vieira Pacheco, Universidade de Brasília (UnB).

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.52020>

Expediente

Universidade de Brasília

Reitora: Márcia Abrahão Moura

Vice-Reitor: Enrique Huelva Unternbäumen

Instituto de Artes

Diretora: Fátima Aparecida dos Santos

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Érico José

Editor-chefe

César Lignelli (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Editoras Associadas

Daiane Dordete Steckert Jacobs (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - ORCID

Meran Muniz da Costa Vargens (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - ORCID

Editor Assistente

Tiago Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Conselho Editorial

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, Brasil) - ORCID

Ana Cristine Wegner (Université de Poitiers - UP, Poitiers, França) - ORCID

César Lignelli (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Claudia Echenique (Pontificia Universidad Católica de Chile - PUC/Chile, Santiago, Chile) - ORCID

Daiane Dordete Steckert Jacobs (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - ORCID

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - ORCID

Eugênio Tadeu Pereira (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil) - ORCID

Fernando Manuel Aleixo (Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG, Brasil) - [ORCID](#)

Giuliano Campo (Ulster University - UU, Belfast, Irlanda do Norte) - [ORCID](#)

Janaína Träsel Martins (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis/SC, Brasil) - [ORCID](#)

Jane Celeste Guberfain (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

Leonel Martins Carneiro (Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil) - [ORCID](#)

Marcos Machado Chaves (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

Meran Muniz da Costa Vargens (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - [ORCID](#)

Mônica de Almeida Prado Montenegro (Escola de Arte Dramática|Escola de Comunicações e Artes|Universidade de São Paulo - EAD|ECA|USP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

Rose Mary de Abreu Martins (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE, Brasil) - [ORCID](#)

Sulian Vieira (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Tiago Porteiro (Universidade do Minho - UMinho, Braga/Minho, Portugal) - [ORCID](#)

Wânia Storolli (Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

Wendell Kettle (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE, Brasil) - [ORCID](#)

Comitê Editorial - Dossiê Temático “Vozes, Ruídos, Silêncios, Músicas e Decolonialidades: Atravessamentos nas Artes Performativas”

Ariane Guerra Barros (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

Cândida Graciela Chamorro Argüello (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

Daniel dos Santos Colín (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil) - [ORCID](#)

Marcos Machado Chaves (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

Rosa Aparecida do Couto Silva (Associação Museu Afro Brasil - AMAB, São Pauli/SP, Brasil) - [ORCID](#)

Sulian Vieira (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Pareceristas *ad hoc* (v. 04, n.02, 2023)

[Ariane Guerra Barros](#) (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

[Cândida Graciela Chamorro Argüello](#) (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

[Daniel dos Santos Colin](#) (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil) - [ORCID](#)

[Diego Pizarro](#) (Instituto Federal de Brasília - IFB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

[Elthon Gomes Fernandes da Silva](#) (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, Brasil) - [ORCID](#)

[Leticia Carvalho](#) (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

[Marcos Machado Chaves](#) (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

[Rosa Aparecida do Couto Silva](#) (Associação Museu Afro Brasil - AMAB, São Pauli/SP, Brasil) - [ORCID](#)

[Sulian Vieira](#) (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

[Tiago Mundim](#) (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Editoração Gráfica

[Tiago Mundim](#) (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Ilustração da Capa

João Lucas - joaolucasmusic@gmail.com

Apoio Financeiro

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Contatos

Universidade de Brasília - Instituto de Artes
Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Prédio Multiuso I, Bloco A, sala AI 15/2
Campus Universitário Darcy Ribeiro
CEP 70910-900, Brasília-DF-Brasil
Telefone: +55 61 3107-6134 - E-mail: revistavozecena@gmail.com
<https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

A voz como recurso poético e político na performance de uma travesti preta e periférica

Kika Sena ⁱ

Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil ⁱⁱ

Resumo - A voz como recurso poético e político na performance de uma travesti preta e periférica

Neste artigo busco relatar os caminhos de uma experiência performática que me motiva enquanto atriz e pesquisadora da cena teatral brasileira a transcrever sobre os lugares que considero possíveis de reverberações éticas, poéticas e políticas que uma corpa travesti, preta e periférica pode ecoar quando, a partir de escolhas vocais, se propõe a interpretar e ser interpretada como um animal de sacrifício. Para tanto, utilizo a personagem Ovelha Dolly concebida pelo dramaturgo Fernando de Carvalho, assim como utilizo minha própria corpa travesti em performance para me referir e desvendar nelas/delas esses lugares a partir de nossas vozes, gritos e ecos.

Palavras-chave: Travesti. Ovelha Dolly. Opressão. Lugar de fala. Performance.

Abstract - The voice as a poetic and political resource in the performance of a black and peripheral transvestite

In this article I try to describe the paths of a performance experience that motivates me as an actress and researcher on the Brazilian theater scene to write about the places that I consider possible for the ethical, poetic and political reverberations that a transvestite, black and peripheral body can echo when, based on vocal choices, it sets out to interpret and be interpreted as a sacrificial animal. To do this, I use the character Dolly the Sheep, conceived by playwright Fernando de Carvalho, as well as my own transvestite body in performance to refer to and unveil these places in them through our voices, cries and echoes.

Keywords: Transvestite. Dolly the Sheep. Oppression. Place of Speech. Performance.

Resumen - La voz como recurso poético y político en la actuación de una travesti negra y periférica

En este artículo intento relatar los caminos de una experiencia performática que me motiva como actriz e investigadora de la escena teatral brasileña a escribir sobre los lugares que considero posibles para las reverberaciones éticas, poéticas y políticas de las que un cuerpo travesti, negro y periférico puede hacerse eco cuando, a partir de elecciones vocales, se propone interpretar y ser interpretado como animal de sacrificio. Para ello, utilizo el personaje Ovelha Dolly, concebido por el dramaturgo Fernando de Carvalho, así como mi propio cuerpo travesti en performance para referir y desvelar estos lugares en ellos a través de nuestras voces, gritos y ecos.

Palabras clave: Travesti. Oveja Dolly. Opresión. Lugar de la palabra. Performance.

O que grita mais alto?

As marcas das violências sofridas por um animal de sacrifício?

As opressões memorizadas por uma corpa dita subalterna?

O que grita mais forte?

A exposição de uma ferida na carne de uma corpa definida como abjeta?

Os impedimentos de acesso às memórias de uma corpa marginal?

Como são formados esses gritos que se pensam altos e fortes?

Bééééé!

Bééééééé!

Bééééééééé!

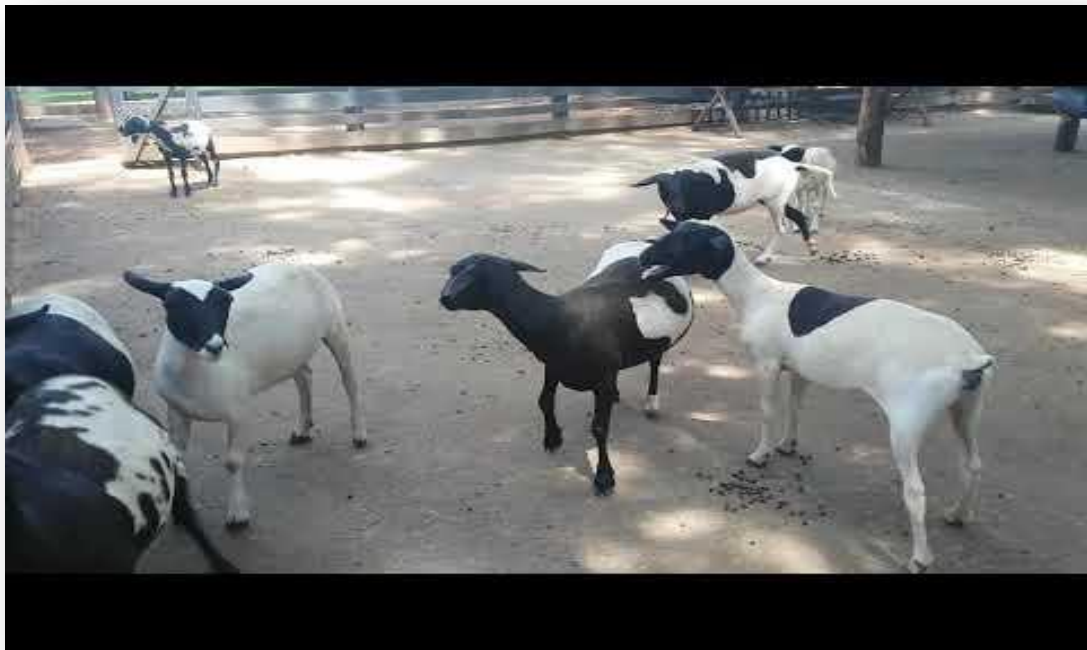


Figura 1: Video reproduzido pelo site Youtube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tBNUUWfdG00>

Escolhas vocais na criação da personagem Ovelha Dolly

Como desvendar as dinâmicas objetivas e subjetivas das violências e opressões hegemônicas e estruturais que nos é culturalmente imposta?

Como encontrar algum caminho que nos aponte para o desbloqueio de uma voz que não se arrisca se conhecer porque foi sufocada; de uma fala que foi censurada por não se adequar à gramática de sua cultura; de um grito que foi impedido de conhecer os seus lugares de alcance; ou de um eco que, por se saber reverberação do que veio antes, ousa se fazer denúncia?

Como afrontar as dinâmicas culturais brasileiras e opressoras que nos distanciam de uma narrativa de autodescoberta e de resgate às nossas memórias, nos recusando os direitos sobre os nossos próprios espaços de fala, de escuta, de gritos e de ecos éticos, poéticos e políticos?

É motivada pelas questões acima que me percebo imersa em um mar difícil de ser comunicado nesta tentativa de escrita acadêmica. Quero, por isso proponho, que seja diferente. Ainda assim, infelizmente, me percebo refém das normativas institucionais/das diretrizes coloniais acadêmicas que me obrigam a traduzir em texto dissertativo as experiências que acredito que comunicaria com um maior encanto através do uso da minha voz e palavra em performance, na troca de olhares, de energias.

Minha insistência em um mergulho num mar raso foi inconsistente, ausente de profundezas que possibilitassem os saberes das experiências que, em sua experiência, acontecessem. Devindo disto, sou alertada que ‘não é aconselhável investir em relações que não sejam pensadas em subjetividades. Não vale a pena devanear em espaços que nos suportem uma performance normatizada a partir de um padrão que jamais alcançaremos. Não é saudável estar em lugares que nos põem à prova, que testam nossa humanidade ou que confrontam nossa identidade.

É horrível me reconhecer (em espaços e tempos passados/presentes/futuros distintos ou não) enquanto uma atriz, performer ou sujeita humana que se vê carente de algum poder de voz e escuta, ausentada de privilégios que sei que são essenciais para legitimar meus berros, meus desabafos, meus testemunhos ou meus depoimentos.

É deprimente me saber como uma sujeita sem voz, sem memória, que foi, é, está sendo e será (se eu desistir ou tiver desistido do meu poder de grito e eco) definida enquanto

subalterna por carregar em minha corpa características socioculturais que me impedem o acesso ao poder do saber sobre mim mesma, sobre quem em essência sou/fui/serei. Não aceito/não me conformo com essas diretrizes que me estigmatizam e me bloqueiam o acesso às minhas memórias ancestrais e ao direito de me sentir à vontade e segura em qualquer espaço que seja para mergulhar nesses meus mares ancestrais, nas memórias terríveis que irei encontrar ao me afogar no mais profundo desse meu mar, em meu Oceano Atlântico.

Ainda assim ousou mergulhar fundo nesse mar Atlântico, me arriscando ao afogamento, à falta de ar, porque conheço os impactos das expressões de minha criatividade quando estou em performance com a Ovelha Dolly, impactos socioculturais que questionam as mortes e os nascimentos dos animais mamíferos., refém das rubricas de peças teatrais ou de comandos de um diretor teatral, sendo/vendo/experienciando a narrativa de uma real marioneta, ocupando lugares onde sua voz não há ecoa porque é impedida de sê-la, berrá-la, falá-la, gritá-la, ressoá-la. onde a sua voz, fala ou grito apenas resulta em um monólogo sobre a tristeza humana, que se limita em si mesma não pode ser alterado. É péssimo estar, enquanto atriz e performer, em um lugar onde precisamos interpretar o breu, ou o fundo do poço e lidar com os fantasmas de uma história que vem acompanhada de um ponto final, que não se questiona ou que não se pretende chegar ao lugar da dúvida.

Quero o contrário da norma que é imposta. Pretendo me descobrir onde a experiência de desvendar mistérios e descobrir-me a mim mesma se faz trabalhosa. Quer alcançar o estado de espírito de quando minha teimosia ousa arriscar qualquer mergulho na beira do mar ela me faz defrontar com areia, restos de conchas calcificadas e quando muito, algum búzio polido que só me arranha e se mostra incapaz de me revelar os detalhes das profundezas de minha essência. Não sou provocada pela beira do mar se ela não me impuser dominância, se ela não mexer com minhas inseguranças, me tensionando ou me perguntando quem sou.

A beira do mar me seduz e me faz acreditar que, sendo arranhada por sua areia e por colher suas conchas e búzios e que me fascinam, lhes devo gratidão. Não sou seduzida por isso, pois esse brinquete é incapaz de me vulnerabilizar. Meu desejo é pela exposição, pelo contato com experiências vocais (berros), falas (palavras produzidas com a voz que sai de minha garganta), ressonâncias (vibrações nesta minha corpa e em outras) e ecos (os tempos passados/presentes/futuros que se fazem memória viva) em uma corpa periférica confusa, abstrata, que está disposta a criação.

Por mais que esta minha experiência se encaixe em uma formatação direcionada pelas normas acadêmicas, em especial na tentativa de corresponder às exigências da ABNT, é por meio dessa adequação que tento no aqui e no agora detalhar em escrita os meus gritos, lhe contando sobre os percursos montanhosos que vivi e vivo neste trabalho desenhando uma espécie de mapa pessoal dos meus medos e modos de me encontrar com as memórias que ainda desconheço.

Escrita esta que proponho que seja viva (ressoe), livre (ecoe) e poética (grite), sendo por isso afetada pelos eventos/acontecimentos culturais que me atravessam neste presente já é passado e futuro. Escrita sensível em movimento, que por é acadêmica e poética, por isso se sabe caótica e sensível. Escrita que se propõe a anunciar e discorrer sobre minhas mudanças, minhas erranças, meus medos, meus desejos e ambições desconhecidas que, por ser possuída por uma liberdade de escrita autoral me mapeie e me exponha, me vulnerabiliza antes, durante e depois deste trabalho presentificado no aqui e agora, no passado e no desejo de futuros prósperos/recheados de vida nós, adjetivadas como pessoas subalternas, marginais.

É por elas e por seus estados caóticos que foram subjetivados pelas ausências ou pelas ignorâncias humanas que me sinto provocada a desafiar as regras desse jogo social e cultural brasileiro que não foi criado para mim, que não me coloca como heroína ou vencedora de sua narrativa.

É tensionada pelas questões acima que minha corpa pulsa uma curiosidade que precisa de uma narrativa anterior instigam caminhos múltiplos do que pelas respostas que talvez me digam sobre como posso encerrar/trabalhar minha ansiedade por algum resultado.

São essas perguntas que aparecem em meu trabalho e que me impulsionam a descobrir estratégias efetivas que possam me ajudar a expor, denunciar e afrontar as violências e opressões contemporâneas brasileiras, que são oraiadoras de raça, gênero, sexualidade, classe, geografia, etc...

Para tanto, me alço a um precipício que flerta com minha insegurança ao me apropriar (tornar-me própria, íntima) de uma vivência/experiência que simultaneamente seja documental e fictícia me arriscando a mergulhar neste mar desconhecido proposto pela personagem Ovelha Dolly.

Tudo isso porque acredito que neste mergulho poderei encontrar a mim mesma se me envolver e dominar os sentimentos e significados presentes nas falas e nos discursos da personagem Ovelha Dolly carregam. E que com essas falas e discursos próprios de um animal

de sacrifício poderei experienciar com minha corpa as ressonâncias que dizem para mim sobre as potências que carrego por ter minha corpa subjetiva enquanto uma corpa travesti, preta e periférica e geografada como nordestina itinerante, intuindo com ela ser/estar em uma performance que tem como principal objetivo gerar incômodo para o olhar das pessoas que nos assistiam.

Essa afetação me atravessou, em primeira instância, pelo diálogo que tive com as noções sobre performance que me eram traduzidas pelos escritos de Paul Zumthor e Dodi Leal. Bem como situarei os estudos em *Voz e Gênero* feitos pelas pesquisadoras Bárbara Biscaro(2014) e Daiane Dordete Steckert Jacobs(2017) e que me ajudam a pensar a voz como recurso potencializador dessas denúncias.

Performance como estratégia que grita vozes dissidentes

Como começo de conversa quero fazer um convite a você que, apesar de confissões do passado-presente-futuro que circularam/circulam/circularão esta pesquisa, ainda assim insiste em me ler e por isso me impulsiona a preparar o terreno/espaco/lugar que considero fundamental neste momento, que é o de escolhas das palavras que opto por utilizar para, em alguma medida, tentar traduzir em escrita o que sinto sobre as minhas/nossas experiências em Ovelha Dolly: quero te convidar, pessoa que me lê, a continuar mantendo este trabalho como um lugar de escuta e escrita muito prazeroso, e mais, peço que quando você se tornar real para mim e quando estivermos corpa-a-corpa, quando você estiver me contando sobre suas percepções do que aqui e agora compartilho com você, façamos juntas um exercício humano de espetacularização onde, os relatos que compartilho nesta composição transborde o terreno desta escrita e que este capítulo seja entendido como se eu estivesse escrevendo uma carta, onde nela me arrisco a mapear em escrita poética uma possível tradução das vozes e dos gritos de violências que sofri/sofro/sofrerei enquanto uma mulher negra, travesti, nordestina e periférica que residente do estado do Acre e que no encontro com a personagem Ovelha Dolly ousei denunciar.

São gritos que ressoam em minha corpa-voz quando estou em performance cotidiana me pedindo para serem gritados, não somente através de gestos vocais, mas também pela expressão cinética do minha corpa. A professora, pesquisadora cênica e atriz Daiane Dordete Steckert Jacobs, apresenta a noção de corpa-vocal como

um material que antecede e ultrapassa tanto a palavra quanto o sujeito socialmente construído, podendo transformá-los, sendo também performativo no âmbito da recepção e dos desdobramentos sociais (principalmente ideológicos) que a recepção em arte pode promover (Jacobs, 2017, p. 374).

É apoiada nessa referência que quero dizer que as opressões e violências que sofro por possuir uma corpa que em seu estado de performance comum é configurada como inadequada, me provoca tensões na voz e em outros gestos corporais que, de algum modo me trava, me limitando a reproduzir, em contextos que já mapeei como violentos, modos/alternativas de ser eu mesma: gestando movimentos cinéticos e vocais que, em alguma medida me protejam, mesmo que com a mesma força possam interromper com as correntezas que atravessem a composição da minha identidade.

Por isso, reconheço/considero Ovelha Dolly¹ como coautora de minha escrita e sujeita que ao ser pesquisada por mim, me pesquisa. Mesmo que eu tenha um maior domínio sobre ela, em termos técnicos quando relacionados à performance e atuação, quando eu comparo as violências que eu, pessoa física, sofro em minha performance cotidiana de me ser/expressar, com as violências às quais ela é/foi/será submetida me envolvo demais e fico confusa sobre as sujeitas e os interesses desta pesquisa. Acredito que esse envolvimento exagerado tem a ver com as qualidades que leio na Ovelha Dolly que reconheço como minhas, mas também as qualidades que absorvo dela que não são minhas, mas que gostaria que fossem,

Então encaro a Dolly como um mar misterioso e profundo, com o desejo de me apropriar das violências que me tensionam e, por consequência, me agredem emocionalmente e fisicamente e enxergo nela, e a partir desse mergulho misterioso e profundo, lugares que me possibilitam gritar essas tensões, debochando delas.

Afim de facilitar para você, que lê o que eu gostaria de falar ou gritar, ou pôr em gestos vocais e cinéticos as opressões que atravessam a minha corpa, lhe aconselho que permaneça na leitura/escuta do que tanto tento gritar. Antes aconselho que assista ao vídeo abaixo e experiencie algumas escolhas vocais que a Ovelha Dolly utiliza para gritar as violências e opressões que lhe atravessam.

Basta acessar o link: <https://www.youtube.com/watch?v=24T4OmApRjA>

¹ Considero importante destacar que esse minha percepção da Ovelha Dolly enquanto coautora desta pesquisa se deu desde o meu primeiro contato com a obra dramaturgical de Fernando de Carvalho, mas que em particular essa coautoria se configurou mais íntima e intensa à medida em que eu fui gestando, conhecendo, descobrindo, desconhecendo e reconhecendo a Ovelha Dolly enquanto personagem interpretada e performada por mim, interferindo na dramaturgia original em conexão com a direção de Sarah Bicha, a trilha sonora e atuação de Maiara Rio Branco, a atuação de Amanda Schoemaker.



Figura 2: Recorte de vídeo que mostra algumas escolhas vocais de Dolly para enumerar as opressões que a atravessam.

É importante, para mim, que você entenda o que estou tentando comunicar.

Antes de compartilhar sobre as escolhas vocais que utilizei para comunicar em escrita os ruídos ancestrais² e contemporâneos que ressoam constantemente nas paredes de minha corpa, preciso retificar que nesse momento da pesquisa pretendo detalhar sobre as escolhas vocais que na minha experiência de performance de Dolly correram/correm/correrá pelo desejo de resgatar as humanidades que foram/são/serão de mim suprimidas e que foram/são/serão essenciais para me compor enquanto pessoa, atriz, pesquisadora é que, a partir deste momento, comunico-as como gritos, considero importante anunciar as pessoas: pesquisadoras(es), teóricas(es), artistas, entre outras que de algum modo vieram antes de mim e se tornaram minhas referências, e que são quem me fortalecem para o que venho compreendendo enquanto definição do termo performance antes, durante e depois do meu contado com a Ovelha Dolly.

Muito antes de apresentar a Ovelha Dolly nos palcos, quando ela ainda era uma ideia de minha cabeça eu me deparei com diversos conflitos que estavam relacionados com as escolhas que eu precisaria fazer enquanto artista e pesquisadora da cena. Apesar dos conflitos, eu sabia de uma coisa: Ovelha Dolly, precisava ter uma relação fortíssima com a performance, ela tinha que correr para longe dos currais que as encaixotassem em modelos tradicionais de representação teatral, ou seja, fugir da lógica do palco italiano, se apropriar da

² Em contexto performático de minha experiência de passado/presente/futuro vivenciado por mim através da minha apropriação e ressignificação da personagem Ovelha Dolly.

quebra da quarta parede e se aproximar de modelos mais contemporâneos de representações teatrais, com maior atração para as rupturas dos espaços e tempos da cena.

Submersa em um mar até então desconhecido, me apeguei às perguntas que o contato com a obra de Fernando de Carvalho me obrigava a fazer e que talvez eu ainda não consiga responder, mais do que as certezas que eu pensava ter e que também me guiaram a me conectar com a personagem Dolly. Algumas dessas perguntas me surgiram assim:

Já que a minha intenção é a de comunicar as opressões que me atravessam aos espectadores que se dispuseram a ouvir o que tenho para falar e que, por isso, me compreendem enquanto uma personagem humanizada de um animal de sacrifício, quais serão as estratégias de fala e/ou escuta que me possibilitará ressoar em suas corpas ouvintes as traduções poéticas e políticas que em meus gritos organizei denunciar?

Bééééé!

E ainda, para além das corpas ouvintes, como ressoarei meus gritos em corpas não ouvintes? Como a performance de minha corpa, através da personagem Ovelha Dolly, pode ajudar na realização desse desejo que tenho de ser escutada e compreendida?

Ansiedade.

Me falta ar para ressoar.

Mergulho neste oceano de ansiedade que ousei mergulhar.

Procuo ar.

Busco pela superfície deste mar Atlântico que banha minha geografia de gritos!

Berro!

Berro alto!

Béééééééééééé!

Nado contra as correntes que me afogaram e insistentemente tentam me afogar quando ousou alcançar/tatear/recuperar os roteiros que me levam/me levarão ao encontro de alguma descoberta sobre aqueles sentimentos primeiros que me mostram caminhos para a resposta das perguntas que me surgiram no contato com a Ovelha Dolly, quando ainda éramos ela e eu.

Já com os braços cansados de nadar contra a correnteza encontro algumas pistas, mas que carecem de mais mergulho nesse mar que sou eu mesma, pois não obtenho nenhuma resposta. Quase me afogo, mas insisto em nadar, mesmo sabendo que já pude ter chegado em algum lugar de descoberta.

Apenas vou.

Insatisfeita com as faltas que a dramaturgia original de Fernando de Carvalho me faz, convido a sua Ovelha Dolly para um mergulho com desejo de me aproximar dela e distinguir e nomear os afetos que nos atravessam e nos tornam íntimas das graças às dores, assim como estranhas: sujeitas em relação, mas com qualidades subjetivas diferentes. Então, enfrento as marés misteriosas que a personagem/criação de Fernando de Carvalho me apresenta com o desafio e a coragem de encarar as metáforas de suas altíssimas, espessas e assustadoras ondas discursivas, para mergulhar de cabeça e coração e delas reconhecer os trajetos nos primeiros, segundo e terceiro encontro pouco me acolhiam, mas que depois de muitos mergulhos, eu pude acolhê-los.

A dramaturgia de Fernando de Carvalho possui diretrizes/caminhos que ao serem tateadas e mapeadas pelo meu olhar artístico e dramaturgico, me instigavam a uma espécie de apropriação e ressignificação da obra. Então senti total liberdade em inserir mais de minhas vivências, dos gritos que eu queria gritar e dos berros que eu queria berrar, como para compor a personagem a partir de minha ótica latino-americana, brasileira, nordestina, travesti, preta e periférica.

Paul Zumthor³, apropriado de seu poder de fala e de escuta que nos afetam desde meados da década de 1940 até os tempos presentes (e possivelmente futuros), utilizou-se de sabedorias e estratégias de leitura, análise e compreensão do outro para etnografar e discorrer sobre as técnicas artísticas sobre oralidades, vocalidades expressadas nas culturas as quais ele estava estudando, sendo capaz de se dedicar aos estudos da performance baseando-se em percepções culturais, linguísticas, artísticas e estruturais de diversas sociedades ao redor do nosso planeta - incluindo a sociedade brasileira - concluindo em seu livro: *Introdução à Poesia Oral* (1983) uma tradução da noção de performance como “uma mensagem poética que simultaneamente é transmitida e percebida no aqui e no agora”.

Devindo disto, porque não nos apropriar de seu olhar primeiro sobre a noção de performance e compor esta noção com experiências culturais brasileiras e contemporâneas que nos ajudem a compreendê-la também como uma estratégia ética, poética e política para os artistas da cena que facilita a comunicação entre quem produz artes cênicas e as

³ Paul Zumthor foi um homem cisgênero, branco, suíço e importante historiador medievalista da literatura mundial que conseguiu se manter em voga enquanto teórico das Artes, Antropologia, Letras, Literaturas e Humanidades com o reconhecimento das instituições de ensino acadêmicas/universitárias.

subjetividades que desviam de normas pré-estabelecidas por nossa cultura, possibilitando espaços que as legitimem apesar de fatores opressores?

É nesse sentido, que convido para nossa conversa a educadora e pesquisadora travesti em Artes Cênicas, Dodi Leal, bem como o ator/dançarino/performer e pesquisador André Rosa, quando juntos decidem pesquisar a performance nas artes cênicas como uma noção de lugar que desafia as estruturas normativas de gênero, raça e classe. Devindo disso, eles anunciam:

Os mais diversos eventos, ações e acontecimentos que podem ser enquadrados e reconhecidos como arte da performance também passam por processos de subalternização, visto que os referenciais que autorizam tal enquadramento se constroem a partir das posições geopolíticas de uma produção cultural e econômica global, auferindo para si legitimidade de pertencimento, inovação, autoria e lugar de fala (Leal; Rosa, 2020, p. 8).

É partindo dessa premissa, anunciada por Leal e Rosa, que volto o meu olhar enquanto pesquisadora sobre o que considero como noção de performance, enquanto linguagem artística trabalhada em Ovelha Dolly: situando corpo, espaço, tempo, geografia e política. Convido também para acompanhar a percepção sobre voz em performance como presença corporal que Bárbara Biscaro propõe ao argumentar que

Perceber a presença da voz em performance como uma presença do corpo, implica inevitavelmente na reflexão sobre quem é e o que pretende esse corpo que se coloca aos olhos, ouvidos, presença física e percepções do outro. As questões de gênero e da presença da voz na cena se interpenetram, criando modelos, paradigmas e rupturas em diversas culturas musicais e teatrais (BISCARO, 2014, p. 17).

Devindo disto, é essencial me situar enquanto sujeita desta experiência. Sobre ela: trago muitos béééérrros, mas sem me esquecer de falar sobre aquelas(es) que, à quilos/arobas, assim como eu, ainda são/foram escritas(os) e vendidas(os) em diários de bordos com narrativas hegemônicas que contam as histórias sobre quem vence ou perde na estrada da vida, obviamente pelo olhar de quem, com estratégias de dominação e aniquilamento de povos e culturas, se considera vencedor de lutas que foram e são criadas por si próprios para convencer aqueles ou aquelas que não pertencem ou não conversam com seus ideais, suas culturas, a se filiarem ao seu partido, ou seja, tornar-se parte deles, de seu grupo: aprender a ser como eles.

Muitas vezes fazem isso com diretrizes que foram grafadas e ainda possui legitimidade de conscrever a história - em especial, da nossa cultura latino-americana - prioritariamente através de seus olhares: olhares de homens, brancos, cisgêneros, heterossexuais, cristãos,

européus, norte-americanos, etc., nos definindo como bichos: corpas desamparadas de memórias e de identidades. como se, ao nos reduzirem apenas à categoria de corpa/objeta, eram/foram/são/serão, por nós, elencados ao lugar de deuses, onde nós ficaríamos relegadas aos papéis secundários, terciários e até de figurantes de sua obra artística, apenas com a missão de seguir o roteiro que nos caracteriza como subalternas, com pouca capacidade de olhar/refletir sobre seus sentimentos, sentidos, com pouca competência de atribuírem significados as culturas as quais pertencem, seres pouco profundos(as), ou pouco iluminados(as), ou pouco compostos(as) de sabedoria.

Nesta(e) história/roteiro busco relatar os caminhos de uma experiência íntima⁴ que, por ainda se encontrar em estado futuropassadopresentefuturo... de autodescoberta⁵, me motiva enquanto sujeita possuída de qualidades definidoras do que pode ser ou não ser alguém na vida⁶ nesta sociedade que, através de seus parâmetros, me confere legitimidade, aqui e agora para que eu possa me definir enquanto arte-educadora, atriz e pesquisadora das artes da cena contemporânea brasileira, e que me habilita a escrever aqui os devires de minhas elocubrações filosóficas sobre as éticas, poéticas e políticas nas artes cênicas, pelos mergulhos devindos e advindos de uma experiência particular.

Assim, ao longo da nossa conversa, você verá que considero esta oportunidade de ser lida/ouvida dentro da universidade e fora dela, com Dolly, como momentos/espacos/lugares possíveis de reverberações éticas, poéticas e políticas que minha corpa travesti, negra e periférica em relação com a personagem Ovelha Dolly⁷ pode ecoar quando se propõe a entender a arte da performance como método capaz de corromper os signos, significados e significantes que estruturam e normatizam as relações humanas e não humanas de qualquer cultura contemporânea nas presentes-passadas-futuras-presentes... culturas brasileiras quando me possibilito interpretar e ser interpretada como e por um animal de sacrifício: a Ovelha Dolly. Aqui me aproprio de minhas angústias enquanto sujeita subalternizada para colocar em destaque as memórias de minha corpa quando em performance dos tempos anteriores à materialização da personagem Ovelha Dolly, para cavoucar, encontrar e

⁴ Não encontrei nenhum outro termo para dizer o que aqui descrevo senão este: um termo que me é traduzido como evento que se pretende comunicar como além do que as normas de escrita, fala e escuta exigidas em uma dissertação comum são capazes de descrever.

⁵ Ainda a percorro.

⁶ Apesar de, assim como tantas outras pessoas humanas, eu sou composta por matéria orgânica e possui individualidade única e que, além disso: respira, chora, sente frio, calor, fome, medo, e é amada.

⁷ Que foi pensada para a cena teatral e publicada em livro pelo dramaturgo, ator e performer Fernando de Carvalho (2017).

apresentar uma relação dialógica de minha trajetória heroica com a trajetória dela (por acreditar que dessa conexão vinda de mim: uma pessoa humana artista materializada em uma corpa travesti que sempre esteve posta em constante estado de performance, encarando a personagem Ovelha Dolly eu conseguiria me reencontrar e desvendar nela e a partir dela esses lugares/caminhos que considero possíveis de serem reconhecidos em nós: os de sujeitas carregadas de subjetividades.

Ainda e por isso: em mim béééé'rra gritos fortes, audíveis e tateáveis das esperanças que na intuição gritam: se você cafungar suas/nossas memórias primárias, pressupondo enfim que, com elas, retornaremos ao início de tudo o que aqui, em desejos decoloniais, anti racistas, anti-transfóbicos, anti-xenofóbicas, anti-capacitistas e anti-classistas, as estruturas coloniais e normativas serão abaladas: e isso é muita coisa. Começa pelo padrão, mas não se esquece de preenchê-lo com características que são fundadas em sua herança. Lembre-se quem se é e tudo estará resolvido.

Se, com nossas diferenças, ousamos existir para além das condições pré-estabelecidas por nossa cultura para o que devemos ser/performar, somos consideradas marginais e nos são negadas as oportunidades, os acessos, os poderes de decisão/criação/interferência na cultura em que vivemos. Em contrapartida à essa normatividade, com Dolly enquanto sujeita desta pesquisa, preciso pensar a 'performance' através de uma perspectiva capaz de potencializar os gritos de dor e raiva de pessoas subalternizadas, entendendo-a como prática que reivindica memórias oprimidas e por elas prospera olhares de autorreconhecimento.

Algumas destas diferentes formas de abordagens teóricas utilizadas pelas pesquisadoras pioneiras da performance, que aqui reverencio, me servem como suporte para que eu possa definir os aspectos culturais que constituem a noção de 'performance' neste trabalho.

Tento com isto, encontrar impulsos que me ajudem a discorrer sobre os terrenos e as raízes que me sustentam enquanto argumento capaz de compreender a legitimidade de berrar os nossos berros. Bééé. Somos incompreendidas.

Embora algumas das definições que escolho apresentar aqui para o que compreendo como 'performance' se apresentem a partir de matrizes genéricas predispostas a significar as singularidades de nossas diferenças, as normatividades definidas pelo modelo colonizador se revelam dominantes quando nos reduz a objetos de estudo.

Apesar disso, germinamos como ervas daninhas.

Um animal de sacrifício grita para denunciar as violências que sofre

Aqui detalho em escrita aqueles discursos que a personagem Ovelha Dolly e eu utilizamos em nossa performance, destacando-os como parte das metodologias éticas, poéticas e políticas que não sei bem se são minhas, ou dela, ou das pessoas artistas que também são criadoras/compositoras da Ovelha Dolly, ou de mim quando performo ela/sou ela e do nosso espetáculo. Neste momento objetivo escrever sobre as formas, os modos e os meios que escolhemos para denunciar as violências e opressões que Dolly (em narrativa de personagem teatral) e eu (em narrativa pessoal) sofremos enquanto animais de sacrifício, muitas vezes me/nos confundindo sobre os detalhes das partes violentadas, oprimidas e denunciadas por mim ou por ela.

Entramos novamente em transe/transa:

Ela foi/é/será eu.

Eu fui/sou/serei ela.

Para tanto, detalharei neste mapa - que ainda e até agora escrevo - em figuras, alguns estereótipos de qualidades humanas que consideramos carentes de alteridade e que foram componentes importantes para a nossa feitura de Dolly. Desse modo, me coloco como protagonista desta história que aqui te conto, corpa portadora das vozes, falas, gritos e ecos instaurados e despertados por essa personagem.

Assim, me aproprio também de alguns discursos que as figuras aqui apresentadas como autoritárias, violentas, opressoras através de escolhas vocais performadas por mim quando interpreto Ovelha Dolly para no fim e desde o início reconhecer/mapear as raízes dos afetos que estas mesmas figuras e seus discursos produzem em nós como animais de sacrifícios. Então faço um acordo com a personagem Dolly de Fernando de Carvalho: ela só pertencerá a minha história se estiver com desejo de travar uma batalha/luta contra as partes de nós mesmas que insistem em roteirizar nossos caminhos de vida. Ela topa guerrear comigo desde que conversemos sobre os resultados deste encontro e desta batalha.

Ela quer saber mais sobre mim, sobre o que pretendo com esses mergulhos em nossa memória, ou sobre minha insistência em encontrar as essências que sobrevivem em nós e que nos ajudam a abraçar qualquer semente que abra portais para mergulhos antigos. Apenas digo que sou inconformada com as diretrizes que me ditam caminhos, que ainda não sei se são genuinamente minhas ou condicionadas a mim por alguma coisa externa a mim. Digo também

que me sinto sujeita limitada e sem poder de fala, mas que por efeito disso sinto um desejo absurdo de vibrar, vociferar, gritar e ecoar as violências e opressões que afetaram/afetam minha corpa e que ainda são nós entalados em minha garganta, como se quando eu em relação simbiótica com ela ao colocar em gestos cinéticos e vocais as feridas que minha/nossa corpa aporta por escolherem caminhos contrários aos que lhe foram destinados/determinados ou que por se sentirem sujeitas diferentes/dissidentes, que por sacarem as violências às quais estão/são submetidas correm desesperadamente à procura de memórias futuras ou antigas que lhes tragam respostas sobre quem se são (eu sou/ela é eu) e que as encorajem a se encontrarem, eu em busca de algum lugar confortável onde encontrem respiro, alívio, onde se saibam quem são; um lugar ou vários lugares de encontros que não se resumam apenas ao acolhimento suas dores/feridas ou a cura/transformação, mas que as desafiem ao encontro do que lhes é mais sagrado e saiba lidar com as tensões de si própria.

Imagino que ao enfrentar em nós mesmas as figuras que nos violenta, nos oprime, nos limita a fala ou o desejo de comunicar o sufoco de uma ou várias vozes violentadas e oprimidas e ao encontrar em nós as raízes que nos impede a respiração, o alívio em sermos nós mesmas, em pleno poder de existir sujeitas humanas, seremos capazes de ecoar alguma verdade que seja, ou melhor, é e será própria de quem vive e que abarquem em si metodologias de buscas genuínas de rompimento com o que nos coloniza e nos diz quem somos, e que se por acaso, como é o meu caso e o da Ovelha Dolly, mergulhar fundo nas buscas sobre si, se pensando também como sujeitas/alguém na vida/ seres singulares que, apesar de serem e estarem em constante atrito com as estruturas hegemônicas que objetivam reduzir nossas humanidades em métodos nada sutis de subalternização de corpas, Dolly e eu possamos nos apegar aos encontros consigo mesmas e ressurgir desse mergulho em nós, aproveitando desse lugar de escrita e escuta ofertado pela instituição acadêmica, façamos algum uso enquanto artistas, cientistas e em artes com pretensão ética, poética e política, estas experiências talvez desenhem fissuras que permitam dialogar com outras subjetividades para quem sabe, juntas atravessar essas brechas.

Abaixo seguem algumas descrições sobre alguns estereótipos dominantes na nossa cultura brasileira contemporânea que escolhemos para compor e comunicar, em meu estado de performance como Dolly, das 'figuras' que categorizamos como violentas e opressoras, afim de me conduzir ao encontro de mim comigo mesma, e ao mesmo tempo, com a personagem Ovelha Dolly e suas provocações/dedadas em minhas feridas, permitindo-me ver

espelhada e reconhecida nela, para em encontros além-espetacular, me olhar no espelho e me reconhecer também como uma sujeita que constantemente e ambigualmente é violenta e violentada, opressora e oprimida, em suma, me encontrar em sua autodescrição, ao me reconhecer como “um constante projeto de testes científicos e artísticos”(CARVALHO, p.23, 2019), um produto de estruturas culturais que determinam quem fui/sou/serei, como devo me comportar e que não deu certo .

Essas figuras são:

O PASTOR: o Pastor pode ser entendido como um sujeito que se adequa as regras socioculturais brasileiras sem questioná-las, uma figura humana que se enquadra e se traduz culturalmente como homem, cisgênero, branco⁸, heterossexual e protestante, e que tem, como herdado uma conexão divina, um poder de condução, de liderança que é expressado através de um de uma forma de falar ou discorrer sobre um pensamento ideológico, um discurso capaz de determinar os caminhos/modos de viver em comunidade invariavelmente criado, produzido ou reproduzido por ele como caminhos/modos determinantes que precisam ser seguidos/apreciados/apreendidos/produzidos/reproduzidos não só pelo seu rebanho de ovelhas de quatro patas - animais que berram e são deficientes de polegares opositores e entendidos como sem consciência, que servem apenas para serem produtos que beneficiam os pastores, sendo, por eles, curradas, testadas, clonadas, reproduzidas, abatidas e, quando reconhecidas algumas de suas importâncias para a manutenção do ecossistema são reduzidas a objetos de estudos que marcam avanços científicos, artísticos, políticos e, por fim, empalhadas e expostas em casas, museus, galerias, salões de arte-, mas também pelo seu rebanho de pessoas que são desumanizadas, subalternadas e realocadas à servidão - somos nós: sujeitas possuidoras de polegares opositores e provenientes de pensamento/consciência, portadoras da capacidade de intervenção em estruturas orgânicas e sintéticas, porém, ao pastor, deficiente de autonomia ou de memória sobre quem somos ou de onde viemos, e que por isso somos orientadas e conduzidas pelo pastor a não questionar a ordem das coisas, mesmo que essa ordem pareça querer nos exterminar; somos nós: pessoas humanas em vulnerabilidade emocional, mental, social, econômica, identitária, etc... e que por isso somos ausentadas e impedidas de nos pensarmos possuidoras de uma arma poderosíssima e que nos

⁸ Na cultura brasileira, nem sempre a figura do Pastor de Igreja e de Rebanhos de animais é ou está representada desta maneira. Em nosso contexto sociocultural a figura/representação do Pastor pode ser e é reapropriada e performada também por mulheres cis e trans, brancas e negras, homens cis e trans brancos e negros, pessoas pobres, crianças... etc.

é própria: nossas vozes, ruídos, gestos, vibrações, ecos, modos de pensar e questionar a ordem das relações as quais estamos inseridas.



Figura 3: Recorte de vídeo que mostra um dos momentos que Dolly apresente aos espectadores a figura do Pastor. Também disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=3CUI93v5OyU>

AS CIENTISTAS E AS ARTISTAS: Aqui as duas figuras aparecem juntas porque durante nossos processos de intervenção/adaptação da dramaturgia original da peça Ovelha Dolly, consideramos que a personagem que queríamos compor e apresentar no contexto político ao qual estávamos inseridas em 2020/2021 não podia carregar em seus discursos elementos únicos de sua relação com a Ciência ou elementos únicos de sua relação com a Arte, então queríamos compor uma Ovelha que se perdesse em suas certezas, que se perdesse em suas crenças. Ou seja, quando Dolly/eu assumisse em performance os lugares de fala que lhe conferisse propriedade para definir a Ciência ou a Arte como responsáveis essenciais por sua criação/existência, ao se certificar através de seus discursos, próprios de culturas dominantes e que deveriam defini-la, reduzindo-a como um constante projeto exclusivo de testes pertencido as Ciências e as Artes.

Para isso, inserimos duas personagens à dramaturgia a fim de contribuir imageticamente a influência da Ciência na performance da Ovelha Dolly.

As Cientistas não são artistas. A sua principal função é de se preocupar em estimular a Ovelha Dolly através de testes artísticos/perfomáticos a contar para um possível público a história de sua existência, forçando-a a repetir a performance com o apoio de medicamentos zservidos em copos de acrílico e latinhas de alumínio, bem como a partir de estímulos sonoros. Esses remédios são oferecidos por uma das Cientistas que só fala com a Dolly o que é necessário para o experimento. Desconhecemos, Dolly e eu, a procedência do remédio. Sendo

Dolly, também sou estimulada por estímulos musicais operados por uma outra cientista a me expor/expor a Dolly, impedida de errar os roteiros escritos para ela/mim, vivendo/performando em constantes processos de repetições de uma narrativa sobre ser ou não ser uma ovelha ou uma atriz em performance para que, mesmo sem saber, as cientistas tenham algum resultado de progressão de minha/nossa existência. Intuímos que, com esses testes, as Cientistas objetivam avanços sociais, políticos e culturais para um novo mundo.

Já as Artistas não são cientistas, elas são o que a Dolly/eu gostaríamos de ser:

Diferenciada
 Como são os artistas
 Uma ovelha de raça nobre
 De lã melhor
 Que sente mais que as outras
 Que berra mais que as outras
 Que pode quebrar os quartos de hotéis que todos aplaudirão
 Que pode falar besteiras absurdas que ninguém dará a mínima
 Que é mais especial
 Mais sensível
 Mais bonita
 Mais conectada
 Mais amorosa
 Melhor
 Melhor
 Melhor que o rebanho todo (Carvalho, p.24, 2019).

Diferente das Cientistas - que são performadas por outras atrizes que não eu, no referencial de Dolly e meu, assume o lugar de Outro, mas é um outro que nos diz o que fazer ou não fazer, e que por isso se inserem em nossa composição enquanto sujeitas/artistas/performes), as Artistas somos nós: Dolly e eu em estado de imersão nos nossos erros, acertos, inquietações e desejos de gritos e bééérrros, muitas vezes movimentadas pelas necessidades científicas sugeridas pelas escolhas da dramaturgia e da direção geral do espetáculo.

Béééé!

Devendo disto, fica praticamente impossível separar as características que compõem e definem a 'figura' das Cientistas das características que compõem e definem a 'figura' das artistas que escolhemos expressar na minha performance com a Dolly, já que os métodos de denominação e determinação do que vem a ser outro para a Ovelha Dolly e para mim (o que não está em primeira pessoa ou com o poder da fala) em duas figuras estereotipadas e misturadas a partir de referências violentas e opressoras para o que, aqui no Brasil, conhecemos como: amor, afeto, fama, beleza, riqueza, sucesso, poder. Poder. Essas figuras

compõem a mim e a Dolly também, mas queremos ser mais do que isso. Queremos saber o que ser significa para nós.

Partindo destas 'figuras' intento fazer de minha corpa em performance, sendo esta corpa uma corpa que é interseccionada por alguns lugares de fala considerados no contexto cultural brasileiro como lugares subalternos/marginais/periféricos, e que em devir disto é atravessada por violências e opressões que estão representadas nestas figuras que ousou personificar, porque algo me diz que, se me encaro e me assumo também responsável pelas violências e opressões que me violam e me oprimem, então em algum lugar de minha experiência conflituosa, posso estar mais próxima do encontro de mim comigo mesma, a ponto de as violências e as opressões que sofro não serem condições ou componentes principais de minha existência. Talvez, e no fundo, esta minha busca não seja feita pela representação de diretrizes coloniais que, ao seu modo, combinaram de adjetivar aquelas pessoas que não se adequam aos lugares definidos como inferiores ao seu, em se tratando de poder de fala e políticas de intervenção cultural, chamando-os de 'o subalterno', 'o marginal', 'o periférico'. Talvez esta minha busca por mim percorra e seja percorrida pelas ondas que tentam me afogar, pois talvez eu precise ser submergida por elas, se é que pretendo retomar o fôlego e o foco do que me conduz a berrar.

Béééé!

Começo então a olhar para minha corpa em performance me utilizando de posturas corpa-vocais que me ajudem a representar e exaltar as faces violentas e opressoras inerentes a existência da Ovelha Dolly. Na intenção de aproximar essas faces de Dolly de mim e das pessoas que a assistem, procuro formas corpo-vocais de combinar essas características opressoras de Dolly com ações físicas no espaço da cena que à primeira, segunda e terceira vista que fazem de sua representação e de fala/desabafo/descoberta/teste terreno propício para diálogos performáticos que se pretendem éticos, poéticos e políticos entre mim, Dolly e os espectadores, instigando muitas vezes um despertar/olhar pessoal e coletivo para algumas reflexões que possamos ter juntos sobre os modos como as diretrizes que organizam a nossa cultura brasileira em estruturas construídas e reforçadas por ideais cisgêneros, machocêntricos, branquistas, pseudo-cristãos, rascistas, lgbti+fóbicos, capacitistas, gordofóbicos, etc. e que, em alguma medida pudessem transformar microscopicamente quem a/me acompanhou em performance, me transformando também, e que em alguma escala nas experiências das relações humanas possamos, num primeiro momento, reconhecer em nós as

sujeitas e as subjetividades que nos compõem também como pessoas violentas e violadas, opressoras e oprimidas já que aqui no contexto sociocultural brasileiro somos pessoas colonizadas e afetadas pelos efeitos dessa colonização, com exceção de uma comunidade formada por pessoas indígenas em situação de isolamento sociocultural brasileiro⁹, comunidade que até o momento desta escrita não pretende manter contato com o Brasil o qual conhecemos. Por isso, acredito que as pessoas dessa comunidade indígena, melhor do que ninguém, sabem sobre suas ancestralidades, quem se são, sendo assim pessoas, em essência, anticoloniais.

Considero importante reiterar que ao propormos as ‘figuras’ como referenciais primários na criação da personagem Ovelha Dolly porque queria saber os devires dessa intenção provocadora, que prioriza espaços de uma escuta pessoal e coletiva que se deu/ se dá/ se dará através da performance de minha corpa, com todas as trajetórias que lhe compõe, por meio do risco que enfrentamos ao nos desafiar e nos propor colocar em ‘figuras’ estereotipadas as qualidades que também nos compõem enquanto sujeitas e que é difícil reconhecer em nós mesmas quando ousamos perguntar quem somos.

É a partir deste processo de escuta que apresento a mim enquanto pessoa e performer e ao público que me vê ali exposta, a Dolly que me domina e é dominada por mim em suas incapacidades de ser autônoma em seus desejos, com o intuito de provocar em nós vários e indizíveis momentos de tensão sobre as diretrizes e as formas que conduzem as roteiros pré-escritos para nós e com os quais estamos habituadas a seguir

E a partir daí, considero que Dolly e eu começamos a denunciar as violências e as opressões que sofremos, colocando em seu discurso palavras que denunciam violências e opressões que transcendem a sua própria vivência. Ao expor as marcas das violências e opressões que sofre por ser quem se é, Dolly gera identificações com pessoas que, em alguma medida se reconhecem em suas subalternidades.

⁹ Esta informação viralizou nas mídias sociais de comunicação como jornais impresso e online, tv e rádio no primeiro semestre do ano 2022. Deixo aqui um link do Jornal Online Brasil de Fato que apresenta brevemente sobre essa comunidade indígena, bem como informa sobre seus direitos enquanto habitantes do nosso país. <https://www.brasildefato.com.br/2022/02/06/quem-sao-os-grupos-indigenas-isolados-brasileiros-e-quais-sao-os-direitos-deles> (Acessado em 06 de julho de 2023).

BÉÉÉÉÉ - ASPIRAÇÕES DE RENASCIMENTO

A poesia leva a linguagem verbal a extrapolar a sua função referencial para instaurar uma lógica própria no contexto da ficção produzida, assumindo a função poética. O gênero poético em performance permite que a linguagem, em sua potência simbólica, abrigue imagens de origem sonora que, por vezes, desdobram-se em sensações sinestésicas, nas quais os diversos sentidos conectam-se na percepção humana a partir da escuta. Esta escuta, numa instância fisiológica, pode ser o portal para a sensibilização de uma escuta simbólica habitando e reverberando na corpa de quem ouve.

Neste trabalho pude mergulhar na importância de valorizar a dimensão prosódica das vozes, gritos e ecos inscritos dramaturgicamente na personagem Ovelha Dolly, enfatizando as riquezas que um olhar sobre suas subjetividades possui - dimensão esta que poderia ter perdido ênfase se eu tivesse associado suas vozes, seus gritos e seus ecos excepcionalmente ao corpo das ideias.

Dito isto, considero que o exercício de performar esta personagem, me apropriando de seus caracteres éticos, poéticos e políticos, a partir de escolhas vocais conscientes resultou em uma experiência de grande valor comunicativo entre o material estético (as sujeitas desta pesquisa) e os espectadores do espetáculo, principalmente no que tange os lugares que uma corpa travesti, preta e periférica em performance pode ecoar.

Os inícios, meios e fins deste trabalho foram afetados por um caos pessoal de descoberta que a personagem Ovelha Dolly me propunha a investigar. Em nosso encontro fui colo para ela, assim como ela foi colo para mim. Nos conectamos através de um vazio existencial que foi preenchido por uma busca ancestral sobre as matrizes que caracterizam nossas essências.

Agora, por este trabalho, continuo aspirando pela investigação as poéticas de minha memória e de minha identidade pelo viés de suas potências emancipatórias. Descubro que, quanto mais distante das representações ancestrais que me compõe estou, mais sou seduzida pelas culturas coloniais que roteirizam meus modos de ser e agir em vida.

Depois de Dolly, qualquer sentimento desrespeitoso de minhas subjetividades que me indiquem os caminhos de ser, me provoca ao encontro dos berros!

Ouso berrar como uma ovelha deve berrar.

Bééé! Béééé! Bééééé!

Literaturas que me referenciam

BISCARO, Bárbara. **Gênero, sexo e escuta na voz em performance**. Urdimento, v.1, n.22, p 15 - 26, julho 2014

BURIGO, Joanna. **É preciso ter cuidado com o pensamento binário**. Carta Capital, Cartacapital.com.br, p. 1-1, 30 mar. 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniaoe-preciso-ter-cuidado-com-o-pensamento-binario/>. Acesso em: 6 jan. 2023.

CARVALHO, Fernando de. **Ovelha Dolly e Zoológico a céu aberto**. Editora Javali:1ª ed., Belo Horizonte: 2019.

JACOBS, Daiane D. S. **Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance**. Tese (doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Florianópolis, 2015.

LEAL, Dodi; ROSA, André. **Transgeneridades em performance: desobediência de gênero e anticolonialidades das artes cênicas**. Rev. Bras. Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 3, e97755, 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca>>.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. De Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Artigo recebido em 14/10/2023 e aprovado em 21/12/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.51185>

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

ⁱ Kika Sena - é uma atriz, arte-educadora, diretora teatral, poeta e performer brasileira. Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB) e mestra em Teoria e Prática das Artes Cênicas pela Universidade Federal do Acre, Kika Sena é pesquisadora nas áreas de gênero, sexualidade, raça e classe. A partir de 2015, vem desenvolvendo pesquisas relacionadas à área de voz e palavra em performance com cunho político referente ao corpo da mulher trans e travesti na cena teatral e social brasileira. Em 2017 lançou o livro *Periférica*, pela Padê Editorial, antecedido por *Marítima*, 2016, publicação independente. Sua publicação mais recente, também de forma independente, é a zine *Subterrânea*, de 2019. Também em 2019 dirigiu o espetáculo teatral *Transmitologia* (DF). Já em 2020, em parceria com *As Aguadeiras*, dirigiu o espetáculo teatral *DesQuite*(AC). Seu trabalho teatral mais recente é o espetáculo *Ovelha Dolly* (AC), dirigido por Sarah Bicha. No cinema, fez sua estreia como protagonista no filme longa-metragem “*Paloma*” (2022), dirigido por Marcelo Gomes.. sereiavulcanica@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3630226740012042>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-0118-8701>

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



Por uma pedagogia reencantada da voz nas *artes vivas*: pressupostos para uma relação ecológica da voz

Juliana Rangelⁱ

Universidade Federal do Ceará - UFC, Fortaleza/ CE, Brasilⁱⁱ

Resumo - Por uma pedagogia reencantada da voz nas *artes vivas*: pressupostos para uma relação ecológica da voz

Este texto pretende indagar a voz nas artes vivas impulsionada em sua materialidade expansiva de ar. Para isso, em uma reflexão que parte de uma prática do ensino de voz no teatro, evocamos aqui alguns pressupostos para uma pedagogia reencantada da voz, na tentativa de experimentar um elo ecológico do trabalho corpóreo-vocal em conexão com epistemologias ameríndias. Por uma pedagogia reencantada da voz nas artes vivas é entender o exercício docente como uma criação constante de procedimentos sensíveis com a voz para a invenção de outros modos de existência e de relação com o meio ambiente. Esta escrita deseja, desse modo, tecer dimensões ético-poéticas, no fluxo entre arte e vida, a fim de trazer outros sopros para uma compreensão ecológica da voz em sua íntima relação com o ar.

Palavras-chave: Voz. Pedagogia da voz. Decolonialidade. Ar. Reencantamento. Artes vivas.

Abstract - For a reenchanted pedagogy of the voice in the *artes vivas*: assumptions for an ecological relationship of the voice

This paper intends to inquire about the voice in the living arts, driven by its expansive materiality of air. In order to achieve that, in a reflection that starts from a practice of teaching voice in theater, this article evokes some assumptions for a reenchanted pedagogy of the voice, in an attempt to experiment an ecological relation of the vocal corporeal work in connection with amerindian epistemologies. For a reenchanted pedagogy of the voice in the living arts is to acknowledge the teaching exercise as a constant creation of sensitive procedures with the voice for the invention of other ways of existence and relationship with the environment. This writing thus wishes to weave ethical-poetic dimensions into the flow between art and life, in order to bring other breaths to an ecological understanding of the voice in its intimate relationship with the air.

Keywords: Voice. Voice pedagogy. Decoloniality. Air. Reenchantment. Artes vivas.

Resumen - Por una pedagogía reencantada de la voz en las *artes vivas*: apuntes para una relación ecológica de la voz

Este texto pretende investigar la voz en las artes vivas impulsada en su expansiva materialidad de aire. Para ello, en una reflexión que parte de una práctica pedagógica de la voz en teatro, evocamos aquí algunos apuntes para una 'pedagogía reencantada de la voz', en un intento de experimentar un vínculo ecológico del trabajo corpóreo-vocal en conexión con epistemologías ameríndias. 'Por una pedagogía reencantada de la voz en las artes vivas' es entender el ejercicio docente como una creación constante de procedimientos sensibles con la voz para la invención de otros modos de existencia y de relación con el medio ambiente. Este escrito desea así tejer dimensiones ético-poéticas, en el flujo entre arte y vida, con el fin de aportar otros alientos a una comprensión ecológica de la voz en su íntima relación con el aire.

Palabras clave: Voz. Pedagogía de la voz. Decolonialidad. Aire. Reencantamiento. Artes vivas.

Introdução¹

Omama plantou essas árvores de cantos nos confins da floresta[...]. É a partir de lá que elas distribuem sem trégua suas melodias a todos os *xapiri* que correm até elas. São árvores muito grandes, cobertas de penugem brilhante de uma brancura ofuscante. Seus troncos são cobertos de lábios que se movem sem parar, uns em cima dos outros. Dessas bocas inumeráveis saem sem parar cantos belíssimos, tão numerosos quanto as estrelas no peito do céu[...]. Eles escutam essas árvores *amoa hi* com muita atenção[...]. Todos os cantos dos espíritos provêm dessas árvores muito antigas. Desde o primeiro tempo, é delas que obtêm suas palavras.

Kopenawa & Albert (2015)

Este relato mítico do xamã Davi Kopenawa constitui o impulso poético do processo de pensamento-criação aqui exposto, para buscar delinear uma pedagogia reencantada da voz nas artes vivas.

Pensar a voz nesta escrita, enquanto uma arte viva, é entendê-la como matéria corpórea que está em relação intrínseca com as forças do mundo. Forças despertadas pelos sentidos e que reverberam vigor, variação de intensidades, vivacidades, também, em formas de voz. Este pensamento é um movimento na tentativa de nos contrapormos à anestesia da vida no mundo contemporâneo e, para tentar desanestesiá-la, aqui nesta escrita, necessitaremos ativar um saber-corpo-voz em experiência direta com as forças de vibração que estão no mundo, na sua condição de vivo. Como nos sugere Suely Rolnik (2018, p. 195), em um desdobramento da sua noção de corpo-vibrátil, será tentar

Ativar e expandir o saber eco-etológico e expandi-lo ao longo de nossa existência: a experiência do mundo em sua condição de vivente, cujas forças produzem efeitos em nosso corpo, o qual pertence a essa mesma condição e a compartilha com todos os elementos que compõem o corpo vivo da biosfera.

Nessa conjuntura, este artigo quer pensar em uma pedagogia da voz nas artes vivas, também inspirada na prática e pensamento proposto pela *Maestría Interdisciplinar em Teatro y Artes Vivas* da Universidade Nacional da Colômbia, na qual artes vivas é uma noção identificadora que gera toda uma linha de pensamento e pesquisa acerca da criação artística. Como propõe o artista colombiano Juan Aldana (2021, pp. 55-56, tradução nossa), investigador nesse programa de mestrado, ao se perguntar o que são as artes vivas, responde que

não há uma resposta exata; e menos de nós que estamos nesse lugar. Poderíamos dar certas coordenadas para nos localizar [...]. Realmente pertence a um campo de conhecimento ou uma noção, ou um conceito como tal? [...] creio que é importante

¹ Este texto contou com a gentil revisão das normas da ABNT por parte das bibliotecárias Maristela Rangel de Freitas e Jade de Jesus dos Santos.

que não se consiga nomear. Creio que é importante que seja algo orgânico, que sempre esteja em movimento e que sempre se esteja, de alguma maneira, colocando a pergunta. É algo que está colocando a pergunta, não há respostas. E nessa mobilidade, nessa condição nômade que têm as Artes Vivas é o lugar no qual fixamos nossos rumos [...] é um campo de tensão entre linguagens das artes ou disciplina das artes[...]. É um campo de caos e turbulência, é um lugar que... é colocar em crise o que a gente como artista coloca ali.

As artes vivas apresentam-se, então, como uma noção pós-disciplinar, nômade, na qual a criação se dá no exercício de indagarmos e de nos entendermos como co-criadores no/do nosso tempo e espaço, corpos-vozes abertas, porosas às forças da vida sobre nós, em uma relação ética, poética e política (Rolnik, 2018). É neste sentido que parece pensar o teatrólogo José Sánchez (2021, p. 240, tradução nossa), quando argui que: “artes vivas respondem a uma situação de violência cotidiana na qual a vida é um valor central que mobiliza a criação”. Podemos até mesmo pensar, com Sánchez e Rolnik, nas artes vivas completamente imbricadas com as relações que ganham tensões complexas no cotidiano, com constantes negociações entre forças do desejo e do estabelecido, entre risco e segurança e, nesse embate, a criação é gestada e a própria experiência criadora transforma e gera saberes singulares no corpo-coletivo. Assim sendo, como pensar como se move e o que move a voz nesse contexto?

Para esboçarmos uma resposta, é possível arriscar dizer que indagar a voz nas artes vivas é também entendê-la em seu estado fisiológico, enquanto uma fricção do ar expiratório. Ar que recebemos do mundo. Ar que exalamos no mundo. Ar que recebemos novamente. Ar que tornamos a emitir para o mundo-ambiente. Ar que não dá para ficar mais em uma lógica somente humana. Ar pós-humano. Conectamos aqui uma compreensão da voz que poderia se chamar de ‘vocalidade atmosférica’, na qual a voz se expande de um sentido ‘audiocêntrico’ e ‘antropocêntrico’, tal como pensa Martin Daughtry (2021), pesquisador musical que investiga as dinâmicas sociais do som e da escuta em cruzamento com a etnomusicologia.

Daughtry (2021, p. 8-9, tradução nossa) investiga em uma concepção da voz pós-humana e, inclusive, pós-sonora, que não se restringe “[...] um som proposital emitido por uma garganta humana [...] mas sim como um fenômeno atmosférico generalizado”. O que esse autor efetiva é uma compreensão enfaticamente expandida da voz privilegiando-a enquanto movimento e troca, sobretudo, de ‘ar’, tanto no sentido de uma “troca gasosa entre ambientes conjuntos” (Daughtry, 2021, p. 9, tradução nossa), como de “alguma quantidade de turbulência ou distúrbio atmosférico que acompanha essa troca” (Daughtry, 2021, p. 9, tradução nossa). Nesta expansão do entendimento da voz, da vocalidade, Daughtry logra nos

dar uma dimensão extrema do dilema ambiental em jogo na voz, grafando-o como um dilema atmosférico.

Se o que constitui toda a dinâmica vocal, seja humana ou não, é o ar, o que esse autor nos faz entender - ainda que contra-intuitivamente, como ele mesmo reconhece - é que toda “a mudança na composição e dinâmica do ar está ligada a muitos dos desafios locais e globais que enfrentamos” (Daughtry, 2021, p. 9, tradução nossa). Dessa maneira, pensar a voz em seu estado fisiológico, enquanto uma fricção de ar respiratório, nos leva a compreender algo desafiante para o que este artigo quer propor no espectro das pedagogias da voz, que é a situação da mesma envolver, entre outros aspectos, o fato de que

ocorre que você está materialmente conectado às entidades que respiram; os indivíduos, grupos, tecnologias e empresas cujo material particulado você absorveu; e os muitos atos gasosos retardados e distribuídos pelos quais você e outros carregam pelo menos uma responsabilidade parcial. A natureza fictícia dos limites entre “você” e “não você” é revelada (Daughtry, 2021, pp. 10-11).

É especialmente nesse sentido que se diz acima que o ar não dá para ficar entendido e restrito somente a uma lógica humana. Precisamos considerar, nesse ambiente, o ar que sai de inúmeras fábricas. Ar das descargas de automóveis. Ar de teste de bombas nucleares, aviões de guerra e todos esses lixos de ar que são produções também do ser-humano. Toda essa problemática incidida diretamente no seguimento da vida planetária é levantada também por Daughtry (2021, p. 11), e para ele

Enquadrar esses e outros atos de troca gasosa consequentes como “vocais” chama a atenção para as agências ocultas e potencialidades dramáticas de chaminés, tapetes de desgaseificação, aterros sanitários com vazamento de metano e o restante da vasta gama de atos atmosféricos que silenciosamente “expressam” (em ambos os sentidos da palavra) o que significa ser um ser humano moderno. Ou o que significa ser um não-humano em um planeta onde a atmosfera foi completamente “humanizada”: carregada com substâncias voláteis através de séculos de atos industriais e outros atos poluidores.

Com tudo isso posto, podemos afirmar que as questões ambientais que atravessam o nosso tempo clamam com urgência por pensarmos em práticas pedagógicas que ultrapassem um enquadramento, no caso deste estudo, da voz puramente em uma compreensão vocalcêntrica e, ainda, ou antropocêntrica. É nesse contexto que faço o exercício nesta escrita de pensar a prática de experimentar a voz como forma de desenhar outras possibilidades de invenção de mundos possíveis. Uma pedagogia da voz portanto, não vocalcêntrica e nem audiocêntrica, mas com sentido sonoro e de escuta expandidos para a escuta ecológica do mundo. Dispositivos de criação que ativam o ar para mobilizar as pregas vocais, com fôlego,

no intuito de fazer brotar uma vocalidade vibrátil, com o seu gesto de criação em ressonância com o meio ambiente. Tais necessidades de invenção de diferentes modos pedagógicos, fala de um mundo contemporâneo com questões planetárias que precisam de estratégias pedagógicas que, muitas vezes, o pensamento puramente disciplinar não dá conta. Precisamos urgentemente criar outros fluxos de ar.

No intuito de experimentar a voz expandida em elos com a natureza, buscamos inspiração poética em saberes ameríndios, o que faz também a minha prática de voz deslocar e expandir a escuta sobre o que venho investigando há mais de vinte anos no âmbito da corporeidade da voz. Esse exercício de composição, *com-por, re-compor* a docência, se fez nesta pesquisa², durante o primeiro semestre do ano de 2023, com estudantes da licenciatura em Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema- ESTC/ Lisboa. Foram realizados exercícios e experimentações vocais tanto em espaços fechados como em espaços abertos, em ambientes naturais. Ao longo do texto, os relatos de experiência escritos por eles, a partir da prática que desenvolvemos, fará parte do corpo do texto.³ As vozes dos estudantes são de crucial importância para esta escrita, uma vez que entendemos que a relação de ensino-aprendizagem ocorre no entre-lugar, no entre partícipes (aprendizes e ensinantes), no entre de vozes que se encontram, se chocam, se confundem, se escutam, embarcam juntas em direção a lugares sensíveis a serem descobertos.

Exponho aqui, nesta escrita, o exercício da experiência de pensar-criar-aprender-ensinar a voz a partir de quatro pressupostos a serem expostos a seguir: 1) Ativar a pele; 2) Escutar o silêncio; 3) Abrir espaço e dar passagem para diversas galerias em grutas do corpo que ressoa; 4) Reencantamento como inspiração poética. Propomos por pressuposto um pensamento pedagógico não normativo e que opere mais como um ensejo poético, uma abertura sensorial e sugestiva, mais do que um manual a ser seguido. Trata-se da materialização, no próprio corpo da escrita, do desejo de que em algum lugar, em outros convívios, em outras vozes, as palavras aqui lançadas encontrem ecos. Ecos que vibrem por uma relação ecológica da voz.

² Este texto faz parte das práticas pedagógico-artísticas do estágio de pós-doutoramento realizado no Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema- ESTC do Instituto Politécnico de Lisboa, com supervisão da professora Sara Belo, em articulação com o CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Algarve), em Portugal no ano de 2023.

³ As citações de textos dos discentes aparecem em itálico e com a sigla da escola, ESTC, como referência. Agradeço aos estudantes participantes das vivências nas aulas de voz, por toda a nossa possibilidade de encontro, aprendizagens e afetos partilhados.

Pressuposto I

Ativar a pele:

O chão é a cama que me abre o peito, a porta do corpo para o infinito (Urano, ESTC, 2023).

Corpo deitado. Busca por *con-tato* com o chão de madeira. A cada movimento de expiração, corpo que se entrega mais à força da gravidade. Aguçar um corpo maleável, menos rígido, fluido, vibrátil, liberto de automatismos e de uma rigidez estratificada de uma imagem corpórea da voz em uma parte única do corpo. Em sequência, dar passagem para movimentos corporais em fluxo livre, objetivando desfazer tensões nas articulações e músculos. Massagear a pele a partir do contato com o chão. Passagem de uma base à outra a partir do contato estabelecido entre o corpo com a superfície durante o passar de movimento, por exemplo, do decúbito dorsal para o decúbito ventral. Nesse mover sutil do corpo, buscar liberar tensões massageando-o no chão e também deixar acontecer um mover da voz massageando todo o canal vocal com as vibrações sonoras. Assim, ir estendendo a pele de uma maneira que vai se desfazendo o perfil que ela desenha, “a pele traçando ao vivo o contorno de diferentes figuras da subjetividade” (Rolnik, 1997, p. 27) como se transformando a pele em uma superfície plana, gerando uma espécie de inquietação, decorrente de forças atuantes no fluxo entre o dentro e o fora da pele, engendrando outros desenhos na composição da pele. Complexo processo de formação-dissolução.

A pele é um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade: meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc” “[...] dentro e fora não são meros espaços, separados por uma pele compacta que delinea um perfil de uma vez por todas. Percebemos que eles são indissociáveis e, paradoxalmente, inconciliáveis: o dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro (Rolnik, 1997, pp. 1-2).

Com Suely Rolnik (1997, p. 2) podemos pensar a pele como uma dobra que se faz através das relações com o ambiente, o meio que, por sua vez, metamorfoseia o dentro que é “o interior de uma dobra da pele. E, reciprocamente, a pele, por sua vez, nada mais é do que o fora do dentro”. Ativar a pele é ampliar e sintonizar o seu grau de vibratibilidade aos efeitos do ambiente para além do habitual, ou seja, irromper na pele passagens para a constelação de diagramas que encontram novas dobras na pele, outras figuras. Ao mobilizar a pele podemos dar passagem a corporeidades transitórias, expandindo as relações corpo-ambiente.

Corpo sentado. Sobre os ísquios, corpo que busca por uma verticalidade postural da coluna até o topo da cabeça. Com as mãos aquecidas esfregar, roçar as mesmas mãos nas bochechas do rosto. Mais uma vez ativar o estado de vibratibilidade da pele do rosto que ressoa.

Juliana Rangel.

Por uma pedagogia reencantada da voz nas *artes vivas*: pressupostos para uma relação ecológica da voz. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 04, nº 02, julho-dezembro/2023 - pp. 36-55. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

Na comissura das fossas nasais e com os dedos indicadores, massagear com vigor a pele do sulco nasolabial direito e esquerdo. Seguir a massagem da pele de todo o rosto que ressoa até finalizar com as mãos em concha em contato com a pele das orelhas. Sugestão: parar um tempo para escutar o som deste contato.

Como estar presente no estado atual das coisas? Essa presença é, por si só, uma reivindicação política; é estar em relação-constante, aberta, permeável, fluida e relaxada. Esse estado de relação é exigente: exige uma escuta atenta, ativa e generosa daquilo que acontece em nós e, em simultâneo, da impermanência que nos rodeia; é fazermos uma translação ininterrupta de dentro para fora e de fora para dentro e deixarmos que essa força permanentemente impermanente atue em nós e nós nela (Constança dos Santos, ESTC, 2023).

Com essa abertura dentro e fora estabelecida, podemos seguir massageando, esticando a pele da nuca, pescoço, laringe. Buscar pela posição sentada, com as pernas cruzadas e coluna ereta, dando espaço para as vértebras e com atenção aos espaços entre as vértebras da nuca. Olhos fechados. Postura que abre o corpo da voz para uma escuta sensível.

Pressuposto 2

Escutar o silêncio

Não se habita o mundo da mesma forma quando nos pomos a escutar o silêncio da noite, o farfalhar do vento nas folhagens, as ondas do mar quebrando nas praias ou a gaivota revolvendo a areia, ao final do dia, para dali catar algum resto esquecido e depois, em voo preciso, se afastar lentamente, como quem tem preguiça ou apenas não tem pressa para acompanhar o pescador em seu barco mar adentro (Arantes, 2012, p.93).

O que é escutar? Escutar é uma alegria, é se deixar contaminar pelos sons do mundo que nos envolve, dos jardins, das praças do lugar onde moramos, dos compartimentos da nossa casa, das vozes de pessoas que estão perto e distantes de nós. Escutar é isso, mas a escuta também pode nos trazer outras imagens, outros fonemas, outras palavras, outros “acordes”. Escutar proporciona uma abertura para combinações infinitas. Escutar também tem a ver com um cuidar de si. Aguçar a escuta é entrar em contato consigo mesmo, é também perceber que fazemos parte de um movimento. Ou seja, entender a si mesmo como movimento, como trânsito, como mudança. Movimento este possível pelo estado de escuta do corpo-cena, corpo-ambiente, corpo-mundo, corpo-voz. É necessária uma aprendizagem para escutar, abrir a escuta para diferentes texturas sonoras que nos envolvem com o outro, compor sons, vozes, falas... Sons que compõem ambientes. E para escutar, com o corpo aberto

Juliana Rangel.

Por uma pedagogia reencantada da voz nas *artes vivas*: pressupostos para uma relação ecológica da voz. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 04, nº 02, julho-dezembro/2023 - pp. 36-55. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

para acolher o som, em um primeiro momento, é preciso ouvir o silêncio ativo, um certo recolhimento:

Frescura, abertura, uma janela escancarada[...]. A leveza do vento a percorrer o corpo, como cair de uma montanha e me tornar nuvem. Conectar com as árvores. Escutas os sons da rua, escutar. Escutar o mundo e ser o seu espelho caleidoscópico. Criar uma ligação com as folhas, os ramos, a pele da natureza, a raiz que a nós também enraíza, e torná-lo movimento, corpo, voz (Urano, ESTC, 2023).

O educador musical Murray Schafer (2001, p. 28) nos diz que antes da era da escrita, o sentido da escuta era vital para as sociedades em relação ao sentido da visão, “a palavra de Deus, a história das tribos e todas as outras informações importantes eram ouvidas, e não vistas”. Busca por dispositivos que procuram ativar estados intensificados de atenção, capazes de desencadear qualidades relacionais. Um tipo de abertura com o outro que compõe o ecossistema. Dilatar o tempo para perceber diferentes intensidades sonoras, frequências, durações sonoras, texturas, repetições, sons únicos [...]. O desafio do mundo logocêntrico perpassa no desapego de uma escuta cognitivista e também limitada ao vocalcentrismo. Que se limita em fazer julgamentos da própria voz e deixando de perceber a relação íntima que existe entre o escutar e o vocalizar. Escuta esta que pode tecer uma relação vibrátil da voz com o ambiente sonoro que nos envolve (dentro e fora). E com essa escuta vocalizar, receber uma energia vibrátil para poder oferecer de volta, como em um movimento circular com o ambiente. Fazendo da voz - do orifício da glote e todos os harmônicos desencadeados através dessa passagem de ar - um corpo que ganha texturas e formas em um espaço relacional.

[...] que música dançam as folhas dos ramos? Como me comunico com ela? O que é sentir o vento e sentir o sol? Sinto que tenho um melhor direcionamento da atenção no que toca ao que é realmente comunicar depois de ter dado o mergulho naquilo que é, tão concreto e, tão mágico, ao mesmo tempo: escutar- que é ligeiramente diferente de só ouvir- implica outra atenção[...] (Guilherme Godinho, ESTC, 2023).

Pressuposto3

Abrir espaço e dar passagem para diversas galerias em grutas do corpo que ressoa

Falar é fazer a experiência de entrar e sair da caverna do corpo humano a cada respiração:
 abrem-se galerias,
 passagens não vistas,
 atalhos esquecidos,
 outros cruzamentos;
 avança-se por esquadramento;
 é preciso atravessar caminhos incompatíveis, ultrapassá-los[...]
 (Novarina, 2009, p.15).

Entrar em vocalidades desconhecidas,
 Abrir galerias, passagens, fluxos...
 Cruzamentos outros,
 Outras r e s p i r a ç õ e s,
 timbres,
 espaços de ressonância,
 outras maneiras de se escutar no espaço,
 deixar encarnar sensações,
 outras imagens no acontecimento da voz.
 Intensificações da vida no acessar a vida presente na vibração da voz,
 voz esta que enche o corpo, transbordando-o no ambiente.

A porta que esta entrega abriu para a minha voz fez parecer que naquele curto momento todo o mundo me ouvia cantar [...]. Meu canto naquele momento, senti que ganhara vida. Que ao sair da minha boca viajava ao sabor do seu vento, sem duvidar para onde ia e sem nunca olhar para trás. Que era acolhido pela Natureza e a completava. Foi belo, foi puro, foi reconfortante, foi vivo (Jorge Gonçalves, ESTC, 2023).

Voltas que iria dar a estas palavras [...]. Esse poema transformou em algo que sinto que me pertence, sinto-me ligado a ele [...]. Como se ele fosse algo que me liga à natureza (Bruno Santos, ESTC, 2023).

Pressuposto 4

Reencantamento como inspiração poética

Busca por abertura de imaginários a partir da leitura de trecho do livro *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo*, do líder indígena e ambientalista Ailton Krenak (2019, p. 40, 69-70), que nos desloca para uma outra conexão de envolvimento com a natureza.

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico[...]. Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela.

Mergulhar no ambiente de experimentação com ecos dessa memória corpórea ativada com a leitura de Krenak (2019, p. 69), querendo encontrar, vibrar em ressonância com pedaços de nós presentes na natureza, na sua imensa multidão de formas. Somos “[...] 70% de água e um monte de outros materiais”, também presentes na natureza. Como deixar que a materialidade que compõe a voz se envolva com a materialidade das texturas variadas que podemos encontrar em um parque de árvores que resiste na urbe? Seria esse um exercício de reencantamento da voz? Uma inspiração poética e política para um outro entendimento do trabalho de voz, ou até mesmo uma proposição decolonial da voz? O que podemos entender por reencantar?

Encantar é uma palavra que vem do latim *incantare*, que podemos fazer relação com as noções de encantamento, magia, enfeitiçar e também com a palavra canto. O canto, ao longo de diversas histórias comunitárias, sempre esteve presente em ritos de passagem, celebrações divinas, invocações de deuses e a certa forma de contar suas próprias histórias por determinadas comunidades. Aqui, juntando encantar com canto podemos evocar a palavra reencantamento. Não como uma ruptura cronológica entre um mundo encantado, desencantado e, por fim, reencantado. No presente texto, mais do que uma proposta de trazer novamente uma magia para a voz, o prefixo ‘re’ propõe uma expansão da compreensão sobre o encantamento.

No exercício da voz nas artes vivas, reencantar é ativar a singularidade da voz em conexão com o coletivo composto por diferentes saberes, expandidos também na convivência com a natureza. Reencantar a voz é deixar que a força inventiva da criação se emaranhe e encarne novas conexões a partir da escuta de outras visões de mundo que seguem a pulsar no

Juliana Rangel.

Por uma pedagogia reencantada da voz nas *artes vivas*: pressupostos para uma relação ecológica da voz. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 04, nº 02, julho-dezembro/2023 - pp. 36-55. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

cotidiano, como ovos que podem eclodir e, no caso da arte, abrindo o imaginário poético através da voz, para gerar novas possibilidades de encantamento com a vida.

Podemos expandir também a noção de encantamento dialogando com a crítica literária Evelin Balbino (2018), quando reflete sobre este tema a partir do teórico Didi-Huberman, trazendo-nos a imagem dos vaga-lumes com suas centelhas de luz que seguem emitindo seus sinais, mesmo com os holofotes ofuscantes acesos dos donos da máquina política do projeto nazista/fascista, no qual:

Os pirilampos são [...] pontos de força poética, de vida e de alegria que, apesar da grande luz do regime político, não deixam de pulsar. [...] os lampejos não se esvaíam, mas sim a capacidade humana de vê-los (Balbino, 2018, p. 61).

Encantar a voz é entrar na experiência do reencantamento da percepção sensível do ser humano para as coisas do mundo, possibilitar a capacidade humana de vê-los, de ver os vaga-lumes, desanuviar os sentidos do corpo e deixar que as afecções nos cheguem. Abandonar o utilitarismo corriqueiro, que nos captura incessantemente e abrir vozes para elaborar novos encontros, para outras temporalidades, imagens e imaginários e existências possíveis.

[...] Hoje morreste quantas vezes?
Quantas vezes te permitiste boiar nas ondas do mar? Na espuma, na crema,
Terna, na cantiga que seduz, no ressoar das ondas que batem e se difundem entre si.
De repente brilhaste.
Foste estrela. Cadente [...]
(Guilherme Godinho, ESTC, 2023).

Dar voz ao incorporar do enraizar dos meus pés descalços na terra (Sofia Lopes, ESTC, 2023).

Possibilidade de despertar uma conexão com a natureza, com sítios de onde todos viemos e conosco próprios (Joana Pinto, ESTC, 2023).

Caminhar. Com os sentidos porosos para o ambiente, caminhamos pelo parque florestal das proximidades da Freguesia da Mina de Água em Amadora-PT. Acredito que a leitura anterior de algumas passagens do livro *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo* do líder indígena Ailton Krenak possa ter mobilizado algumas perguntas que ganharam ecos nos deslocamentos provocados pelo caminhar dos estudantes. Nesse livro, Krenak nos mostra como o projeto de ‘desenvolvimento’ da civilização nos ‘des-envolve’ de conexões com as territorialidades com as quais fazemos parte. Dessa forma, o programa de progresso civilizacional passa também pelo rompimento da condição ecológica do ser humano, devido à sua força eminentemente, como colocado acima, antropocêntrica. Assim, podemos também

chamar de destituição da terrexistência (Rufino; Renaud e Sánchez, 2020), essa perda de conexão com a terra, com as territorialidades que nos constituem. A terrexistência como condição ecológica-existencial dos seres vivos constituindo coletivos sociais com a natureza e não contra a natureza.

A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo (Krenak, 2019, p.12).

Ao nos descolarmos da nossa condição de terrexistência caímos no desencantamento. Desencantamento não como uma morte biológica, cronológica do corpo, mas como uma anestesia, uma desvitalidade da vida, ruptura e esquecimento dos ciclos ancestrais. Reencantamento como um devir biocósmico, numa tentativa de redimensionar condições de subalternidade, apagamentos, desmantelamentos de vidas, visões monológicas, para poder dar voltas, girar por vários ciclos de tempos, buscar sopro de vida também com os saberes ancestrais. “Estar nu perante a natureza. [...] deixar aflorar em nós a cura que ela nos tem a oferecer, bem como a ancestralidade que ela nos faz compreender” (Sofia Lopes, ESTC, 2023). Ao longo do mito do progresso da civilização, foi apagada esta relação de encantamento com os outros seres vivos da terra.

Acontece que o humano, como métrica de uma conjunção entre o branco, homem, cristão, obcecado pelo consumo e acúmulo esqueceu que é natureza. Se blindou de civilização a ponto de esquecer que é somente mais uma manifestação do vivo integrado a um amplo e complexo organismo. Por se distanciar disso tem perdido a vivacidade, se adequando a um padrão de desencantamento (Rufino; Simas, 2020, pp. 9-10).

Busca por vibrações em um emaranhamento ancestral. Sentir a vibração que a nossa voz provoca em nós e abrir a boca para uma relação eminentemente erótica, relacional com sons, percebendo suas diferentes frequências, intensidades, durações, curvas melódicas, registros no corpo do som vocal e na palavra encarnada que, por sua vez, reverbera no corpo-ambiente vivo. Somos vozes que carregam outras vozes. Vozes ancestrais de seres vivos que passaram e estão aqui conosco. Fato que nos coloca em condição de passagem, menos apressada e mais cuidadosa, em uma relação de envolvimento e pertencimento a uma comunidade no sentido mais ecológico que a palavra comunidade pode nos oferecer. Vida em comunidade que é encontro, abertura para o arriscar-se na busca pelo desconhecido que está no outro, é também enfrentamento dos bloqueios e renúncia dos padrões pré-moldados. A voz, neste ambiente, está em constante processo de criação, ela procura integração com as

outras vozes viventes. Voz que é semente de um campo relacional entre as coisas. Voz que é um constante cultivo do refazimento de si no mundo. Voz menos narcísica e mais ecológica. Para isso é preciso abrir espaços de ar no corpo que ressoa, espaços vibráteis que começam com a sensação de enraizamento dos pés com a terra. “Dar voz ao incorporar do enraizar dos meus pés descalços na terra” (Sofia Lopes, ESTC, 2023). Voz misturada à terra para ativar uma força sonora que vem da terra, circular em nós e reverberar no ar atmosférico.

Existe, realmente uma enorme panóplia de sons imensamente belos, uma paisagem sonora, que com o nosso carácter rotineiro e atribulado nem nos apercebemos. E, por vezes, é bom parar e apenas escutar o som do vento. Escutar os pássaros madrugadores que pairam no ar e o agitam. Escutar os barulhos humanos, os que nós próprios também fazemos inconscientemente. E, por vezes, podemos até parar e sentir. Sentir o toque da árvore na palma da nossa mão[...]. Sentir o cheiro que as folhas emanam. Sentir a Natureza a comunicar conosco e entrar num diálogo com ela. Deixarmo-nos perder no seu silêncio, deixarmo-nos ser poetizados pela sua presença, deixar que a relação ancestral que partilhamos nos invada (Maria Loureiro, ESTC, 2023).

A natureza, na sua relação ecossistêmica, nos convida a experimentar práticas pedagógicas que coloquem a voz em uma relação aberta e comunitária, nem vocalcêntrica nem antropocêntrica. Relação essa que também é provisória e inacabada e se faz no emaranhar de elos em um cruzo entre temporalidades e saberes que margeiam essa terra e sopram outro ar.

Na tentativa de outras reconfigurações expandidas da fisiologia da voz, cuja matéria de energia mobilizadora é o ar respiratório, com saberes que compõem epistemologias ligadas à terra e que inspiram a ação de estar em contato corpo-natureza, vindicamos aqui por um reencantamento da voz como um modo de existir com o outro, em um tecer pedagógico entre dimensões éticas, poéticas e políticas da voz, no fluxo entre arte e vida. Ou melhor, para colocar a arte e a vida em fluxo, para uma outra arte, para uma outra vida, para outros sentidos do humano, não antropocêntrico, para outros sentidos da voz, não vocalcêntrica.

Omama plantou essas árvores de cantos nos confins da floresta [...]. É a partir de lá que elas distribuem sem trégua suas melodias a todos os *xapiri* (Kopenawa; Albert, 2015, p. 114, grifo do autor).

Na passagem sobre os *xapiri* no livro *A Queda do Céu*, o xamã Davi Kopenawa nos diz que esses minúsculos seres invisíveis para a gente comum, como poeira de luz, de cantos magníficos, vivem nas florestas. Quando o sol se levanta, eles dormem. Quando o sol volta a descer anunciando a noite, eles acordam e brincam, voam e cantam e dançam na floresta. O canto é colhido das árvores de canto que eles chamam de *amoa hi*. Árvores de línguas sábias,

Juliana Rangel.

Por uma pedagogia reencantada da voz nas *artes vivas*: pressupostos para uma relação ecológica da voz. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 04, nº 02, julho-dezembro/2023 - pp. 36-55. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

criadas no primeiro tempo, para que os *xapiri* pudessem buscar o seu canto, o coração das suas melodias. Melodias aprendidas que vieram das árvores *amoa hi*, dos lábios moventes de árvores. Depois, um pouco mais adiante sobre “Os ancestrais animais”, tempo no qual a floresta ainda era jovem, Kopenawa (2015, p.117-118) nos conta que os “nossos antepassados, que eram humanos com nomes de animais, se metamorfosearam em caça[...]. Por isso, para eles, continuamos sendo dos seus”.

Em variadas cosmogonias ameríndias pode-se perceber uma versão do humano anterior ao surgimento do mundo: “Quando o céu ainda estava muito perto da terra, não havia nada no mundo, só gente e jabotis” (Aikewara *apud* Danowski e Castro, 2014, p. 85). É instigante perceber, na versão dos *Aikewara*, comunidade tupi que vive na Amazônia, essa outra maneira de entender o humano antes dos outros seres, ou melhor, no tempo em que “não havia nada”. Uma humanidade primária, matéria da qual o mundo iria ser criado. São histórias que perpassam várias cosmogonias indígenas sobre o antes do começo dos tempos.

Após uma série de peripécias, parcelas da humanidade originária- não completamente humana, pois embora antropomorfa e dotada de faculdades mentais idênticas às nossas, essa raça primeva possuía grande plasticidade anatômica e uma certa propensão para condutas imorais(incesto, canibalismo)-, parcelas desta “primigente” vão se transformando, de modo espontâneo ou, mais uma vez, em resultado da ação de um demiurgo, nas espécies biológicas, acidentes geográficos, fenômenos meteorológicos e corpos celestes que compõem o cosmos atual. A parcela que não se transformou, permanecendo essencialmente igual a si mesma, é a humanidade histórica, ou contemporânea (Danowski; Castro, 2014, pp. 87-88).

Nessa cosmogonia podemos nos entender como seres ainda em um porvir árvore, ou montanha, ou vento, ou estrela cadente ou rouxinol. Humanidade que não era um, mas uma multiplicidade de formas diversas. Essa visão é completamente diferente da visão antropocêntrica, narcísica do humano que impera no mundo ocidental capitalista contemporâneo. Na cosmogonia ameríndia, podemos entender que tudo é humano, e dizer que tudo é humano é dizer que os humanos não estão em uma posição especial do fluxo da vida e nem constituiu um evento excepcional que veio interromper a trajetória monótona do universo. O princípio antropomórfico afirma que são os animais e demais entes que são humanos assim como nós. Para os ameríndios os animais são humanos para si e eles (ameríndios) agem de acordo com esse saber, mas, mesmo assim, eles sabem não saber tudo o que os animais sabem e/ou tudo que eles são. Danowski e Castro (2014, p. 98) levantam a

seguinte tese etnográfica entre o mundo-em-si e a infinidade de existentes enquanto centros de perspectiva:

Cada objeto ou aspecto do universo é uma entidade híbrida, ao mesmo tempo humano-para-si e não-humano-para-outrem, ou melhor, por-outrem. Neste sentido, todo existente, e o mundo enquanto agregado aberto de existentes, é um ser-fora-de-si.

E a voz? Corpo sonoro que reverbera no ambiente. E a palavra que sai para o mundo ao vocalizarmos a garganta carne? Garganta, passagem, orifício, não como uma propriedade que temos (parcela individual ou prisão do eu), mas como uma abertura, uma passagem de ar por onde um sopro outro faz-se vibrar em nós. Vibrações sonoras que existem, que ressoam muito antes de nós, como podemos escutar como os *Yanomami*. Como ligar as nossas bocas com as bocas da árvore do canto dos *Yanomami*? Pensar a voz como um movimento de ar nas cavidades carnosas do corpo que se expande nas amplitudes atmosféricas do mundo. Voz como passagem de ar que estimula vibrações sonoras nas pregas vocais do corpo-outro. Ar que passa pelo orifício da garganta para encontrar, desde as suas cavidades, o outro. O outro presente na nossa abertura corpórea, sensível e, porque não, histórica, já que nos diz algo sobre o nosso tempo. Como pensar, então, a voz como uma relação com o outro no presente, na sua força de acontecimento? Mas, mais do que isso, em uma relação ecológica com o outro, neste nosso presente antropocêntrico, ou mais precisamente, em tempos do Antropoceno?

O Antropoceno (ou que outro nome se lhe queira dar) é uma época, no sentido geológico do termo, mas ele aponta para o fim da "epocalidade" enquanto tal, no que concerne a espécie. Embora tenha começado conosco, muito provavelmente terminará sem nós [...] os eventos com que temos que lidar não estão no futuro, mas em grande parte no passado [...] o que quer que façamos, a ameaça permanecerá conosco por séculos, ou milênios (Danawski; Castro, 2014, p. 16).

Reencantamento. A interferência no tempo presente dos *Xapiri* nos modos de viver *Yanomami* nos mostra uma relação encantada com a natureza e com a vida, fazendo do duplo vida e morte um caminho para o não esquecimento que interfere nas biodinâmicas e biorritmos da ecologia daqueles seres que compõem uma comunidade. É precisamente a virada que nos faz ver o antropólogo brasileiro Viveiros de Castro (2018), de um entendimento contemporâneo dessas cosmogonias ameríndias, que ressaltam justamente para além da modernidade - que na sua cegueira e arrogância, calcada na sua dicotomia constitutiva que separa cultura e natureza, vê nessas cosmogonias um pensamento ingênuo e atrasado -, a sua complexa, múltipla e sábia relação com a natureza. Nesse sentido, a busca

por uma pedagogia encantada da voz seria driblar, esquivar, confrontar a lógica totalizante do antropoceno e enfrentar uma guerra, de traços capitalistas e coloniais, com a força do movimento do ar, da experiência de respirar, vocalizar, fazer, sentir, se relacionar, inventar outros futuros possíveis com o fôlego, o ar hibridizado com os nossos ancestrais- árvore de canto, águas, plantas, rios, folhas, animais... em defesa da vida. E se, como arguem Rufino e Simas (2020, p. 8),

o encantamento tem sido alvo do fetichismo e de desqualificação nos debates sobre sociedades e modos de vida. Falamos do encantamento enquanto astúcia de batalha e mandinga em um mundo assombrado pelo terror. Enquanto há quem ache que é bobagem e as florestas são derrubadas, os xamãs e pajés invocam os espíritos da natureza para recordarem que um dia fomos árvore, folha e poeira do universo.

Substâncias compartilhadas à medida que inspiramos, que ficam nas vias úmidas do sistema respiratório, com efeitos duradouros, trabalhando necrogeneticamente nas células do corpo. Emitimos e inspiramos entidades microscópicas que flutuam no ar. Somos co-responsáveis pelo ar atmosférico que partilhamos. Sujeira e morte ambiental, em grande parte como subproduto de histórias coloniais, das lógicas ultraneocapitalistas vigentes na atualidade, com toda a catástrofe ecológica que nos assola de uma maneira que comprovadamente foge a mira de qualquer controle para todos nós terráqueos que vivemos compartilhando essa mesma atmosfera, esse mesmo ar.

As questões levantadas acima nos trazem a reflexão de que a voz, quando a escutamos em um estado relacional com o ambiente, ela é sempre emaranhada, contagia e é contagiada, é vulnerável, é ‘antropomórfica’ (Danowski; Castro, 2014) aberta para variadas possibilidades a partir da relação com o outro. Como escreve Daughtry (2021, p. 16), na relação voz e ambiente, em sua noção não audiocêntrica e pós-humana:

Mais do que o toque de clarim da espécie excepcional ou o uivo bárbaro do indivíduo heróico, a voz é um processo ubíquo que desfaz radicalmente o eu. Ou talvez faça um eu distributivo, imbricado com um vasto corpo de coletivos e ambientes, implicado em atos gasosos longínquos, subordinado a uma atmosfera cada vez mais humanizada, acompanhando a vida e a morte de outros.

Que relações, que alianças, que compromissos éticos, políticos e poéticos podem emergir da voz nas artes vivas que se relaciona através desse mesmo ar atmosférico?

O antropomorfismo, ao contrário do antropocentrismo, nos faz pensar em uma relação de (con)vivência com o mundo; mundo que se mostra em movimento, vivo, em devir, na sua potência de engravidamento, mudança que afeta o corpo e, no caso desta escrita, um corpo-vocal, pleno de vozes, sons, cantos e palavras. Palavras que são muito antigas, que já existiam

muito antes do nosso nascimento. Vozes que vêm da emanção de ecos, ecos vertiginosos de um passado que nos chegam ao presente na forma de ar, substância por onde reverberam ondas sonoras, fazendo vibrar o ar, que liga passado, presente e futuro em intensa e constante movência de vibrações transportadas pelo ar e que ressoam entre nós. Em algum lugar, em alguma referência da textura da voz que ressoa, aquele que ouve pode encontrar ecos, ecos... reverberações de sentidos sonoros na voz. “Ao fundo das vozes que escutamos no presente ressoa, como por causa de uma memória fisiológica, o eco das vozes perdidas” (Zumthor, 2005, p. 83).

Pistas conclusivas

Como estabelecer uma relação de reencantamento com a natureza e com a vida a partir de uma pedagogia encantada de voz?

Essa foi a pergunta que gerou movimento para a escrita deste texto, que entendo como um levantamento de pressupostos para um possível exercício da voz nas artes vivas a partir dos desafios que o nosso tempo nos convoca a pensar e refletir e que possam gerar ações de criações para outras existências de vida possíveis. Falo isso do ponto de vista do ofício do professorar, esperançar com e através de outras vozes e de toda a força do encontro que o movimento de ar que atravessa o orifício entre as pregas vocais pode fazer brotar no corpo singular e coletivo.

Indagar a dimensão pedagógica da voz partindo do reencantamento com a natureza é pensar em estratégias, ações, imagens poéticas, relações éticas, processos de formação atravessados por questões urgentes do nosso tempo. Tempo este que já não pode ser gestado unicamente pelo tempo cronológico do relógio, utilitarista, produtivista e mercadológico, acreditando ser possível uma existência sem partir de um princípio de convívio. Acredito que se faz urgente a criação de várias frentes de combate, e falar de pedagogias da voz é levantar provocações e estratégias de ações de uma voz que é reverberação de corpos, seres vivos, subjetividades marcadas por processos históricos, sociais, culturais que instauram modos de ser e estar no e com o mundo. Precisamos movimentar outros fluxos de ar nos corpos e no mundo. Ar soprado também por outras temporalidades. Ar que pode vir com os ventos de um “Amor de Índio”, canto trazido pela estudante Marcia Semedo (ESTC, 2023) - “Tudo que move é sagrado e remove as montanhas com todo cuidado, meu amor”, dos compositores Sater

e Martins. Ar que vem com a força da terra, ar exalado pelas plantas, ar que vem dos seres encantados invisíveis das matas e que sopram outras possibilidades de terexistência.

Falar de pedagogias da voz é falar de processos de formações, forma (ações), dar outras formas, trans-formar, de-formar, per-formar. No exercício da performatividade da voz, vozes se expandem em encontros de elos encantados. Voz porosa e permeável ao movimento de outra, outras escutas, outras relações com a biodinâmica da terra, em um manifesto pela defesa da vida e pelo direito de existir. Vida em biointeração a partir de uma abertura para um plano pedagógico e poético desconhecido.

Terexistir, como um devir mais que humano, pós-humano. Precisamos conhecer e aprender também com outras epistemologias, alinhar experiências, tecnologias, memórias geradoras de sentidos diversos, saindo de uma lógica monológica, antropocêntrica. Toda essa problemática ambiental na qual vivemos hoje e que coloca em risco a vida é uma peleja que implica ações e, nesse sentido, é uma problemática pedagógica e também poética.

Precisamos enramar com a delicadeza e o cheiro do Manjeriçã, com a textura macia do Tapete de Oxalá, com o cheiro deixado na água pelas folhas de Patchouli, pelas folhas de Pitanga, do Pinhão Roxo, do Hortelã, da folha de Eucalipto.... Deixar que a voz possa outrar, se misturar com a cor viva do fruto da Amora, arvorecer com a ancestralidade da Baobá, com a força da Jaqueira, com a abundância que alimenta e cura dos Cajueiros que brotam na terra.

Referências

- ARANTES, Ester M. de M. **Verbete Escutar**. In: FONSECA, Tânia Mara Galli, NASCIMENTO, Maria Lívia; MARASCHIN, Cleci (org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Editora Salina, 2012, págs. 93.
- BALBINO, Evelin. **Pelos caminhos encantados: uma leitura dos contos de Mia Couto**. 2018. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- CASTRO, Viveiros. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Ed. Ubu, 2018.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. **Há mundos por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.
- DAUGHTY, J. Martin. Call and response (or the lack thereof): atmospheric voices and distributed selves. *A Journal for Experiments in Critical Media Practice, Critical Media Practice Program at Harvard University- CMP*, 2021.
- KOPENAWA D.; ALBERT B. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. Trad. Beatriz Perrone. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.
- MOLINARI, Paula M. Oliveira; FUENTES, Maria Josefina. **A voz em Kozana Lucca: uma possível virada ecológica**. *Revista Voz e Cena*, Brasília, DF, v. 04, n. 01, p 163-179, jan. /jun. 2023.
- NOVARINA, Valère. **Diante da Palavra**. Rio de Janeiro: 7Letras 2009.
- PEREIRA, Juliana Rangel de F. **Voz em estado de escuta: por uma pedagogia em vocalidades poéticas no ambiente da cena 2014**. Tese. (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.
- ROLNIK, S. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROLNIK, S. **O corpo vibrátil de Lygia Clark**. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2000.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a Cultura,[1997]. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/viagemsubjetic.pdf> . Acesso em: 24/08/2023.

RUFINO, Luiz; Luiz SIMAS. Encantamento sobre política da vida. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2020.

RUFINO, Luiz; RENAUD, Daniel; SÁNCHEZ, Celso. Educação Ambiental Desde El Sur: A perspectiva da Terexistência como Política e Poética Descolonial. *Revista Sergipana de Educação Ambiental*, [S. l.], v. 7, n. Especial, pp. 1-11, 2020.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ateliê editorial, 2005.

Artigo recebido em 12/09/2023 e aprovado em 21/12/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.50803>

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

ⁱ Juliana Rangel - Professora adjunta da área de Voz nas Artes da Cena do Curso de Teatro-licenciatura e do Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes)/ Instituto de Cultura e Arte (ICA)/ Universidade Federal do Ceará (UFC). Estágio de Pós-doutorado em Voz na Escola de Teatro e Cinema (em andamento/ ESTC-Lisboa/ CIAC, com o projeto- Vocalidades Expandidas em Elos: práticas poético-vocais na imersão e interseção corpo, ambiente e esquecimento. Doutorado em Educação- eixo Ensino de Música pela Universidade Federal do Ceará (2014). Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2007). Graduação em Fonoaudiologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001). Coordenadora do projeto de extensão em escolas públicas do Ceará- Experiência Vocal, Saúde e Formação de Professores. Tem publicado artigos em diversos periódicos e livros qualificados. Integra o grupo de pesquisa LabCenas UFC - CNPq (desde 2020). Pesquisa e orienta temáticas relacionadas a processo de criação, pedagogias da voz nas artes da cena, processos de ensino e aprendizagem na educação formal e não formal em artes, corpo-sensório-vocal, estado de escuta, ambiência sonora da cena. julianarangeljp@yahoo.com.br .
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0495171730570751>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9732-3812>

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



Juliana Rangel.

Por uma pedagogia reencantada da voz nas *artes vivas*: pressupostos para uma relação ecológica da voz. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 04, nº 02, julho-dezembro/2023 - pp. 36-55.
ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

Exercício para pensar o silêncio a partir de perspectivas decoloniais

Ana Paula Penna da Silva ⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Exercício para pensar o silêncio a partir de perspectivas decoloniais

Este artigo é um exercício, uma provocação, a fim de contribuir para a desnaturalização do nosso olhar diante de epistemologias hegemônicas que compõem o conhecimento acadêmico, inclusive o campo das Artes Cênicas. A partir da pergunta: “O silêncio existe?”, proponho uma releitura do livro *Textos para nada*, de Samuel Beckett, através das lentes do animismo e do perspectivismo ameríndio. O convite é para estabelecer um “cruzo” entre as vozes do narrador de Beckett com outros saberes e práticas “esquecidos” por nós através do nosso processo de colonização, para, quem sabe, convidá-lo a sair do buraco, entrar em relação, coletivizar-se.

Palavras-chave: Silêncio. Epistemologias decoloniais. Animismo. Decolonialidade. Práticas decoloniais.

Abstract - Exercise to think about silence from decolonial perspectives

This article is an exercise, a provocation, in order to contribute to the denaturalization of our perspective in the face of hegemonic epistemologies that make up academic knowledge, including the field of Performing Arts. Starting from the question: “Does silence exist?”, I propose a reinterpretation of the book *Textos para nada*, by Samuel Beckett, through the lenses of animism and Amerindian perspectivism. The invitation is to establish a dialogue between the voices of Beckett's narrator with other knowledge and practices “forgotten” by us through our colonization process, to, perhaps, invite him to come out of the hole, enter into a relationship, collectivize- if.

Keywords: Silence. Decolonial epistemologies. Animism. Decoloniality. Decolonial practices.

Resumen - Ejercicio para pensar el silencio desde perspectivas descoloniales

Este artículo es un ejercicio, una provocación, con el fin de contribuir a la desnaturalización de nuestra perspectiva frente a las epistemologías hegemónicas que configuran el conocimiento académico, incluido el campo de las Artes Escénicas. A partir de la pregunta: “¿Existe el silencio?”, propongo una reinterpretación del libro *Textos para nada*, de Samuel Beckett, a través de los lentes del animismo y el perspectivismo ameríndio. La invitación es a establecer un diálogo entre las voces del narrador de Beckett con otros saberes y prácticas “olvidadas” por nosotros a través de nuestro proceso de colonización, para, tal vez, invitarlo a salir del hoyo, entrar en relación, colectivizarse.

Palabras clave: Silencio. Epistemologías descoloniales. Animismo. Descolonialidad. Prácticas descoloniales.

Introdução

Este artigo é um exercício de decolonização do pensamento e pretende lançar algumas provocações, a fim de contribuir para a desnaturalização do nosso olhar diante de epistemologias hegemônicas que compõem o conhecimento acadêmico, inclusive o campo das Artes Cênicas. Para isso, proponho uma releitura do livro *Textos para nada*, de Samuel Beckett, buscando estabelecer um diálogo ou um “cruzo” entre as vozes descritas pelo narrador - que já são questionadoras da incapacidade do sujeito moderno controlar o mundo - e as lentes do animismo e do perspectivismo ameríndio, presentes nas poéticas xamânicas. “O cruza é a rigor uma perspectiva que mira e pratica a transgressão e não a subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com quem se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital” (Rufino, 2019, p.18).

A ideia deste exercício surgiu a partir de uma pergunta originada durante o curso Seminário Avançado de Estética, cujo tema era: *Silêncio e Obscuridade nas Artes Cênicas e na Filosofia*¹, oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), ministrado pelo professor doutor Charles Feitosa (Departamento de Filosofia), em parceria com a professora convidada, doutora em Artes Cênicas Ana Wegner (Université de Poitiers, França), durante o segundo semestre do ano de 2021. As perguntas geradoras desta reflexão de tão simples - O silêncio existe? Qual a aproximação possível a ele? -, já seriam extremamente complexas ao serem discutidas pelos autores propostos pelo curso. Mas ao mesmo tempo em que discutíamos autores clássicos das filosofias ocidentais, tais como: Hegel, Heidegger, Nietzsche, Derrida, Descartes, Deleuze, Platão, Aristóteles e Beckett, nesta disciplina, adentrava o campo das Poéticas Xamânicas, no curso: *Poética pajé: vigília onírica, caosmos e performagia*²,

1 Transcrevo aqui a ementa do curso: “O vazio costuma ser percebido apenas como ausência e negatividade, tanto na vida prática como teórica. Existe, entretanto, uma dimensão afirmativa do vazio, que pode se mostrar fértil para um outro tipo de pensar, mais sensível e afetável. Agamben sugere que a atitude contemporânea nas artes e na filosofia é aquela ‘que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro’ (O que é Contemporâneo?, 2009, p.62). Estabelecendo travessias entre as Artes Cênicas e a Filosofia pop, o objetivo do curso é refletir sobre as relações entre som e imagem, tendo como fio condutor as noções de ‘silêncio’ e de ‘obscuridade’, enquanto instauradoras de intensidades e de diferenças. As discussões serão pontuadas pela análise de espetáculos e de obras da cultura pop, com ênfase na questão acerca das potências cênicas e filosóficas do silêncio e da escuridão”.

2 A proposta inicial do curso é definir e analisar o fenômeno da vigília onírica, de fundo implícita ou explicitamente xamânico, entre alguns povos originários do Brasil como os Xavantes, os Yanomamis, os Marubos, os Arawetês, os Parakanãs, os Asurinís, os Tupinambás. A seguir, buscar configurar os diferentes

no mesmo Programa de Pós-graduação, com o escritor, compositor musical e professor doutor André Gardel (Letras e Artes Cênicas).

A simultaneidade na feitura dos dois cursos tornara tudo mais instigante. E a cada vez que nos perguntavam de onde vem nossa voz, tomando o sujeito como seu emissor, eu me lembrava dos xamãs em sua vigília onírica, conversando com os espíritos e compartilhando depois com a comunidade cantos, danças, desenhos, padrões visuais ensinados por essas inúmeras vozes ancestrais; ações que atualizavam os mitos, atravessando dimensões tempo-espaciais. Com nossos dualismos e com a ideia de sujeitos fixos em suas identidades, nossas questões, próprias a um sujeito ocidental moderno, pareciam-me quase risíveis. Perdoem-me se agora cometo uma heresia epistêmica.

A discussão em torno da decolonialidade em todos os campos do conhecimento tem sido cada vez mais comum e, sem dúvida, é uma questão extremamente importante no que tange à busca por um mundo mais justo, que não se fará apenas com justiça social a partir dos direitos jurídicos, da distribuição de renda ou de discursos anti-racistas, mas também através de atitudes decoloniais (Torres, 2016). Não se trata de comparação entre culturas distintas para estabelecer juízo de valor ou hierarquias entre os saberes, pois o conhecimento acadêmico e as Ciências modernas fazem isso muito bem, mas é sobre possibilidades de diálogos, confrontos, *cismas*, *cruzos*, como escreve e fala o capoeirista e pós-doutor Luiz Rufino, ao propor a encruzilhada como conceito para lermos o mundo sem, com isso, negar a presença da modernidade ocidental. Mas, sim, para “desencadeirá-la do seu trono e desnudá-la, evidenciando o fato de que ela é tão parcial e contaminada quanto as outras formas que julga” (Rufino, 2019, p. 18). Ou ainda, como diz o filósofo portoriquenho e professor do departamento de Estudos Latinos e do Caribe Hispânico (Rutgers University, New Jersey), Nelson Maldonado-Torres (2016): “O caráter fronteiriço do pensamento decolonial também aponta para seu caráter transdisciplinar”.

modos de expressão do acontecimento performágico – canto, narrativa, poesia corpórea – a fim de delinear as bases de uma poética pajé. Levando em conta, principalmente, as funções de geógrafo, tradutor, diplomata cósmico que o sonho do xamã exerce ao transcodificar, tornando inteligível para a comunidade as suas vivências relacionais no caosmos, plano de experiência onírico-ancestral da realidade.

Enquanto a consciência moderna encarrega-se de afiançar as bases das linhas seculares e ontológicas moderno-coloniais, a consciência decolonial busca decolonizar, des-segregar e des-generar o poder, o ser e o saber (Maldonado-Torres, 2007a). Isto é feito ao criar laços e novas formas entre esferas que a Modernidade ajudou a separar: a esfera da política ou do ativismo social, a esfera da criação artística e a esfera da produção de conhecimento. A consciência decolonial acarreta formas de atuar, de ser e de conhecer que se alimentam dos encontros entre estas áreas (Torres, 2016, p. 94).

Para dialogar com o narrador do livro de Beckett, convocarei o conceito de animismo, a mim apresentado durante o curso do professor Andre Gardel, quando fui iniciada no universo da poética xamânica e, confesso: a escolha pelo curso, no primeiro ano de meu doutoramento, não foi feita com muito gosto e sim porque não havia disciplinas muito afins ao meu objeto inicial de pesquisa, que era sobre como a performance relacional poderia dar a ver outra cidade do Rio de Janeiro, diferente da forjada pelos meios de comunicação de massa. Sou uma mulher de passabilidade branca no Brasil, filha de mãe branca com pai negro. Embora bisneta de indígena, nunca havia me interessado muito em aprofundar meu conhecimento sobre as culturas indígenas. E, infelizmente, não tive a oportunidade de conhecer a história de vida do meu bisavô materno, exceto o fato dele ter posto as filhas enfileiradas e mandado meu avô escolher com quem iria se casar – essa era a história que minha vó materna nos contava. Com o pouco que sabia, a partir de poucos conhecimentos escolares e de senso comum, sobre nossos ancestrais indígenas, dava-me por satisfeita: *se relacionam harmonicamente com a natureza, com grande conhecimento das ervas e possuem uma visão de unicidade com todos os seres, percebendo o sagrado ou a espiritualidade em tudo*. Para mim, o suficiente para aguçar a curiosidade de visitar uma comunidade indígena, o que ainda não o fiz, mas pretendo fazer em breve. Sabia também que cada etnia tinha suas *idiosincrasias* e não me interessava saber nada *muito específico*. Inscrevi-me na disciplina questionando se eu conseguiria aproveitar alguma coisa para relacionar com a minha pesquisa, por tratar (o curso) de tema *específico demais*. E sem saber o que ia acontecer, mergulhei no universo desconhecido, do *não saber*, do *não familiar*. E, quanto mais eu lia e leio sobre as poéticas xamânicas, suas filosofias, seus modos de ver o mundo e os sonhos – aliás, é bom sublinhar que não há para eles o mundo dos sonhos e o mundo real, tudo é real e relacional -, mais sou arremessada neste universo do não saber dessa floresta densa e desconhecida, muito mais complexa do que eu poderia imaginar. Ao mesmo tempo, me pergunto: será mesmo

que é sobre não saber ou sobre esquecimentos? Luiz Rufino fala que nossa história é feita mais de esquecimentos:

Se engana quem pensa que a história é uma faculdade que se atém somente àquilo que deve ser lembrado, a história, como um ofício de tecer narrativas, investe fortemente sobre o esquecimento. Assim, é na perspectiva da produção da não presença da diversidade que se institui uma compreensão universalista sobre as existências. Somos “oficialmente” paridos para um mundo a partir da empreitada colonial, do projeto de dominação exercido pelo ocidente europeu (Rufino, 2019, p.14).

Sobre o conhecimento euroreferenciado parecer neutro, universal, enquanto os outros parecem específicos, Grada Kilomba (2019), referindo-se sobre a questão racial e de quando os negros são autores, escreve:

Eles permitem que o sujeito branco posicione nossos discursos de volta nas margens, como conhecimento desviante, enquanto seus discursos se conservam no centro, como a norma. Quando elas/eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico: Universal/específico; Objetivo/subjetivo; Neutro /pessoal (Kilomba, 2019, p. 52)

Exercício para ler o mundo com outras lentes

Antes de começar estabelecer o exercício proposto, de releitura do livro *Textos para nada*, de Samuel Beckett, a partir dos conceitos de animismo e perspectivismo ameríndio, presentes na poética xamânica, cabe explicá-los. O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, ao relatar a sua chegada ao Xingu, chama a atenção para a necessidade de uma concepção distinta da dualista ocidental para se aproximar do pensamento implicado naquele sistema social:

[...] o que acontecia ali não podia ser reduzido à oposição, tão durkheimiana – ou para dizermos de uma vez metafísica, entre o físico e o moral, o natural e o cultural, o biológico e o sociológico. Ao contrário, havia uma espécie de estranha interação, algo como uma “entre-indeterminação” entre essas dimensões muito mais complexas do que sonhavam os nossos dualismos (Castro, 2008, p. 28).

Foi então que, em meados dos anos 90 do século passado, ele e a antropóloga Tânia Stolze Lima, após conversarem sistematicamente sobre o material que ela estava analisando, começaram a definir esse complexo conceitual do perspectivismo, “a concepção indígena segundo a qual o mundo é povoado de outros sujeitos, agentes ou pessoas, além dos seres humanos, e que vêem a realidade diferentemente dos seres humanos” (Castro, 2008, p.32). No animismo presente em várias cosmologias ameríndias, em movimento contrário à nossa tradição biológica evolutiva que define que éramos

animais e deixamos de sê-lo com o surgimento da cultura e da civilização, todos seres eram originalmente humanos e, num dado momento histórico, esses ancestrais, por ações particulares ou situações específicas, tomam a forma corpórea animal. Vários animais são bem distantes dos humanos, mas são todos ou quase todos, na origem, humanos ou humanóides e, sobretudo, comunicam-se com os humanos. Tudo isso delineia o que chamamos de animismo, a pressuposição de que o fundo universal da realidade é o espírito. No livro *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* (2019), o filósofo indígena brasileiro Ailton Krenak conta a história de um pesquisador europeu do começo do século XX que foi entrevistar uma anciã do território dos Hopi, que, ao invés de recebê-lo, manteve-se parada perto de uma rocha. Ele então perguntou a uma pessoa da aldeia: - “Ela não vai conversar comigo não?” Ao que o facilitador respondeu: “Ela está conversando com a irmã dela”. “Mas é uma pedra”. E o camarada disse: “Qual é o problema?” (Krenak, 2019, p. 17).

A partir das ideias gerais em torno desses conceitos, convido vocês a perguntarem-se: O silêncio existe? É possível aproximar-se dele? A existência ou não do silêncio pressupõe um ouvinte que, para as filosofias ocidentais, geralmente é o ser humano. Considerando que fosse possível nosso isolamento do mundo, em um suposto ambiente onde não se pudesse ouvir qualquer ruído de fora, ainda assim há o som das batidas do coração, do sangue correndo nas veias, dos movimentos peristálticos, alguns possíveis de serem ouvidos por nós, outros mais difíceis de serem percebidos. Por nós, já que não sabemos dizer ao certo como são percebidos pela enorme quantidade de seres que habitam o nosso corpo, dentro e sobre nossa pele, como as bactérias, os fungos, os vírus e, em alguns casos, outros animais. Afora os movimentos do corpo biológico, quem já experimentou buscar um ambiente silencioso sabe a quantidade de vozes que falam, enquanto estamos calados e parados. Não é à toa que meditar é mais uma busca de *esvaziamento* do pensamento, algo não muito fácil de ser realizado.

Beckett, em seu livro *Textos para nada*, compartilha todas as vozes que o narrador “ouve”, enquanto está em um buraco, no alto “de uma montanha, não, de uma colina” (2015, p.5). Sozinho, isolado, ele narra essas vozes, expondo seu reconhecimento de que algumas são criadas por ele mesmo e outras vozes ele nem sabe de onde vem. Visivelmente transtornado, inconformado pelo fato de que embora não exista o controle de Deus, ele mesmo também não tem controle sobre quem fala em sua cabeça. E lidar com esse agrupamento de *eus* é um fardo: a responsabilidade de tomar a função de Deus, como um

ser criador de seu próprio destino, nesta existência supostamente solitária, cindida e com partes desobedientes. Imerso em incertezas.

É simples, não consigo fazer mais nada, como se diz. Digo ao corpo, vamos, de pé, e sinto o esforço que ele faz, para obedecer, como uma velha carniça caída na rua, que não faz mais, que faz ainda, antes de desistir. Digo à cabeça, Deixe-o em paz, fique tranquila, ela para de respirar, e então ofega ainda mais. Estou longe de todas essas histórias, não deveria me preocupar com elas, não preciso de nada, nem de ir em frente, nem de ficar onde estou, isso me é totalmente indiferente. Deveria afastar-me, do corpo, da cabeça, deixar que se entendam, deixar que parem, não posso, seria preciso que eu parasse. Ah sim, somos mais de um, parece, todos surdos, nem isso, unidos para o resto da vida. Outro disse, ou o mesmo, ou o primeiro, todos têm a mesma voz, as mesmas ideias, você devia ter ficado em casa (Beckett, 2015, p. 5).

Depara-se com um problema: se Deus não controla o mundo, não somos nós tampouco que controlamos tudo, que fazemos nossa história. Podemos criar história sim, personagens, fazemos isso. Mas o que fica evidente em suas narrativas é a inconformidade por ter consciência de que algo lhe escapa, o incontrolável, o inominável. Beckett descreve este narrador como uma quimera formada por um pensamento, um corpo, partes do corpo que se mexem e vozes. Quem mexe minha mão? É muito interessante perceber que ele se irrita com a percepção de um *corpo com órgãos*. Uso, aqui, esta expressão em contraposição às ideias de Artaud, de corpo sem órgãos, na qual ele expressa toda sua inconformidade com as organizações biológicas, políticas, religiosas e impostas pelo uso da palavra, sob as quais estamos condicionados ou até controlados.

O que me parece é que Beckett tenta traçar os limites do que significa ser um sujeito e percebe que é impossível dar conta deste sujeito, já que é constituído de partes que parecem, inclusive, independentes: uma quimera - termo usado pelo próprio. Para um xamã, não há nenhum estranhamento sobre as vozes que chegam até seus ouvidos. Não é um problema. Porque ele se reconhece como um ser relacional. Para os indígenas, cada ser traz o cosmo inteiro dentro de si. No lugar de um sujeito individualizado, fixo, o eterno devir, a partir de um passado contínuo. Beckett parece reivindicar da modernidade o *status* de sujeito que disseram que somos. Percebe a impossibilidade do contorno e das certezas, mas como não consegue explicar, luta contra essa condição. A racionalidade ignora, expurga ou desvaloriza aquilo que não pode ser explicado, controlado.

Não existe para as culturas tradicionais indígenas, um sujeito individualizado e de identidade fixa, um criador de sua própria história porque eles se reconhecem como parte

de uma dança cósmica, que não se define sozinho/a, e muito menos em suas cabeças. A ideia romântica de que haja um artista individual criador de mundos, um gênio, que idealiza um novo mundo para contrapor à realidade em que vive, não existe. As cosmogonias indígenas emergem do acoplamento – em bricolagem xamânica – de materiais e seres já existentes, impulsionados pelo vento, pela música, por diversos movimentos. Os mitos que narram essas movimentações originárias são sempre atualizados, pois, sempre que um xamã vai até o plano de experiência invisível da realidade, onde se relaciona e interage com os espíritos ancestrais de todas as forças vitais do mundo, ao voltar, canta, dança, performa, narra, desenha para a sua comunidade as experiências que vivenciou no espaço-tempo do passado absoluto. Em Beckett, a percepção de que não está sozinho e não possui controle sobre aquilo que pensa, aproxima-o do xamã – embora este, em vigília onírica, busque, como diplomata cósmico que é, lucidez política nas relações com os viventes que habitam os planos de experiência que visita. Beckett, contudo, não sai do buraco. Ele entendeu que é um sujeito múltiplo, mas isso é um problema para ele. Porque não consegue sair de si. Está ensimesmado. Afinal é ainda, mesmo que questionando esta condição, um sujeito moderno, que persiste na ideia de que tem domínio sobre tudo, principalmente sobre si.

Quando volta de suas estranhas viagens a outros corpos, outras naturezas, o xamã-tradutor pode, de alguma forma, renovar na tribo a lembrança e a convicção de que “a vida é diferença, relação com a alteridade, abertura para o exterior em vista da interiorização perpétua, sempre inacabada, desse exterior” – que “o fora nos mantém, somos o fora, diferimos de nós mesmos a cada instante” (Castro; Sztutman, 2008, p. 109).

Enquanto o dramaturgo irlandês, Samuel Beckett criava, entre 1950 e 1952, este narrador em conflito (Gonçalves, 2015, p. 63), o francês Antonin Artaud já havia saído, em 1936, de seu “buraco” e se lançado ao México para conhecer outras culturas, o que deu origem a uma de suas obras *Os Tarahumaras*, na qual compartilha as experiências coletivas e espirituais com este povo de mesmo nome do título. Não sem conflitos e com muitos questionamentos em relação ao que vivenciou, Artaud escreve no último capítulo do livro:

A cultura é um movimento do espírito que vai do vazio às formas e das formas volta a entrar no vazio, no vazio assim como na morte. Ser cultivado é queimar formas, queimar formas para ganhar a vida. É aprender a ficar em pé em meio ao movimento incessante das formas que destruimos sucessivamente (Artaud, 2020, p. 128).

Artaud, assim como os xamãs, já percebeu que as dualidades modernas são equívocos, que seu próprio corpo é um organismo sobre o qual ele não tem controle e que as palavras, na civilização europeia, aprisionam o espírito, as possibilidades de se relacionar, de estar no mundo sem a carcaça denominada sujeito. E citando Platão, escreve: “O pensamento foi perdido no dia em que uma palavra foi escrita”. “Escrever é impedir que o espírito se mova em meio às formas como uma vasta respiração. Já que a escritura fixa o espírito e o cristaliza em uma forma, e, da forma, nasce a idolatria.” (Artaud, 2015, p. 129)

Artaud percebe e escreve pelo menos sobre duas dualidades: palavra versus espírito e palavra versus corpo, que também não existem do ponto de vista das culturas tradicionais indígenas. Não sei se ele mesmo não se deu conta que aniquilando a palavra no teatro, também estava compartilhando de um dualismo, contra o qual ele mesmo lutava. As palavras, para as culturas tradicionais, são tão importantes e não estão dissociadas do corpo ou do espírito. Kaká Werá Jecupé nasceu em São Paulo, ao lado de uma aldeia Guarani, e só foi aprender a sua língua original mais tarde. “Não nasci Guarani, tornei-me” (Jecupé, 2001, p. 13). Mas ao contrário de Artaud, tem uma ligação com a palavra, denominando os ensinamentos antigos de “palavras formosas” e “palavras almas”, com as quais convive em suas reflexões e, graças a ela, segundo ele, tornou-se um pouco mais humano.

Sei que elas oferecem mais do que a narrativa do Universo de maneira poética; elas podem, como dizem os antigos, abrir caminho para quem deseja tornar-se pajé, ou seja, aquele que conversa com os ventos, o fogo, a terra, as águas. Mas, se elas servirem pelo menos para o homem buscar não somente a consciência do cérebro, mas também a do coração, a tarefa dos últimos Werás, mensageiros de Tupã Tenondé, não terá sido em vão (Jecupé, 2001, p. 15).

Voltando às possibilidades do silêncio, Susan Sontag também acredita que o mesmo não existe, de maneira absoluta. Ou, que existindo, traz em si o seu oposto.

Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível — seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo (Sontag, 2015, p. 18).

O silêncio, na preparação do ator/performer, na sala de ensaio, é algo que pode acontecer através de práticas de atenção. O foco à respiração é um dos caminhos possíveis, apreendidos das práticas budistas e bem comentados por Artaud e outros diretores de teatro como Meyerhold, Brecht, e Grotowski que “trabalhavam com a ideia de que o ator deveria criar um ‘bom espectador’ interno dos seus próprios hábitos e ações, um olhar agudo e isento de julgamentos, que poderíamos aproximar da percepção contemplativa”. (Quilici, 2018, p. 5). A respiração e auto-observação seriam um meio, um caminho para nos trazer ao aqui-agora, nos colocar em relação com o presente, de fazer a mente habitar o corpo, como um *pássaro que retorna ao ninho*³. O objetivo de silenciar seria desaparecer do que já conhecemos. Colocar-nos em experiência, experimentar o mundo a partir de uma sensorialidade e, não apenas através da racionalidade, como faz Beckett.

Como observou Artaud, o cultivo da respiração pode ser tomado como um dos fundamentos da arte do ator. Trata-se de investigar as relações entre a respiração e os estados afetivos e cognitivos. Neste sentido, respirar não se limita apenas ao processo mecânico de inspirar e expirar. Ele envolve o surgir e o desaparecer de muitas sensações. Através dele, podemos desenvolver uma percepção refinada do corpo, não como uma entidade sólida e fixa, mas como um lugar atravessado por vibrações e energias. As fronteiras entre o corpo e o espaço, entre o sujeito e o mundo, tornam-se mais porosas e tênues (Quilici, 2018, p. 7).

Talvez, se o narrador criado por Beckett tivesse realizado práticas de respiração e de auto-observação durante a permanência no buraco, ele pudesse ter outras percepções da realidade, outra apreensão do que seria estar ali naquele buraco ou da própria vida, desabitadas, desconhecidas até então. Como escreve Quilici (2018, p. 9), “O desenvolvimento deste tipo de consciência não se contrapõe ao trabalho do pensamento, mas o complementa”. Portanto, discordo da citação abaixo de Susan Sontag, acreditando que não foi o silêncio que levou o narrador de Beckett a certa permissividade, passividade e cinismo, mas sim o seu ensimesmamento, ou seja, o narrador busca o silêncio, mas não

3 Expressão usada por Quilici, durante a palestra de abertura do II Seminário Artes da Cena e Práticas contemplativas: Contemplação, artes performativas e Convivência, ocorrido de modo online entre 17 e 22 de maio de 2021. O Seminário pretendeu dar continuidade às discussões iniciadas durante o Performance and Mindfulness Symposium, realizado na Universidade de Huddersfield (UK) em junho de 2016 e durante o I Seminário Internacional Artes da Cena e Práticas contemplativas, ocorrido na UNIRIO, Rio de Janeiro, em Novembro do mesmo ano. E foi promovido pelo grupo de Pesquisa Tradere (CNPQ-UFSM), coordenado pelo prof. Dr. Daniel Plá (UFSM), em parceria com os grupos CRIA (UFMG), NUPAC (Núcleo de Pesquisa em artes da Cena- UFSM), ReCePP (University of Huddersfield-UK), e com a UNIRIO, UNICAMP e University of Southern Mississippi (USA).

entra em relação, a não ser consigo mesmo, e apenas através de seus próprios pensamentos.

O silêncio é uma metáfora para uma visão asseada, não-interferente, apropriada a obras de arte que são indiferentes, antes de serem vistas, invioláveis em sua integridade essencial pelo escrutínio humano. O espectador se aproximaria da arte como o faz de uma paisagem. Uma paisagem não exige sua “compreensão”, suas imputações de significado, suas angústias e suas simpatias; ao contrário, requer sua ausência, solicita que ele não acrescente nada a isso. A contemplação, do ponto de vista estrito, acarreta o auto-esquecimento por parte do espectador: um objeto digno de contemplação é aquele que, com efeito, elimina o sujeito que a percebe (Sontag, 2015, p. 23).

O risco destas práticas de autocontemplação, citados inclusive por Quillici, é cair numa indiferença, e não é isso que defendo. Não se trata de cair no mesmo cinismo que o narrador de Beckett. Um cinismo paralisante. Mas sim de se colocar em experimentação e, a partir daí, criar outro corpo, outros hábitos, outras formas de pensar. Essas práticas budistas podem se aproximar das experiências xamânicas apenas pelo fato de que levam à dissolução do sujeito indivíduo fechado, pois as experiências do não-eu vão por caminhos distintos: o xamã é um sujeito que leva consigo muitas alteridades, fruto das inúmeras alianças estabelecidas na sua política cósmica, seu poder advém justamente de estar aberto e incorporar, ao limite, de modo dinâmico e renovado, os espíritos do mundo. Enquanto Susan Sontag considera a eliminação do sujeito como algo negativo, coloco aqui a questão da desubstancialização do sujeito como modo de abrir para outras percepções e, assim, novos modos de pensar, de criar, de agir, não como um auto-esquecimento no sentido de uma anulação do pensamento ou da percepção sensível. E ainda, considero ser possível que se rompa a separação ou dualidade sujeito versus objeto.

Se o filósofo está retirado numa esfera que não parece aos comuns mortais ser deste mundo, sua imersão num estado sem ouvido exterior ganha um profundo sentido acústico relevante. Este está tão essencialmente ligado ao que se costuma chamar inspiração e ser-em-si que não poderia se precisar o que há-de ser a alma sem ser como um escutar relativo a si mesmo (Sloterdijk, 2008, p. 175).

Mesmo acreditando que ele (o silêncio) não existe, há instantes, microinstantes, entre um som e outro em que é possível senti-lo rapidamente. Não como uma presença, mas como possibilidade. Colocar-se na busca do silêncio, não garante que entremos em relação com o espaço, com o outro, com o ar. Assim, como acontece com o narrador criado por Beckett, em *Textos para nada*, posso estar em uma trilha, numa floresta, com muito menos ruído que uma cidade e, mesmo assim, ouvir múltiplas vozes interiores, se eu não

entrar em relação com o que está acontecendo ali. Entrar em contato com o que acontece ali - e, claro, é impossível entrar em contato com tudo o que acontece, porque não somos capazes de perceber uma totalidade - não é pouca coisa, podemos silenciar pensamentos conhecidos. O que acontece é que muitas vezes os olhos de um leigo, de seres humanos urbanos, como a maioria de nós, ao adentrar uma floresta, enxergam um amontoado de mato, ignorando uma grande diversidade de espécies de plantas, fungos, animais. Se ultrapassamos este pré-conceito e nos atentarmos para cada tipo de folha, de caule, de som, de cheiro, de temperatura, começamos a nos relacionar e aí podemos perceber micro silêncios ou outros sons, e a silenciar por instantes algumas das múltiplas vozes interiores, que nos fixam ao já conhecido.

Ao invés de olhar com os olhos, olhar com o corpo todo, ouvir com a pele ou, como diz Deleuze (2012, p. 13): “caminhar com a cabeça, cantar com o sínus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples [...]”. Buscar criar para si um corpo sem órgãos, ao invés de só brigar com essa condição seria abrir-se para outras formas de perceber o meio: a sensorialidade entra no jogo e não mais apenas o pensamento, racionalidade. Daí que abrir a percepção talvez não seja não escutar, mas escutar com o corpo e não só com os ouvidos e o cérebro. E ouvindo com todo o corpo, há silêncio porque há o desconhecido e não porque há silêncio mesmo. Deixo de ouvir tantos pensamentos e entro no lugar do não-saber. E deixo-me transformar, transformar o meu próprio corpo, pois percebemos que ele pode estar em contínuo devir. E essas metamorfoses infinitas que podem acontecer com nossos corpos, se dão porque ele, o corpo:

Na realidade, ele o é de duas maneiras: como este corpo que temos - corpo orgânico, produto da ordem simbólica e das identificações imaginárias -, e como o corpo puro, não o que somos à maneira dos animais, mas o que existimos infinitamente e que se pode chamar, com Artaud, de um “corpo sem órgãos”, ou definir, com Merleau-Ponty, como um “quíasma” (Dumoulié, 2010, n.p).

Se o narrador criado por Beckett fosse um xamã, ao sair do buraco, voltaria com outras palavras, com palavras que compunham textos desconhecidos até então, palavras-alma e com outros corpos. Palavras conectadas com o corpo e com o espírito.

Para o pensamento Guarani, ser e linguagem, alma e palavra são uma coisa só. A palavra *ayvu* expressa o espírito como som vivo, sopra-luz primeiro, aquilo que é eterno em cada indivíduo e que vivifica o corpo e manifesta-se no reino humano sob a pele da palavra, pelo sopra que a preenche (Jecupé, 2001, p. 55).

Este narrador também saberia que mesmo dentro de um buraco não estaria sozinho. Ouviria as pedras, sentiria o ar tocar em sua pele, ouviria o vento ou até o próprio silêncio. Como nos diz a compositora e pesquisadora de melodias xamânicas Silvia Nakkach (tradução nossa)⁴:

No Universo, tudo canta: plantas, animais, cachoeiras, ossos, pessoas, as estrelas, a chuva e muitas coisas que não vemos; até o silêncio faz barulho. Todas as tradições espirituais do mundo usam o som para facilitar a passagem entre estados de consciência (Nakkach, n.p.).

Para os Guaranis, o vazio e o silêncio existem como um tecido imanifestado, como expressão máxima do Grande Mistério Criador das Coisas Vivas. A partir deste tecido é que se origina o Grande Som Primeiro, cuja essência manifestada é o ritmo, o Espírito-Música também vislumbrado pelos grandes pajés como a Eterna Música, geradora de vidas (Jecupé, 2001, p. 33 e 34). Os Tupinambá e os Tupy-Guarani, cujos descendentes detinham uma sabedoria da alma, ou seja, do *ayvu*, o corpo-som do Ser, detinham a técnica de afinar o corpo físico com a mente e o espírito. Esses descendentes entendem o espírito como música e cada vogal e tom habitam uma parte do nosso corpo. “Um dos tons habita a gruta sagrada do ser, que se localiza no fundo da cabeça, na direção de entre os olhos e estabelece ligação com o sétimo tom, que é o silêncio. Favorece a intuição quando dançado” (Jecupé, 1998, pp. 24-25).

Considerações finais

Acredito ser o silêncio e o vazio possibilidades de busca, possibilidades de relação que podem nos levar a novas sensações, novos pensamentos, mas pensamentos mais encarnados, palavras-carne, ou palavras-corpo ou corpo-palavras. Essa busca pode nos tornar seres mais relacionais e menos individualizados, com maior escuta para o outro e para outras formas de vida que não apenas as humanas. Uma atitude decolonial é antes de tudo olhar para o mundo com outras lentes, ler os textos tendo em vista outras questões, reinventar nossos textos, ou reencenar Beckett a partir de outros pontos de vista, enxergando outros mundos possíveis.

4 Tradução nossa do texto: “In the Universe, everything sings: plants, animals, waterfalls, bones, people, the stars, the rain, and many things we don’t see; even silence makes a sound. Every spiritual tradition of the world has used sound to facilitate the passage between states of consciousness”. Disponível em: <https://www.soundtravels.co.uk/a-Medicine-Melodies-Emotional-Magic-and-Music-345.aspx>

Referências

- ARTAUD, Antonin. **Os Tarahumaras**. Trad.: Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.
- BECKETT, Samuel. **Textos para nada**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosacnaify, 2015.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de & Batalha; SZTUTMAN, Renato. **Encontros: Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2, vol.3**. Trad.: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012 (2ª. Edição).
- DUMOULIÉ, Camille. **O Timbre Intraduzível do Corpo: Artaud, Merleau-Ponty, Lacan**. Revue Silène Centre de Recherches en littérature et poétique comparées de Paris OuesNanterre-la Defense, 2010. Disponível em: http://www.revue-silene.com/images/30/article_59.pdf . Acesso em 15 set. 2023.
- GONÇALVES, Lívia Bueloni. Entre o lodo e a luz: Posfácio. In: BECKETT, Samuel. **Textos para nada**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosacnaify, 2015.
- JECUPÉ, Kaká Werá. O corpo som do ser. In: JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos. História indígena do Brasil contada por um índio**. Petrópolis, 1998.
- JECUPÉ, Kaka Werá. **Tupã Tenondé: A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani**. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- NAKKACH, Silvia. **Medicine Melodies: Emotional Magic and Music**. Disponível em: [https://www.soundtravels.co.uk/a-Medicine Melodies; Emotional Magic and Music-345.aspx](https://www.soundtravels.co.uk/a-Medicine-Melodies-Emotional-Magic-and-Music-345.aspx) . Acesso em: 03 dez. 2023.
- QUILICI, Cassiano Sydow. Artes performativas, modos de percepção e práticas contemplativas. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 262–273, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15618/12495> . Acesso em: 4 dez. 2023.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SLOTERDJK, Peter. Onde estamos quando ouvimos música? In: SLOTERDJK, Peter. **Estranhamento do Mundo**. Antropos: Relógio d'água, 2008.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. Trad.: João Roberto Martins Filho – São Paulo: Companhia Letras, 2015.

TORRES, Nelson Maldonado. Transdisciplinaridade e decolonialidade. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 75–97, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/CxNvQSnhxqSTf4GkQvzck9G/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 4 dez. 2023.

Artigo recebido em 15/09/2023 e aprovado em 21/12/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.50831>

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

ⁱ Ana Paula Penna da Silva - é professora, performer e pesquisadora. Doutoranda e Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO, Mestre em Educação pela UERJ. Professora (substituta) da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no Departamento de Técnicas do Espetáculo. anapaula.penna@gmail.com .
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1336467618882067>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9764-0463>

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



Dos Silêncios Universais: a *Roda de Silêncios* como degustação do tempo

Ariane Guerra Barrosⁱ

Aline Silva Vieiraⁱⁱ

Ana Carolina de Sousa Silvaⁱⁱⁱ

Davi da Rocha Lima^{iv}

Isabela Teles Pereira^v

Maria Luiza Machado dos Reis^{vi}

Tatiana Kaori Honda^{vii}

Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil^{viii}

Resumo - Dos Silêncios Universais: a *Roda de Silêncios* como degustação do tempo

Esse artigo intenta discutir a respeito da performance denominada *Roda de Silêncios*, realizada pelo grupo de pesquisa e-caos, entre os pesquisadores da linha de pesquisa *Corpo e(m) Performance*, sob a coordenação de Ariane Guerra Barros. Feita entre os meses de setembro e outubro de 2023, em 3 locais diferentes da cidade de Dourados/MS, a *Roda de Silêncios* surge como prática de silenciamento próprio para abertura a sonoridades, ruídos e interferências diversas, em que o silêncio é o discurso principal. Através de relatos de participantes da performance, trazemos à tona a universalidade e potência do silêncio, em que diferentes discursos surgem, e o tempo é degustado de forma ativa.

Palavras-chave: Performance. Silenciamento. Temporalidade. Discursos. Sonoridades.

Abstract - Of Universal Silences: the *Circle of Silences* as a tasting of time

This article aims to discuss the performance called *Circle of Silences*, carried out by the e-caos research group, among researchers from the *Corpo e(m) Performance* research line, under the coordinate of Ariane Guerra Barros. Held between the months of September and October 2023, in 3 different locations in the city of Dourados/MS, the *Circle of Silences* appears as a practice of self-silencing suitable for opening up to sounds, noises and various interferences, in which silence is the main discourse. Through reports from participants of the performance, we bring to light the universality and power of silence, in which different discourses emerge, and time is actively enjoyed.

Keywords: Performance. Silencing. Temporality. Speeches. Sounds.

Resumen - De los Silencios Universales: la *Rueda de Silencios* como degustación del tiempo

Este artículo tiene como objetivo discutir la performance denominada *Rueda de Silencios*, realizada por el grupo de investigación e-caos, entre investigadores de la línea de investigación *Corpo e(m) Performance* bajo la coordinación de Ariane Guerra Barros. Realizada entre los meses de septiembre y octubre de 2023, en 3 lugares diferentes de la ciudad de Dourados/MS, la *Rueda de Silencios* se presenta como una práctica de silenciamento propicia para la apertura a sonidos, ruidos e interferencias diversas, en la que el silencio es el principal discurso. A través de informes de los participantes de la performance, sacamos a la luz la universalidad y el poder del silencio, en el que emergen diferentes discursos y el tiempo se disfruta activamente.

Palabras clave: Performance. Silenciando. Temporalidad. Discursos. Sonidos.

Introdução

Ao chegarmos no século XXI, nos deparamos com algo que nos tornaríamos completamente dependentes: a internet. Na segunda década do século XXI, parece impensável imaginar a vida sem acesso à ela. Há não muito tempo atrás, a grande maioria da população não tinha acesso à essa tecnologia. Mas considerando a *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios* relativa ao ano de 2021, podemos constatar que a internet chega a 90% dos domicílios do país, e o principal dispositivo de acesso era o *smartphone*. Um mundo inteiro ao alcance das nossas mãos.

A partir do surgimento de comunidades online, as redes sociais virtuais, as pessoas passaram a se conectar de maneira distinta, compartilhando informações, opiniões, relatos dentro das redes. Com o surgimento de *streaming* de vídeo e música, altera-se também as formas de consumo de arte e lazer.

Mas um recente acontecimento global modificou profundamente as relações de dependência da internet: a pandemia da COVID-19. Num contexto onde era necessário o isolamento, o distanciamento das pessoas, as relações sociais passam a ocorrer predominantemente no interior de um mundo virtual - a rede mundial de computadores passa a ser o local de trabalho, de educação, de entretenimento, de encontros etc. A tecnologia se integra a todos os aspectos da vida cotidiana, tornando essas tecnologias de conectividade elementos indispensáveis.

Neste contexto, é possível inferir que vivemos em um mundo pautado na tecnologia, especialmente as digitais, onde o compartilhamento rápido de informações, conexões em tempo real, dedos ágeis, sobrecarga visual ao olhar para a tela, ruídos e sons intermitentes - seja do datilografar das teclas, seja do aviso de aplicativos telefônicos como *WhatsApp*, e-mails e mensagens, e mesmo músicas - se tornam diários e cotidianos. Os sons e barulhos da rua distanciam-se, e os sons internos da residência amplificam-se na pandemia - cujos reflexos permanecem até hoje. Desligar-se parece quase impossível. Para Jorge Dubatti, entramos na era do tecnovívio, em contraposição ao convívio:

Ao conceito de convívio, opomos a noção de tecnovívio, isto é, a cultura vivente desterritorializada por intermediação tecnológica. Podem-se distinguir duas formas de tecnovívio: o tecnovívio interativo (telefone, chat, mensagens de texto, jogos em rede, Skype etc.), no qual se dá a conexão entre duas ou mais pessoas; e no

tecnovívio monoativo, no qual não se estabelece um diálogo de mão dupla entre duas pessoas, mas a relação de uma pessoa com uma máquina ou com o objeto ou o dispositivo produzido por essa máquina, cujo gerador humano se ausentou no espaço e/ou no tempo (Dubatti, 2020, p. 129).

O tecnovívio tornou-se nossa realidade diária. A tela, o “plim”, as músicas preferidas, podcasts, o ruído da televisão; a solidão mascarada pelos sons, em que a sensação de silêncio fica cada vez mais rara, pairando como uma sombra sobre as sonoridades latentes. Nosso convívio com outras pessoas, com outros espaços, com outros timbres, melodias e vozes reduziu-se ao espaço de nossas casas, aos sons de nossos aparelhos celulares, televisões e caixas de som. As ressonâncias passaram a vibrar em consonância com as tecnologias, um ruído metálico, estridente, e agora familiar. Pois,

no tecnovívio, há imposições nos recortes e na hierarquização da informação; não existe zona vital compartilhada; há desterritorialização e outras escalas para as possibilidades humanas; há limitações no diálogo; intermediação institucional de empresas, mercado e marcas; relação consumo e pagamento de assinaturas ou créditos, com a conseqüente possibilidade da interrupção do serviço por falta de pagamento; dependência do fornecimento de energia e do funcionamento das aparelhagens de conexão, sempre havendo a possibilidade de catástrofe ou colapso [...]; limites nos formatos expressivos e na capacidade de escritura e transmissão de experiência (Dubatti, 2020, p. 132).

O tecnovívio é o estilo de vida contemporâneo no interior de uma sociedade altamente tecnológica e audiovisual. Nele, há imposições visíveis e invisíveis que atuam no controle da maneira como as informações são apresentadas dentro das redes e mídias pelo controle ao acesso de determinadas informações, que são direcionadas a bolhas sociais¹ pelas informações sobre vivências que cada indivíduo costuma acessar e buscar em seu cotidiano. Com o crescimento do contato virtual, há diminuição de espaços reais compartilhados, com aumento de espaços virtuais compartilhados, provocando uma desterritorialização das experiências. Ao enfocarmos a desterritorialização das experiências, atemo-nos ao conceito da palavra *território*, em que Hissa nos explica: “Uma síntese de comum definição: território – domínio, campo de poder, propriedade, produto de exercício político e socioespacial.” (Hissa, 2009, p. 61). O território implica poder do sujeito sobre algo, propriedade, e compreendemos que a experiência se torna desterritorializada quando estamos conectados a essa rede virtual, pois

¹ Por “bolha social” compreendemos o algoritmo criado pelas redes sociais que estamos conectados aliado aos nossos interesses, que afunilam essa bolha, fazendo com que apareçam determinados objetos, marcas e matérias diretamente referentes a nossos gostos, interesses, ideias e visões de mundo. Informação retirada do site: <<https://neigrando.com/2022/05/15/as-bolhas-sociais-dentro-do-sistema/>>. Acesso em 24. nov. 2023.

perdemos o território, o poder, o controle, e ficamos à deriva no acesso à informação, às experiências concretas, estando quase que subjugados a um algoritmo digital que busca e filtra aquilo que vemos na tela.

Além disso, como o diálogo entre pessoas - esse compartilhamento remoto - é intermediado por empresas e marcas, acabamos por distanciarmos de experiências reais, havendo uma espécie de desterritorialização expandida, e a comunicação torna-se dependente da possibilidade financeira, do acesso a uma rede rápida de internet, dos materiais atualizados como os *smartphones* e aplicativos direcionados para aperfeiçoamento de uma função, como um aparelho de determinada marca que é enquadrado como um aparelho que oferece qualidade de imagem para o Instagram. Essas dependências financeiras, de tecnologias e aplicativos nas comunicações apresentam espaços de rupturas entre os tipos de acesso, e recriam cotidianos dentro do modo virtual.

Dessa forma, refletindo acerca do excesso de informação em que se vive a sociedade contemporânea, podemos perceber que esse amontoado de informações, de forma praticamente incessante, reverberam em barulhos ininterruptos que não deixam que o silêncio, a suspensão para tomada de consciência e o atravessamento de experiências aconteçam. Experiência no sentido que retrata Jorge Larrosa Bondía:

a experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião. O sujeito moderno é um sujeito informado que, além disso, opina. É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação. Para nós, a opinião, como a informação, converteu-se em um imperativo. Em nossa arrogância, passamos a vida opinando sobre qualquer coisa sobre que nos sentimos informados. E se alguém não tem opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresente, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem de ter uma opinião. Depois da informação, vem a opinião. No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça (Bondía, 2001, p. 22).

E assim, se torna necessário ressaltar o ponto de nossos questionamentos. Não se trata da relação de se abster perante o mundo, se anular. Pelo contrário, por conta dessa preocupação em consumir cada vez mais informação, de forma acelerada, rasa, e que replicamos, acabando por soterrar a nós e os outros com as mesmas opiniões, que nem tivemos tempo de refletir e chegarmos a tais lugares por nós mesmos; é assim que nos distanciamos mais de encontrarmos algo *real*, um conhecimento através de nossas

experiências. Devemos ampliar, sintonizar, afinar a escuta perante as produções incessantes e barulhentas da fabricação da informação pela informação, e não ser mais um propagador desse som, por vezes, superficial e simplesmente parar suprir expectativas alheias, por vezes, de dar lugar a própria desinformação, algo ainda pior, que abre terreno para o caos, o controle, a manipulação dentro de um ambiente virtual e controlado por marcas e patrocinadores.

Diálogos em crise, sonoridades em crise, vozes em crise, corpo em crise, a própria temporalidade em crise. Um amontoado de opiniões, ruídos, marcas, propagandas, suspiros, silêncios, travamentos tecnológicos. Ficamos confinados a um espaço em que diversas temporalidades sonoras se sobrepuseram, em que um território conhecido - nossa residência - desterritorializa-se em confronto com outros territórios/sons que invadem nosso lar. Um espaço-tempo pessoal/coletivo que se funde numa coisa só, como em múltiplas ondas musicais se ajustando a um único ritmo-tempo. Neste contexto de pandemia e pós-pandemia,

Nosso corpo em crise desterritorializa o cotidiano na esperança de encontrar um outro cotidiano, e, ao mesmo tempo, nesse processo, buscamos sempre estar em movimento, fluindo e tentando nos encaixar na música que está sendo tocada. Segue o baile. O barco (corpo-indivíduo) está em movimento, há uma correnteza (pandemia e suas heranças). Puxamos a vela, tentamos direcionar esse barco no oceano da vida, adaptando-se ao movimento dele, das correntezas, e das intempéries que ainda estão por vir (Barros et al., 2023, pp. 09-10).

Ao tentarmos nos adaptar à música que está sendo tocada, e dançarmos conforme a mesma, uma multiplicidade de movimentos e sons torna-se barulhenta, e buscamos, em contrapartida, pelo silêncio ou silenciamento desse caos. Todavia, no mundo pós-pandêmico, o próprio silêncio tende a ser mediado, guiado, comunicado. Como exemplo podemos citar a meditação, prática silenciosa de concentração e reflexão, que se torna sonora, quase em oposição ao que pretendia no princípio. O que também se torna um produto, com aplicativos que podem ser baixados em celulares, programas de televisão e documentários auxiliam na meditação, guiando quem quer praticá-la, com músicas ao fundo e uma voz suave que guia o indivíduo em todo o processo de meditação².

Neste ínterim, podemos encontrar alternativas para o silêncio, como o denominado *retiro de silêncio*, que é um local ou evento próprio para sair da vida cotidiana, prezando pelo

² Como exemplos de aplicativos de meditação disponíveis para aparelhos celulares, podemos encontrar o *Medita*, *Sattva*, *5 minutos*, entre outros, em que é possível controlar sons, orações, mantras e mesmo o tempo de meditação. Já em *streamings*, podemos visualizar documentários como *HeadSpace - Meditação Guiada*, *Heal*, *Três Jóias - Caminho do Despertar*, entre outros, disponíveis principalmente na Amazon Prime e Netflix.

silêncio, a meditação e o afastamento de todo tipo de tecnologia, normalmente com ligação direta com a natureza. Essa prática é relativamente comum, e pode ser encontrada principalmente próxima a centros urbanos, como tentativa de fuga às sonoridades incessantes que a *selva de pedra* carrega³. Refletindo sobre esse momento atual, essa ação não parece algo tão acessível *in natura*, porém é muito necessária: o ser humano precisa dessa pausa e desse momento intrapessoal.

Todavia, os momentos de pausa neste caos e ruidoso cotidiano se tornaram uma oportunidade para as pessoas se manterem mais tempo nas redes sociais e as mensagens via internet podem ser caracterizadas como silêncios que ecoam ruidosos, no sentido em que, ao ouvir um mínimo som do aparelho telefônico, corremos para verificar o que pode ser aquela sonoridade. São mensagens que ecoam no silêncio individual, causando ruídos que não são a pausa que precisamos. Então como trazer momentos como esse *retiro do silêncio* em meio à vida cotidiana e caótica das pessoas? Como inserimos, no centro de uma cidade, um espaço, um momento de “silêncio” a esse exterior? O quão difícil é ficar alguns minutos longe de todo esse universo tecnológico? A área urbana nos puxa para o caos, longe da natureza, mas dentro desse caos quais os recursos que temos para alcançar esse foco e concentração visando o silêncio? Foram questionamentos que tivemos durante o planejamento da prática denominada *Roda de Silêncios*.

A criação da *Roda de Silêncios*: uma performance para degustar o tempo e entender o silenciamento

A *Roda de Silêncios* foi uma prática/performance idealizada pelo grupo de pesquisa *e-caos* (CNPq), entre os pesquisadores da linha “Corpo e(m) Performance”, no projeto de pesquisa de Ariane Guerra Barros, realizado na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), no curso de Artes Cênicas. Entre os pesquisadores que criaram/idealizaram a performance, trazendo discussões, ideias e atividades, estão: Ariane Guerra, Aline Silva Vieira, Ana Carolina Silva, Davi Rocha, Maria Luiza Reis e Tatiana Honda; entrando para o processo

³ Como exemplos de Retiro de Silêncio, há, em Pedra Bela/SP, o templo *Taikanji*, com agenda aberta principalmente em datas comemorativas e feriados com eventos para praticar o silêncio. Ou a Escola *Nazaré Uniluz*, que também proporciona eventos, cursos e vivências em seu espaço, na Nazaré Paulista/SP, em meio a mata atlântica para contato com a natureza.

posteriormente Isabela Teles. Surgiu em analogia à *roda de conversa*, comum a nossos ouvidos e corriqueira em eventos, encontros, manifestações artísticas e atividades diversas. Inclusive, em relação quase direta, um dos fatores que influenciaram a concepção da performance *Roda de Silêncios* foi a performance de Eleonora Fabião, *Converso sobre qualquer assunto* (2008), em que a artista vai para a rua e, nesse espaço público, convida as pessoas a se sentarem e compartilharem conversas, assuntos, histórias de vida, reflexões. Disso, nasceu uma provocação em nossas discussões acerca do silêncio: como seria então o sentido inverso? Se ao invés do convite ao bate-papo, fosse um convite ao silêncio? Trazendo o silêncio como essa experiência através da suspensão do informar/opinar/produzir da contemporaneidade, evidenciando o tão combatido ócio, que consideramos necessário ao ser humano.

Um convite à pausa, ao não falar, à escuta mais ampla, à ausência sonora. Sabemos tratar-se de uma impossibilidade quando escrevemos “ausência sonora”, e neste sentido, buscamos o distanciamento das palavras, frases, sons, barulhos pessoais e falatório corriqueiro, um momento sem dispositivos eletrônicos, apenas compartilhando nosso silêncio com outrem.

Ressaltamos que, a princípio, essa suspensão do som em nosso dia a dia parecia ser o que mais buscávamos. Mas na prática, o ato de calar-se não demonstrou ser tão simples assim.

Neste mundo onde hoje tudo faz barulho, a toda hora, o silêncio é a maior benção possível. Hoje em dia eu acho que o silêncio muitas vezes tem que ser escolhido porque se a gente deixar são dias e dias e dias e horas sem ele. Ele não vem nem de noite. E não digo só nas cidades, digo na cabeça da gente, é tanta informação. Mas sem silêncio não há trabalho, não há aquele momento em que você para para olhar de verdade. As pessoas têm medo do silêncio, eu própria posso ter medo do silêncio como muita gente tem medo as vezes de olhar no espelho. O espelho é o melhor dos silêncios, sou eu e eu, e agora?⁴

O silêncio nos solicita algo a qual não estamos habituados: o calar, o ouvir. Essa pausa “forçada”, que constrange, que nos obriga a ouvir outros, que nos confronta com nós mesmos, acaba por incutir a potencialidade de uma performatividade velada, uma ação provinda da *não-ação*: o próprio silêncio. E aqui enfocamos a falta: o silêncio e a “não-ação” geralmente são levados a uma ligação com a falta de algo. Seja do som, seja do movimento etc. Uma coisa

⁴ Programa *Sangue Latino* - Canal Brasil, entrevista com Matilde Campilho, 2020. Vídeo disponível no site: <[MATILDE CAMPILHO \(Sangue Latino\)](#)> 2º9”. Acesso em 20 set. 2023.

incompleta, que precisa/necessita ser preenchida, complementada. Como se a sua existência se anulasse e que só possuísse relevância nas condições que não existem nelas.

Nós, porém, não enxergamos dessa maneira, pois o silêncio já é algo completo, no sentido que o entendemos. Acreditamos no silêncio que também é discurso, uma linguagem própria, que não deixa de ser/possuir ação, apesar de parecer ser ausente dela e por isso a “não-ação” na qual nos referimos, ou mesmo o *estar parado em silêncio* de nossa experiência/performance. Mesmo que muitas vezes possamos atrelar a falta a uma negação de algo, aqui verificamos o oposto: quando calamos, não fazemos som, abre-se, então, uma multiplicidade sonora outra, em que vários discursos e ações podem emergir e se misturar, existindo na sua própria verdade.

Na falta de som, o silêncio proposital é um discurso estranho, por vezes desconcertado, não comum, uma miscelânea discursiva em que esse silêncio é uma linguagem universal⁵: todavia, tal abordagem não nos parece assertiva em sua totalidade. Ao abordarmos as palavras “silêncio” e “universal”, buscamos a compreensão de que, em qualquer linguagem, há o silêncio, e o mesmo pode ser reconhecido como a não produção de som. Essa universalidade é caracterizada pelo fato de que, ao solicitarmos “silêncio”, a maioria de nós é capaz de atrelar o nome a seu significado, que comumente associa-se ao oposto da sonoridade: o não falar, o parar, o ouvir. Todavia, é preciso ampliar diálogos para trocas fluidas, e iremos iniciar pela pausa.

Na música, a pausa é *valor de não produção de som*, onde em alguns estudos de “teoria musical tradicional” (talvez por suas traduções) diferem *valor positivo* (figuras rítmicas com emissão de notas musicais) e *valor negativo* (figuras rítmicas de não produção de som), conforme autores como o professor tcheco Bohumil Med (1996). Pontuamos o olhar às traduções, pois em nosso idioma aplicar o termo *valor negativo* não nos parece elucidar a não produção de som, ou ainda: pode atrelar juízo de valores.

⁵ Por universal, enfocamos a definição do dicionário que indica que o mesmo “é adaptável ou ajustável para que possa atender a diferentes necessidades”, ou ainda ser “o conjunto dos seres ou das ideias que, numa dada circunstância, estão sendo tomados em consideração” (Ferreira, 2004, p. 2021). Nossa premissa aqui, apesar de parecer - pelo conceito de “universal” poder indicar mundial, global ou mesmo aplicável a tudo -, é a de ir à ideia de universal que pode ser acessível e identificável por uma maioria, e ir contra a ideia de padronização e que todos o realizam da mesma forma. Conforme relatos da próxima sessão, para cada pessoa o silêncio significa algo, estando a maioria subentendendo o silêncio como a “não emissão de sonoridades verbais”. Neste sentido, o compreendemos como universal, pois a maioria, ao ler a palavra silêncio, o atrela ao fato de “não fazer som”, ou “ficar quieto”, podendo ser entendido desta forma na maior parte das leituras realizadas.

Podemos, então, nos conectar à filosofia da música do italiano Giovanni Piana (2001), para então abarcar os diálogos em que o termo *silêncio universal* aparece: a conexão com o *silêncio murmurante*. Tal pensamento está na constatação da não possibilidade de um silêncio absoluto, os sons nunca cessam (estejamos ou não na escuta). O silêncio (universal) estaria, então, nos sons à margem de nossa percepção ou foco, na tentativa de cessar as produções sonoras voluntárias e permitir colocar-se em pausa. Para Cassiano Quilici, quando saímos do frenesi habitual, dessa submersão em nossas ocupações e redes sociais, permitimos que “se abram espaços vazios, momentos de suspensão, em que possamos começar a perceber os movimentos do nosso próprio desejo” (Quilici, 2015, p. 138). É esse vácuo, essa (in)quietude desejante - e com linguagem e sons próprios - que buscamos no silêncio.

Pois o silêncio de cada um é como um ouvido que se abre ao barulho de todos os outros, a pausa como um momento de atenção não só a si, mas também ao que está a volta: é possível ouvir os ruídos, perceber os olhares, e sem o recurso verbal, a comunicação, a energia e o calar de cada um se transporta para outras linguagens. O silêncio em experiência coletiva parece de certo modo transpor o caos interno no qual nos encontramos: na premissa de ficar quieto há a tentativa de esconder silenciamentos outros, próprios e coletivos.

É plausível pensar que o silêncio não tem uma única definição e não está presente em um único mecanismo, pensar o tempo e o espaço é observar as formas de silêncio e silenciamento que estruturam, direcionam e desenham uma sociedade. Experimentar de forma proposital pequenas formas de silêncio é dar atenção e dimensão àquilo que se faz e nos molda todos os dias, o falar demais advém dele e o calar também; temos o silêncio imbuído não só nos nossos gestos, mas também em nossas escolhas, nossas crenças e nossos medos. Para Marcos Chaves, pesquisador da área cênico-musical, em projeto de extensão em terras indígenas que observava músicas dos povos Terena em Mato Grosso do Sul, “na busca por músicas, na maior parte encontramos silêncios ricos em significado” (Chaves, 2023, p. 128).

Quantos silêncios cabem no caos de cada um? Em seus mecanismos de defesa, quando a discussão muitas vezes desfavorece a si? Desenhar e analisar os pontos dinâmicos do silêncio, mostra que no âmbito da repressão, calar o outro é autopromoção e imposição, calar a si é entender a fragilidade e consequência de certas falas, ouvir é abrir espaço, atenção e falar é, sim, um privilégio. Para Lélia Gonzales, o falar vai além, legitima discursos, a saber *quem* está a falar, e se fala por parte de quem. Falar implica poder, e silenciar também.

E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infantis é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos) que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa (Gonzales, 1984, p. 225).

Falar sobre silenciamento é inerente à quem tem o poder da fala, a quem pode discursar sobre esse tema. Quando criamos a *Roda de Silêncios*, a proposta perpassava o simples ato de falar ou não, de participar da roda ou não. Foi perceptível o quanto um grupo de pessoas sentados em puro silêncio desalinham o ambiente, a performance tem este lugar de modificar o habitual, o cotidiano, e fazer isso pensando (n)o silêncio e as formas de silenciamento é de alguma forma provocar o pensamento, as posturas e o ambiente em que vivemos.

A Roda de Silêncios: uma performance/experiência

A performance *Roda de Silêncios* aconteceu em três ambientes diferentes e em distintos períodos do dia. A primeira ação ocorreu no Centro de Convivência do Campus/Unidade 2 da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), pela manhã; a segunda foi realizada à noite em frente ao Núcleo de Artes Cênicas (NAC), da mesma universidade; e a terceira performance foi feita em meio à praça central da cidade de Dourados/MS, a praça Antônio João, localizada na Rua Marcelino Pires, em esquina com a Rua Presidente Vargas, em período matutino.

O Centro de Convivência, mais conhecido como CC, consiste em um espaço do campus onde as pessoas que estão na faculdade podem utilizar enquanto esperam ou aproveitam seu tempo livre. Um lugar com cadeiras, mesas, e jogos como tênis de mesa, pebolim e sinuca; além de cantinas e outros espaços para venda de comida e bebida.

O Núcleo de Artes Cênicas é espaço reservado a discentes e docentes do curso de graduação em Artes Cênicas, e é localizado ao final do Campus, com um estacionamento amplo em sua lateral.

A praça Antônio João é praça centralizada da cidade douradense, com um ponto de ônibus, arcos grafitados, chafariz e uma concha acústica, espaço destinado também a eventos na cidade.

A *Roda de Silêncios* ocorreu no final do mês de setembro e início do mês de outubro de 2023. Nos ambientes escolhidos para a performance, foram colocados bancos de plástico dispostos em círculo, cartazes com os dizeres *Roda de Silêncios*, e à frente dos bancos, juntamente com uma caneta, havia papéis brancos em formato redondo para quem quisesse escrever algo ao final da experiência.

A primeira performance se deu no CC-UFGD, e se fixou num lugar próximo das mesas de jogos, um espaço que ficasse visível para todos os transeuntes, caso escolhessem participar. Teve seu início às 10h do dia 29 de setembro de 2023, e permitiu aos participantes do grupo de pesquisa entender como seria a experiência em um local universitário, com pessoas desconhecidas, embora curiosas pelo que estava por vir. Mesmo com divulgação prévia em canais de redes sociais, não houve pessoas que foram participar por este intuito, através e pela divulgação, então, desta forma, a primeira *Roda de Silêncios* contou apenas com pessoas que já se encontravam no CC, ou comendo, ou jogando, pessoas de diferentes cursos da UFGD. No intento de apenas sentarmos no círculo, com os cartazes, esperávamos para ver se alguém entraria no jogo. Com olhares que não se permitiam passar de olhares, acabamos por compreender que, naquele espaço e momento, se quiséssemos que a experiência de fato acontecesse, teríamos que convidar as pessoas que ali estavam. E isso é uma questão a se refletir, essa nossa reação às condições que se estabeleceram e a forma com que lidamos. O que esperamos dos outros através do nosso silêncio? O que este é para os outros e porque sentimos tanto a necessidade de rompê-lo?

Após o convite verbal, algumas pessoas se permitiram participar, e posteriormente escrever no papel a sua frente. Interessante perceber que alguns ficavam poucos minutos, outros por mais tempo. Houve um grupo de pessoas que se conheciam e que entraram em conjunto e a maioria em menos de 5 segundos saiu em risada, com a exclamação: “Desculpa, não dá.”. Outras respostas escritas no papel sobre a experiência são abaixo transcritas, para explicitar a diversidade e dimensão do silêncio:

No começo é um pouco desconfortável estar exposta assim, mas depois fica bem tranquilo. Eu ouvia os sons ao redor, vozes, bolinha de ping-pong, cortador de grama, mas parecia tudo bem distante, só entendia o que se passava na minha cabeça. Será que eu quero voltar a falar? Maresia - Gabriel, o Pensador (anônimo)⁶.

⁶ Todos os papéis que foram escritos não continham assinatura, nem eram identificados, para que não soubéssemos quem escreveu e focarmos na experiência em si.

Barulho ensurdecedor, julgamento, calma (anônimo).

Ficar em silêncio é olhar para o caos. O silêncio é o encontro consigo (anônimo).

A sensação que eu tive foi de rir e nervosismo por não poder falar (anônimo).

Não sinto necessidade de escrever nada (anônimo).

Ao contrário do que as pessoas pensam o simples ato de ficar, alguns minutos em silêncio, nos fazem parar para refletir sobre os momentos que estamos lidando, apenas escutando nossa voz interior e entendendo a percepção e respostas do nosso próprio ser, tendo respostas que na hora da raiva ou em uma conversa talvez não existiria. (Ps: amei o projeto de vocês, desejo que possa vir mais vezes) (anônimo).

Um misto de sensações, coletadas em um pedaço de papel. A amplificação sonora, no entanto, foi perceptível, como se uma lupa se colocasse em nossos sentidos. A observação de pessoas, objetos, animais foi aumentada, sentida por mais de um participante. Ao mesmo tempo, o afastamento, o distanciamento sonoro após um período de tempo também foi sentido e descrito, como se a temporalidade afetasse também nosso entendimento de silêncio. Silêncio gritante, que extrapolou a audição, e se fez ecoar em movimentos, gestos, olhares. Uma perna que balança, uma pose de mão, uma coceira intermitente... diferentes formas e trejeitos dão lugar ao que a boca não consegue expressar. Pois, de acordo com Cassiano Quilici,

A problematização dos limites da linguagem humana⁷ é um tema que pertence a muitas épocas e culturas, mas o modo dela aparecer na arte e no teatro recentes tem diversas peculiaridades. De forma extremamente geral, podemos dizer que as “estratégias do silêncio” na arte atual estão ligadas frequentemente à constatação de uma degeneração da linguagem cotidiana (Quilici, 2015, p. 69).

Independentemente de como esse tema pode surgir no teatro, como ele transparece na performance *Roda de Silêncios* nos fez ampliar nossa própria compreensão de silêncio, como também o entendimento de sonoridade. Degenerar essa “linguagem cotidiana”, esses sons e comunicações habituais, parando em um círculo para não falar nada, é também uma forma de degeneração corpóreo-vocal, que imbrica reverberações diversas nos indivíduos, como pudemos observar na segunda performance, realizada à noite, antes do início das aulas do curso de Artes Cênicas, em frente ao Núcleo de Artes Cênicas-UFGD.

⁷ Aqui não podemos definir com precisão o que o autor delimita como linguagem humana, mas inferimos poder tratar-se da linguagem verbalizada e comunicada em termos mais gerais.

Em meio a um estacionamento, longe de cantinas, jogos e um espaço construído para interação, o silêncio foi mais palpável nesta segunda experiência, em que inclusive aqueles/as que assistiam à performance faziam sua própria *Roda de Silêncios* sem perceber, esperando que algo acontecesse, completamente calados (conforme imagem abaixo).



Figura 01: *Roda de Silêncios*, 29 set. 2023. NAC, Dourados. Foto: Ana Barbosa.

Daí percebemos que o silêncio é uma linguagem universal. Ele não possui regras gramaticais, tempos verbais, consonância nem congruência. Ele apenas é. Performatividade irradiada através do não falar. Performatividade, que segundo Patrícia Leonardelli é “Eis a natureza específica da performatividade, a qual se opõe radicalmente à teatralidade: o desejo de não-construção de sentidos, um desejo, talvez, ainda mais radical de ruptura do cotidiano, que promove outras relações no encontro das singularidades.” (2011, p. 12). A este encontro de singularidades, um encontro de corpos, sons, ruídos, interferências, silenciamentos compartilhados.

A *Roda de Silêncios*, no NAC-UFGD, foi a que teve maior engajamento, rotatividade e compartilhamento das pessoas que se encontravam no entorno da performance. Muitos ressaltaram que o silêncio proporcionado pela ação, gerou alterações na percepção do tempo, ampliou o sentido auditivo, instigou uma análise pessoal de seus próprios ruídos, pensamentos, ansiedades. Sensações que, geralmente, passam despercebidas na correria dos afazeres, conversas e distrações diárias, como aparecem nos relatos a seguir:

Ariane Guerra Barros; Aline Silva Vieira; Ana Carolina de Sousa Silva; Davi da Rocha Lima; Isabela Teles Pereira; Maria Luiza Machado dos Reis; Tatiana Kaori Honda.

Dos Silêncios Universais: a *Roda de Silêncios* como degustação do tempo.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 04, nº 02, julho-dezembro/2023 - pp. 71-90.

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

Eu ficaria mais tempo por aqui. E confesso, posso ter rompido com a roda do silêncio, pois aqui dentro de mim havia muito barulho o tempo todo!! É confortante ter um silêncio por fora às vezes (anônimo).

Que experiência incrível, mas dolorosa. No começo o que senti foi ansiedade e curiosidade. Num segundo momento senti dores intensas nas costas e coceira na garganta que me fez ter vontade de tossir, mas superei quase desistindo. Faria mais vezes e não quero mais falar kkk (anônimo).

Meus silêncios não caberiam nesse papel (anônimo).

É muito bom ficar em silêncio, ouvi tudo ampliado, você começa a ouvir sons que não ouve frequentemente, você desacelera e começa a notar tudo, as pessoas perto ou longe conversando, os barulhos dos carros chegando, se ouve o vento, gosto de ficar em silêncio e observar, acalma o corpo e tranquiliza, foi muito gostoso participar (anônimo).

Quanto som cabe na imensidão do silêncio? quantos vozes na bagunça da minha mente. quem sou? Rostos estranhos e conhecidos. Olho para o nada e me vejo. O som do silêncio mata e ensurdece. Eu quero chorar, mas que o olhar transparece a gratidão do peito. Me calar basta, eu sou arte, eu sou pô. Eu sou nada (anônimo).

O silêncio me fez pensar em tudo, o silêncio me fez pensar em nada, pois os sons dos grilos, as batucadas das torcidas, as risadas escandalosas e altas, os sapatos diferentes de cada uma das pessoas sentadas ao meu lado me mostrou suas semelhanças comigo e as minhas diferenças também, que tudo que começa chega ao seu fim, mas o fim não é necessariamente uma coisa ruim, na RODA DO SILÊNCIO foi uma coisa boa. Me fez deixar de ser qualquer pessoa. Hoje, fui EU (anônimo).

A sensação de compartilhamento, de identificação e de distanciamento foram descritas nesta experiência, em que algumas pessoas permaneceram até o final da mesma, totalizando quase duas horas de experiência, e que tivemos que interromper devido às atividades da instituição. O tempo foi algo que foi expandido nesta *Roda*, pois, diferentemente da primeira, em que o tempo de performance alcançou em média 40 minutos, desta vez era nítido o conforto de estar em silêncio em aproximadamente 120 minutos; quase o triplo do tempo, com a diferença de estarmos em local mais familiar, com pessoas que podíamos conhecer, ou pelo menos termos visto em algum momento.

Um espaço que não foi feito para estar de *passagem*, como no primeiro e último local que fizemos a *Roda de Silêncios*, mas um ambiente projetado para a Arte, com pessoas disponíveis para a experiência, de uma forma mais generalizada. Aqui também pudemos perceber uma tensão maior nos participantes do grupo de pesquisa, referente ao julgamento

de outrem. Enquanto na primeira *Roda* o julgamento vinha de olhares curiosos, pessoas desconhecidas que estranhavam o acontecimento; agora o julgamento era diferente, vinha de possíveis conhecidos, de pessoas artistas, e isso gerou um desconforto maior quando refletimos sobre o julgamento alheio, ao mesmo tempo que gerava um conforto maior por estar entre conhecidos. Silêncios contraditórios, silenciamentos acolhedores e inquietantes.

A terceira e última performance aconteceu na praça Antônio João, no centro de Dourados/MS. Teve seu início às 9h30 da manhã, no dia 04 de outubro de 2023, em meio a muito vento, profusão de carros, pedestres, lojas, distrações visuais e sonoras, o movimento cotidiano de um lugar de passagem. Desta vez, os organizadores da ação levaram em cartaz o convite escrito para que as pessoas pudessem se sentar e compartilhar, cada um à sua maneira, os seus silêncios. Após uma hora, a roda se deu por encerrada, pois na roda ficaram apenas os pesquisadores, e não houve participação de pessoas externas do grupo de pesquisa.

Durante o processo na praça, o que pôde ser observado foi que muitos indivíduos que se dirigiam aos seus destinos e se deparavam com a *Roda de Silêncios*, desprendiam poucos minutos de seu tempo para ler a proposta da performance e observar as pessoas que lá estavam sentadas. Outros pedestres apenas olhavam de soslaio para aquele grupo de pessoas desconhecidas em silêncio no meio da praça. Houve apenas uma pessoa que perguntou ao fotógrafo o que estava acontecendo, mas sem participar efetivamente da experiência.

Uma participante sentiu-se incomodada e, em determinado momento, soltou o cabelo que estava preso, pois, para ela, o cabelo funcionava como uma espécie de cortina que a protegia de olhares e *do lado de fora*, permitindo-a concentrar-se em si mesma. Outra participante usou óculos escuros durante toda a performance, pois assim não precisava olhar diretamente para ninguém, pois os óculos escuros era uma blindagem ao exterior (conforme imagem a seguir).



Figura 02: *Roda de Silêncios*, 04 out. 2023. Praça Antônio João, Dourados. Foto: Felipe Macedo.

Após essa experiência, em que a *Roda de Silêncios* foi realizada em 3 locais distintos, nossa forma de perceber o silêncio, o silenciamento, o tempo e os sons alteraram-se, em que a sonoridade se tornou visível, audível, palatável, olfativa e tátil.

Considerações e Reverberações sobre o Silêncio

Dentro da vasta gama de possibilidades que podemos observar, refletir e traçar estudos acerca dos “tipos de silêncios”, existe uma questão a ser levantada que se mostra relevante, no que diz respeito ao silêncio como um estado provedor de tomada de consciência, importante para distanciar-se dos automatismos da vida humana e oferecer a suspensão ou pausa necessária para sentir e elucidar o que está oculto pelo frenesi dos atos, do fazer, da produção.

Partimos da premissa silenciosa, velada e compulsória de que devemos estar sempre em movimento, e a própria questão errônea de que o mover significa simplesmente o contrário de *estar parado*. Abordamos então, um ponto que Jerzy Grotowski traz sobre a existência de dois pássaros imbricados ao performer: o pássaro que bica e o pássaro que observa, colocado no texto *El Performer* (1992):

Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que observa. Um morrerá, um viverá. Imersos de estar no tempo, preocupados em bicar, esquecemos de fazer viver a parte de nós mesmos que olha. Existe então o perigo de existir apenas no tempo e de forma alguma fora do tempo. Sentir-se olhado pela outra parte de você, aquela que está como se estivesse fora do tempo, dá ao outro dimensão. Existe um Eu-Eu. O segundo eu é quase virtual; o olhar dos outros não está em nós, nem o julgamento, é como um olhar imóvel: presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas e basta. O processo de cada pessoa só pode ser realizado no contexto desta presença imóvel. Eu-Eu: na experiência o duplo não aparece como separado, mas como pleno, único [tradução nossa] (Grotowski, 1992, s/n)⁸.

Através desse estudo de Grotowski, nos debruçamos a refletir sobre a perspectiva do “Eu-Eu”, de que somos essa dualidade, esse *duplo*, e que não necessariamente significa estar dividido em dois, mas sim uma coexistência de ambos, através desse processo de perceber essa duplicidade em si mesmo e do desenvolvimento do “Eu-Eu”. Em sua essência, através dessa presença silenciosa do pássaro que observa, podemos compreender o conceito desse distanciamento, pois ao mesmo tempo que olhamos, também “bicamos”, daí a importância desse silêncio que age. De estar passivo na ação e ativo no olhar, na escuta. Podemos, desta forma, criar um organismo-canal, em que a aparente “inércia” da ação é ser/estar receptivo a ativa presença do olhar/escuta/perceber silencioso, que pode então fazer as forças circularem, seja na presença da ação dita *visível*, seja na presença da ação *imóvel*, que ao nosso ver, se desenvolve nesse silêncio consciente, que percebe, que desperta os pássaros que somos.

Para Quilici, esse esvaziamento criaria uma nova linguagem, provinda do silêncio:

Ao mesmo tempo, não se trata de negar pura e simplesmente a linguagem, pois esse processo de esvaziamento criaria as condições para a emergência de um outro tipo de discurso, revigorado pela imersão no silêncio. O silêncio assinalaria assim tanto o limite da linguagem como a condição essencial para a sua renovação (Quilici, 2015, p. 70).

⁸ *Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá. Embriagados de estar en el tiempo, preocupados de picotear, nos olvidamos de hacer vivir la parte de nosotros mismos que mira. Hay entonces el peligro de existir sólo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo. Sentirse mirado por la otra parte de sí mismo, aquella que está como fuera del tiempo, otorga la otra dimensión. Existe un Yo-Yo. El segundo Yo es casi virtual; no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es como una mirada inmóvil: presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta. El proceso de cada uno puede cumplirse sólo en el contexto de esta inmóvil presencia. Yo-Yo: en la experiencia la pareja no aparece como separada, sino como plena, única.* (Grotowski, 1992, s/n).

Daí temos o silêncio como linguagem universal, uma linguagem discursiva que quer acolher a todos/todas em um círculo que compartilha silenciamentos, gritos, sussurros, palavras, ruídos e interferências diversas, que pode dilatar e suspender o tempo, numa degustação espaço-temporal corpóreo-vocal que engloba uma multiplicidade discursiva, e ao mesmo tempo silenciosa.

Referências

- BARROS, Ariane Guerra; VIEIRA, Aline Silva; REIS, Maria Luiza Machado dos; SILVA, Ana Carolina de Sousa e; LIMA, Davi da Rocha; HONDA, Tatiana Kaori. *Corpo em Crise: a desterritorialização do cotidiano. Anais do IX Interfaces Internacional: coporalidades na cena da pesquisa contemporânea*. 2023. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/interfaces2022/>. Acesso em 09 out. 2023.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução de João Wanderley Geraldi. Campinas: Leituras SME, 2001.
- CHAVES, Marcos Machado. *Imersões do projeto de extensão Música Terena – Canto e Vivência: algumas percepções entre ambientação espacial e diálogos musicais em terras indígenas*. In CASTANHEIRA, José Cláudio S.; CONTER, Marcelo Bergamin; MAZER, Dulce [orgs.]. *Sonoridades fronteiriças [livro eletrônico]: espaços, ecologias e mediações*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2023. Disponível em: <https://seloppgcomufmg.com.br/publicacao/sonoridades-fronteiricas/> Acesso em 24 nov. 2023.
- DUBATTI, Jorge. (2020). *Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos*. *Revista Rebento*, 12, 8-32. São Paulo.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. Curitiba: Positivo, 2004.
- GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo%20e%20Sexismo%20na%20Cultura%20Brasileira%20%281%29.pdf. Acesso em 18 jul. 2023.

GROTOWSKI, Jerzy. El Performer. *Revista Máscara*, edição mexicana, Ano 3, nº 11-12, Outubro de 1992/Janeiro 1993. Disponível em :
<<http://poralgunmotivo.blogspot.com.br/2008/05/el-performer-jerzy-grotowski.html>>. Acesso em 2011.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Território de Diálogos Possíveis. In: RIBEIRO, MTF., and MILANI, CRS [orgs.]. *Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea: o território como categoria de diálogo interdisciplinar* [online]. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em 24 nov. 2023.

LEONARDELLI, Patricia. Teatralidade e Performatividade: espaços em devir, espaços do devir. *Revista Cena*, n.10. Porto Alegre: UFRGS, 2011. pp. 02-19.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996.

PIANA, Giovanni. *A Filosofia da música*. Bauru: EDUSC, 2001.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

Artigo recebido em 14/10/2023 e aprovado em 21/12/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.51184>

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

ⁱ Ariane Guerra Barros - é professora adjunta do Curso de Artes Cênicas da UFGD, da área de Corpo e Movimento. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA. Atriz, performer, diretora artística, preparadora corporal e radialista, compõe a Cia. Última Hora (Dourados/MS). ariane.guerra@gmail.com.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3548592549465571>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3799-2288>

ⁱⁱ Aline Silva Vieira - Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras, área temática de Literatura e Práticas Culturais, da UFGD, e bolsista do Programa de Demanda Social (DS) da CAPES. Especialista em Teatro e Educação: Processos criativos e pedagógicos pela Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD (2023), Bacharel em Artes Cênicas (2021, UFGD). Discente no curso de licenciatura em Letras - Português/Espanhol na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). alinesilvavieira@outlook.com.
Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9490823647356529>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7221-1849>

iii Ana Carolina de Sousa Silva - Graduanda em bacharelado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Faz parte do grupo de pesquisa CNPq *e-caos* - Estudos Contemporâneos e Artísticos em Observações Socioculturais, na linha de pesquisa *Corpo e(m) Performance*, sendo bolsista PIBIC-UFGD. É atriz, DRT 482/PI, escritora e produtora. Faz parte do "Esboço Caótico", grupo de teatro em Dourados/MS, atuando como atriz. Faz parte também do "Produtora Cinematográfica Caverna do Diabo", em que atua como produtora e diretora. negacarolina803@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1875021630803581>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6986-7573>

iv Davi da Rocha Lima - Discente do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Bolsista de Iniciação Científica PIBIC-UFGD na linha de pesquisa *Corpo e(m) performance*, sob orientação de Ariane Guerra, dentro do grupo de pesquisa CNPq *e-caos* - Estudos Contemporâneos e Artísticos em Observações Socioculturais. Ator; dramaturgo; cineasta; artista visual. Atualmente integra a Companhia Doidivanas de Teatro, e a produtora Magenta Produções, ambas residentes da cidade de Dourados/MS. rocha_davi@outlook.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0037113685154860>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8296-4108>

v Isabela Teles Pereira - Licencianda em Artes Cênicas (2021-) pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Desenvolve pesquisa de iniciação científica na linha de pesquisa *Corpo e(m) Performance* (2023-), sob orientação de Ariane Guerra, como bolsista PIBIC-FUNDECT, no grupo de pesquisa CNPq *e-caos* - Estudos Contemporâneos e Artísticos em Observações Socioculturais. Atriz-cantora-bailarina do Projeto de Extensão Teatro Musical (TMUS) da UFGD (2022). isabelatelespe@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6225401627340842>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3019-5456>

vi Maria Luiza Machado dos Reis - Malu Reis é atriz, dramaturga, ilustradora, Especialista em Teatro e Educação pela Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD (2023) e graduada em Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas pela UFGD. Atualmente é mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e pesquisa a criação de desenhos como ferramenta para atuação e para a cena. marialuizamachadodosreis@hotmail.com.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7328337379741398>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7836-2824>

vii Tatiana Kaori Honda - Estudante do curso de licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados(UFGD). Faz parte do grupo de Pesquisa *e-caos* na linha de pesquisa *Corpo e(m) Performance*. É atriz, faz parte do grupo de dança Lótus como líder em Dourados-MS e tem experiência em sala de aula. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro. tatianakaoril@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0187418037785322>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8501-4748>

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



Propostas e conceitos para disciplinas de Música e Cena: estudos na UFGD com atravessamentos decoloniais

Marcos Machado Chavesⁱ

Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasilⁱⁱ

Resumo - Propostas e conceitos para disciplinas de Música e Cena: estudos na UFGD com atravessamentos decoloniais

Os cursos de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados possuem interessante relação com a área de Música e Cena, e ofertam três componentes curriculares desta disciplina híbrida teatral-musical. Pensar na educação musical para artistas da cena é via que ressaltamos como fundamental para a interlocução com os elementos sonoros de uma obra audiovisual. As atualizações dos projetos pedagógicos buscam atravessamentos decoloniais para distintos diálogos que abarquem a contemporaneidade. O artigo divide questionamentos que atravessam o histórico e as atualizações dos módulos, bem como abre compartilhamentos de pesquisas do autor em contato com outros/as pesquisadores/as.

Palavras-chave: Música. Educação Musical. Artes Cênicas. Teatro. Ensino.

Abstract - Proposals and concepts for Music and Scene disciplines: studies at UFGD with decolonial research

The Performing Arts courses at the Federal University of Grande Dourados have an interesting link with the area of Music and Scene, and offer three curricular components of this hybrid theatrical-musical discipline. We believe in musical education for artists in the scene as a fundamental way to interact with the sound elements of an audiovisual work. The updates to the courses' pedagogical projects seek decolonial studies to add different dialogues that value contemporary research. The article points to questions that cross the history and updates of the Music and Scene disciplines, and also opens up sharing of the author's research in contact with other researchers.

Keywords: Music. Musical education. Performing Arts. Theater. Education.

Resumen - Propuestas y conceptos para las disciplinas de Música y Escena: estudios en la UFGD con intersecciones decoloniales

Los cursos de Artes Escénicas de la Universidad Federal de Grande Dourados tienen una interesante relación con el área de Música y Escena, y ofrecen tres componentes curriculares de esta disciplina híbrida teatral-musical. Pensar en la educación musical de los artistas de la escena es un camino que destacamos como fundamental para el diálogo con los elementos sonoros de una obra audiovisual. Las actualizaciones de los proyectos pedagógicos de los cursos buscan intersecciones decoloniales para diferentes diálogos contemporáneos. El artículo revisa la actualización de las disciplinas, y también comparte las investigaciones del autor en contacto con otros investigadores.

Palabras clave: Música. Educación musical. Artes escénicas. Teatro. Enseñanza.

O ano letivo de 2023 marcou nova proposta de alteração do projeto pedagógico¹ dos cursos de Artes Cênicas (Bacharelado e Licenciatura) da Universidade Federal da Grande Dourados. Como professor responsável pelas pesquisas que dialogam com a Educação Musical na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FALE/UFGD), unidade que abraça as referidas graduações, tive a oportunidade de propor atualizações dos componentes curriculares de *Música e Cena*.

A renovação do projeto - como um todo - foi estudada por distintas necessidades, como a creditação da extensão que a universidade douradense discutiu nos últimos anos com seus/suas servidores/as, mas, sobretudo para os cursos de Artes Cênicas, era preciso repensar alguns componentes curriculares e propor novos diálogos no planejamento das disciplinas obrigatórias. Como não problematizar os currículos e trazer, cada vez mais, para nossas realidades? Por exemplo, como não abordar teatralidades negras e indígenas no Brasil²? Os *atravessamentos decoloniais* observam esses desejos. Nas disciplinas musicais-teatrais, seria, possivelmente, tentar: *menos* teorias e repertórios de tradição europeia e *mais* busca de olhares (e escutas) interculturais, e/ou busca de aberturas a múltiplas experiências de criação sonora/musical que potencializam as práticas musicais corporais.

As disciplinas de *Música e Cena* haviam passado por importante atualização no projeto pedagógico de 2015, onde pude, em diálogo com o corpo docente dos cursos de graduação na área das Artes da universidade douradense, fazer pontes com minha pesquisa de doutoramento concluída em 2016 e que teve publicação no livro *De trilhas sonoras teatrais a preparações musicais para artistas da cena* (2020). Nesta época, a proposição ampliou uma oferta de forma eletiva - haviam apenas dois módulos antes do projeto pedagógico de 2015. Ficamos, então, com *Música e Cena I* obrigatória para ambas as habilitações (Bacharelado e Licenciatura), *Música e Cena II* como componente curricular obrigatório para o Bacharelado, e *Música e Cena III* eletiva aos dois cursos. Some-se a estas disciplinas, que trazem elementos musicais a artistas da cena, outras eletivas (também inseridas em 2015) para ampliar

¹ A última alteração substancial do projeto pedagógico das Artes Cênicas/UFGD aconteceu no ano de 2015, com atualização em 2017.

² Inserimos, na nova proposta pedagógica (2023), a disciplina obrigatória intitulada *Tópicos em Teatro Brasileiro: Teatralidades Negras e Indígenas*.

desenvolvimento/conhecimento musical dos alunos e das alunas: *Teoria Musical e Percepção Auditiva*; *Laboratório de Canto Coral para Atores/Atrizes* e *Introdução à Flauta Doce*³.

A pesquisa de doutorado *Preparação musical para atores [e atrizes]: princípios pedagógicos norteadores de três disciplinas musicais em curso teatral* (2016) buscou pensamentos basilares para nortear os três módulos de *Música e Cena*, e entendeu que o cerne de cada disciplina, para auxiliar as alunas e os alunos de teatro a ampliarem suas interações sonoras/musicais, seria: 1) *o som no/na ator/atriz*, ou seja, enfoque no som que o/a artista da cena pode fazer com seu corpo (voz e percussão corporal); 2) *o som do/da ator/atriz no espaço*, o que leva o enfoque para a reverberação do som executado; 3) *o som para o/a ator/atriz*, que lida com o som proposto por terceiros/as (criador/a de trilha sonora, por exemplo) e interagido pelo ator e pela atriz - este último módulo traz o pensamento para a relação da música com a tecnologia.

Na nova atualização do projeto pedagógico de Artes Cênicas/UFGD, mantivemos o número de disciplinas obrigatórias - no campo de *Música e Cena*, atualizando suas nomenclaturas e ementas, e ampliamos (também com atualizações) os componentes eletivos - agora optativos. As disciplinas perderam seu caráter numérico (com suposto pensamento sequencial) para comportar em seus títulos a partir de 2024⁴: *Música e Cena* (no lugar de *Música e Cena I*); *Musicalidades, Vozes e Discursos* (no lugar de *Música e Cena II*); e *Música e Tecnologia no Teatro* (no lugar de *Música e Cena III*). Das optativas que atravessam o campo musical⁵, acrescentamos *Voz e Dublagem* - perpassando atenção ao timbre e distinto contato com tecnologias sonoras/musicais.

³ Das curiosidades sobre as eletivas listadas, o registro de que as ofertamos poucas vezes no período entre 2015-2023. *Música e Cena III* foi ofertada nos semestres letivos de 2015-1, 2016-1 e 2021-2; *Teoria Musical e Percepção Auditiva* somente em 2017-2; *Laboratório de Canto Coral para Atores/Atrizes* em 2018-1; e *Introdução à Flauta Doce* apenas no semestre letivo de 2023-2. Todas ministradas pelo professor/autor do presente artigo, com exceção da disciplina de teoria musical que foi ofertada pelo docente José Manoel de Souza Júnior, à época professor substituto do curso de Artes Cênicas. Como a faculdade possui poucos professores com formação musical para ministrar as disciplinas, as ofertas dos referidos componentes eletivos acabam prejudicadas.

⁴ O ano é dado como estimativa, após aprovação do projeto pedagógico atualizado no Conselho Diretor da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras em junho/2023.

⁵ Poderíamos listar neste artigo, também, as disciplinas que dialogam com as *Técnicas e Poéticas da Voz* dos cursos de Artes Cênicas da UFGD (tanto obrigatórias como optativas) pelo contato próximo com a área musical, todavia tais componentes em nossa faculdade abarcam outra área de concurso e encaminhamentos específicos.

Por distintos componentes curriculares musicais nas Artes da Cena

Nas Artes Cênicas, dependendo do nosso ponto de vista (e de escuta), pode-se encontrar ou perceber multiplicidade de expressões artísticas concomitantes. O professor mineiro Ernani Maletta pontua que o teatro é “uma Arte Polifônica” (2005, p. 50). No momento que entendemos ser a arte da cena uma expressão audiovisual, com “distinção entre signos auditivos e signos visuais” (Kowzan, 2003, p.115), percebemos que as questões sonoras e musicais precisam ser contempladas em um curso de graduação em Artes Cênicas, em um curso de formação de atrizes e atores. Todavia, não é raro perceber que o trabalho ou o estudo musical pode suscitar dificuldades no Brasil.

O problema reside em dois aspectos, no primeiro podemos encontrar pouca oferta de disciplinas, em alguns cursos de graduação em Artes Cênicas no Brasil, que contemplem a música/musicalidade do espetáculo cênico. Esta questão varia de acordo com a instituição, com os projetos pedagógicos de cada curso em nosso país. A segunda dificuldade tem um peso maior, e está nas estudantes e os estudantes de teatro que carregam imaginários sociodiscursivos a respeito da música ou do estudo de música, e estes, dependendo do caso, os afastam de uma *entrega* às atividades experimentais sonoras, como bem explicita a professora Ana Dias:

Em meu processo de formação teatral [...] percebi o quanto as aulas de música deixavam inibidos grande parte dos estudantes. Eu, que vinha de uma formação musical anterior, habituada a me expressar musicalmente, fiquei inicialmente atônita ao ver pessoas normalmente tão seguras quase entrando em pânico por terem de repetir pequenos trechos melódicos ou rítmicos. A imagem de uma linda aspirante a atriz, que, tremendo e quase chorando, cantou com uma voz sumida, sem afinação nenhuma, nunca me saiu da retina (Dias, 2009, p.37).

Na Universidade Federal da Grande Dourados, no Mato Grosso do Sul, os cursos de Artes Cênicas procuram contemplar as questões musicais para o teatro em disciplinas específicas, foi a primeira faculdade do Brasil a oferecer, em IFES (Institutos Federais de Ensino Superior), vaga para a área de concurso *Música e Cena* - em 2012. A UFGD mostra seu interesse nas questões musicais-teatrais, mas é importante ressaltar que, felizmente, essa instituição que existe desde o ano de 2005 (o curso de Artes Cênicas na UFGD foi implantado em 2009), não é pioneira nos estudos musicais em cursos de graduação nas artes da cena; diversos cursos superiores no Brasil contemplaram ou contemplam, com ensino, pesquisa ou

extensão, a área híbrida teatral-musical, há professores/as que fortalecem esta área com suas pesquisas pessoais - também em disciplinas específicas; nossa constatação de mostrar a UFGD como *desbravadora* na oferta da *área de concurso*, pretende enfatizar três pontuações: 1) a necessidade de fortalecer a área de *Música e Cena*, com pesquisadores/as que estejam imbuídos/as de questões da área do teatro e da música; 2) contemplar alunas e alunos das Artes Cênicas ao reforçar o estudo em música e sonoridade no (ou para o) teatro; 3) ampliar diálogos para que outras universidades brasileiras pensem em batalhar por concursos/contratações para professores/as especificamente da área de *Música e Cena*.

Em meio ao registro de históricos e atualizações da área de concurso destacada, em 2016 foi concluída pesquisa de doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), intitulada “Preparação musical para atores [e atrizes]: princípios pedagógicos norteadores de três disciplinas musicais em curso teatral” (2016), que trouxe experimentações teórico-práticas para os componentes curriculares de *Música e Cena* dos cursos de Artes Cênicas da UFGD. Partiu-se de uma constatação presente na sociedade, desvelada por uma pesquisa *survey*, de que as estudantes e os estudantes de teatro chegam na graduação com *pouco conhecimento musical* - no que tange a estudos e experimentações prévias na área da música, teoria e/ou conceitos, pensando no que a sociedade absorve por *música tradicional*⁶. A *pesquisa de tendências*, que é apenas um levantamento, entrevistou 265 alunos/as-atores/atrizes (de 2013 a 2015) em onze universidades brasileiras contemplando as cinco regiões do país; desta forma, pode-se dizer que “em média, menos de 3 alunos de teatro (2,8) a cada 10 entrevistados/as tiveram música no ensino básico, seja como disciplina regular ou atividade extraclasse” (Chaves, 2016, p. 268), bem como “apenas 1 possui conhecimento de partituras musicais” (*Idem*, p. 270). Entende-se que um ator ou uma atriz não precisa, necessariamente, ter conhecimento a respeito de partitura musical *tradicional*, por exemplo, o que mais preocupa na pesquisa *survey* está no dado que trata do subjetivo:

⁶ Devemos ampliar o que se entende por *música*, ou *música tradicional*, e mesmo *conhecimento musical* - mais vinculado a um conhecimento formal, pois não desconsidera-se o conhecimento não formal ou informal, apenas ressaltamos - nesta observação - como as alunas e os alunos de teatro *se consideram* (autoavaliação) em relação à música, ou seja, como eles *se colocam* no que entendem por música.

No gráfico da pergunta de como os/as alunos/as-atores/atrizes consideram que cantam [...] de todos/as os/as que responderam o questionário no Brasil - 29,4% dos/das estudantes compreendem que cantam bem ou muito bem, em relação a 70,6% dos/das artistas que entendem cantar muito mal, mal ou razoavelmente. Na mesma pergunta com enfoque rítmico [...] no total 47,2% responderam “bem ou muito bem” e 52,8% “muito mal a razoável” (Chaves, 2016, p. 275).

Quando um/a aluno/a entende que *música não é para ele/ela*, há várias questões a trabalhar, a *quebrar*, a começar por desconstruir alguns imaginários sociodiscursivos presentes em nossa sociedade. Iniciando, possivelmente, ao problematizar a palavra *dom*:

Com a constatação dos imaginários que esta palavra carrega, podemos entender o perigo de manter o uso de *dom* no aprendizado musical de crianças, jovens e adultos: se para fazer música é necessário um donativo divino adquirido, as dificuldades que os/as estudantes encontram podem ser entendidas como uma mensagem de que eles/elas não possuem tal vantagem (Chaves, 2017, p. 132).

A presente escrita dialoga com as ofertas dos componentes curriculares de *Música e Cena* entre 2015 e 2023 - ministradas pelo autor, que partiram do projeto pedagógico dos cursos de Artes Cênicas de 2015 (com pequenas alterações em 2017) e que esteve vigente até 2023. Para todas, o ponto de partida continuou na palavra *prazer*, que esteve presente na pesquisa de doutoramento:

Todas as sustentações norteadoras de um projeto de ensino musical para atores/atrizes que figuram nesta tese, reverberam uma finalidade (da proposta) encontrada em Rubem Alves - ser a música, e com o princípio base: o desejo de se-lo, que o/a ator/atriz consiga imaginar-se em distintos ou novos diálogo musicais na cena, na vontade de deslocar a si e tentar deslocar o espaço e o/a espectador/a. Alves observa que a morada da alegria se encontra na música [...] Trago essa pontuação poética não como uma máxima, pois um aprendizado que lide com o contexto e a personalidade tem potencial de desvelar sentimentos múltiplos - da euforia à agonia, mas para ressaltar a busca por uma vivência em que se tenha presente o *prazer*. Se a iniciativa de uma preparação musical para artistas da cena se propõe a instigar experiências prazerosas, no campo das descobertas, esta interação pode levar os/as envolvidos/as a diversos lugares na relação entre as áreas do teatro e da música, em que haja aberturas às possibilidades e vontades de cada aluno/a-ator/atriz (Chaves, 2020, pp. 334-335).

Embora as disciplinas de *Música e Cena*, nos últimos anos, tenham reforçado suas buscas no desejo exploratório das alunas e dos alunos, nas suas vontades de descobertas sonoras para a cena, a constatação de existirem muitas barreiras, muitas dificuldades, no que chamamos por *entrega* do/da artista para a execução, continua alta. Decorrente, ainda, das

questões postas pela sociedade. A desconstrução desta questão *urbana e ocidental* - para fazer um paralelo com a pesquisa sobre *performance* da docente Ariane Guerra Barros (2020) onde observamos sociedades que nos reforçam estereótipos -, pode iniciar (em um exercício hipotético para a presente escrita) no pensamento elitista/classista de que *música é para poucos/as*. Tal desconstrução não será feita por decreto, serão necessários anos de transformação social para mudar completamente esse imaginário sociodiscursivo que também foi notado pelo compositor da companhia teatral francesa *Théâtre du Soleil* com suas atrizes e seus atores. Em entrevista a Jean-Marc Quillet, discorre Jean-Jacques Lemêtre:

Criamos 31 ou 32 peças musicais, para todos os músicos-atores que tocavam um instrumento diferente. Evidentemente eu tinha direito a todas as observações possíveis. Os mais velhos diziam: “Não, não, não, eu não sou músico, já faz cinquenta anos que me dizem isso.” Tinham aqueles que tinham aprendido piano apanhando nos dedos, tinham aqueles para quem tinham dito que eles não tinham noção de ritmo, da música, que eles cantavam mal. Tinham os que achavam que conheciam um pouco do instrumento, mas que não ousavam tocá-lo, etc. Minha preocupação então não era criar a música em relação à cena do texto ou às escolhas da direção. Era simplesmente ensiná-los a tocar um instrumento e ler um pouco de música para que pudessem continuar seu progresso⁷ (Quillet, 2013, p. 21).

Notou-se ganhos e aprimoramentos no decorrer dos módulos entre os anos de 2015 e 2023, mas fica a pergunta: até que ponto os exercícios das disciplinas ampliaram a autonomia de pensamento e proposição sonora ou musical do/da estudante de Artes Cênicas? Foi notada maior diferença, *apropriação* e/ou *interação consciente com os conteúdos*, nas aplicações de *Música e Cena II*, onde a reverberação está em foco enquanto elemento principal. Para além deste componente espacial, o módulo segundo costumava contemplar, também, visitas/estudos aos conceitos de *atonalismo* e *música não tradicional*. Estes últimos conteúdos parecem vibrar diferente a quem estuda sonoridade ou musicalidade no teatro. Neste *guarda-chuva* visitamos a música indígena, aproveitando a proximidade que a UFGD tem com os povos originários Guarani e Kaiowá - a universidade possui uma Faculdade Intercultural Indígena (FAIND),

⁷ Tradução efetuada para a tese do autor (2016), por Maico Silveira e Iara Ungarelli. Original: *On a inventé 31 ou 32 pièces musicales, pour tous les musiciens-acteurs qui jouaient tous d'un instrument différent. Évidemment, j'ai eu droit à toutes les remarques possibles. Les anciens disaient : « Non, non, moi, je ne suis pas musicien, ça fait 50 ans qu'on me le dit ». Il y avait ceux à qui l'on avait dit qu'ils n'avaient pas le sens du rythme, de la musique, qu'ils chantaient faux. Il y avait ceux qui considéraient qu'ils connaissaient un peu l'instrument mais qui n'osaient pas etc. Mon souci alors n'a pas été de créer de la musique par rapport à des scènes du texte ou des moments de mise en scène ; ça a été simplement de leur apprendre à jouer d'un instrument, de lire un peu de musique pour qu'ils puissent continuer à progresser.*

onde oferta à comunidade dois cursos, a Licenciatura em Educação do Campo e a Licenciatura Indígena Teko Arandu. Na tese escreveu-se que:

Se em um tipo de estudo musical para atores/atrizes brasileiros/as o universo tonal é ponto de partida, a influência indígena pode ser ponto indispensável de passagem, como tantos outros pontos em que o/a ator/atriz pode parar e estabelecer/conhecer novos rumos, a partir de motivações próprias, e ter muitos *fins* possíveis para transitar com segurança e/ou consistência no campo híbrido entre a música e o teatro (Chaves, 2020, p. 181).

O entendimento, naquele momento, estava em estudar a música indígena após entender o *universo tonal* ao qual nossas *sociedades urbanas* têm mais acesso, porém problematiza-se este pensamento na atualidade: é preciso tal ordem? Se um dos princípios pedagógicos continua no prazer da experimentação, quando um/a discente de teatro estuda música para a cena, e mantemos o desejo de que o/a artista da cena *seja a música* - quando entregue ao exercício híbrido musical-teatral, não seria melhor iniciar com construções *não usuais* ou *não tão comuns* da música em nossas sociedades? Esta questão não precisa ter resposta, mas fica como via possível somando à proposta de preparação musical para artistas da cena, na busca por diminuir as *barreiras* socioculturais aqui observadas. É preciso questionar a música como um todo, é preciso perceber as discrepâncias e os preconceitos que existem na música brasileira.

O samba, nascido nos terreiros e morros cariocas, fruto da vivência de mulheres e homens negros marginalizados socialmente, foi institucionalizado como “ritmo nacional”, como símbolo maior do Brasil. À primeira vista, essa história poderia soar como a consolidação de um país sem racismo, onde reina a “democracia racial”. Poderia, não fosse por trás dessas formulações que de fato proliferaram no imaginário social brasileiro (Silva, 2020, p. 152).

Para mergulhar no desejo de novos ensaios, as atualizações dos componentes curriculares de *Música e Cena* possibilitam outras aberturas e convites ao contemporâneo, buscando, cada vez mais, questionar as estruturas e pensamentos musicais rígidos e/ou impostos decorrentes de colonizações distintas.

Atualizações também em conceitos

Repensar educação musical para artistas da cena, e querer alternativas musicais que não tomem as *tradições* oriundas das colonizações europeias como eixos principais na teoria da música, é pensamento abstrato. Acredito que as ações possam conter vias que busquem atravessamentos decoloniais, ou seja, a questão está *menos* em *inventar a roda* na propagação do conhecimento musical, e mais nas formas e aberturas de como dialogar com as estruturas musicais, *menos* em querer descobrir uma metodologia específica (de ensino musical) decolonial e *mais* em abarcar interculturalidades. Muitos pesquisadores/educadores/artistas e muitas pesquisadoras/educadoras/artistas da área da música, perpassando o austríaco-suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), a italiana Laura Bassi (1883-1950) e o contemporâneo brasileiro Lucas Ciavatta (1965-), vem obtendo êxito, há um tempo impossível - do ponto de vista aqui observado - de ser marcado, em reverberar possibilidades e transformações que valorizam distintas personalidades, contextos e corporalidades nas aulas de música; nosso intuito com as pesquisas que atravessam práticas com *Música e Cena* na UFGD não está no direcionamento de um caminho, mas na percepção e compartilhamento de experiências. No campo híbrido que coloca um pé no teatro e outro pé na música, destaco quatro pessoas pesquisadoras que utilizo como referência e que, como eu, atuam nas artes da cena com olhares sensíveis ao compartilhar elementos da educação musical: Ernani Maletta (2005), Jacyan Castilho de Oliveira (2008), César Lignelli (2011) e Jussara Fernandino (2013).

Neste íterim, na Universidade Federal da Grande Dourados mergulhamos nas relações da *Educação Musical* às *Artes Cênicas*, para fortalecer artistas da cena aguçando sua inteligência musical e para suprir a falta de conteúdos musicais básicos que alguns discentes podem ter - pois entendemos inadmissível um/a ator/atriz não saber distinguir agudo e grave em sua própria vocalidade, por exemplo, apenas por falta de acesso a essa informação. Cada turma nova gera novas descobertas de como abordar os mesmos conteúdos musicais. Em *Música e Cena* não utilizamos apostilas para seguir definições como *verdades* ou palavras a decorar, costuma-se trazer um conceito musical e percebê-lo com o corpo. O professor mantém o hábito de pedir que os/as alunos/as registrem suas percepções em cadernos, para acessar as vivências e poder atualizar memórias quando precisar acessar o que foi estudado, da forma como entendeu e compartilhou com o grande grupo. Dividiu-se o olhar/escuta a três

estruturas que compõe a música, para o trabalho com atrizes e atores em entendimentos plurais: estruturas rítmicas, estruturas *tonais*⁸ e estruturas socioculturais. Ao estudar os sons, ao invés de informar (apenas e por exemplo) que duração é a “extensão de um som” (Med, 1996, p. 12), os/as discentes sentem em seus corpos as distinções a respeito desta propriedade/parâmetro do som, e depois buscam registrar em palavras.

Desde as atualizações de 2015, nos componentes curriculares em questão, as primeiras aulas abordam - das estruturas rítmicas - os conteúdos introdutórios a respeito do que seria pulso, andamento, tempo, compasso e ritmo na música; nesta ordem. A cada ano, cada turma registrou tais conteúdos à sua maneira, embora os registros (em comparação com outras turmas) possam dialogar entre si. No intuito de armazenar a recente aplicação, que certamente será transformada com outras sentenças em outras oportunidades, e para registrar como - na atualidade - está configurado o ponto de partida de compartilhamento em palavras (derivado de reflexões com as turmas anteriores), chegamos em 2023 às *delimitações* ponto de partida - tanto conceituais como poéticas nas aulas de música:

Pulso é a indicação/sensação sonora/visual/tátil de marcação contínua na música.

Andamento é a distância entre os pulsos.

Tempo é a contagem dos pulsos.

Compasso é o agrupamento dos tempos.

Ritmo é a dança das relações sonoras (com suas durações, variações e pausas) em cima do pulso (tempo) da música.

A exemplificação com a argumentação introdutória a respeito destes cinco conteúdos, demonstra parte do que procuramos exercer em *Música e Cena*, vinculando estudo conceitual com a prática corporal-musical, primeiro os/as alunos/as *dançam* músicas aleatórias para sentir distintos pulsos, exercitam jogos rítmicos para associar pulso e andamento, tempo, compasso, ritmo, e só após as práticas é que buscamos entender (ou registrar) em palavras como podemos resumir suas definições - no sentido de poder acessá-las e compartilhá-las a outrem.

Ao falar em pulso as atualizações perpassam problematizações, paralelos e/ou similaridades com a definição de *bpm* (batidas por minuto), metro, metrônomo, assim também

⁸ *Tonais* entre aspas ou destacado para salientar não ser este o melhor nome para resumir as estruturas musicais que lidam com tonalidades, alturas, melodias e harmonias, para não firmar as notas musicais temperadas como desejo ou objetivo de estudo, porém a nomenclatura - no momento - cumpre o registro deste lugar que atravessa frequências sonoras e suas relações intervalares.

acontece ao suscitar andamento, velocidade... E quando se estuda tempo há uma *enormidade* de relações a se fazer (apesar da tentativa de observação introdutória), sem esquecer percepções filosóficas e psicológicas... E voltamos aos conceitos de compasso e ritmo, explicando um universo que pode ser inexplicável - ao menos enquanto definição fechada em si. O que buscamos, em um primeiro momento, é dar vazão a absorções fáceis (ou que se pretendem fáceis) de ser dialogadas, e, aos poucos, adicionamos complexidades. Tal pensamento dialoga com a “lógica do quadrado” (Chaves, 2020, p. 193) pesquisada em doutoramento - que tenta observar questões simples e/ou acessíveis a um maior número de pessoas ao lidar com novos conteúdos musicais. O pulso é um ótimo elemento a ser estudado, por exemplo, com músicas de alguns povos originários, “o pulsar da música, a métrica e a marcação, sendo esta uma forte característica dos cantos Kaiowá e Guarani, geralmente sonorizados pelos bastões de ritmo de taquara e pelas maracas” (Chaves; Chamorro, 2019, p. 118).

A busca plural que perpassa repertório de distintas culturas para entender/conceituar músicas e musicalidades, pode ser um elemento/atravesamento de(s)colonial. Em algum grau, afastamo-nos de um *pensamento monocultural* - e aqui poderíamos, também, problematizar outros aprendizados com prefixo *mono* valorizados por algumas sociedades como o monoteísmo, a monogamia, por que não? Embora a proposta de deslocamento em observações possa *fugir* ou parecer uma grande (e confusa) mistura por sua amplitude, o que não chega a ser um entendimento equivocado, a discussão é anterior e está no que nos é ensinado como via única ou *correta* a seguir.

A descolonização pode ser sentida como uma desordem, um caos, porque a ordem e a normalidade são as características da colonização, de modo que a descolonização, quando se efetiva, produz justamente desordem absoluta. [...] Inclusive, quando pensamos em algo novo, ou estranho, e inquietante, muitas vezes esquecemos que há determinadas sensações de estranhamento que não vêm de algo que é inédito, mas justamente do que nos é familiar de alguma forma ainda não bem elaborada (Núñez, 2023, pp. 17-18).

Pensar as problemáticas de termos como *monocultural* e *monocultura* (e de outros aprendizados repassados com o prefixo *mono*) com a educação musical e/ou com as artes, até em brincadeira poética com as palavras *mono* e *stereo* que utilizamos, é gancho que deixamos para pesquisas futuras - com a indicação de leitura do livro “Descolonizando afetos” (2023) da ativista indígena guarani Geni Núñez.

Pontos finais

A conclusão da presente escrita existe apenas por palavras que visam encerrar o texto, ou seja, as conclusões seguem abertas em convites a diálogos a diferentes contextos. As pontuações aqui manifestadas reverberam pensamentos em um tempo-espaço, atravessados a partir de algum lugar do interior brasileiro que gostaria de fortalecer o campo da educação musical nas artes da cena - perpassando o projeto pedagógico dos cursos de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, que sublinha estudos e proporciona caminhos híbridos teatrais-musicais.

Na universidade douradense o tripé de sustentação ensino, pesquisa e extensão vem, cada vez mais, observando possibilidades a partir de caminhos da música para a sociedade. Ressalto a Iniciação Científica através do projeto de pesquisa “Teatro Musical: relações entre a cena e a educação musical”, registrado pelo autor e vigente de 2022 a 2025, e os projetos de extensão ofertados à comunidade local no ano de 2022:

A primeira edição do projeto de extensão “Teatro Musical - ODS 4” [...] tinha como objetivo inserir e/ou fomentar a prática de montagem e apreciação de teatro musical em Dourados/MS [...] Já o projeto “Flauta que te quero doce (ODS 4)” [procurou] estudar teoria da música (iniciação) com alunos(as) que não tiveram educação musical (no ensino básico) (Chaves; Pereira; Flumignan, 2023, p. 3).

Elementos de(s)coloniais encontram-se nesta universidade sul-mato-grossense no ensino musical para atrizes e atores, quando tentamos desvelar ideais elitistas/classistas que podem, erroneamente, reforçar que arte/música é para poucas pessoas. A arte - a música - é para todas, todos e todes que querem experimentar distintas conexões interpessoais, intrapessoais, sonoras, cinestésicas, espaciais, existenciais e/ou desbravar quaisquer outras inteligências de seus corpos.

Referências

ALVES, Rubem. **Variações sobre o prazer: Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

BARROS, Ariane Guerra. **Entre o corpo do ator/performer e o espaço urbano: um teatro performativo**. 2020. 195 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

CHAMORRO, Graciela. A arte da palavra cantada na etnia Kaiowá. In: **Société Suisse des Américanistes**. Boletín no 73, p. 43- 58, 2011.

CHAVES, Marcos. **De trilhas sonoras teatrais a preparações musicais para artistas da cena**. Rio de Janeiro: Editora Synergia, 2020.

CHAVES, Marcos. **Preparação musical para atores: princípios pedagógicos norteadores de três disciplinas musicais em curso teatral**. 2016. 282 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

CHAVES, Marcos. Quando o receio precisa ser combatido: um breve recorte dos atores brasileiros contemporâneos e de suas relações com o aprendizado/interlocução musical. **Quaderni di Pedagogia e Comunicazione Musicale**, v. 4, pubblicazione promossa dalla SIEM - Società Italiana per l'Educazione Musicale - Sezione territoriale di Macerata. Edizione Università di Macerata, Italia, 2017.

CHAVES, Marcos; CHAMORRO, Graciela. O pulso Guarani e Kaiowá como mediador em estudos musicais. In: **CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE PESQUISA EM SONORIDADES**, 1., 2019, Universidade Federal de Santa Catarina. Anais (Resumos): **Poderes do Som**. E-book, 2019, p. 117-118.

CHAVES, Marcos; PEREIRA, Isabela Teles; FLUMIGNAN, Lorena. A prática musical como potência para o trabalho de artistas da cena. In: **Arte e cultura: desenvolvimento intelectual e cognitivo 2**. Organizador Ezequiel Martins Ferreira. Ponta Grossa, PR: Editora Atena, 2023. Disponível em: <https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/ebook/arte-e-cultura-desenvolvimento-intelectual-e-cognitivo-2>. Acesso em: 25 set. 2023.

DIAS, Ana. Ator, cena e musicalidade. In: CASTILHO, Jacyan (org). **Música e musicalidade no espetáculo teatral**. Revista Vox da Cena, Salvador, BA: Ano I nº 1, março de 2009.

FERNANDES, Cleudeumar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. São Paulo: Claraluz, 2007.

FERNANDINO, Jussara. **Interação cênico-musical: estudo no 2**. 2013. 280 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2013.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro - Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J. (org). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIGNELLI, César. **Sons & Cenas: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica**. 2011. 350 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade Brasília, Brasília, DF, 2011.

MALETTA, Ernani. **A formação do ator para uma atuação polifônica [manuscrito]: princípios e práticas**. 2005. 370 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

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

NÚÑEZ, Geni. **Descolonizando afetos: experimentações sobre outras formas de amar**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. **O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro**. 2008. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro e Escola de Dança. Salvador, BA, 2008.

QUILLET, Jean-Marc. **La musique de Jean-Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil**. Paris, França: L'Harmattan, 2013.

SILVA, Rosa Aparecida do Couto. **Itamar Assumpção e a encruzilhada urbana: negritude e experimentalismo na vanguarda paulista**. 2020. 287 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Franca, SP, 2020.

Artigo recebido em 03/10/2023 e aprovado em 21/12/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.51048>

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

ⁱ Marcos Machado Chaves - Professor Adjunto da Universidade Federal da Grande Dourados - área de Música e Cena. Em 2021 fez Pós-Doutorado e foi Professor Colaborador Assistente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Doutor em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2016); Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2011); Especialista em Encenação Teatral pela Universidade Regional de Blumenau (2009) e graduado em Música - Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas (2006). Artista (Markus Chaves) com registro profissional (DRT) nas funções de ator, diretor, sonoplasta, operador e técnico de som; atualmente divulga seu solo Fulaninho (2018) e atua na douradense Cia. Última Hora. É integrante do comitê científico da Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM) - seção de Macerata. Integra os seguintes grupos de pesquisa: e-caos - Estudos Contemporâneos e Artísticos em Observações Socioculturais (CNPq); Atuar em Arte, Vida e Sociedade (CNPq); Vocalidade & Cena (CNPq). Participa da Rede Voz e Cena. Em 2019 atuou no Casulo Espaço de Cultura e Arte com Graciela Chamorro, onde elaboraram experimentações vocais e musicais a partir de influências indígenas Terena, Guarani e Kaiowá em um Laboratório de Voz, com participação do Grupo Veraju. Foi coordenador do curso de graduação em Artes Cênicas da UFGD na gestão 2015, e do curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Teatro: Poéticas e Educação (2014-2016). Marcos tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, música, educação musical, preparação musical e vocal para artistas da cena, trilha sonora e música de cena. marcoschaves12@gmail.com.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3979750863757284>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1202-4977>

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



Análise Semiótica das Músicas de Sala e de Cena no Auto da Compadecida de Ariano Suassuna no Mato Grosso do Sul

José Manoel de Souza Juniorⁱ

Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasilⁱⁱ

Resumo - Análise Semiótica das Músicas de Sala e de Cena no Auto da Compadecida de Ariano Suassuna no Mato Grosso do Sul

Este estudo tem ênfase na análise da produção de sentido da cena teatral mediante signos sonoros, explorando reflexões semióticas em nosso pensamento. Na análise da montagem do Auto da Compadecida de Ariano Suassuna, encenado pela Sétima Turma de Artes Cênicas da UFGD/MS em 2017, busca-se entender se a música de sala e cena como Dramaturgia Sonora, estabelece relações com estudos culturais. Pela efemeridade teatral, a pesquisa é conduzida a partir do vídeo da peça e análise que examinou, por meio da semiótica, a contribuição das sonoridades para outras formas de dramaturgia. O estudo utilizou teorias de Peirce (2015), Santaella (2013), Maletta (2016), Lignelli (2020) e Tragtenberg (2008).

Palavras-chave: Dramaturgia. Música. Sonoridades. Signos. Semiótica.

Abstract - Semiotic Analysis of Room and Stage Music in Auto da Compadecida by Ariano Suassuna in Mato Grosso do Sul

This study emphasizes the analysis of the production of meaning in the theatrical scene through sound signs, exploring semiotic reflections in our thinking. In the analysis of the production of Auto da Compadecida by Ariano Suassuna, staged by the Seventh Class of Performing Arts at UFGD/MS in 2017, we seek to understand whether room and stage music as Sound Dramaturgy establishes relationships with cultural studies. Due to theatrical ephemerality, the research is conducted based on the play's video and analysis that examined, through semiotics, the contribution of sounds to other forms of dramaturgy. The study used theories from Peirce (2015), Santaella (2013), Maletta (2016), Lignelli (2020) and Tragtenberg (2008).

Keywords: Dramaturgy. Music. Sounds. Signs. Semiotics.

Resumen - Análisis semiótico de la música de sala y de escenario en Auto da Compadecida de Ariano Suassuna en Mato Grosso do Sul

Este estudio enfatiza el análisis de la producción de significado en la escena teatral a través de signos sonoros, explorando reflexiones semióticas en nuestro pensamiento. En el análisis de la producción de Auto da Compadecida de Ariano Suassuna, escenificada por la Séptima Promoción de Artes Escénicas de la UFGD/MS en 2017, buscamos comprender si la música de sala y escénica como Dramaturgia Sonora establece relaciones con los estudios culturales. Debido a la efímera teatralidad, la investigación se realiza a partir del video de la obra y de un análisis que examinó, a través de la semiótica, la contribución de los sonidos a otras formas de dramaturgia. El estudio utilizó teorías de Peirce (2015), Santaella (2013), Maletta (2016), Lignelli (2020) y Tragtenberg (2008).

Palabras clave: Dramaturgia. Música. Sonidos. Señales. Semiótica.

Introdução

“Quando estudamos o homem, procuramos e encontramos signos por toda parte e nos empenhamos em interpretar sua significação” (Bakhtin, 1992). Início esse texto com as palavras do teórico russo Mikhail Bakhtin acreditando que as múltiplas linguagens existentes em uma obra de arte nos permitem a decodificação de um leque de vislumbres imaginativos e isso enriquece o intelecto do apreciador, pois estamos produzindo e decifrando linguagens. Lúcia Santaella afirma que [...] “somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagens” (Santaella, 2013). Nesse contexto, compondo uma espécie desenvolvida, intelectualmente do reino animal, enquanto seres de linguagem, estamos sempre buscando a renovação do nosso intelecto e isso se dá de várias maneiras, por várias pesquisas.

A leitura é um modo bastante usual de pesquisa e ao passo que produzimos linguagens estamos o tempo todo lendo e decifrando os códigos produzidos que são considerados signos. Ao realizar a leitura, examinamos as informações contidas em um texto e interpretamos essas informações com base em nossa própria subjetividade, buscando significados. Quando nos referimos à leitura, geralmente pensamos em textos literários. No entanto, quando o texto em questão é dramático e se transforma em um espetáculo teatral, os signos, que originalmente eram literários, passam por um processo de codificação e se multiplicam, resultando em ações práticas no palco. Isso abre a possibilidade de que os significados atribuídos pelo autor sejam reinterpretados ou redirecionados pelo espectador, conforme sua própria interpretação e experiência.

Como pesquisador de Dramaturgias Sonoras, pondero sobre a relevância intrínseca do ato de escutar enquanto lemos. Mesmo quando estamos imersos na leitura de um texto, mesmo sem palavras articuladas em voz alta, recriamos internamente o som da fala, como se estivéssemos mobilizando todo o nosso ser a partir das pregas vocais. Nesse contexto, acredito firmemente que devemos interpretar os sons, pois os sons são essenciais na vida do ser humano.

Essas reverberações me levam a refletir que o exercício intelectual e estético da elaboração da Pesquisa em Artes (e sua escrita) é consonante com o período de transitoriedade da cultura das artes e do movimento de e para a coletividade, atravessado por experiências (sociais, coletivas e também pessoais) de leitura, de arte e de vida. Faço essa

reflexão para alicerçar a afirmação de que minha escrita é atravessada por muitas vozes, é polifônica, semiótica e assim este texto opta por um eu enunciador, ora em primeira pessoa do singular, numa linha da escrita performativa; outrora um eu enunciador na primeira pessoa do plural. Sei que isso aponta contradições, mas sabemos que escrever e pesquisar não é estar no campo de verdades absolutas, é estar no terreno da busca de repostas, de fazer questionamentos e talvez encontrar contradições.

Assim, como o próprio conceito de texto, sempre dinâmico e cada vez mais aberto e polissêmico, nos colocamos no âmbito das pesquisas em Artes, semiosfera que é um universo onde os signos se encontram e construindo sentidos diversos e em que há uma maior preocupação com a produção e recepção dos textos, seus desdobramentos e metamorfoses.

Avaliando essas possibilidades de ressonâncias, os objetivos e as ferramentas dessa pesquisa são explorar a obra *Auto da Compadecida* (1955) a partir da encenação realizada pela Sétima Turma do curso de Artes Cênicas, da Universidade Federal da Grande Dourados/MS¹, dirigida pelo professor Doutor Marcos Machado Chaves, analisando, pelo viés da dramaturgia sonora, como foram produzidas as variadas linguagens e os discursos presentes no espetáculo, investigando os signos na visão semiótica presentes na estética teatral e na dramaturgia sonora que compreende voz, músicas, fonemas e sotaques por meio da análise do vídeo do espetáculo (disponível no site <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=1>), assim como pesquisas bibliográficas. Importante refletir que essa é uma pesquisa bastante ampla e para este artigo realizamos um recorte.



Imagem 01 - QR Code do Vídeo no site do Youtube - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=1>

¹ A Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD nasceu do desmembramento do Centro Universitário de Dourados, antigo CEUD, campi da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS. O CEUD, antes Centro Pedagógico de Dourados - CPD começou a funcionar no município em 1971 e passou a apresentar um elevado índice de crescimento, sobretudo nas décadas de 1980 e 1990. Fonte: <https://portal.ufgd.edu.br/reitoria/aufgd/historico>. Acesso em 13/07/2023 às 21:58 horas.

Embasado por essas várias reflexões acredito que, ao analisar dramaturgia sonora em Ariano Suassuna e sua obra *Auto da Compadecida*, montada pela Sétima Turma de Artes Cênicas da UFGD (2017), por meio de um caminho semiótico mergulhando nas teorias de Lúcia Santaella (2002) e de Charles Sanders Peirce (2015), conglomerando os pensamentos sonoros de César Lignelli (2020) e Lívio Tragtenberg (2008), dentre outros, tecerei ponderações sobre a aplicabilidade da dramaturgia sonora enquanto linguagem na finalidade de expandir as argumentações e discussões acerca da interculturalidade, estimulando possíveis considerações e pensamentos nos docentes, discentes e pesquisadores das áreas de Letras, Teatro e contribuindo na absorção de saberes e conhecimentos da cultura brasileira e sul-mato-grossense.

A Dramaturgia sonora compreende as várias sonoridades de um espetáculo, como por exemplo, Voz, o Ruído, Silêncio, Música de Sala e a Música de Cena, porém para esse artigo vamos considerar a análise apenas das músicas do espetáculo.

Em minha perspectiva, a Música de Cena é uma composição musical realizada, seja ao vivo ou gravada, durante uma parte de um espetáculo teatral. Ela desempenha várias funções, como auxiliar na transição de cenários, cenas ou atos, estabelecer um ambiente, contextualizar um trecho da história para uma melhor compreensão ou até mesmo narrar parte do enredo, contribuindo assim para a dramaturgia sonora do espetáculo. Além disso, a Música de Cena pode evocar de maneira subliminar elementos visuais da cena e até as mesmas vozes dos personagens de forma intrínseca. É fundamental ressaltar a importância da harmonização da canção com a cena, pois essa obra musical desempenha um papel crucial na estruturação do espetáculo, a menos que a intenção seja criar um contraste deliberado.

Considero que o espetáculo que analisei é polifônico, pois foi montado a partir de várias vozes e olhares e a soma dessas vozes com minha trajetória enquanto professor, pesquisador, músico, ator e apreciador da obra magnífica que é o *Auto da Compadecida*, seja ela espetáculo teatral, texto ou filme me instiga a delinear esses escritos.

Tecendo pontuações de uma Dramaturgia Sonora

Para examinar e compreender o conceito de dramaturgia sonora, é crucial traçar suas origens e considerar as transformações que o conceito de dramaturgia passou ao longo dos anos, até culminar na definição que se refere especificamente às sonoridades, como aquelas encontradas em um espetáculo teatral.

Por um longo período, o conceito de dramaturgia foi amplamente associado à habilidade de criar textos teatrais de modo que eles representassem fielmente uma realidade objetiva (Naturalismo). Patrice Pavis (2011) em seu *Dicionário de Teatro*, explicita que:

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. Até o período clássico, a dramaturgia, amiúde elaborada pelos próprios autores (cf. Os Discursos de CORNEILLE e a *Dramaturgia de Hamburgo*, de LESSING), tinha por meta descobrir regras, ou até mesmo receitas, para compor uma peça e compilar para outros dramaturgos as normas de composição (ex.: *Poética*, de ARISTÓTELES; *Prática do Teatro*, de D'AUBIGNAC) (Pavis, 2011, p. 113).

A partir das palavras do pesquisador, podemos inferir que o termo dramaturgia foi associado à elaboração do texto para uma peça teatral, e essa tarefa exigia um conhecimento essencial. Além disso, durante o período clássico, foram elaboradas diretrizes com o propósito de preservar um método com normas de composição que foram compartilhadas com outros dramaturgos. Todos esses conceitos se concentraram na criação do texto, que foi considerado um elemento central no teatro.

Para Jean Jacques Roubine (1998), explicitando a opinião de vários encenadores que trabalhavam os espetáculos a partir do texto teatral, o ator, assim como todos os elementos que constitui um espetáculo teatral, são instrumentos de disseminação da concepção trazida pelo texto, que se torna um elemento sagrado no teatro assim como as ideias do dramaturgo. Ainda em Roubine (1998), vemos que essa hegemonia do texto e do autor gradativamente perde sua autonomia conforme outros recursos vão sendo descobertos. A exemplo disso, temos o surgimento da luz elétrica que possibilitou um novo olhar para a cena teatral permitindo uma expansão de teatralidade no espaço cênico e permitindo também, um olhar modificado para a figura do encenador como ressalta Roubine. Dessa forma:

Nos últimos anos do século XIX ocorreram dois fenômenos, ambos resultantes da revolução tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, na medida que contribuíram para aquilo que aqui designamos como o surgimento do encenador. Em primeiro lugar começou-se a apagar a noção de fronteiras e, a seguir, a das distâncias. Em segundo lugar, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica (Roubine, 1998, p. 21).

Baseados em todos esses estudos e discussões, vários outros autores foram desmembrando suas considerações sobre o conceito de dramaturgia até que a ideia de teatro contemporâneo chegou e aqui podemos citar o pesquisador Hans Thies Lehmann que afirma que “O teatro é reconhecido aqui como algo que tem raízes e premissas próprias, distintas e mesmo hostis em relação às raízes e premissas da literatura dramática” (Lehmann, 2007, p.80). Importante destacar que Dramaturgia (enquanto texto, tessitura) é um elemento do fenômeno teatral. O teatro é uma multiplicidade de artes: arquitetura, pintura, dança (expressão corporal), música, etc., e isso afirma a própria natureza do teatro que, de acordo com Ernani Maletta (2016), é polifônica.

Com efeito, é inegável que a palavra desempenhe um papel central na criação da representação teatral. O texto dramático é (ou foi) o ponto de partida para a construção de imagens. Então, o que exatamente é uma dramaturgia? De uma perspectiva mais ampla, a dramaturgia consiste na organização (escrita) de ações de maneira coerente e com um propósito definido. Mas, atualmente tenho a ideia de que dramaturgia não é só a escrita de peças teatrais e que a realidade subjetiva, a esfera interior e as emoções de quem atua, são consideradas elementos muito importantes para o conjunto da obra.

Acreditando que, até o presente momento, a definição de dramaturgia está em constante evolução, e a partir dessas posições, todos os outros componentes se destacam para a composição de uma peça teatral e assim têm encontrado seu lugar. É válido considerar as formas de dramaturgia que se manifestam; são signos significativos no teatro, incluindo a dramaturgia da cena, da luz, do corpo, do som, bem como outros elementos que desempenham papéis dramáticos. Nessa perspectiva, apoiamos a abordagem de Lívio Tragtenberg, conforme exposta em sua obra *Música de Cena - Dramaturgia Sonora* (1996).

Para explorar a dramaturgia do som, é fundamental considerar que as sonoridades produzidas durante o espetáculo, sejam intencionais ou fortuitas, de certo modo, instigam a percepção do espectador e de maneira inconsciente, esses sons têm um impacto significativo em nossa percepção da narrativa do espetáculo como um todo. Isso ocorre porque as sonoridades, assim como todos os outros elementos de uma apresentação, possuem suas

próprias narrativas individuais que convergem para a integralidade do sentido que o espetáculo propõe.

Auto da Compadecida (2017) traz o conceito de Dramaturgia Sonora a partir do momento que as sonoridades presentes no espetáculo se arquitetam enquanto efeitos que provocam o espectador ao se entrecruzarem com os outros elementos, como o texto, por exemplo. A música tem um poder de aplicabilidade que vai além de trabalhar como pano de fundo para a imagem visual. Ela pode ter o papel crucial no desenrolar do enredo. Lívio Tragtenberg afirma isso dizendo que “O papel da música na criação teatral é muito mais amplo, ativo e criativo. Ele vai muito além da simples ‘meteorologia sonora’ (... criar um clima...), é sobretudo uma forma de expressão narrativa a partir do meio sonoro” (Tragtenberg, 2008).

Em sua obra *Atuação Polifônica: princípios e práticas* o autor Ernani Maletta faz uma relação entre as manifestações artísticas, estabelecendo que cada uma delas possui uma matéria-prima protagonista. Sendo assim, a matéria-prima da Música seria o som, das Artes Visuais seria a imagem, da Dança seria o movimento do corpo e da Literatura, a palavra. Em relação ao teatro, o pesquisador expressa que:

Diversamente, uma das condições que identifica a natureza do teatro é a impossibilidade de se eleger uma matéria-prima única protagonista, pois, para que uma manifestação teatral se efetive, faz-se imprescindível a simultaneidade de produções de sentido criadas por intermédio de diversas matérias-primas expressivas, autônomas, todas com a mesma importância na construção desse sentido (portanto, equipolentes), entre as quais estão a imagem, o movimento, a palavra e o som. percebe-se, então, que a linguagem teatral, como um complexo sistema de signos, é o entrelaçamento de manifestações verbais gestuais, plástico visuais, sonoro-musicais que não necessariamente se fazem todas explicitamente presentes, mas são sempre múltiplas (Maletta, 2016, p. 58).

Assim, podemos confirmar a pertinência da dramaturgia sonora no contexto teatral, devido à sua capacidade de enriquecer a cena com suas múltiplas dimensões. Através dessas interações, abre-se um campo de possibilidades férteis, permitindo a emergência de novas estruturas cênicas e a criação de conexões que ampliam o espectro de conexões e sentidos criativos para a arte teatral. Como assevera Lignelli *et al*: “Nas Artes Cênicas, as sonoridades possuem múltiplas possibilidades de produção, reprodução e representação que acarretam em sentidos diversos na cena” (Lignelli, 2022).

A dramaturgia sonora, sendo um elemento não visível no conjunto de uma obra, possibilita produção de sentidos e ressignificações em que o som opera de forma individual, a depender de sua classificação. Schaffer (2001) reforça esse sentido, explicando que “os sons

podem ser classificados de muitas maneiras: de acordo com suas características físicas (acústica) ou com o modo como são percebidos (psicoacústica); de acordo com sua função e significado (semiótica e semântica); ou de acordo com suas qualidades emocionais ou afetivas (estética)” (Schafer, 2001) e, na mesma intenção, sobre a recepção do público, Tragtenberg (2008) direciona esse sentido ao afirmar que:

[...] desde já devemos nos libertar de modelos ou paradigmas fixos e paralisantes, e considerar que a *tradição musical* é nosso campo de forças sempre em mutação - uma vez que o ouvinte organiza os dados lhes emprestando ordem ou caos segundo sua recepção - e que cambia formas combinações que dela obtemos criativamente (Tragtenberg, 2008, p. 15).

Ao refletir que devemos nos libertar de modelos fixos e que formas e combinações sonoras podem ser obtidas, podemos atribuir a um profissional que será responsável por pensar esses entrecruzamentos, a maneira como será conduzida e executada a dramaturgia sonora, podendo utilizar artifícios que vão valorizar os significados propostos pelas sonoridades, aproveitando suporte e recursos tecnológicos atrelados aos sons que acontecem no ato da materialização cênica.

Observando o que foi exposto, percebemos que muitos termos diferentes foram utilizados por todos os pesquisadores citados até agora, que estão relacionados com as sonoridades dentro da natureza teatral e a partir dessas teorias investigamos os sentidos que a música de sala e música de cena produziram pelo viés da semiótica de Peirce.

Suassuniando nas Compadecidas Douradenses: O Auto e o Curso Artes Cênicas da UFGD

O *Auto da Compadecida* foi escolhido pela Sétima turma do curso de Artes Cênicas para ser montado no projetão². O curso possui as modalidades de Bacharelado e Licenciatura; sendo que quem opta pelo bacharelado pode trabalhar como ator/atriz, diretor/diretora de espetáculos, cenógrafo/cenógrafa, figurinista, agente cultural e em qualquer domínio prático da profissão. Já o licenciado pode atuar como professor/professora de teatro em vários contextos: escolas públicas e/ou particulares, associações, entidades não governamentais, entre outros e independentemente da habilitação escolhida, o/a acadêmico/a cursará disciplinas como: História do Teatro, Dramaturgia, Encenação, Atuação, Técnicas e Poéticas do Corpo e da Voz; Música e Cena.³

O curso já apresentou vários espetáculos no projetão, com exceção da primeira turma do curso de Artes Cênicas, que apresentou o espetáculo *Greve do Sexo* (2009), baseada na obra grega *Lisístrata*, de Aristófanes, que até então não tinha essa característica e nome de Projetão. Após isso temos os espetáculos *Sonho de uma noite de verão* (2011), de William Shakespeare, apresentado pela segunda turma, *A alma Boa de Setsuan*, (2012) de Bertold Brecht, apresentado pela terceira turma, *Marat Sade*, (2013) de Peter Weiss, apresentado pela quarta turma, *Um chapéu de palha na Itália*, (2014) de Eugène-Marín Labiche, apresentado pela quinta turma, *Liberdade, Liberdade*, (2016) de Millor Fernandes e Flávio Rangel apresentado pela sexta turma e *Auto da Compadecida*, (2017), de Ariano Suassuna, apresentado pela sétima turma, objeto desta pesquisa. Dando continuidade temos, *O Silêncio de Ophelia*, (2018), adaptação de *Hamlet* de William Shakespeare, apresentado pela oitava turma, *Este lugar está ocupado?*, (2018) a partir do texto *Tudo no timing* de David Yves, apresentado pela nona turma, *A vida de Galileu*, (2019) de Bertolt Brecht, apresentado pela décima turma, *Viúva, porém honesta*, (2022), de Nelson Rodrigues, apresentado pela décima primeira turma, *Este lado para cima* (2022) da Brava Companhia, apresentado pela décima segunda turma e *O Rei Leão br-py*, (2023), teatro musical inspirado no clássico de Linda Woolverton, Irene Mecchi e Jonathan Roberts, apresentado pela décima terceira turma.

² Projetão é uma encenação que tem objetivo proporcionar uma vivência teatral em grupo aos/as discentes do curso de Artes Cênicas da UFGD, que nunca tiveram experiência com teatro, já que não é exigência do curso vivências teatrais para esse vínculo. O projeto acontece ao iniciarem o quarto semestre da formação universitária.

³ Texto retirado do site: https://portal.ufgd.edu.br/cursos/artes_cenicas/index. Acesso em 13/07/2022 às 22:30 horas.

O texto escolhido foi escrito por Ariano Suassuna, um paraibano que nasceu na data de 06 de junho de 1927 na cidade de Nossa Senhora das Neves, hoje conhecida como João Pessoa, no estado da Paraíba onde seu pai era o governador. Desde muito pequeno tinha o hábito de ler e facilidade em decorar os textos e fatos acontecidos em sua vida e isso lhe serviu de inspiração durante toda sua trajetória para suas criações. (Victor; Lins, 2007)

Em cada momento de sua vida ele foi mergulhando no mundo da Literatura e do Teatro, escrevendo poemas, peças teatrais e romances que nunca perderam sua popularidade mesmo depois de sua morte. *Auto da Compadecida* (1955) foi o espetáculo que notabilizou Ariano Suassuna no cenário nacional como uma grande revelação do teatro. A fábula traz em suas páginas a história de João Grilo e Chicó, dois homens do sertão paraibano que, com muita astúcia e perspicácia, se envolvem em peripécias, enganando moradores da cidade de Taperoá, tentando tirar proveito da situação sempre. “O cenário, as personagens, as referências à cultura e tradições populares, as cantigas proclamadas por Grilo, as mentiras de Chicó, tudo fez com que o sertão pulsasse no palco de Valdemar de Oliveira”. (Dimitrov, 2006).

Para escrever seus textos, Ariano Suassuna se respalda no universo da cultura cômica popular nordestina. O autor foi o líder de um movimento artístico que objetivou buscar os fundamentos da cultura nordestina na cultura ibérica, o Movimento Armorial. A predileção pela cultura popular surge na vida do autor muito cedo, quando ainda criança, em que presenciava apresentações culturais na sala de sua casa.

Na infância do menino Ariano, a casa de Taperoá recebia visitas toda vez que o piano era aberto. A meninada que não cabia na sala ficava de braços na janela. Duas irmãs e dois irmãos Suassuna tocavam o instrumento. João era o mais talentoso para a música: além do piano, tirava melodias de vários tipos de flauta, do violão, e depois virou compositor. A casa de dona Ritinha ficava que era uma festa (Victor; Lins, 2007, p. 16).

Em seu projeto estético, conseguimos sempre identificar elementos que nos transferem a um ambiente alusivo à cultura popular nordestina como, por exemplo, a religiosidade, a linguagem regionalista com práticas de cordel, cantigas e também pelo tom de comicidade trazido por alguns personagens principais, João Grilo e Chicó no caso do *Auto da Compadecida*.

O espetáculo *Auto da Compadecida*, projeto da Sétima Turma de Artes Cênicas da UFGD foi concebido e encenado na caixa preta do NAC⁴ e no teatro municipal da cidade de Dourados/MS. Segundo o autor Ariano Suassuna:

O Auto da Compadecida foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve, portanto, seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebido e realizado. O cenário (usado na encenação como um picadeiro de circo, numa ideia excelente de Clênio Wanderley, que a peça sugeria [...]) (Suassuna, 1955, p. 21).

Assim, conforme a indicação do autor na obra, a idealização dessa montagem utilizou a pesquisa no teatro popular e inebriando-se com particularidades do circo-teatro, preservando um cenário que remete ao circo e inclusive a personagem do Palhaço. Assim ele sugere que o espetáculo seja mais semelhante com apresentações circenses e de tradição popular, do que com o teatro moderno.

Na época, a Sétima Turma de artes cênicas era composta por trinta e quatro acadêmicos que, nos três atos do espetáculo, se distribuíram entre as personagens de maneira que em cada ato participavam atores/atrizes diferentes nos mesmos papéis. Sendo assim, a peça possuía três João Grilos, três Chicós, três Mulheres do Padeiro e assim por diante; proporcionando, ao público, maior multiplicidade e possibilidade de atuações dentro da materialização cênica.

Dentre a multiplicidade desse espetáculo, escolhemos analisar parte da dramaturgia sonora, que compreende as sonoridades do espetáculo enquanto elemento autônomo e que foi concebida em conjunto com todos os outros elementos da obra. Além disso, torna-se relevante ponderar como a Teoria de Signos está sendo abordada, uma vez que pensar essas sonoridades como elementos responsáveis pela transmissão de significados quando se unem a outros recursos cênicos, como o cenário, os passos dos/as atores/atrizes, figurinos, sons emitidos ao acender os refletores, todos possibilitando leituras diferentes a cada cena.

Como as sonoridades são muito valorizadas pela maioria dos profissionais envolvidos nessa montagem cênica, a música foi utilizada desde a recepção do público ao recinto. Nesse caso foi preparada uma banda que tocou músicas populares para a entrada dos espectadores. A banda possuía instrumentos como sanfona, zabumba, pandeiro, violão e teclado. O grupo de discentes que ficou responsável por pensar as sonoridades do espetáculo foi o mesmo que

⁴ NAC - Núcleo de Artes Cênicas é o prédio onde acontecem as aulas práticas do curso. Nele existem uma caixa preta para aulas e apresentações de espetáculos, uma sala para trabalho corporal, uma sala de músicas, além de laboratórios de cenotécnica e figurinos.

integrou a banda que tocou esses instrumentos ao vivo durante o espetáculo, todos sustentando e defendendo a importância da Dramaturgia Sonora no teatro.

Refletindo sobre isso, grande parte do “áudio” do espetáculo foi pesquisado, idealizado e experimentado pelo grupo chegando no resultado que podemos ver no vídeo já mencionado nesse texto, em defesa do grande potencial narrativo dos sons em cena, como ressalta Lívio Tragtenberg dizendo que “a música de cena é um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual” (2008, p. 21) e sendo tão importante, essa interação aconteceu no Auto da Compadecida (2017), ressaltando a importância diegética da dramaturgia sonora.

Solfejando Conceitos Semióticos

Segundo Lúcia Santaella (1983) a “Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido”. Nosso organismo atua como uma fábrica eficiente de sentidos. Constantemente nos encontramos imersos em uma rede de comunicação, que começa de forma interna e inconsciente, tornando-se externa quando interagimos na presença de outras pessoas.

A comunicação ocorre através da leitura e interpretação desses sentidos, presentes em diversas formas de linguagem em nossa existência, sejam elas verbais ou não verbais. Dessa maneira, estamos constantemente gerando signos para transmitir mensagens, conceitos e opiniões, ao mesmo tempo em que deciframos os signos que encontramos em nosso caminho. Um signo é um sinal que tem relação a alguma outra coisa qualquer. Segundo Charles Sanders Peirce (2015):

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um objeto e, de outro, determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o interpretante do signo, é, desse modo, mediamente determinada por aquele objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu objeto e com seu interpretante (Peirce, 2015, p.64).

Dessa forma, podemos analisar que signo é algo que está no lugar de alguma coisa. Um signo é essencialmente algo que representa algo mais: seu objeto. No entanto, ele só pode desempenhar o papel de signo quando possui a capacidade de representar ou substituir algo que seja distinto dele mesmo. Conforme a teoria semiótica peirceana que diz que os

fenômenos são, “qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente” (Santaella, 1983), ocorrem em três níveis: primeiro ele acontece na mente, o que recebe o nome de Primeiridade. O signo, também chamado de representâmen, é percebido na mente, o que leva ao segundo momento conhecido como Secundidade, em que acontece a representação do objeto e, finalmente, a terceira categoria fenomenológica conhecida por Terceiridade, onde acontece o interpretante, que é o resultado possível ou factual.

A Primeiridade é uma espécie sîgnica que remete qualidade, sentimento, uma abstração pura, uma sensação, algo quase inconsciente, desestruturado. Não possui referência em nada além de si não se comprometendo com tempo e não há nada anterior à experiência primeira que a determine. Conforme Santaella:

Consciência em primeiridade é *qualidade de sentimento* e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar no mundo. Sentimento é, pois, um quase-signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas (Santaella, 1983, p.30).

A secundidade é o aqui e agora, o fato, a surpresa. É a categoria da ocorrência, da existência, em contraposição a primeiridade, que corresponde a categoria do Ser. Trata-se da categoria de confrontação, de relação; é o ensinamento da experiência. Na secundidade só acontece a lucidez de uma qualidade quando em contraste com outra. A partir desta perspectiva:

Há um mundo real, reativo, um mundo sensual, independente do pensamento e, no entanto, pensável, que se caracteriza pela secundidade. Esta é a categoria que a aspereza e o revirar da vida tornam mais familiarmente proeminente. É a arena da existência cotidiana. Estamos continuamente esbarrando em fatos que nos são externos, tropeçando em obstáculos, coisas reais, factivas que não cedem ao mero sabor de nossas fantasias (Santaella, 1983, p.30).

A Terceiridade é a categoria que funciona como conexão entre a qualidade e o fato. Signo do pensamento e da lei. Essa categoria compreende representação, pensamento, aprendizagem e lei. Tem relação direta com um mundo potencial da qualidade e com a fatualidade daquilo que existe. Para Santaella:

Finalmente, terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva - o azul no céu, ou o azul do céu -, é um terceiro (Santaella, 1983, p.30).

A Semiótica efetiva sua teoria por meio da substituição de um determinado signo por categorias triádicas que servem para descrever esse signo e que estão associadas por tricotomias. Começando pela que envolve um *Representâmen*, o signo em relação a si mesmo, que é alguma coisa que exerce o papel de signo para alguém que analisa um *Objeto*, que é algo referido pelo signo e um *Interpretante* que é a imagem desse objeto formada na cabeça de quem analisa. Cada componente dessa tríade (*Representâmen*, *Objeto* e *Interpretante*) forma, por sua vez, outra tricotomia que se relaciona com outros conceitos para auxiliar na compreensão das relações sîgnicas e do pensamento semiótico.

O *representâmen* é um signo que representa as dimensões materiais e possui suas propriedades formando uma tríade a partir das categorias de *Quali-signo*, *Sin-signo* e um *Legi-signo*.

Quali-signo é uma espécie de pré-signo, é uma qualidade que é signo. Algo que se apresenta como mera qualidade trazendo as características (cores, linhas, texturas, aromas, etc.) do signo. Nas palavras de Santaella “[...] é esse sentimento indiscernível que funcionará como objeto do signo, visto que uma qualidade, na sua pureza de qualidade, não representa nenhum objeto. Ao contrário, ela está aberta e apta para criar um objeto possível (Santaella, 1983)”.

A partir do momento que essa qualidade se particulariza se tornando específica, ela se torna um *sin-signo* que é então uma materialização de um *quali-signo* em um contexto específico. É algo singular ou conjunto de singulares, numa relação existencial com seu objeto. Assim,

Qualquer coisa que se apresente diante de você como um existente singular, material, aqui e agora, é um *sin-signo*. Isto porque qualquer existente concreto e real é infinitamente determinado como parte do universo a que pertence. Desse modo, uma coisa singular funciona como signo porque indica o universo do qual faz parte (Santaella, 1983, p. 41).

O *sin-signo*, por sua vez, pode gerar uma ideia abrangente, universal, uma convenção, uma lei que substitui o conjunto que a singularidade representa e se torna, assim, um *legi-signo* que são as leis que envolvem o signo e sua fundamentação. É um signo sobre o qual há uma concordância, de ordem generalizante, sobre o que e como ele representa. Dessa forma:

Sendo uma lei, em relação ao seu objeto o signo é um símbolo. Isto porque ele não representa seu objeto em virtude do caráter de sua qualidade (hipoicone), nem por manter em relação ao seu objeto uma conexão de fato (índice), mas extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto (Santaella, 1983, p. 42).

Estamos tratando em conseguir distanciar o geral do particular, extrair de um dado fenômeno aquilo que ele tem em comum com todos os outros com que compõem uma classe geral.

Quando um signo é analisado a partir de sua relação com o objeto, surge uma nova tríade que nos oportuniza observar as categorias de *ícone*, *índice* e *símbolo*. Essa tricotomia nos auxilia a entender a organização dos signos conforme a relação entre ele e o objeto que o substitui.

Um ícone é uma primeira impressão que nós temos de um signo, assim como um *quali-signo*, pode evidenciar seu objeto conforme suas qualidades, que iria dispor mesmo se o objeto não existisse. Então ícone está ligado, também, com as cores e as texturas os aromas. Podemos pensar que a única relação que ele pode ter com aquilo, que o torna presente é de semelhança já que nos referimos às qualidades. Assim, o ícone é o resultado da relação de semelhança ou analogia entre o signo e o objeto que ele substitui. Santaella nos afirma que,

[...] se o signo tem uma propriedade monádica (qualidade, primeiridade), então o signo é um ícone do objeto. Uma vez que a propriedade monádica é não-relacional, a única relação possível que o ícone pode ter com seu objeto, em virtude de tal propriedade, é aquela de ser idêntico a seu objeto (Santaella 1995, p. 143).

Os índices são signos que, como a própria nomenclatura já revela, indicam a existência de outro signo. Podemos refletir que ele é um signo que chama a atenção de quem analisa por possuir peculiaridades que se conectam com o signo. Alguns exemplos de índices são nuvens no céu que indicam que vai chover, expressões que nos indicam o que a pessoa está sentindo (sono, alegria, tristeza, etc.) e pegadas na areia que indicam que alguém passou deixando as marcas. Conforme Santaella (1995):

São índices: termômetros, cataventos, relógios, barômetros, bússolas, a Estrela Polar, fitas-métricas, o furo de uma bala, um dedo apontando, fotografias, o andar gíngado de um homem índice de marinheiro). uma batida na porta, a sintomatologia das doenças, os olhares e entonações da voz de um falante, as circunstâncias de um enunciado, os pronomes demonstrativos (este, esse, aquele), pronomes possessivos (dele, dela, nosso), pronomes relativos (que, qual, quem), pronomes seletivos (cada, todo, qualquer, algum, certo), os sujeitos das proposições, nomes próprios, as letras (A, B, C) dentro de uma fórmula matemática ou num diagrama geométrico, direções e instruções para um ouvinte ou leitor etc. (Santaella, 1995, p. 158).

Assim, os índices são indicadores de algo que aconteceu ou que referência alguma coisa. Existe uma conexão de fato entre um índice e seu referente. É uma associação de uma coisa com a outra numa relação totalmente direta. “No seu sentido estrito, o índice apenas aponta para a existência ativa de algum objeto” (Santaella, 1995).

Agora quando falamos de símbolos, estamos nos referindo a uma concepção estabelecida a partir de uma cultura ou de uma rotina que se transforma em uma espécie de lei, ou seja, símbolo é um signo ao objeto denotado em decorrência de uma associação de ideias produzidas por uma convenção. São os signos mais complexos no qual a convencionalidade é forte e para compreender um símbolo é preciso aprender o que ele significa. “O símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador, e cuja função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante” (Santaella, 1995).

Tradução intersemiótica

O autor Roman Jakobson (1975) nos apresenta um conceito de tradução intersemiótica e refere-se ao processo de tradução de um texto de um sistema semiótico para outro, ou seja, na transposição de um sistema de signos para outro, destacando-se, em seu estudo, a representação de signos verbais em linguagem não-verbal. Essa pesquisa está atrelada a essa tradução, do texto levado para a cena de modo particular e do texto e da cena para a música, pois em vários momentos do espetáculo a música, originada de um texto e colocada na cena, se torna protagonista.

A partir da ideia, na Semiótica Peirceana, de que signo se transforma em signo (*ad infinitum*), podemos afirmar que todo pensamento é por si próprio uma tradução já que no momento em que estamos pensando em algo, estamos traduzindo esse algo em alguma outra coisa, seja uma imagem, uma música ou um texto, pois “todo pensamento é tradução de outro, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante” (Plaza, 2003)

Ao discutir sobre a definição de Tradução Intersemiótica Umberto Eco na obra *Quase a mesma coisa*, afirma que a tradução intersemiótica se resume a:

[...] todos aqueles casos em que não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando, por exemplo, se “traduz” um romance para um filme, um poema épico para uma obra em quadrinhos ou se extrai um quadro do tema de uma poesia (Eco, 2007, p.11).

No acontecimento teatral, por exemplo, ocorre a tradução entre no mínimo dois sistemas semióticos (o sistema dramaturgico é hipertextual, mixológico, híbrido de vários

outros sistemas) e isso acontece em etapas, pois existe um texto ou ideia dramática que passa por uma tradução se transformando em texto teatral para depois ser encenado no palco. Assim como outras artes como a Música, a Dança e a Ópera.

A tradução intersemiótica acontece a cada acontecimento e a relação entre espectador e texto traduzido intersemioticamente acontece no momento da apresentação. Esse procedimento de tradução intersemiótica provoca a transformação e renovação das metodologias de percepção e sensibilidade, voltados aos processos criativos. Renovação no sentido de que, cada linguagem pode ser interpretada de uma maneira diferente e ao ser ressignificada, para outra linguagem, por meio da tradução intersemiótica provoca a transmutação dessa percepção. Então, no instante em que estamos assistindo um espetáculo teatral, do qual já conhecemos o enredo, o texto, estamos renovando nossa percepção e sensibilidade cognitiva, criando novas conexões dentro de uma cultura intelectual.

Não sei, só sei que foi a Signo: Explorações Semióticas no Auto da Compadecida.

A música de sala, frequentemente utilizada antes do início de um espetáculo teatral, seja em um teatro, galpão, rua, praça ou sala, desempenha um papel fundamental na criação de uma atmosfera que prepara o espectador para a experiência que está por vir. Podemos comparar essa função à ideia de fazer sala para alguém que está prestes a se encontrar com outra pessoa, seja para uma reunião ou uma visita.

Assim como ao fazer sala para alguém, a música de sala teatral serve como uma espécie de acolhimento e introdução. Ela estabelece um clima, define a ambientação e permite que o público entre gradualmente no universo do espetáculo. É uma maneira de criar expectativas, despertar emoções e sintonizar os espectadores com o tom, o estilo e a temática da performance que estão prestes a presenciar. Essa prática não apenas enriquece a experiência teatral, mas também demonstra a importância da música como linguagem artística na construção da narrativa teatral, contribuindo para a imersão do público desde o momento em que se adentra o espaço do espetáculo.

No início do espetáculo *Auto da Compadecida* (2017) duas músicas de sala foram executadas ao vivo, por uma banda formada pelos acadêmicos da Sétima Turma de artes cênicas, pelo diretor do espetáculo e por colaboradores.

Apesar dos avanços tecnológicos tanto no teatro quanto na música, ainda é comum a presença de diversos tipos de músicas em cena nos espetáculos teatrais, seja por meio de gravação, apresentações ao vivo ou pela combinação de ambos os recursos. Como afirma o pesquisador Marcos Machado Chaves:

Uma das maiores questões colocadas ao criador de trilha sonora é se ela será gravada ou executada ao vivo. Responde-se que, mesmo gravada, sempre será uma mescla com os sons do momento, pois as vozes dos atores e demais sons do ambiente compõe a sonoridade do espetáculo. Entretanto, quando se utiliza o termo trilha gravada, trata-se de parte dela: sons propostos como efeitos sonoros e músicas de cena compiladas em uma mídia (Chaves, 2011, p. 60).

Esses mecanismos musicais foram utilizados no espetáculo *Auto da Compadecida* (2017) e a música de sala, foi executada ao vivo com a apresentação de duas músicas: *Morango do Nordeste e Selinho na boca*.⁵ O grupo tinha o objetivo de criar um ambiente que imergisse o espectador em uma atmosfera evocativa do Nordeste brasileiro. O espetáculo se passa na cidade de Taperoá, na Paraíba, em sua concepção original, mas foi adaptado para uma trupe de circo-teatro do interior do Ceará. É importante ressaltar que a turma desejou estimular certas sensações no espectador, embora sempre cientes de que cada pessoa recebe uma obra de maneira única e pessoal.

O foco principal desta pesquisa não se concentrou na análise da recepção, porém, ao ponderar e contemplar a interação do público com a música de cena, surge a oportunidade de realizar um entrelaçamento com os modos de audição descritos por Lucia Santaella em seu estudo. Isso nos leva a estabelecer uma analogia com a fenomenologia proposta por Charles Sanders Peirce. A autora diz que:

⁵ Morango do Nordeste é uma música interpretada por vários artistas brasileiros, mas que foi composta pelo artista Walter de Afogados. Informação retirada do site <https://embrizado.com.br/2020/10/29/entrevista-walter-de-afogados-compositor-do-sucesso-morango-do-nordeste/> em 27/09/2022 às 22:21hs. A música Selinho na Boca é uma canção interpretada pelo cantor pop Latino e pela cantora de Perlla, https://pt.wikipedia.org/wiki/Selinho_na_Boca A canção é uma regravação da música Simarik do cantor turco Tarkan lançada em 1999. Informação retirada do site https://pt.wikipedia.org/wiki/Selinho_na_Boca.

Ouvir emotivamente corresponde ao primeiro efeito que a música está apta a produzir no ouvinte. Ouvir com o corpo entra em correspondência com o interpretante energético, visto que diz respeito a um certo tipo de ação que é executada no ato da recepção de um signo. Ouvir intelectualmente significa incorporar os princípios lógicos que guiam a recepção da música (Santaella, 2001, p. 81).

Portanto, existem três maneiras pelas quais a música pode ser percebida por um ouvinte, e essa complexidade se aprofunda quando consideramos que cada uma dessas abordagens se desenvolve em diferentes níveis fenomenológicos (primeiridade, secundidade e terceiridade). É importante destacar que estamos analisando e refletindo sobre um conceito que envolve a geração de pensamentos, e isso pode ocorrer de forma quase instantânea. Os níveis fenomenológicos podem ocorrer, quase que concomitantes.

Então, ao ouvir emotivamente, em primeiridade, é ouvir de forma pura, permissiva, deixando que essa energia vibracional transmitida pela música penetre no âmago. “Em situações de audição como essa, o receptor fica bem perto de se transformar em uma mera cápsula de sentimento, flutuando fora do tempo e do espaço” (Santaella, 2001), estamos nos referindo ao ato de apenas sentir.

Dependendo da música, a imersão nessa cápsula, esse sentir, se torna prolongada ou efêmera e ao passarmos por esse momento entramos no segundo nível, a secundidade em que uma espécie de comoção mental entra em cena nos fazendo mover internamente. Ainda não alcançamos a totalidade de um sentimento, mas estamos comovidos pela sonoridade que nos incorpora. “Trata-se, pois, de um dinamismo interno, de um sentir que é posto em movimento, em estado de comoção quando a corrente sanguínea se aquece, a pulsação acelera e o coração estremece” (Santaella, 2001)

Isso também acontece subitamente e nos direcionamos para a terceiridade onde a emoção se expande, dos neurônios para o resto do corpo atingindo todo o organismo e o sentimento causado pela música vem à tona. Conforme a música (e o espectador) alguma emoção/sentimento floresce e isso se dá por questões culturais de cada ser humano. Sendo cultural é terceiridade, porque somos convencidos a esse tipo de sentimento por experiências já vividas.

É nesse nível que costumamos dizer que tal música é alegre, tal música é triste, tal música é melancólica, etc. É claro que a música em si não é nada disso. Na maior parte das vezes são nossos hábitos ou convenções culturais que nos fazem projetar esses rótulos sobre a música (Santaella, 2001, p. 83).

Examinando, primeiramente, a música de sala *Morango do Nordeste* podemos refletir da seguinte forma:

- ✓ Os espectadores que não conheciam os instrumentos que estavam sendo executados ou mesmo a música (enquanto gênero), estariam, inconscientemente, com seu nível de recepção das sonoridades em primeiridade, onde ocorre exclusivamente o sentir;
- ✓ Os espectadores que conheciam os instrumentos estariam deslocando-se no nível de primeiridade e secundidade, mas, rapidamente entrariam na terceiridade, pois, culturalmente, já saberiam que um triângulo, uma zabumba, uma sanfona e um pandeiro são instrumentos habitualmente utilizados na região do Nordeste brasileiro e que a música *Morando do Nordeste* foi interpretada por vários intérpretes e, primeiramente, por cantores nordestinos, e que ao pesquisar pela *internet*, podemos perceber que foi composta por outro artista, também do Nordeste.

Podemos relacionar, também, as músicas (de sala) executadas enquanto *signo*, que possui os instrumentos sendo tocados como seu *representâmen*, seu *quali-signo*, seu ícone e que precisamente nos faz interpretar a música que é do estado do Nordeste enquanto objeto, seu *sin-signo* e seu índice, nos direcionando para um discernimento, um pensamento interpretante, um *legi-signo*, um símbolo que é a atmosfera, ambiente, sentimento presumido para o espetáculo.

As músicas de sala do espetáculo condizem com a primeiridade por serem as primeiras composições escutadas além de evanescer assim que começa o espetáculo. Segundo Santaella:

Tudo que está imediatamente presente à consciência de alguém é tudo aquilo que está na sua mente no instante presente. Nossa vida inteira está no presente. Mas, quando perguntamos sobre o que está lá, nossa pergunta vem sempre muito tarde. O presente já se foi, e o que permanece dele já está grandemente transformado, visto que então nos encontramos em outro presente, e se pararmos, outra vez, para pensar nele, ele também já terá voado, evanescido e se transmutado num outro presente (Santaella, 1983, p. 9).

Conforme podemos analisar na citação da autora, a primeiridade é rapidamente transformada e nesse caso é válido pensar também que caso ocorram repetições cíclicas da música em questão, a percepção fenomenológica pode se alterar e abrir espaço para o nível de secundidade e isso vai depender do desprendimento por parte do público ao ouvir a canção.

Além disso, podemos ponderar que o Teatro e a Música possuem de alguma maneira certa efemeridade, também relacionada a primeiridade, enquanto arte, pois independentemente da quantidade de vezes que se apresenta um espetáculo teatral ou se realiza uma apresentação/concerto musical, sempre teremos, mesmo que menores e mais imperceptíveis, distinções entre uma apresentação e outra o que faz que seja única a exibição. Assim temos sempre um sentido de primeiridade como assevera Santaella,

O som é airoso, ligeiro fugaz. Emanando de uma fonte, o som se propaga no ar por pressões e depressões, percorrendo trajetórias, sujeitas a deformações, cujos contornos e formas nunca se fixam. Vem daí a qualidade primordial do som, sua evanescência, feita de fluxos e refluxos em crescimento contínuo, pura evolução temporal que nunca se fixa em um objeto espacial. O Som é omnidirecional, sem bordas, transparente e capaz de atingir grande latitudes. Não tropeçamos no som. Ao contrário ele nos atravessa (Santaella, 2005, p. 105).

Essa característica nos permite estabelecer uma analogia com a categoria de primeiridade na Semiótica, ao interpretar as palavras da autora na citação quando menciona a qualidade primordial do som e sua evanescência e ainda quando diz que o presente é transformado e de forma vertiginosa nos encontramos em outro nível.

A música *Selinho na Boca* também foi utilizada como música de sala e é uma canção do gênero *pop*, mas o grupo utilizou a versão da banda cearense *Forró do Muído* conforme podemos verificar no endereço eletrônico <https://youtu.be/WdpuyWwqYE>. O pesquisador Luiz Tatit comenta sobre essa classificação de um gênero quando diz:

É comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um *rock* dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa sequência com outras do mesmo paradigma. Sambas, boleros, *rocks*, marchas... são ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular (Tatit, 1997, p. 101).

Os músicos utilizaram os mesmos instrumentos, triângulo, zabumba, sanfona e um pandeiro, adaptando o ritmo da música para que pudesse ser interpretada enquanto uma canção nordestina, ou seja, modificaram as unidades sonoras e as ordenações rítmicas transferindo a compreensão da gramática dessa canção para outro lugar.

Na sequência, mais uma música é executada e agora como uma abertura oficial do espetáculo. *De sua formosura* é a música escolhida para apresentar a turma em sua totalidade no palco, pois todos/as participam desse momento.

Vamos refletir sobre a tradução intersemiótica dessa trilha iniciando pelo histórico que a música possui desde sua concepção. *De sua formosura* é uma canção componente do álbum *Morte e Vida Severina*, de Chico Buarque e Airton Barbosa⁶, baseado no poema homônimo de João Cabral de Melo Neto que foi publicado em 1955 e traz em seus versos de forma poética a vida de um homem nordestino que busca o melhor para sua sobrevivência com muita fé e esperança. O poema detalha a história de Severino, um homem que resolveu sair do sertão nordestino para o litoral e nessa viagem se depara com a morte⁷.

Para Roman Jakobson (1975), tradução intersemiótica é definida como a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” e, assim, justifica-se essa espécie de tradução, nessa categorização porque qualquer interpretação do signo linguístico pressupõe uma tradução, o que inclui a transmutação do signo. Portanto, ao ser transportada de um poema escrito, considerado uma linguagem verbal, para uma música, considerada uma linguagem não verbal e no *Auto da Compadecida* (2017) interpretada no Teatro, podemos ponderar a tradução intersemiótica da canção *Por sua formosura* e na montagem teatral podemos refletir sobre a função da linguagem dessa trilha enquanto tradução intersemiótica, pois destaca-se aqui uma função emotiva já que a música enfatiza os sentimentos e emoções de um emissor e uma função poética, pois a música busca chamar a atenção para com sua estrutura, seu ritmo e sua sonoridade na mensagem.

Além disso, estamos trabalhando a partir dos signos, transitando sentidos na historicidade do poema de forma criativa, como cita Júlio Plaza quando diz que:

Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas (Plaza, 2003, p. 71).

Sendo assim, ao trabalhar com do poema para a música, da música para a interpretação teatral, estamos realizando uma transcrição e dispendo de muita criatividade para tal fato.

⁶ Airton Lima Barbosa foi Músico e compositor, nasceu em Bom Jardim, Pernambuco, em 1942 e morreu no Rio de Janeiro em 1980. Foi um dos fundadores do Quinteto Villa-Lobos, em 1962. Fonte: <https://pe-az.com.br/editorias/biografias-3/a/499-airton-lima-barbosa>. Acesso em 15/11/2022 às 23h00min.

⁷ Retirado da revista Viva Voz no endereço eletrônico http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/musicaemovimento-site.pdf Acesso em 19/10/2022

Analisando outro trecho do espetáculo (34:01min. do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=2041>), no qual ocorre uma discussão entre a Mulher do Padeiro e o Padre João, sobre o enterro do cachorro enquanto este é passado de mão em mão, durante a cena uma das palhaças aparece no canto do espaço cênico portando uma caixa de som, executando uma música, característica, do circo. A finalidade dessa música era escancarar a ironia contida na situação e, além disso, validar a embrulhada que a personagem João Grilo organizou para que o animal fosse enterrado.

Para que o espectador alcance essa interpretação, ele passa, novamente, pelas três categorias da fenomenologia triádica de Pierce. No processo de primeiridade, quando ouve e reconhece a música enquanto circense, que se evidencia, também, pela imagem da palhaça segurando por alguns minutos a caixa de som. Já no processo de secundidade, no momento que aproxima o fato de ouvir a música com a cena e no processo de terceiridade quando relaciona o conteúdo da cena com a música circense, assimilando o fato de que, de um modo geral, não é normal que um animal seja enterrado por um padre rezando em latim e que tudo gira em torno de um deboche.

Tradução Intersemiótica - Música: Amarra o bode e troca o ato

Durante o espetáculo *Auto da Compadecida* (2017) um trecho que define, efetivamente, o conceito de tradução intersemiótica, é a que acontece na troca entre o primeiro e segundo ato (40min20seg do vídeo, <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=2420>). Na ocasião, dois músicos entram pela esquerda do palco na visão do público, um deles, um músico e ator indígena, tocando uma sanfona; enquanto o restante da banda fica do lado direito com os outros instrumentos. A encenação em si já é uma tradução intersemiótica, mas, nesse momento, os espectadores têm a oportunidade de assistir a banda tocando e o restante dos/das atores/atrizes coreografando no centro do palco. A música segue abaixo:

AMARRA O BODE E TROCA O ATO (Marcos Chaves)

E7	B	E	E D E [...]
Essa é a história de Chicó e João Grilo			E não repare no arroz que tá queimando,
E7	B	E	mas na trupe que oferece
Amarra o bode de Compadre Padre João			um presente ao mudar (2x)
E7			
E nosso grupo de teatro tão bonito			E A B E
Tão cheiroso, tão distinto, Faz sua	B	E	Essa é a história de Chicó e João Grilo
proclamação			
			A B E
			Amarra o bode de Compadre Padre João
1, 2, 3, 4			
E, E, D, E; E, D, E; E, D, E; E, D, E			A B A
			E nosso grupo de teatro tão bonito
E D E [...]			
Agora vê e muda cara			B A
			Tão cheiroso, tão distinto
Muda roupa, muda elenco			
			B E7
Que um novo Ato já vai começar (2x)			Faz sua encenação

A tradução intersemiótica aconteceu a partir do momento em que o autor da música, Marcos Chaves, concebeu a letra passando enquanto texto para o papel, seguido da tradução para a canção, colocando os acordes conforme podemos analisar na letra e finalizando na execução da música com todo o grupo dançando. O texto ressignificando em música e coreografada e executada pelos artistas no palco. Signos que se traduziram em signos.

Outra música é cantada no início do terceiro ato (01:18:00 horas Do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=4680>) e a ambientação agora é diferente, pois na cena acontece o julgamento das personagens que morreram ao final do segundo ato (Severino de Aracaju, seu capanga Cangaceiro, João Grilo, Padre João, Bispo, Sacristão, Padeiro e sua Mulher). Ao som da sanfona e nas vozes dos/das atores/atrizes a música chamada *Jesus Prometera*.

A
Jesus Premetera
D
Que haverá de salvar
A B E
A todos fiél, que os pé da cruz beijar
A D
Bejemo e Rebejemo, tornemo a rebeja
A
Bejemo os pé da cruz
Bm A
Que é pra Jesus nos Salvar
D A
Bejemo os pé da cruz
Bm A
Que é pra Jesus nos Salvar (Chaves, 2020, p.313).

Cantada em uma linguagem coloquial, a música remete bastante aos cantos de trabalho que lavadeiras realizavam nas beiras dos rios e também às procissões, cortejos e velórios que são realizados em que as mulheres experientes dentro da religião cantam. Analisando a mesma sensação que essa canção causa, temos outra música, um pouco mais breve, curta, cantada pela personagem João Grilo ao clamar a ajuda da Compadecida, Nossa Senhora, mãe de Jesus (1:36:47 horas do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=5807>). Em seus versos ele diz:

Valei-me Nossa Senhora
Mãe de Deus, de Nazaré
A vaca mansa da leite
E a braba da quando quer
A mansa da sossegada
E a braba levanta o pé
Já fui barco, já fui navio
E hoje sou escalé
Já fui menino e já fui homem
Só me falta ser mulher
Valei-me Nossa Senhora
Mãe de Deus, de Nazaré (Suassuna, 1955, p.170).

A execução melódica desses versos cantados tinha o acompanhamento de um pandeiro com a própria personagem, João Grilo, afirmando ter aprendido os versinhos com sua mãe quando criança. A maneira das execuções das músicas citadas, o timbre das personagens, a

estrutura dos acordes, podem despertar nos ouvintes a satisfação emocional a partir das memórias impregnadas em nossa essência. Como endossa Santaella (2005):

O timbre de um denso acorde de metais da orquestra pode fascinar o nosso ouvido e ficamos tomados pelo Impacto daquela percepção, da qual só conseguimos, naquele instante, captar a qualidade de matéria bruta perceptiva. Pouco nos importa que acorde é aquele, que metais são aqueles, que relação aquele tem com as outras partes das obras. Que nos interessa naquele instante edênico é a revelação que a pura sensação sonora desperta em nós (Santaella, 2005, p. 109).

Embora a autora tenha relacionado a pura sensação sonora que desperta o fascínio a partir de um acorde com instrumentos de metais de uma orquestra, ao meu ver esse fascínio pode ser validado ao ouvirmos um acorde de vozes⁸, como aconteceu nos exemplos citados no parágrafo anterior na música *Jesus Prometera*.

Considerações Finais

No decorrer das análises percebi que a dramaturgia sonora contribuiu amplamente com a encenação, a partir de sua força narrativa particular como uma forma de linguagem que se concatena em cada cena, a cada música e a cada sonoridade. As cenas nos proporcionaram uma completude do universo do texto, a partir dos diferentes elementos que se combinavam e se misturam, potencializados pelos signos da sonoridade.

A Dramaturgia Sonora do espetáculo funcionou, de forma considerável, enquanto linguagem teatral, que se constituiu como uma prolifera esfera para análise no campo de estudo da Semiótica. Os conceitos gerais da semiótica, as tricotomias de Charles Sanders Peirce e a tradução intersemiótica, trazidos por Lucia Santaella (1989), Jakobson (1975) e Plaza (2003), foram fundamentais para a descoberta de aspectos únicos no entrelaçamento de signos presentes na encenação acadêmica do *Auto da Compadecida* em 2017. Acredito que a semiótica é uma ciência que pode, de muitas maneiras, contribuir na pesquisa por meio da Crítica Genética, ou seja, na montagem de um espetáculo esmiuçando o potencial das várias dramaturgias. Penso que nessa pesquisa cruzei os contextos das sonoridades com a semiótica, mas que os outros elementos do teatro podem ser analisados pelo mesmo viés podendo sofisticar ainda mais o trabalho do artista e pesquisador.

⁸ Acorde é a sonoridade produzida por três ou mais sons, simultâneos (Med, 1994, p. 172).

A Semiótica e o Teatro são objetos de estudos amplos e que ao se atravessarem podem se expandir ainda mais. Essa pesquisa contemplou uma parte diminuta e um dos propósitos foi o de abrir caminhos, deixando espaços e quem sabe ambições para futuras pesquisas e assim, reflito que posso assumir um possível papel de intérprete transitório entres essas artes, entendendo que existe uma imensidão de características ainda a serem analisadas com maior profundidade e que talvez seja esse o pontapé inicial de muitos outros estudos sobre Dramaturgia Sonora e Semiótica, tendo em vista que existem outros espetáculos, com outras dramaturgias importantes para a discussão do teatro contemporâneo e para os estudos de Semiótica da linguagem teatral.

Sabendo que tudo pode ser transitório, depois dessa pesquisa me encontro entre os reflexos dos modos de ouvir, de falar, mergulhado nos ruídos do pensamento, embebedado num conjunto de primeiridades, secundidades e terceiridades, na incerteza da certeza, mas convicto de que, hoje, a Dramaturgia Sonora integra meu ser. Amanhã é outro dia e tudo pode mudar. Afinal, o fim é a abertura para algo novo que está surgindo.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CHAVES, Marcos Machado. *A Trilha Sonora Teatral em Pauta: experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Instituto de Artes -Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos Espertos: Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”*. São Paulo: USP, 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blinkstein e José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- LIGNELLI, Cesar.; MAGALHÃES, Pablo.; MAYER, Guilherme. *Sonoplastia e sentido: Breves variantes de um conceito*. ouvirOUver, v. 18, n. 1, p. 080-095, jan./jun. 2022.
- LIGNELLI, Cesar. *Sons e(m) Cena: parâmetros do som (Tomo I)*. 2 ed. Curitiba: Appris. 2020.
- MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- MALETTA, Ernani. *A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia*. Polifonia - Cuiabá, MT, v. 21, n. 30, p. 29-54, 2014.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual e verbal: aplicações na hipermídia*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. 1 ed. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1983.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 1955.

TATIT, L. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena: dramaturgia sonora*. (Signos da música; 6) São Paulo: Perspectiva, 2008.

VICTOR, Adriana. LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

Artigo recebido em 05/10/2023 e aprovado em 21/12/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.51065>

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

ⁱ José Manoel de Souza Junior - é Especialista em Teatro: Poéticas e Educação, e bacharel em Artes Cênicas pela UFGD; atuou como professor substituto do referido curso (2017-2018); é regente auxiliar da Orquestra da UFGD e ator da Cia. Última Hora (Dourados/MS). tbbioms@hotmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1349031043963307>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5286-2911>

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



Revisitando a Sonoridade do Coro a partir do Espetáculo *O Organismo*, do Grupo Macaco Prego da Macaca, da cidade de Rio Branco/AC

Dyonnatan Silva Costa ⁱ

Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Revisitando a Sonoridade do Coro a partir do Espetáculo *O Organismo*, do Grupo Macaco Prego da Macaca, da cidade de Rio Branco/AC

O presente artigo, tem por objetivo, visitar e ampliar a discussão de um fragmento do capítulo da minha dissertação de mestrado da Universidade Federal do Acre, em Artes Cênicas, que trata sobre o elemento coro do espetáculo *O Organismo*, que estreou em 2014, do grupo teatral Macaco Prego da Macaca. A metodologia de trabalho escolhida foi bibliográfica, mas com inserção na análise documental de vídeo. Constatou-se que o coro tem a função principal do espetáculo, por meio das vozes faladas e cantadas, dos ruídos, a percussão corporal e uso dos corpos esculptores como criador de cenários.

Palavras-chave: Coro. Cena. Espetáculo. Sonoridade. O Organismo.

Abstract - Revisiting the Sonority of the organism from *The Organism* Spectacle, from the Macaco Prego da Macaca Group, from the city Rio Branco/AC

This article aims to revisit and expand the discussion of a fragment of the chapter of my master's thesis of Federal University of Acre, in Performing Arts, which deals with the choir element of the show *The Organism*, which premiered in 2014, by the theatrical group Macaco Prego da Macaca. The chosen work methodology was bibliographic, but with insertion in the documental analysis of video. It was found that the choir has the main function of the spectacle, through the spoken and sung voices, the noises, the body percussion and the use of sculpting bodies as a creator of scenarios.

Keywords: Choir. Scene. Spectacle. Sounding. The Organism.

Resumen - Revisitando la Sonoridad del Coro del Espectáculo *O Organismo*, del Grupo Macaco Prego da Macaca, de la ciudad de Rio Branco/AC

Este artículo tiene como objetivo visitar y ampliar la discusión de un fragmento del capítulo de mi tesis de maestría de la Universidad Federal de Acre, en Artes Escénicas, que trata sobre el elemento coral del espectáculo *O Organismo*, estrenado en 2014, por el grupo teatral Macaco Prego da Macaca. La metodología de trabajo elegida fue bibliográfica, pero con inserción en el análisis documental de video. Se encontró que el coro tiene la función principal del espectáculo, a través de las voces habladas y cantadas, los ruidos, la percusión corporal y el uso de cuerpos escultóricos como creador de escenarios.

Palabras clave: Coro. Escena. Espectáculo. Sonoridad. El Organismo.

Introdução

O Artigo visa revisitar um fragmento de minha dissertação que trata acerca do elemento coro a partir do espetáculo *O Organismo*, do grupo teatral Macaco Prego da Macaca da cidade de Rio Branco, Acre. O elemento coro compõe como base de orientação e sustentação narrativa das cenas, além de explorar sonoridades de ruídos, de cantar e tocar repertório musical, bem como de empregar os corpos dos próprios atores para extrair dinâmicas sonoras.

Assim, o desenvolvimento desse artigo, pretende trazer reflexões a partir de minhas observações enquanto espectador do espetáculo, bem como a análise de vídeo disponível no canal *web YouTube*¹.

Contextualizando o processo de coleta de dados da pesquisa, estávamos passando pela crise pandêmica da Covid-19², e as entrevistas aconteceram via sistema remoto, desse modo, pude perceber na etapa final da pesquisa, como se construiu de forma criativa o elemento coro. Assim, elaborei as perguntas semiestruturadas no intuito de compreender o processo criativo do grupo. Assim, pude encontrar pistas e validar realmente a minha análise.

Observando atentamente o espetáculo *O Organismo*, presencialmente no ano de 2014 e posteriormente em 2021 por meio de vídeo, associei às peças clássicas do teatro grego como Medéia, Lisístratas, Édipo Rei, entre outras, em que o elemento se fazia presente na estrutura de desenvolvimento do espetáculo. Assim, surgiu a curiosidade de pesquisar com mais profundidade.

Além disso, constatei a partir das entrevistas com o encenador Écio Rogério³, que na montagem do espetáculo, usava-se muito coro numa dimensão de influência do canto responsorial, principalmente explorada pelos os grupos de roda de samba, com a finalidade repetir e reforçar o entendimento uma frase anterior da música.

Portanto, o artigo estrutura-se nas seguintes discussões: uma pequena contextualização da origem do grupo, discussão sobre a estética da sonoridade do coro na

¹ Segue o link do espetáculo na íntegra <https://www.youtube.com/watch?v=D99bChRK6PA;>

² O surto da pandemia aconteceu entre março de 2020 à janeiro de 2022 no Brasil, logo foi recomendado pela Organização Mundial de Saúde, o distanciamento social para combater a proliferação do vírus.

³ Possui graduação em educação artística pela Universidade de Brasília (2000) e mestrado em Letras- Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre (2012). Atualmente é pesquisador da Universidade Federal do Acre. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro.

estrutura do espetáculo e, por fim, não menos importante, outras sonoridades exploradas do coro.

Apresentação do Grupo

A fim e contextualizarmos o foco de discussão acerca da sonoridade do coro do espetáculo *Organismo*, fazem-se necessárias algumas palavras sobre o Grupo de Teatro Macaco Pregado da Macaca e de *O Organismo* - ou o inverso, uma vez que suas criações se confundem em tempo e espaço. Seguem, então, uma apresentação do grupo e do espetáculo.

À época que evocamos, 2013, ano que começou a formar a origem do grupo na Universidade Federal do Acre, Écio Rogério respondia pela disciplina Interpretação Teatral III, do então Curso de Licenciatura em Artes Cênicas - Teatro daquela instituição. Matriculados enquanto alunos da graduação, pudemos vivenciar sua prática docente, que contava com fragmentos textuais autorais para reflexões sobre o uso da voz no teatro: cristalizava-se *O Organismo*.⁴ Os excertos eram memorizados por grupos de estudantes sem que imaginássemos o todo que viria a ser construído; contudo, já era notória a expressividade daquela teatralidade - percepção que se intensificava durante a rotina de aulas/ensaios. Notei que, à época, o texto se apresentava com ares de subversão, uma vez que continha palavras e expressões desconcertantes e não comumente usadas na forma culta da língua - fato que marcou nossa relação com os fragmentos de textos de *O Organismo* de forma muito espontânea e até mesmo divertida.

Um fragmento do texto de autoria do grupo merece destaque é *A filosofia do cu*, o texto que traz uma crítica à mesquinhez e ao falso-moralismo da sociedade humana. Durante seu estudo e vivência, os alunos eram orientados a formar um grande círculo que representava, de forma muito plástica, a anatomia do ânus. A imagem a seguir representa este exercício, onde se pode notar o formato circular, a conexão física com a sobreposição dos integrantes e a representação plástica do orifício anal:

⁴ Assim se balizou meu contato inicial com *O Organismo*, quando fui aluno de graduação em Artes Cênicas: Teatro que pude vivenciar as experiências de ensaios na sala de corpo do curso.



Imagem 1 - Representação plástica do ânus em exercício sobre *A filosofia do cu*, de Écio Rogério da Cunha. Acervo de Maria do Carmo de Oliveira, 2013.

Merece atenção o fato de que a forma circular - que, como veremos, foi muito explorada na concepção cênica de *O Organismo* -, também responde a uma função sonora: quanto mais próximos e conectados estivessem os integrantes da prática, maiores eram as possibilidades de projeção vocal e amplitude de paleta sonora⁵, sobretudo nos momentos do texto em que mais aparecia o coro e prática responsorial.

Assim se dava a gênese da encenação de *O Organismo* em atividades de sala de aula do Curso de Licenciatura em Arte Cênicas - Teatro da UFAC. Quanto ao Grupo de Teatro Macaco Prego da Macaca, podemos dizer que foi idealizado como um projeto de extensão da UFAC a partir das experiências da disciplina de *Interpretação Teatral III*, que posteriormente ganhou autonomia e hoje trabalha de forma independente.⁶ É interessante ressaltar que foi justamente a montagem de *O Organismo* que deu origem ao Macaco Prego da Macaca, ato em que a criação precede o grupo criador.

⁵ Apesar do termo palheta se referir a um componente de instrumentos de sopro (como saxofones e clarinetas, por exemplo), aqui nos referimos a paleta sonora, expressão que se refere aos diversos matizes e sonoridades, entonações que podem ser produzidos. Analogamente, são as possibilidades de colorido sonoro, tais quais as que um pintor usa para produção de diversas cores.

⁶ Hoje, o grupo permanece constituído como quando da estreia de *O Organismo*. Suas participações em festivais ou projetos culturais têm sido constantes, quando esporadicamente conta com músicos convidados como integrantes do conjunto sonoro do espetáculo.

Voltando ao *O Organismo*, sua história se complexifica. De fato, nasceu de experiências de ensino e aprendizagem, e foi se consolidando enquanto espetáculo com o desdobramento de um grupo de extensão universitária, mas a ideia inicial para a sua encenação pretendia outro caminho: um monólogo. Ao assistir Sandra Buh⁷ em *Boca de Mulher*, em 2012, Écio Rogério imaginou a montagem de um monólogo com a criação de uma personagem esquizofrênica. Contudo, ainda que o convite tenha sido feito e aceito, conflitos de agenda não permitiram o estabelecimento de um cronograma de ensaios; então a ideia foi reprocessada, o espetáculo foi repensado contando com a participação dos próprios alunos da universidade, e Sandra Buh colaborou com o projeto com observações pontuais durante alguns ensaios.

Após um ano de reflexões e construções criativas coletivas que representassem uma linguagem e estética do grupo, *O Organismo* estreou em julho de 2014, no Teatro de Arena do Sesc - Centro, em Rio Branco, Acre. Na ocasião, permaneceu em cartaz durante todo um mês, quando pudemos assistir ao espetáculo - o que despertou o interesse de pesquisar a sonoridade do espetáculo.

Sonoridade do coro como proposta da estética do espetáculo *O Organismo*

O coro é muito presente e importante para o desenvolvimento criativo do espetáculo, principalmente em determinadas cenas em que o encenador Écio Rogério e os atores e as atrizes a utilizam para instituir enfaticamente o sentido de uma ação que talvez fosse impossível de descrever somente na atuação dos envolvidos. Em parte da trajetória histórica do teatro ocidental, o elemento coro desempenhou um papel importante para expressão teatral, principalmente no teatro grego, com intuito de informar, reforçar uma narrativa ou orientar o próximo ato (Camargo, 2001, p.18)

A partir dos apontamentos conceituais do autor, direciona-se ao espetáculo *O Organismo*, justamente por explorar muito o elemento coro quando se canta as canções do espetáculo, imitam ruídos sonoros com o objetivo estético das cenas do espetáculo utilizando o próprio corpo, além de jogar com o ator principal enquanto narra a história de cena, servindo como uma espécie de sustentação sonora na região de frequência de altura mais

⁷ Sandra Buh, nome artístico de Sandra Maria Gomes de Oliveira é uma atriz e cantora rio-branquense, cuja trajetória remonta a década de 1990.

grave. Para além do uso somente das sonoridades do coro, atores e atrizes criam e dão forma à diversos objetos cênicos nas cenas, convergindo os sons com as imagens.

Logo, com objetivo de facilitar compreensão na análise, buscarei inserir fragmentos textuais do espetáculo em que estão as falas do coro, além disso, acrescentarei imagens que explicam especificamente sobre o evento. No primeiro ato do texto:

TRÊS - Em muitas das vezes, ou todas às vezes, Ramires saía de casa na ânsia de encontrar, na parada final do ônibus, o seu amor, seu consolo, seu sorriso, seus abraços, suas bocas e suas verdades. Às vezes sonhava que estava junto ao seu amor, que era tão proibido. E sua vontade crescia dia após dia, seus sonhos, é, é, é... seus sonhos cresciam num crescente quase musical. Um crescente quase próximo do forte, fortíssimo, fortíssimo, fortíssimo estrondoso.

CORO - forte, fortíssimo estrondoso oso, oso, oso, gozo. Ainda jovem ela andava bêbeda pelo Papoco, era banguela e só tinha os dentes caninos, os outros dentes ficaram na lata do lixo do hospital.

QUATRO - Chica Tolete vivia presa, pois na sua época de vida não tinha hospital para cuidar dos loucos da cidade de Rio Branco, ela eradesequilibrada, era louca, era doida, era maluca, insana. Parte de sua vida foi vivida na antiga penal, enjaulada (Cunha, 2013, p. 05).

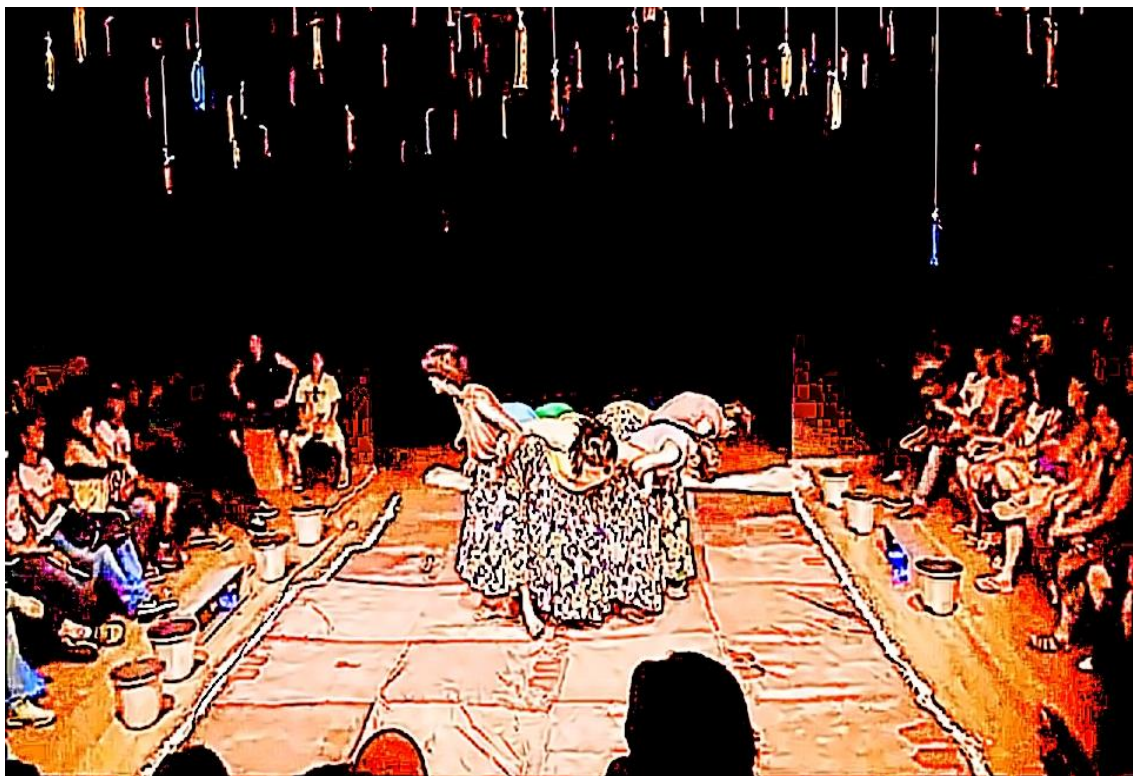


Imagem 2 - *Frame* a cena faz parte do primeiro ato do espetáculo com a minutagem entre 03:15" a 05:18. Acervo de Écio Rogério daCunha, 2016.

A narrativa contada pelos atores a partir do coro de história de Ramires, cuja origem e detalhes de sua personalidade são desconhecidas e de quem temos somente descrições físicas, sofre uma ruptura narrativa quando o elemento coro começa a preparação para próxima estória da Chica Tolete, que foi uma personalidade muito conhecida dos rio-branquenses. Ao alinharmos análise de vídeo e o texto durante as decupagens, constatamos que o ator três,⁸ começa numa frequência sonora de intensidade mais fraca em transição para o ápice fortíssimo com o desfecho, provocando, nesse sentido, uma explosão sonora quando os atores falam ao mesmo tempo na ação.

O ator principal narra a cena contando retalhos de estórias, enquanto que a música ao fundo explorar notas dissonantes, a intensidade dos instrumentos musicais não estão acima, mas seguindo o contraste sonoro na medida, enquanto isso, o coro de forma performática, dão forma por meio de seus corpos esculturas.

Tem relevância mencionar, constatei que o coro tem a função de iniciar e fechar as cenas, uma vez que a estrutura do espetáculo é formada de fragmentos de textos de poesias, contos, romances, entre outros. Cabe a título de exemplo, especificar uma cena específica do balde em que por meio de uma única palavra chave *fudeu*, tem por finalidade sincronizar o tempo ritmo da cena. Debrucemos no fragmento do texto e da imagem a seguir:

DOIS - Eu não tinha este rosto de hoje, Como diz Cecília Meireles, em Retrato, mas agora, já era.
 CORO - Fudeu!
 [os personagens usam baldes para projetar suas falas até o fim da poesia donada]
 UM - Do outro lado não tem nada
 DOIS - Não tem o som
 UM - Não tem o ruído, moído do silêncio
 DOIS - Do outro lado não tem nada
 UM - Há apenas um silêncio dos silêncios
 DOIS - Silêncio
 UM - Há uma frieza
 CORO - Há uma tristeza e uma leveza
 DOIS - Do outro lado só tem o nada
 UM - Nada mais nada
 DOIS - É o nada dos nada.
 UM - Eu não tinha este rosto de hoje, Como diz Cecília Meireles, em Retrato, mas agora, já era.
 CORO - Fudeu!
 [Tiram os baldes]
 (Cunha, 2013, p.06).

⁸ O texto é fragmentando, por esse motivo não existem personagens definidos em cena, mas são apenas citados por meio das falas dos autores e atrizes. O autor preferiu optar por números com a finalidade de distribuir e dividir as falas. Além disso, percebemos que as falas são narradas, ou seja, contando as histórias e estórias.



Imagem 3 - *Frame* a cena faz parte do primeiro ato do espetáculo com a minutagem entre 11:59" a 12:56. Acervo de Écio Rogério daCunha, 2016.

Conforme a recomendação da rubrica e na ilustração da imagem, os atores colocam os objetos cênicos, ou seja, os baldes em suas cabeças, com a finalidade de explorar timbres sonoros abafados e afins. Na mesma cena revelar-nos sobre as questões existenciais humanas, as modulações sonoras quando reverberadas nos baldes comunicam e provocam sensações ou efeito perceptível do *vazio* ou do *nada*, expressadas principalmente nas entonações das vozes dos atores, que soam de forma quase fantasmagórica.

O coro, de fato, é o cerne para a construção da sonoridade em *O Organismo*, em que os sons são indispensáveis na narrativa do espetáculo. Observei que o coro quase não tocava instrumentos musicais em cena, apesar de tocarem em determinados momentos as canções no violão e cajón, mas o instrumento que eles mais utilizavam era seus próprios corpos como um produtor sonoro, ou de modo criativo, confeccionaram objetos alternativos no intuito de adquirir perceptivamente sons criativos na concepção estética do espetáculo, por exemplo, o grupo criou camisetas percussivas feitas a partir de latinhas de refrigerantes ou cervejas, que foram utilizadas no quarto e último ato da obra.

Por certo, as sonoridades que reverberavam das camisetas percussivas sonoras, impactavam na dinâmica da cena e que aconteciam por meio das ações corporais

perfeitamente sincronizadas dos atores, que consistiam em balançar de baixo para cima, dando levíssimo salto com os calcanhares, movimentando todo o corpo de forma una, fazendo com que as latinhas costuradas nas camisas, percutissem e soassem de forma similar ao instrumento musical chocalho. O som das latinhas chocalhando com leves movimentos, se completavam com as vozes dos atores quando cantavam, falavam e narravam o texto, ofereciam sonoridades coerentes quando nos referimos à concepção estética do espetáculo. Na íntegra o texto e a imagem da discussão:

[Todos vestem camiseta-percussiva, feita de fundo de lata de alumínio - os personagens e coro fazem percussão com as camisetas em movimentos pelopalco]
[...]

CORO - Todos os dias quando eu acordo.

CORO - Todos os dias quando eu acordo a vontade que eu tenho.

NOVE - Pare de falar, pare de ver, pare de vestir, pare de ser lúcido, posto que és louco por questões ideológicas que nunca foram de vanguarda. Mas o guarda, guarda a roupa tirada do meu armário que não tem roupas.

CORO - Todos os dias quando eu acordo a vontade que eu tenho é de gozar.

CORO - Todos os dias quando eu acordo a vontade que eu tenho é de gozar da sua cara, seu palhaço!

(Cunha, 2013, p. 25).



Imagem 4 - Frame do quarto ato e última cena do espetáculo com a minutagem entre 58':38" a 1:04': 22".

Acervo de Écio Rogério da Cunha, 2016.

Assim, por meio da imagem e do fragmento do texto, constatamos que o elemento coro não fica restrito somente ao plano da voz, mas tem função de participar da representação de forma plástica do espetáculo. Como se observa na imagem, os atores se posicionam no palco de forma homogênea, em forma semicircular, que seguem a linha do teatro de arena onde estava sendo apresentado - tudo isso converge para a projeção sonora. A forma plástica em U serve para a projeção (no fundo não tem plateia), cujo objetivo é de que o texto saia com mais força, expressividade. Para tanto, a construção do coro para encenação do espetáculo *O Organismo*, conforme o encenador Écio Rogério nos relata na entrevista, foi pensada a partir de sua referência enquanto músico e apreciador da música brasileira, mais precisamente do gênero samba, definindo como “responsorial”, que significa repetição de um refrão da música. A esse respeito o encenador define o processo de construção:

Eu sempre me inspiro na canção popular brasileira, principalmente no samba, você vai ter sempre a voz principal e o coro responsorial, onde vai repetir a mesma ladainha e vai repetir. Então acho que o belo dessa coisa nossa brasileira de ter uma voz principal e uma voz o canto responsorial, que vai dar um reforço do tipo: Quando você coloca em cena e tem um coro cantando ou tem um coro de pessoas fazendo um determinado tipo de cena, acho que vai dar um brilho a mais.

Compreendemos, a partir do relato, que a proposta não era somente ornamento, mas de exercer realmente um efeito para cena, corroborando coerentemente para a estética do espetáculo. Para reforçar a análise acerca do coro, citaremos mais um membro do grupo chamado de Rogério Barcelos, que relatou seu olhar acerca da constituição do coro do espetáculo:

quando eu cheguei já estava determinado o que era coro e o que não era, eu cheguei no meio do processo, mas o que eu pude observar era para dar uma dinâmica, porque o texto falado por um mesmo personagem de Gerlandineuza que não tem outros personagens. A questão é que as coisas que você tem vai dinamizando na cena para dar fala para todo mundo, as marcações precisavam ter muitas pessoas e, ao mesmo tempo, é interessante você colocar [...] um ator só para fazer uma marcação, né? Partindo do pressuposto que o espetáculo era para ser um monólogo, aí você vai adaptando, você vai distribuir o texto para cada um. E aí... E aí de repente você faz um jogral, pega todo mundo e coloca para fazer um coro para dar essa qualidade para a cena.

Desse modo, como a proposta no início do processo da montagem do espetáculo era para ser desenvolvida em forma de monólogo, a alternativa encontrada foi a distribuição do texto para muitos atores em cena. Mais um ponto a ser observado, enquanto aplicação do coro, é que tal elemento foi provavelmente uma estratégia encontrada a partir de um problema que surgiu, que resultou na divisão das falas para todo o elenco. Paralelamente ao

último relato do membro do grupo, que discute a questão do coro, podemos constatar, a partir da análise de vídeo gravado do espetáculo e a minha observação como espectador, que havia muitos atores em cena, sete atores interagindo simultaneamente, ou seja, intuímos que isso, talvez, surgisse um problema para encenação, pois se eles não tivessem função alguma no espetáculo, ficariam soltos ou desfocados, logo a solução foi inseri-los na função do coro além de fazer um trabalho corporal para que permanecessem parados em cena, dando foco ao ator principal que iria falar o texto e atuar em cena.

Como já mencionamos anteriormente, o coro é a base principal de sustentação do espetáculo, que não fica somente restrita a parte sonora, mas criavam plasticamente um cenário humano com seus os corpos, a exemplo no formato circular, referenciando a anatomia da parte do corpo humano, o “cu”, ilustrado na primeira imagem deste texto de pesquisa.

Podemos introduzir mais um exemplo do uso criativo do coro para o espetáculo, em que os atores exploram sonoridades que fazem parte do inconsciente coletivo, neste caso, o som da campainha em os atores e atrizes com suas vozes sincronizavam a palavra (plim, plom). A palavra plim, tinha uma extensão sonora na região mais aguda, enquanto o plom, na região mais grave, as notas que os atores projetavam ficavam na região da altura de dó maior, na música convencional, mas sem uma afinação exata, pois variava conforme cada apresentação do espetáculo. Segue a imagem da cena que o ato acontece:



Imagem 5 - *Frame* a cena da porta, faz parte do terceiro ato do espetáculo com a minutagem entre 46':44" a 49':21". Acervo de Écio Rogério da Cunha, 2016.

Nesta imagem da cena do espetáculo, os atores fazem alusão a uma porta, eles trabalham vocalmente em coro, fazem o som da campainha quando um ator conta a cena da empregada. Tal fusão entre a parte sonora e a parte imagética representa criativamente e poeticamente a cena no sentido de comunicar o ato. A cena tratava-se de cobranças das dívidas da patroa falida Gerlandineuza.

A junção de corpos dos atores e atrizes na interpretação cultivou uma única forma artística na perspectiva do teatro, ou seja, ampliando a função do elemento coro como meramente comentador ou informante da cena teatral, para a uma plasticidade da cena sem precisar de um objeto convencional da porta em cena. Os sons podem resolver ou sanar problemas que seriam impossíveis colocar em cena, como foi o caso d'*O Organismo*, que priorizou a poeticidade de cena, como corpos escultores e expressivos para a teatralidade. Conforme autor nos diz:

O cenário sonoro que traz para cena a representação que não podem ser levados ao palco, desse modo, muitos encenadores exploram criativamente a síntese dos elementos cênicos por meio da sonoplastia, pois traz na memória do espectador imagens que não se encontram no palco, como exemplo barulho do trem chegando na estação ferroviária, ou seja, muitos sons são de fáceis conhecimentos auditivos, pois o cérebro humano configurou e deu significado nas referências do cotidiano como música na TV, bater de porta da casa, frenagem de carro (Camargo, 2001, pp. 93-94).

Apesar do autor preferir usar a terminologia por sonoplastia, podemos utilizar para a nossa discussão quando mencionamos por sons do espetáculo *O Organismo*. Observemos mais uma foto que ilustrará mais amplamente a cena, respaldando, portanto, o objetivo da análise do elemento coro do espetáculo:



Imagem 6 - *Frame* Continuação da cena da porta, mas com autor narrador principal do terceiro ato do espetáculo com a minutagem entre 46':44" a 49': 21". Acervo de Écio Rogério da Cunha, 2016.

Para acrescentar na análise do coro, há necessidade de inserir o recorte de um trecho do quarto ato do espetáculo, este em especial, nos traz um poema inspirado da Poesia Concreta⁹ como o desfecho da obra em que os atores cantam a canção, composta por Écio, cuja estrutura é possível observar abaixo:

*Para que serve o ar?
 Para que serve?
 Para que ser?
 Para que si?
 Para que s?
 Para quê?
 Para tu?
 Para quê?
 Para?
 Para?
 Para?
 P?
 P de puta! P de ponta!
 P de costa! P de faca!
 P de fome! P de foca!
 P de pica!
 P de p! P de p!
 ATORES - Para que serve a arte?!!
 (Cunha, 2013, p.26).*

Nesse sentido, surge a frase “Para que serve a arte?”, com um sinal de uma interrogação, tal pergunta que soa inquestionavelmente para pensarmos o sentido da arte para a sociedade, entre outras perguntas que surgirão a partir de uma frase, o que se torna mais relevante para a discussão da sonoridade do coro, pois as palavras vão se desintegrando conforme os atores vão cantando e culminando até na letra *p*. A construção estrutural do texto possibilitou dar mais experimentos sonoros quando os atores cantam a poesia.

Portanto, conforme os recortes feitos dos trechos do elemento coro do espetáculo *O Organismo*, podemos compreender seu objetivo para o desenvolvimento do texto que dá à luz o espetáculo; percebemos que tanto servia para comentar, ou seja, sublinhar sonoramente uma determinada frase ou palavra, quanto para cantar o repertório musical. Podemos destacar também, levando em conta a questão visual que o grupo buscava criar a partir deste elemento sonoro, observada tanto na cena da “filosofia do cu” quanto dos “cobradores das dívidas da patroa falida”, atribuía um sentido figurativo-sonoro, ressignificando seus corpos.

⁹ A Poesia Concreta, tem como principal característica a visualidade, a partir das palavras e explorando suas sonoridades. O movimento surgiu em 1952. Os principais poetas dessa expressão são Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Décio Pignatari, entre outros.

O coro e outras sonoridades do espetáculo *O Organismo*

O espetáculo *O Organismo* é carregado de sonoridades que servem de conflagração necessária para enriquecer esteticamente o espetáculo. Uma parte indispensável nessa proposta, o coro também cantava o repertório musical, além propor mais sonoridades exploradas e projetadas a partir da voz dos atores, como: assovios, ronco, estalar de língua, a percussão corporal como papel somativo na exploração de (rítmicas e timbres, como palmas, bater nas coxas, estalar de dedos).

Ressaltamos que, para tal efeito, houve um trabalho na preparação vocal e corporal dos atores em cena, pois em alguns momentos, durante os ensaios, era necessário trabalhar especificamente as canções musicais e as demais sonoridades constituídas do espetáculo, levando em questão a preparação da voz (afinação, tonalidade, dicção, ritmo, dentre outros). Desse modo, um ator do espetáculo nos relata como era o processo de ensaio na questão do trabalho vocal:

As músicas a gente sempre ensaiava bastante. Somente música de ensaio e só das cenas, aí tinha ensaio geral e a gente fazia dessa forma, e as músicas eu não sei muito bem falar sobre a seleção delas e qual foi a ideia e quem que decidiu colocar aquelas músicas em determinadas cenas, mas eu me amava demais nas músicas do Organismo, a gente fez uma live só mostrando as músicas do Organismo (Cunha, 2021).

A partir da citação, presumimos que havia um treinamento e a criação vocal, pois apesar de o ator estar referindo-se especificamente à questão dos ensaios do repertório musical, as sonoridades projetadas dos atores estavam bem definidas para cada cena a partir de minhas observações como espectador e o vídeo do espetáculo na íntegra. Neste caso, para embasarmos a análise, vamos trazer imagens extraídas do vídeo, que, conseqüentemente, explicam as ações sonoras das cenas escolhidas.

Retomando a cena da *filosofia do cu*, os atores formavam plasticamente em forma circular e, no decorrer da narrativa da atriz principal, ela para bruscamente a narrativa da fala. Logo em seguida o grupo de atores percutiam o estalar de língua sincronizadamente, acompanhado de ações das mãos fazendo gesto circular com os dedos, provocando sons agudos que afluíam satisfatoriamente com a proposta da cena, ou seja, estava referenciando a parte do “ânus” humano. Assim a imagem e o som reforçam a compreensão do texto e da cena do espetáculo, pois

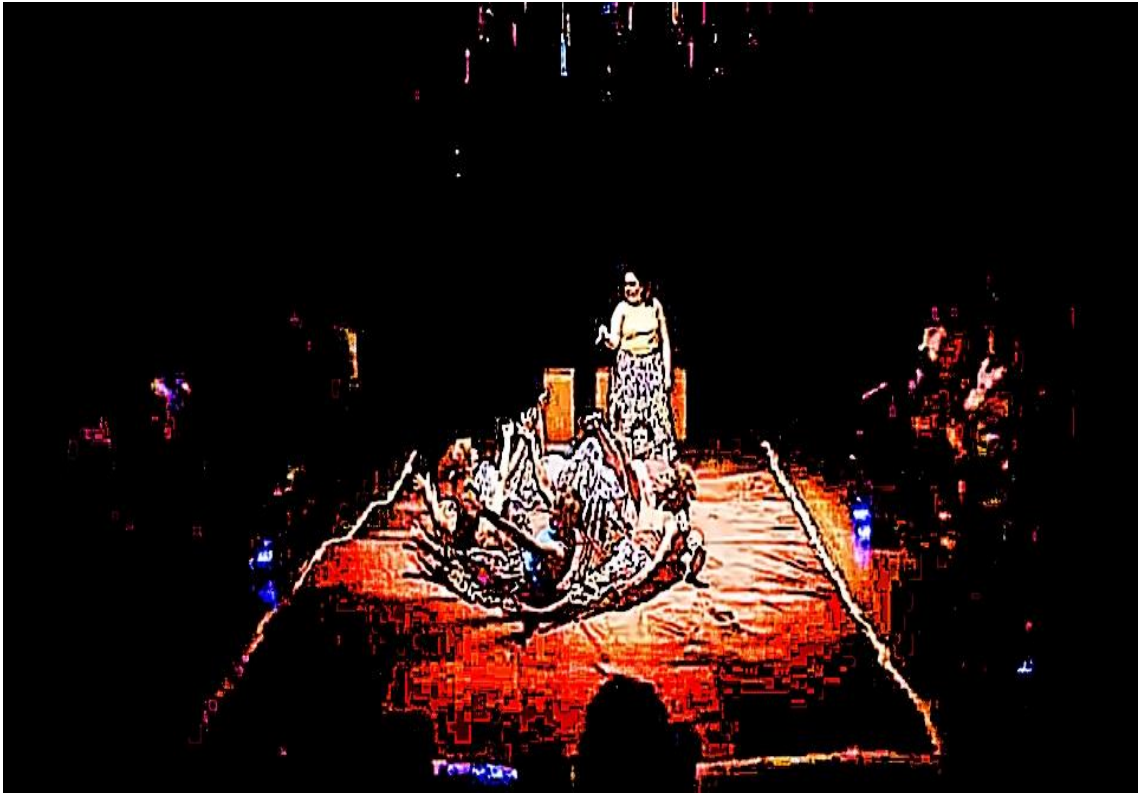


Imagem 7 - *Frame* a cena faz parte do segundo ato do espetáculo com a minutagem entre 14':47" a 17':05".
Acervo de Écio Rogério da Cunha, 2016.

Interessante colocar em discussão que o público, na maior parte das apresentações do espetáculo, reagia em gargalhadas ou em risos, pois a fusão de dois signos, ou seja, a sincronização da imagem e do sonoro, complementavam-se para dar sentido a narrativa. Constatamos três elementos sonoros em tal cena mencionada: da voz da atriz à frente da narrativa, que em dado momento não completa a frase referenciando a parte do ânus, ficando o coro de atores responsável por completar a frase da atriz de modo sonoro, com o estalar de boca e, por fim, a reação do público, que responde quase de imediato, em risos ou em gargalhadas, as ações dos atores.

No que tange na estética da sonoridade de *O Organismo*, destacaremos mais um ponto a ser discutida acerca da sonoridade do coro, que estória é contada a partir dos atores, fazendo uma analogia entre o acasalamento canino com as dos seres humanos, enfatizando, projetando sons de excitação e ficando na posição de quatro, deslocam-se no palco enquanto um dos atores começa a contar a cena:



Imagem 8 - *Frame* a cena faz parte do segundo ato do espetáculo com a minutagem entre 14':47" a 17':05".
Acervo de Écio Rogério da Cunha, 2016.

Na imagem tem um ator principal narrando à estória em que está de pé, enquanto os demais atores continuam nas suas ações paralelamente projetando sonoramente, ruídos, sussurros e gemidos, referenciando o ato de acasalamento canino. Assim os atores e atrizes exploram as dinâmicas sonoras das intensidades e as tonalidades das frequências a partir de suas vozes, não sobressaindo da narração principal, soando como um recurso de sustentação para a cena.

Para além da questão vocal, os atores exploram a percussão rítmica corporal como proposta de trazer este ritmo para a estética de *O Organismo*, ultrapassando a utilização somente de instrumentos convencionais,¹⁰ como cajons, pandeiro, violão, entre outros. Logo, como forma de ampliar mais timbragens sonoras, percutiam de forma experimental nas coxas das pernas, formando uma concha na união de dois pés juntos, vibrando uma sonoridade mais aguda e cantando o repertório da música *Domingo de manhã*, dando organicidade para a cena no final do quarto ato. Para ilustrar a explicação do argumento anterior, segue a imagem:

¹⁰ Quando nos referimos aos instrumentos convencionais, são aqueles em sua maioria, possuem alturas definidas ou indefinidas, como instrumentos de cordas friccionadas, (violão, violino, violoncelo, contrabaixo, viola, etc.), de sopros de madeira e metal (flauta doce, saxofone, trompa, etc.), percussão (bateria, tímpano, atabaque, etc.), existem incontáveis instrumentos musicais espalhados pelo mundo, que são construídos conforme à tradição cultural de cada país para confeccioná-los.

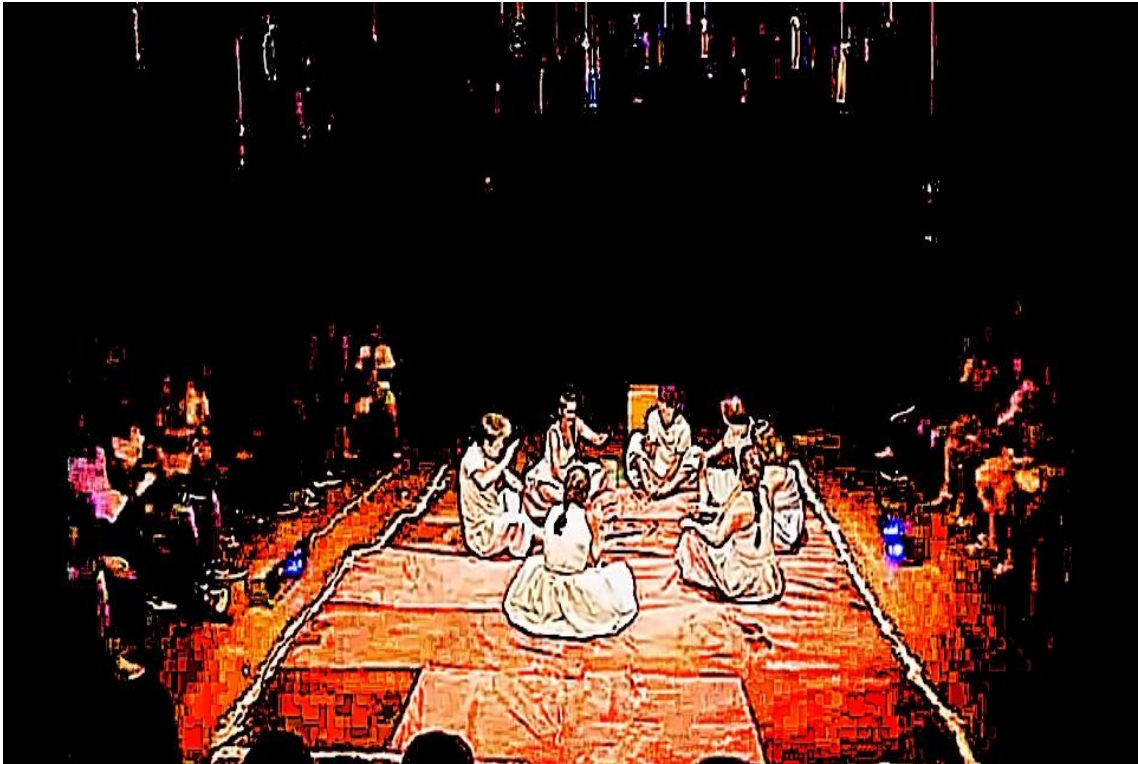


Imagem 9 - Frame a cena faz parte do segundo ato do espetáculo com a minutagem entre 14':47" a 17':05".
Acervo de Écio Rogério da Cunha, 2016.

Salientamos a importância da representação plástica do corpo dos atores, tanto na construção de elementos visuais, que representassem determinadas cenas, como na produção de sonoridades.

Conclusão

Portanto, pensando o elemento coro dentro das práticas teatrais contemporâneas, percebemos o quanto o aspecto plástico proposto por Écio Rogério responde por uma teatralidade que prima pelos efeitos sonoros aliados aos efeitos visuais. Exemplos são os fragmentos de *A filosofia do cu* e *a cena da porta*, analisados neste trabalho. O repertório musical escolhido se apresenta como determinante no desenrolar das ações: evocam memórias, contam histórias, trazem à tona artistas acrianos e contribuem para a transição entre as cenas e atos de maneira muito orgânica. E as orientações de padrões rítmicos, instrumentação e dinâmica certamente contribuem para a dinâmica do espetáculo e balizam as ações do encenador.

Quanto à exploração de outros elementos sonoros, *O Organismo* se apresenta como um

exemplo de produção que se ocupa de uma variedade de timbres e recursos enquanto composição criativa coletiva. Aqui, cabe ressaltar a exploração do corpo e dos objetos cênicos; a percussão corporal, os efeitos das vozes manipuladas de forma artesanal pelo uso dos baldes nas cabeças dos atores, bem como a construção de um figurino sonoro.

Referências

- ARAUJO, Itamar Saviano Borges de. **Som em Cena: sonoridades negras nas artes da presença**. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2020.
- BAUER, Martin, GASKELL George. **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- BOURSCHEID, Marcelo. **Encenação e Performance no Teatro Grego Antigo**. Curitiba: Monografia, 2008.
- BRANDÃO, Fiama. **Bertolt Brecht Estudos sobre teatro para uma arte dramática não-aristotélica**. Portugal: Portugalia, 1957.
- CAMARGO, Roberto Gill. **A Sonoplastia no Teatro**. São Paulo: INACEN, 1986.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Som e Cena**. São Paulo: TCM Comunicações, 2001.
- CANEIRO, Juliana. **Corporalidade e musicalidade na poética do estrangeiro do *Farin the cave*: inspirações brasileiras no espetáculo *The Theatre***. Belo Horizonte: Dissertação da Escola de Belas Arte da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- CARVALHO, Monique. **Dramaturgia sonora: um diálogo entre a teoria e a prática da utilização dos sons na cena**. Pelotas: TCC, 2015.
- CHAVES, Marcos. **A Trilha Sonora em Pauta: Experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre**. Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Dissertação de Mestrado, 2020.
- CUNHA, Écio Rogério. **O Organismo, do Grupo Macaco Prego da Macaca**. Rio Branco, 2013.
- DAVINI, Silvia Adriana. **O corpo Ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo**. Brasília. Anais da ABRACE, 2007.
- IRLANDINI, Isabelle Azevedo. **Reflexões sobre a Voz no Teatro de Animação**. São Paulo, Anais da ABRACE. 2011.
- LARCEDA, Regio. **A sonoridade do mundo como lugar da constituição da identidade**. São Paulo: Tese de doutorado da Universidade Pontifícia Católica de São Paulo, 2009.

LATORRE, Maria. *Sonoridades Múltiplas: práticas criativas e interações poético-estéticas para uma educação sonoro-musical na contemporaneidade*. Fortaleza: Tese de Doutorado, Universidade Federal do Ceará, 2014.

LIGNELLI, C.; GUBERTAIN, J. *Práticas, poéticas e devaneios vocais*. Rio de Janeiro: Synergia, 2019.

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

MORETO, Roberto Carlos. *Coro e Coralidade: Da Ancestralidade Grega... Do Bumba Meu Boi e da Capoeira... Da cultura Europeia Contemporâneo do Dissenso*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo. 2022.

Artigo recebido em 14/10/2023 e aprovado em 21/12/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.51175>

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

ⁱ Dyonnatan Silva Costa - 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). Atualmente é professor do instrumento musical bateria e da disciplina de Teoria Musical na Escola de Música do Acre (EMAC). Atua como pesquisador de Fenômenos Sonoros/Sonoridades dentro do Teatro e tem artigos publicados em principais revistas científicas acerca do tema. Cursando licenciatura Plena em Música na UFAC. Foi ator do 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/).



Relações entre o uso do microfone de bastão e a precisão da voz cantada do Artista de Teatro Musical em formação

Júlia Barcelosⁱ

César Lignelliⁱⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - Relações entre o uso do microfone de bastão e a precisão da voz cantada do Artista de Teatro Musical em formação

Neste artigo são investigados caminhos para se refletir sobre uma possível linha dramaturgical da relação do Artista de Teatro Musical em formação com o microfone, tendo como foco a precisão. O artigo é dividido em três eixos; o primeiro observa como a voz se comporta no espaço; o segundo observa a voz no microfone, que leva em consideração o modo de segurar o microfone, a direcionalidade, a aproximação e o distanciamento; o terceiro observa um mapeamento da música a ser cantada e uma espécie de coreografia. Para exemplificar possibilidades do uso do equipamento, foram realizados vídeos explorando essa possível linha dramaturgical, com o intuito de evidenciar potencialidades da canção.

Palavras-chave: Microfone. Teatro Musical. Linha Dramaturgical. Voz. Precisão.

Abstract - Connections between the use of the stick microphone and the accuracy of the singing voice of the Musical Theatre Artist in training

In this article, paths are investigated to reflect on a possible dramaturgical line of the relationship between the Musical Theatre Artist in training and the microphone, focusing on precision. The article is divided into three axes, the first looks at how the voice behaves in space; the second observes the voice in the microphone, which takes into account the way of holding the microphone, directionality, proximity and distance; the third observes a mapping of the song to be sung and a kind of choreography. To exemplify possibilities for using the equipment, videos were made exploring this possible dramaturgical line, with the aim of highlighting the song's potential.

Keywords: Microphone. Musical Theatre. Dramaturgical Line. Voice. Precision.

Resumen - Relaciones entre el uso del micrófono de palo y la precisión de la voz cantada del Artista de Teatro Musical en formación

En este artículo se investigan formas de reflexionar sobre una posible línea dramaturgical de la relación entre el Artista de Teatro Musical en formación y el micrófono, centrándose en la precisión. El artículo se divide en tres ejes, el primero analiza cómo se comporta la voz en el espacio; el segundo observa la voz en el micrófono, que tiene en cuenta la forma de sujetar el micrófono, direccionalidad, proximidad y distancia; el tercero observa un mapeo de la canción a cantar y una especie de coreografía. Para ejemplificar las posibilidades de uso del equipo, se realizaron videos explorando esta posible línea dramaturgical, con el objetivo de resaltar el potencial de la canción.

Palabras clave: Micrófono. Teatro Musical. Línea Dramaturgical. Voz. Precisión.

Introdução

O Teatro Musical¹ está altamente conectado com a tecnologia, que pode ser uma facilitadora da execução técnica, como também, propulsora para a concretização de ideias artísticas. Nesse âmbito, o uso do microfone auxilia na amplificação da voz, de sonoridades e ruídos, o que possibilita ao público, inclusive às pessoas que se encontram em locais menos favoráveis, dentro do espaço em que vai acontecer a performance, uma relação mais efetiva com a escuta e o entendimento do que é expresso em cena. Por outro lado, pode evitar desgastes inconvenientes ao Artista de Teatro Musical² advindos das demandas cinéticas e vocais da cena.

Com recorrência, a preparação vocal de uma performance, em diversos contextos de aprendizagem e profissionalização, costuma acontecer em salas de ensaio com a acústica favorável e sem o uso de equipamentos que amplificam a voz, o que gera uma quebra de expectativa quando muda o ambiente e as condições espaciais e sonoras, ou seja, quando é necessário ir para o local da apresentação. É esperado um som, mas na verdade é escutado outro, que passa por mecanismos e recebe tratamento, para depois preencher o espaço, e que antes existia apenas a reverberação do ambiente. Esse tipo de situação pode, também, gerar no Artista de Teatro Musical em formação, sentimentos como: ansiedade por não entender como funciona a relação da sua voz com este novo local; frustração, por não ter os mesmos resultados que costumava ter nas salas de ensaio, como precisão das notas cantadas, controle do timbre e projeção vocal satisfatória; e incompetência pela falta de conhecimento técnico que possibilite reproduzir com eficácia o que havia sido previamente determinado durante os ensaios. Também, outro fator que influencia na qualidade da produção vocal é quando o ATM em formação sobe ao palco e, pela falta de prática e intimidade com tecnologia, produz em seu corpo tensões desnecessárias.

¹ É considerado neste artigo o Teatro Musical anglófono produzido “nos países de língua inglesa, mais especificamente nos Estados Unidos (Nova Iorque/Broadway) e na Inglaterra (Londres/West End), que mescla o teatro, a música, a dança e outras modalidades artísticas como elementos estruturantes em um único espetáculo, combinando-os de forma orgânica, harmoniosa e sem uma hierarquia entre eles, no qual todas essas modalidades estejam a serviço do espetáculo com o mesmo grau de importância, mesmo que aparecendo em diferentes proporções” (Mundim, 2021, p. 11).

² Quando é mencionado “Artista de Teatro Musical” ao longo do texto, se refere às pessoas responsáveis por interpretar personagens que requerem habilidades de canto, dança e teatro.

Em termos gerais, o microfone é considerado um transdutor³, que converte um determinado tipo de energia em outra, capta ondas sonoras e transforma em sinal elétrico. No caso de uma performance ao vivo, essa energia elétrica vai percorrer um caminho até a mesa de som, que pode ou não ser equalizado⁴ e por fim reproduzido pelas caixas de som, o que faz necessário profissionais qualificados que saibam articular todos os sinais produzidos para não gerar ruídos indesejados ou falhas na amplificação do som, como microfonia⁵. Nesta pesquisa foram investigadas situações em que não há equalização, e a regulação precisa ser feita através de técnicas de manipulação do microfone e precisão do som que é produzido pelo Artista de Teatro Musical em formação.

Encontrar relatos da utilização do microfone pela primeira vez no Teatro Musical não é uma tarefa fácil. “Por mais incrível que pareça, dizer exatamente quando a primeira peça da Broadway foi microfonada é praticamente impossível. A amplificação artificial da voz, a princípio, não era vista com bons olhos”⁶. Como resultado, diretores tomaram medidas cautelosas a respeito. Nesse sentido, o autor também comenta o fato de que

[...] A amplificação mecânica, no início, era vista como uma ameaça à intimidade, à realidade que o teatro trazia. O som “elétrico” podia ser ouvido no cinema e nas gravações em discos de vinil, mas não poderiam haver interferências com a apresentação “ao vivo” do teatro. Por conta disso, os primeiros espetáculos a utilizarem este recurso fizeram da forma mais discreta possível, com os microfones escondidos em locais estratégicos no palco (Oliveira. 2016)⁷.

³ “Denomina-se transdutor qualquer dispositivo que transforma um tipo de energia em outro. Por exemplo, uma lâmpada elétrica é um transdutor, pois transforma energia elétrica em energia luminosa; um motor a gasolina é um transdutor, pois converte energia química em energia mecânica. Outros transdutores são o ferro de passar roupa, a geladeira, o violão, etc. No Áudio, temos alguns tipos de transdutores. O alto-falante transforma energia elétrica em energia acústica (som); o captador piezoelétrico (usado em instrumentos como o violão) transforma energia mecânica (vibração da corda) em eletricidade; e o microfone converte som em sinal elétrico” (Sólon. 2015. p.13).

⁴ A equalização é uma prática corretiva utilizada no ajuste de sistemas de áudio. O objetivo é tornar o mais plana (flat) possível a resposta em frequência do sistema, o que se traduz auditivamente em transparência, fidelidade ou equilíbrio tonal. [...] A equalização pode ser definida, então, como a introdução de uma distorção de maneira controlada na cadeia do áudio, de modo a compensar as irregularidades presentes em determinados componentes desta cadeia. Existe também, e deve ser mencionada, a chamada “equalização artística”, onde o conteúdo espectral de um programa sonoro é intencionalmente adulterado com fins estritamente estéticos (Ferreira. 2014. p.8).

⁵ Se, por acaso, o som re-amplificado (captado do alto-falante e novamente amplificado) sai mais forte que o som original, então o som entra num “círculo vicioso”, que resulta num “apito” ou “ronco” de elevado volume. Esse problema se chama feedback (realimentação), ou mais vulgarmente, ‘microfonia’ (Sólon. 2002. p. 68).

⁶ O artigo “Os Microfones e a Broadway”, do autor Rafael Oliveira, originalmente escrito para o blog do Empório Cultural, está indisponível temporariamente.

⁷ O artigo “Os Microfones e a Broadway”, originalmente escrito para o blog do Empório Cultural, está indisponível temporariamente.

Não raro, quando se trata sobre modernizar e mudar, o senso comum, por um lado, parece prontamente concordar de que o fato de deixar algo habitual para trás e experimentar o novo, gera inseguranças e, por outro, fascínio. Tal situação, de acordo com Oliveira⁸ não foi diferente com a presença do microfone no Teatro Musical.

Na tentativa de identificar aspectos históricos em relação à presença de microfone no teatro musical brasileiro⁹, não foram encontrados registros sobre o tema.

Para uma melhor organização e direcionamento do entendimento da precisão vocal¹⁰, foram propostos 3 eixos para se refletir sobre uma possível linha dramática¹¹ da relação do Artista de Teatro Musical em formação com o microfone. O primeiro observa a voz no espaço e particularidades de como a mesma é produzida e reverberada. O segundo eixo explora a voz no microfone, através dos fatores técnicos de direcionalidade, aproximação e distanciamento, o modo de segurar e leva em consideração características vocais do ATM, a composição (partitura) e contexto da música. O terceiro observa o mapeamento da música a ser cantada e uma espécie de coreografia do manuseio do dispositivo.

⁸ Desde 1999, Rafael Oliveira trabalha com Teatro Musical. Já exerceu diversas funções como ator, diretor, coreógrafo e autor, mas encontrou no trabalho de versionista sua verdadeira paixão. Em 2007, começou a fazer versões e em 2011 criou o site Musical em Bom Português, como uma forma de disponibilizar seu trabalho para todos os amantes de Teatro Musical que preferem ouvir “Eu te Amo” ao invés de “I Love You”. Disponível em: <https://musicalembomportugues.com.br/nossa-equipe/>

⁹ O tema foi pesquisado em livros no google acadêmico e na Biblioteca Central da UnB. Entre estes encontram-se, Sons novos para a voz (Antunes, 2007); Então, foi assim? Os bastidores da criação musical (Godinho, 2009); História universal da música (Candé, 2001); Uma breve história da música (Bennett, 1986); Música contemporânea brasileira (Neves, 2008); Afinação do mundo (Schafer, 2011). Também foi pesquisado na revista Voz e Cena; Revista Música Hodie, com a temática: música, teatro e cinema. No dossiê temático: Teatro Musical: da tradição ao contemporâneo, da revista Poésis; no dossiê temático: sonoridades das cenas, da revista A luz em cena; no dossiê temático: O Teatro Popular Musical e suas multiplicidades, Broadway ou West End: Influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil, da revista Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas; no dossiê temático: Words, music, universities and conservatories, da revista Debates. Nas dissertações. Nos artigos Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional (Rubim, 2010).

¹⁰ Na categoria de precisão, foram incluídos os termos preciso, impreciso, exatidão, objetividade, inteligibilidade e o próprio termo precisão, que pode ser definido como algo que funciona sem falha, enquanto preciso é algo exato, certo (Ferreira, 1999. p. 2128)

¹¹ Não raro, a dramaturgia é associada ao texto teatral e ao desenrolar de acontecimentos em cena. No entanto, outras perspectivas foram desenvolvidas no século XX. Como destaca Bonfitto “Depara-se hoje, de maneira recorrente, com análises sobre diferentes dramaturgias, tais como a dramaturgia dos objetos, a dramaturgia da música e de sonoridades [...]. Cada elemento possui seu próprio modo de funcionamento, e ao mesmo tempo, quando em contato, eles se transformam mutuamente” (2011, p. 59). Partindo da possibilidade de se refletir sobre diferentes dramaturgias, no presente artigo considera-se possível o delineamento de uma linha dramática no trato do ATM com o microfone.

A voz no espaço

Em um espetáculo, seja ele musical ou não, a experiência auditiva influencia na fruição do espectador e, deste modo, é interessante que a voz e demais sonoridades que foram propostos em cena tenham a sua amplificação fidedigna. Um aspecto a ser avaliado como ferramenta para alcançar esse objetivo é inicialmente entender como o som se comporta no espaço, a princípio sem a intermediação de equipamentos amplificadores. Desta forma, ao conhecer o espaço onde vai acontecer a performance, na prática, é possível notar que as especificidades do ambiente acrescentam características nos sons. Ao contrário de locais que precisam de mais silêncio, como bibliotecas e hospitais, que são, em sua grande maioria idealmente construídos para que os sons se encerrem rápido, é interessante que a estrutura do espaço de performance, permita que a voz reverbere com certo controle, para que assim a sua presença seja prolongada.

“Tecnicamente o som, do latim *sonus*, é energia vibracional em movimento. É onda que os corpos vibram. Essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória” (Lignelli, 2020, p.42). Após o som ser produzido e transmitido em um ambiente, e encontrar pelo caminho uma superfície, o material que reveste, seja de madeira, porcelanato, papelão, vidro, entre outros, atua diretamente nos harmônicos¹² que serão absorvidos¹³ e nos que serão refletidos¹⁴. As dimensões do espaço junto com o material que reveste o ambiente, interferem no quanto que o som vai reverberar. E assim, o timbre vai ter variações também pra quem escuta a partir das características deste material. O processo funciona como a ideia de caixas de reverberação, um conjunto delas localizada no próprio corpo do ATM e a segunda referente ao espaço onde a performance vai acontecer.

¹² “Os harmônicos, enquanto formadores de um som, correspondem às vibrações mais rápidas, em que se incluem como múltiplos, mantendo o mesmo andamento das vibrações do som fundamental. Ou seja, são frequências de periodicidade desigual, que coincidem regularmente com o ponto de recorrência do andamento da fundamental. A série harmônica, assim, também envolve uma estrutura rítmica implícita, pois produz harmônicos em frequências desiguais, que pulsam em andamento comum à respectiva frequência fundamental. Os dois, fundamental e harmônicos, estão juntos num mesmo ponto de recorrência vibratória [...], tornando o som audível e com altura definida” (Lignelli, 2020, p.157).

¹³ “Som é absorvido quando entra em contato com qualquer objeto físico. Isso acontece porque o objeto atingido tenderá a vibrar, dispersando energia da onda sonora, e também por causa da perda por fricção dentro do material. Em geral, materiais porosos, por causa da grande quantidade de área de interação disponível, tendem a ser os melhores absorventes de som. Por isso, lã de vidro, tecidos, cortiça, etc., são os melhores materiais para a absorção de som” (Lazzarini, 1998, p.18).

¹⁴ “Quando o som atinge uma superfície rígida ele tende a refletir-se de volta. Esse é o fenômeno básico da reflexão. Isso tende a gerar os efeitos conhecidos do eco e da reverberação” (Lazzarini, 1998, p.42).

A reverberação¹⁵ de um espaço pode ser favorável quando as reflexões do som não duram por muito tempo, existe um som que circula, mas se encerra sem muita demora, o que gera a sensação de conforto, que aquele som preenche todo o lugar. Mas, quando continua refletindo por um longo período, pode ser prejudicial para a performance, tornando o ambiente cheio de sons que começam a se misturar e dificultar o entendimento, que pode até se tornar incômodo. Lazzarini afirma que

A reverberação natural é produzida pelas reflexões de sons em superfícies, que dispersam o som, enriquecendo-o por sobreposição de suas reflexões. A quantidade e qualidade da reverberação que ocorre em um ambiente natural é influenciada por vários fatores, o volume e dimensões do espaço; o tipo, forma e número de superfícies com que o som se encontra (1998, p. 42).

Em outras palavras, Lazzarini afirma que a reverberação sonora acontece devido as superfícies onde o som bate e reflete o que não foi absorvido, em direção a uma outra superfície, e repete o mesmo processo, o que deixa o ambiente cheio de som, e a sua duração depende das características do espaço, se há presença de objetos e até mesmo pessoas. Diante disso, é possível entender que cada ambiente e equipamento vai afetar de diversas maneiras a voz durante uma performance, visto que nessa nova situação o som passa por mecanismos e recebe tratamento para que depois seja amplificado por caixas de som. Perante o exposto é recorrente certa apreensão por parte do ATM em formação, em função de sua falta de contato e intimidade com o microfone.

A voz no microfone de bastão

Um áudio considerado com boa qualidade de Teatro Musical, normalmente é aquele que reproduz voz e sonoridades, executadas pelo ATM, que são algumas das várias fontes que possibilitam o entendimento das emoções e intenções que o personagem sente em um determinado momento da história. Este áudio pode aparecer como um som nítido que amplifica somente a voz do ATM ou concomitantemente com o instrumental, como também pode ser captado junto aos ruídos da respiração, movimento de massas de ar (vento), atritos vinculados a tecido, cabelo, barba e entre outros. Em algumas situações esses ruídos são bem-vindos, caso estejam pragmaticamente de acordo com as diretrizes da direção do espetáculo.

¹⁵ “Reverberação é um conjunto de reflexões rápidas e complexas em superfícies de um ambiente fechado” (Lazzarini, 1998, p.42).

Cada microfone apresenta características específicas, que são fatores técnicos influenciadores da relação do ATM com o dispositivo. O microfone utilizado na pesquisa é da marca Kadosh¹⁶, com saída balanceada de baixa impedância, de bastão com fio¹⁷. Em espetáculos de teatro musical normalmente é utilizado o *headset* ou lapela. O microfone de bastão, tanto com fio quanto sem, trazem outras possibilidades e demandas em relação ao ATM. É possível manuseá-lo explorando fatores técnicos e características que não são possíveis com outros modelos, como o *headset* e o lapela, já que permanecem fixos. Além das características do dispositivo faz-se relevante a identificação de alguns elementos técnicos da relação do ATM, ligados à música que irá ser cantada, como a composição (partitura), o contexto, e os momentos que evidenciam as características vocais do ATM. Essas três perspectivas servem como pistas para um percurso estético dessa relação com o microfone. Para exemplificar o que foi investigado até então, foi utilizado um trecho da canção *She Used to be Mine* do musical *Waitress*, da compositora Sara Bareilles, do compasso 73 ao 150, em língua portuguesa do versionista Rafael Oliveira. A nota mais aguda desse trecho, evidenciado na partitura, na gravação original¹⁸ e também nas gravações¹⁹ utilizadas na pesquisa, está na sílaba “na” da palavra “nasce” com o Mi4 (3:01), apresentando alta intensidade. Já a nota mais grave, Sol3 que aparece pela primeira vez na palavra “eu” (1:48), a intensidade não é tão alta. Não houve alteração, por uma questão discursiva da música, por ser um momento de reflexão da personagem, que também tem momentos de frustração e arrependimento, pois percebeu que não é possível realizar seu sonho e vai continuar presa em seu casamento infeliz. Unindo todas as questões e elementos técnicos, após analisar as notas presentes na partitura, contexto da canção e as características vocais é possível ponderar quando manter o microfone perto, em que momento manter afastado, a direcionalidade e como segurá-lo. Para exemplificar as possibilidades do uso do microfone de bastão, foram realizados vídeos,

¹⁶ Modelo k-98, de preço acessível.

¹⁷ Vale lembrar que em alguns eventos relacionados a Broadway, como concertos, shows de premiações e comemorações fazem o uso de microfone bastão. Assim como, o musical contemporâneo *Six*. Dessa forma, o dispositivo se faz presente nas experiências vinculadas ao Teatro musical.

¹⁸ Disponível em: <https://youtu.be/A2-aUNmYNLM>

¹⁹ As gravações foram realizadas primeiramente como teste no dia 17 de fevereiro de 2023. As gravações oficiais, utilizadas na pesquisa, foram realizadas no dia 8 de maio de 2023 no estúdio de sonoplastia do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Com auxílio de César Lignelli (direção), Glauco Maciel (técnico de som), Larissa Rosa (Preparação vocal) e Luiz Lemes (Produção).

gravados em estúdio, explorando a relação entre o uso do microfone e a precisão vocal do Artista de Teatro Musical que visa evidenciar as características específicas de cada situação.



Imagem 1 - Frame da filmagem, com o microfone apoiado no pedestal, direcionado e encostado na fonte de emissão sonora. Material gravado no dia 17 de maio de 2023, no estúdio de sonoplastia do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília

No primeiro exemplo (<https://youtu.be/qjlyItHwFlo>), o microfone está apoiado no pedestal direcionado e encostado na fonte de emissão sonora (como pode se ver na imagem 1, além do vídeo disponibilizado no link). Devido a essa proximidade, a captação vocal está em alta intensidade e com o envio de uma grande quantidade de ar, que gera problemas de áudio, com recebimento de ondas mecânicas de forma desproporcional a regulagem feita na mesa de som, o que é popularmente chamado de “som estourado”. Essa relação entre a ATM e o dispositivo faz com que os fonemas plosivos²⁰ sejam valorizados, que são evidenciados nas palavras: planejava (0:03), possível (0:12), esperava (0:22), pra (0:24), pensar (0:45), aprende (0:48), pela (1:04), procura (1:13) e brilha (1:23). Também logo no início do vídeo é evidenciada a respiração após as palavras resolver (0:15), esperava (0:22), chance (0:32), fiz (0:37), feliz (0:40), pensar (0:45), cai (0:47), levantar (0:49), usou (0:56), amou (0:59), pela (1:04), mas (1:07), ela (1:12), procura (1:13), olhar (1:18), existiu (1:20), brilha (1:23), mais (1:25). O timbre sofre alteração, o que produz a sensação de uma voz abafada. Nesse caso, também é possível que a dinâmica da voz fique chapada, diminuindo ou até mesmo neutralizando a interpretação da ATM. Outra dificuldade que pode aparecer é na articulação do que é

²⁰ “Fonemas plosivos são segmentos produzidos a partir de uma obstrução completa da passagem de ar e posterior soltura através da cavidade oral, são eles: labiais /b/ e /p/; coronais /t/ e /d/; dorsais /k/ e /g/” (Brançalonni; Bonini; Gubiani; Keske-Sosares, 2012, p.103).

cantado, as palavras podem não ser compreendidas pelo público, que pode vir a prejudicar o desenrolar da história. No Teatro Musical é importante que a dinâmica seja evidente, principalmente para que o enredo não seja comprometido, mas também, para que toda a virtuosidade característica do teatro musical, com destaque para a Broadway, seja alcançada, a fim de que prenda a atenção da plateia e emocione o espectador.



Imagem 2 - Frame da filmagem, com o microfone apoiado no pedestal, direcionado para a fonte de emissão sonora, a uma distância de 45 cm. Material gravado no dia 17 de maio de 2023, no estúdio de sonoplastia do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

No segundo exemplo (<https://youtu.be/htiF-D9v-Ww>), o microfone está apoiado no pedestal e posicionado a uma distância de 45 cm²¹ (como pode se ver na imagem 2, além do vídeo disponibilizado no link). Essa relação com o dispositivo faz com que seja possível evidenciar virtudes vocais da ATM quando a intensidade está mais alta, como mostrado a partir da frase “fosse pra ter...” (0:42) até o final da canção. O timbre sofre menos alterações indesejáveis, porém, a desvantagem é que existe uma baixa captação vocal quando a voz é produzida com baixa intensidade, e devido à distância, perceptível no início da canção até o segundo 0:41, perde-se informações mais sutis da interpretação vocal, por exemplo a respiração logo no início e o entendimento de algumas palavras, com mais destaque em planejava (0:05), vida (0:11) e resolver (0:17), e por consequência causa a sensação de distanciamento da personagem e afasta o espectador da performance.

²¹ As distâncias entre o microfone e a Artista de Teatro Musical em formação foram medidos com régua durante as gravações do material instrucional.



Imagem 3 - Frame da filmagem, com o microfone apoiado no pedestal, direcionado para a fonte de emissão sonora, em que a ATM se encontra mais próxima do microfone. Material gravado no dia 17 de maio de 2023, no estúdio de sonoplastia do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.



Imagem 4 - Frame da filmagem, com o microfone apoiado no pedestal, direcionado para a fonte de emissão sonora, que mostra o momento em que a ATM se encontra afastada do microfone. Material gravado no dia 17 de maio de 2023, no estúdio de sonoplastia do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília

No terceiro exemplo (<https://youtu.be/BrhTwLj04QM>), o microfone está apoiado no pedestal (como pode se ver na imagem 3 e 4, além do vídeo disponibilizado no link) e a ATM movimentava o corpo alterando o distanciamento quando preciso, de forma que favoreça a voz, para que seja captado apenas o que é desejado. A ATM inicia a canção próxima ao microfone para trazer a ideia de uma confissão ao público, juntamente ao seu conhecimento das características vocais, em que a região grave é uma área mais sensível, manter o microfone perto é uma atitude favorável, pois não vai ser necessário cantar com a intensidade muito alta. É possível notar que no momento em que a voz começa a aumentar o volume, por causa da

dinâmica da música, para evitar que o som seja estourado a ATM se distancia (0:21) do equipamento. Dessa forma, há um uso do microfone que vai além da relação de amplificação da voz.



Imagem 5 - Frame da filmagem, com o microfone apoiado no pedestal, encostado na fonte de emissão sonora, com a direcionalidade alterada. Material gravado no dia 17 de maio de 2023, no estúdio de sonoplastia do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

No quarto exemplo (<https://youtu.be/CBttlwNA-E0>), o microfone está apoiado no pedestal posicionado abaixo da boca, direcionado e encostado no queixo (como pode se ver na imagem 5, além do vídeo disponibilizado no link). A direcionalidade alivia a pressão causada pelos fonemas plosivos, mas não os elimina. Existe também um choque constante do dispositivo com a mandíbula de acordo com a articulação do que é cantado. A interpretação também é limitada, assim como a movimentação em cena, pois a ATM passa a ficar em função do microfone.



Imagem 6 - Frame da filmagem, com o microfone na mão da ATM. Material gravado no dia 17 de maio de 2023, no estúdio de sonoplastia do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

No quinto exemplo (<https://youtu.be/NANcjEZPhmo>), o microfone está na mão da ATM (como pode se ver na imagem 6, além do vídeo disponibilizado no link), que faz ajustes na aproximação e no distanciamento, com a própria mão sem a necessidade de se deslocar pelo espaço em função do dispositivo. Nesse caso existe maior possibilidade e liberdade no manuseio do dispositivo, o que torna favorável para a movimentação tanto no momento de expressar algo corporalmente, como também a locomoção pelo espaço, já que não existe mais um ponto fixo. O timbre não é alterado, sendo amplificado pragmaticamente segundo a produção da voz. A fonte de emissão sonora é deslocada (0:17) e a posição do microfone é adaptada em função dessa movimentação, que também é mais perceptível no segundo 0:41. Assim como no terceiro exemplo, é possível ouvir sutilmente a respiração da ATM, que é bem-vinda devido ao contexto da música.

Ao analisar essa relação com destaque ao modo de segurar o microfone, é possível apontar características que influenciam diretamente na captação do som, assim como questões, elementos e fatores técnicos. Em cena, a qualidade²² e o lugar em que o microfone é segurado transmite informação sobre o personagem. O posicionamento da mão no dispositivo pode passar mensagens ao público, por exemplo, se utilizado as duas mãos, pode desencadear sensações no ATM de segurança e controle durante a performance, contudo, pode também transmitir mensagem ao público de timidez e falta de domínio, o que mais uma vez pode ser

²² A qualidade nessa pesquisa se refere ao modo de segurar o microfone, com a mão leve, com mais pressão e entre outros.

desejado caso esteja de acordo com as diretrizes da direção. Dessa forma, as possibilidades do modo de segurar o dispositivo são exemplificadas através de imagens.



Imagem 7 - modo de segurar o microfone na base perto do fio.

O primeiro modo (imagem 7) consiste em segurar o microfone na base perto do fio, nessa situação, pode ser difícil manter o controle da direcionalidade da cápsula, principalmente por causa do peso do microfone, que não é distribuído uniformemente, no qual a cápsula é mais pesada, que pode vir a dificultar também o equilíbrio. As chances de deixar o microfone cair são maiores e por estar perto do fio, dependendo da sua qualidade, pode causar interferência no som com ruídos ou chiado.



Imagem 8 - modo de segurar o microfone com a mão envolvendo quase toda na cápsula.

O segundo modo (imagem 8) consiste em a mão envolvendo quase toda na cápsula. O som pode ficar abafado, o que pode servir de recurso estético como é o caso de alguns cantores dos estilos musicais rap, trap, funk, pop e entre outros, que em diversas ocasiões, optaram por posicionar a mão no dispositivo dessa maneira, para produzir distorção no som. Dentro do teatro musical é cabível essa estética, por exemplo, em performances inspiradas no musical Hamilton²³.

²³ “A revolutionary story of passion, unstoppable ambition, and the dawn of a new nation. *Hamilton* is the epic saga that follows the rise of Founding Father Alexander Hamilton as he fights for honor, love, and a legacy that would shape the course of a nation. Based on Ron Chernow’s acclaimed biography and set to a score that blends hip-hop, jazz, R&B, and Broadway, *Hamilton* features book, music, and lyrics by Lin-Manuel Miranda, direction by Thomas Kail, choreography by Andy Blankenbuehler, and musical supervision and orchestrations by Alex Lacamoire. In addition to its 11 Tony Awards, it has won Grammy®, Olivier Awards, the Pulitzer Prize for Drama, and a special citation from the Kennedy Center Honors.” “Uma história revolucionária de paixão, ambição imparável e o nascimento de uma nova nação. *Hamilton* é a saga épica que acompanha a ascensão do fundador Alexander Hamilton enquanto ele luta pela honra, pelo amor e por um legado que moldaria o curso de uma nação. Baseado na aclamada biografia de Ron Chernow e com uma trilha sonora que mistura hip-hop, jazz, R&B e Broadway, *Hamilton* apresenta livro, música e letras de Lin-Manuel Miranda, direção de Thomas Kail, coreografia de Andy Blankenbuehler e musical supervisão e orquestrações de Alex Lacamoire. Além dos 11 prêmios Tony, ganhou o Grammy®, o Olivier Awards, o Prêmio Pulitzer de Drama e uma menção especial do Kennedy Center Honors.” (tradução nossa) Disponível em: <https://www.broadway.org/pt/shows/details/hamilton,491>

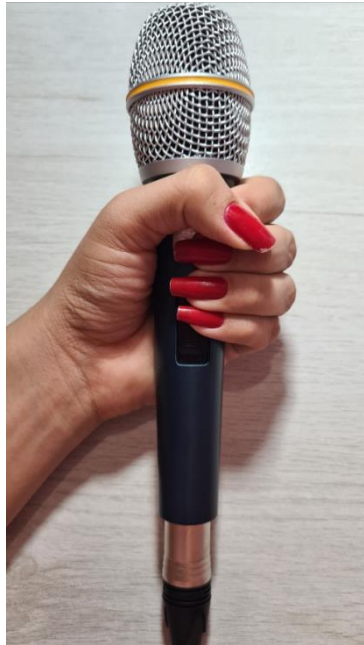


Imagem 9 - modo de segurar o microfone com a mão posicionada logo abaixo da cápsula e em cima do interruptor *on/off*.

No terceiro modo (imagem 9) consiste em a mão posicionada logo abaixo da cápsula e em cima do interruptor *on/off*. Aqui é possível ter mais controle do peso do dispositivo, e por consequência, da direcionalidade também, o que proporciona mais agilidade para o ATM. Apenas é necessário tomar cuidado para não mover o interruptor *on/off* sem intenção.

Coreografia e mapeamento

Com estudo prévio desses caminhos de reflexão sobre uma possível linha dramática da relação do Artista de Teatro Musical em formação com o microfone, é possível a criação de marcações de cena ou até mesmo uma espécie de coreografia com o dispositivo, para que o microfone deixe de ser uma preocupação e um desafio e passe a ser um aliado durante a performance. Caso não haja diretrizes da direção do espetáculo é possível mapear a música através da direcionalidade, modo de segurar, aproximação e distanciamento, mediante a análise da composição (partitura), contexto e características vocais do ATM.

Conclusão

Durante o artigo foram apresentados aspectos da relação do ATM em formação com o microfone, que podem auxiliar na organização de uma possível linha dramática. Um equipamento tecnológico que permite que voz, sonoridades e ruídos alcancem lugares aonde naturalmente não chegariam. O microfone utilizado na pesquisa é da marca Kadosh, com saída balanceada, de baixa impedância, de bastão com fio, dinâmico com padrão polar cardioide. É importante saber qual equipamento vai ser utilizado na apresentação, para que tenha um estudo técnico prévio, a fim de que haja harmonia entre a performance e o uso do aparelho.

No artigo é levado em consideração o espaço onde a apresentação vai acontecer e suas especificidades, que acrescentam características na voz do ATM, como a estrutura de um ambiente que interfere na quantidade de harmônicos na absorção e reverberação. Para exemplificar as possibilidades do uso deste dispositivo foram realizados vídeos, no qual, são explorados fatores técnicos da relação do ATM com o microfone que estão diretamente conectados com a música. Sendo assim é possível notar que além do quesito técnico do manuseio do equipamento, pode também existir uma motivação estética.

O objetivo do artigo é em algum nível auxiliar no primeiro contato do Artista de Teatro Musical em formação, com o equipamento e a voz amplificada, com o intuito de aumentar a precisão vocal, que vai além da relação de amplificação da voz, através de pistas de como fazer essa aproximação. Cabe destacar que os princípios da pesquisa podem também auxiliar outros artistas que se disponibilizam a estudar a voz cantada. Em pesquisas futuras sugere-se que a voz falada seja explorada e que também sejam experimentados outros tipos de microfone dentro dessa relação do ATM com o dispositivo, como *headset* e lapela que são mais comuns no teatro musical, devido a liberdade de deslocamento pelo espaço e de expressão corporal. Por outro lado, vale lembrar que no caso do *headset* e do lapela não é possível a movimentação e o direcionamento dos dispositivos por parte do ATM durante a cena. Além disso, a descrição visual é outro elemento que torna esses microfones mais utilizados, que dependendo do modelo, causa a sensação de que não existe um equipamento que amplifica a voz.

Por fim resta lembrar que uma forma de amenizar o desconforto e o estranhamento com o microfone é a prática, para que haja habituação a essa nova forma de projetar a voz e também “O artista deve pensar seu corpo como uma unidade indivisível” (RUBIM, 2019, p. 12). Assumir que o microfone também faz parte desse corpo indivisível, pode proporcionar sensação de conforto, menos estranhamento e maximizar a fruição do espectador, de forma que a precisão da relação do ATM com o microfone esteja precisa ao nível de que não incomoda e que seja imperceptível a presença de duas fontes sonoras.

Referências

- ANTUNES, Jorge. *Sons novos para a voz*. Brasília: Editora Sistrum, 2007.
- BONFITTO, M. *Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura*. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 56-61, 2011. DOI: 10.20396/pita.v1i1.8634753. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634753>. Acesso em: 4 dez. 2023.
- BRANCALIONI Ana Rita; BONINI Joviane Bagolin; GUBIANI Marileda Barrichelo, KESKE-SOARES Márcia. *Distúrb Comun*, São Paulo, 24(1): 101-107, 2012.
- BENNET, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1986.
- CANDÉ, Roland. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes. 2001.
- CARDOSO, Adriana.; FERNANDES, Angelo; CARDOSO, Cassio. *Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos*. Revista Música Hodie, Goiânia, v. 16, n. 1, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/42982>. Acesso em: 10 jun. 2023.
- DO VALLE, Solón. *Microfones*. Rio de Janeiro: Editora Música & Tecnologia LTDA, 2015.
- ESTEVES, Gerson. *A BROADWAY NÃO É AQUI Teatro musical no Brasil e do Brasil Uma diferença a se estudar*. São Paulo. Programa de Mestrado em Comunicação/ Faculdade Casper Líbero. 2014. Dissertação (mestrado em comunicação).
- FERREIRA, A. B. H. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERREIRA, Plínio Gonçalves Bueno; MACIEL, Carlos Dias. *Projeto de filtros para equalização, nivelção e simulação sonora de microfones e alto-falantes e referência padrão*. 2014, Anais.São Paulo, SP: Pró-Reitoria de Pesquisa/USP, 2014. Disponível em: <https://uspdigital.usp.br/siicusp/cdOnlineTrabalhoObternumeroInscricaoTrabalho=1777&numeroEdicao=22&print=S>. Acesso em: 04 dez. 2023.
- GODINHO, Ruy. *Então, foi assim? Os bastidores da criação musical brasileira*. Brasília: Abravídeo. 2009.
- GODOIS, Ivo. *Sonoridades das Cenas. A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas*. Florianópolis. 2022. N. 4. V. 2. Disponível em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/23095> - acesso em: 10, jun. 2023.
- LAZZARINI, Victor. *Elementos de acústica*. Maynooth: Music Department of National University of Ireland, 1998.

LIGNELLI, César. Sons e(m) cena: parâmetros do som (Tomo 1), 2.ed - Curitiba: Appris, 2020.

MUNDIM, Tiago. Broadway ou West End: Influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil. Florianópolis. V. 2. N. 41. P. 1-31. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20441> - acesso em: 10 jun. 2023.

MUNDIM, Tiago Elias. Broadway ou West End: influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Dossiê Temático: O Teatro Popular Musical e suas multiplicidades. Florianópolis, v.2, n. 41, pp. 1-31, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20441>.

NEVES, José. Música contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. 2008.

RUBIM, Mirna. Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. Revista Poiésis, v. 11, n. 16, p. 40-51, 31 dez. 2010.

RUBIM, Mirna. Voz. Corpo. Equilíbrio. Rio de Janeiro: Thieme Revinter Publicações, 2019.

SCHAFER, Murray. A afinação do mundo. São Paulo: Editora Unesp. 2011.

VENEZIANO, Neyde. Teatro Musical: da tradição ao contemporâneo. Revista Poiésis. Rio de Janeiro. N. 16. V. 11. 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26967/15671> - acesso em: 10, jun. 2023.

Artigo recebido em 22/10/2023 e aprovado em 21/12/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.51280>

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

ⁱ Júlia Barcelos - Artista de Teatro Musical em formação; discente do curso de bacharelado em Interpretação Teatral na Universidade de Brasília; Participante do grupo Vocalidade e Cena (CNPq). juliabarcelos.oficial@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9354660539520991>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0907-823X>

ⁱⁱ César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e dos Programas de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte) e de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Composicionais para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Editor do Periódico Voz e Cena. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Autor do livro Sons e(m) Cenas (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais (2019) e de inúmeros artigos publicados em periódicos qualificados. Pesquisa e orienta temas que envolvam sonoridades, estéticas e pedagogias. Palavra falada e cantada. Glossolalias. Vocalidades e educação. Vocalidades e movimento. Vocalidades e tecnologias. Vocalidades e cultura. Sonoplastia. Música de cena. Música cênica. Desenvolve com recorrência produções estéticas em parcerias com os grupos de teatro Desvio, Sutil Ato, alaOca, Teatro do Concreto e Trupe dos Argonautas. Desde 2017, junto ao Grupo Desvio, circula com o DeBanda pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Perú. cesarlignelli@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

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



As noites performáticas no Festival Junino *Jeca Tatu* de Parauapebas

Ivan Vale de Sousa ⁱ

Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil ⁱⁱ

Resumo - As noites performáticas no Festival Junino *Jeca Tatu* de Parauapebas

As reflexões neste trabalho evidenciam as quadrilhas juninas de Parauapebas, sudeste do estado do Pará, objetivando: (i) apresentar o contexto de origem da festa junina; (ii) refletir como as modificações na dança ocorreram ao longo do tempo; (iii) correlacionar a forma de dançar das quadrilhas juninas tradicionais com a semelhança dos povos originários Xikrins do Cateté; (iv) descrever a corporeidade, os elementos visuais e sonoros da cena performática apresentada pelas danças de quadrilhas de Parauapebas, demonstradas no Festival Junino *Jeca Tatu*, organizado pela Liga das Agremiações Juninas de Parauapebas e Região (LIAJUPER) no fazer junino. Utilizamos como metodologia e abordagem alguns teóricos sobre o tema, mas sem exaustão, pois a intenção é visibilizar a organização do festival no município. Assim, entende-se que as estéticas e as poéticas das quadrilhas juninas sejam vistas na urgência de políticas culturais amplas na cidade.

Palavras-chave: Quadrilhas juninas de Parauapebas. Liajuper. Festival junino.

Abstract - The performance nights at the Festival Junino *Jeca Tatu* of Parauapebas

The reflections in this work show the June festival dance groups of Parauapebas city, southeast of the state of Pará, aiming to: (i) to present the context of origin of the June festival; (ii) to reflect on how changes in dance occurred over time; (iii) to correlate the way of dancing of traditional June square dances with the similarity of the original Xikrins do Cateté people; (iv) to describe the corporeality, visual and sound elements of the performance scene presented by the Parauapebas square dances, demonstrated at the Junino *Jeca Tatu* Festival, organized by the Liga das Associações Juninas of Parauapebas city and Region (LIAJUPER) in the June festival. We used some theorists on the subject as a methodology and approach, but without exhaustion, as the intention is to make the organization of the festival visible in the municipality. Thus, it is understood that the aesthetics and poetics of the June dance groups are seen in the urgency of broad cultural policies in the city.

Keywords: June festival dance groups of Parauapebas. Liajuper. June festival.

Resumen - Las noches de actuación en el Festival Junino *Jeca Tatu* de Parauapebas

Las reflexiones de este trabajo muestran las cuadrillas juninas de Parauapebas, sureste del estado de Pará, con el objetivo de: (i) presentar el contexto de origen de la fiesta junina; (ii) reflexionar sobre cómo ocurrieron los cambios en la danza a lo largo del tiempo; (iii) correlacionar la forma de bailar de las tradicionales danzas de cuadrilla de junio con la similitud del pueblos originales Xikrins do Cateté; (iv) describir la corporalidad, los elementos visuales y sonoros de la escena escénica presentada por las danzas cuadradas de Parauapebas, demostradas en el Festival Junino *Jeca Tatu*, organizado por la Liga das Associações Juninas de Parauapebas e Região (LIAJUPER) en el festival de junio. Utilizamos algunos teóricos sobre el tema como metodología y enfoque, pero sin agotamiento, ya que la intención es visibilizar la organización de la fiesta en el municipio. Así, se entiende que la estética y poética de las juninas se ve en la urgencia de amplias políticas culturales en la ciudad.

Palabras clave: Cuadrillas juninas de Parauapebas. Liajuper. Festival junino.

*O balão vai subindo, vem caindo a garoa. O céu é
tão lindo e a noite é tão boa. São João, São João,
acende a fogueira do meu coração*

Carlos Braga e Alberto Ribeiro

Introdução

Não é este mais um trabalho referente às festividades e manifestações populares das quadrilhas juninas realizadas no diverso e multicultural território brasileiro. É um estudo que destaca as influências dos povos originários Xikrins do Cateté, localizados no território municipal, que como herança cultural, as performances juninas, principalmente no estilo de dançar das quadrilhas¹ caipiras, rememora com o modo próprio das identidades e das batidas dos pés no chão uma representação dos modos como esses povos originários realizam as próprias comemorações e essas características tornam singularidades na produção deste texto.

Os povos originários Xikrins do Cateté tem as terras indígenas inseridas no território da cidade de Parauapebas, uma vez que a cultura indígena está presente no contexto social da cidade, pois são possíveis visibilizar alguns povos indígenas durante algumas comemorações, como nos momentos cívicos realizados em Parauapebas, além de que existe também um departamento na Secretaria Municipal de Educação que se preocupa com a escolarização desses povos nas próprias aldeias, e por manter essa proximidade, entendemos que a maneira como as quadrilhas juninas tradicionais caipiras dançam, rememoram a forma como os povos originários Xikrins do Cateté realizam as próprias festividades, dançando com uma forte batida dos pés no solo.

Nessa perspectiva, as pretensões deste trabalho atribuem semelhanças como dançam os povos originários à luz de um processo de adaptação das quadrilhas juninas tradicionais caipiras, em que os grupos juninos inseridos nessa modalidade levam para as quadras juninas uma realização performática de um contínuo processo de adaptação, rememorando características pertencentes aos povos originários, além de promover as possíveis adaptações no formato de dançar, sem omitir a existência de uma significativa homenagem à importância desses povos para o processo histórico e cultural do país.

Além de cumprir a função de documentar como o movimento junino em Parauapebas vem sendo promovido, este trabalho parte das finalidades propositivas de refletir como a

¹ Durante as reflexões deste trabalho utilizarei a expressão “agremiações juninas”, fazendo referência à dança de quadrilhas nos festejos de São João do município de Parauapebas, sudeste do estado do Pará.

cultura junina rediscute a identidade cultural no município, visto que é uma cidade com um processo cultural em construção, devido à imigração de muitas pessoas de outras cidades, estados e países em busca de condições melhores de sobrevivência, já que em Parauapebas ainda se encontra a maior jazida de minério a céu aberto na Floresta Nacional de Carajás e sendo que as arestas deste estudo não trazem a exemplificação minuciosa de cada uma das modalidades das agremiações juninas que se formam na cidade, nem parte de uma proposta metodológica de análise de *corpus*, mas da reflexão da gênese das festividades juninas às questões contemporâneas do movimento cultural junino que se estabelece no município.

Diante disso, as reflexões inseridas neste estudo estão centradas em duas seções discursivas: (i) partimos das origens da festa junina às principais características das agremiações juninas da cidade de Parauapebas, descrevendo e analisando os fatores que tornam o festival parauapebense uma singularidade nas discussões sobre os festejos juninos; (ii) pontuamos também a importância que a Liga das Agremiações Juninas de Parauapebas e Região (LIAJUPER) tem na organização e na orientação do movimento das quadrilhas no município paraense.

A gênese da festa junina à luz das transformações culturais contemporâneas

Nos meses de junho e julho no Brasil a festa junina representa o foco de comemorações, considerando as características próprias de cada região e cidade brasileira que juntas comemoram os festivos meses a partir de uma grande festa, apresentando na tradição e na diversão dos brincantes aos visitantes das manifestações. Nesse sentido, há uma predominância em algumas partes do país em que há competições das chamadas quadrilhas juninas em que os brincantes se preparam ao longo de meses para dançarem e disputarem em festivais nacionais, regionais, intermunicipais e municipais.

Na realidade, a qualidade tanto das festas quanto das quadrilhas juninas que conhecemos hoje veio e continua ao longo do tempo passando por transformações no que se refere às vestimentas, aos modos de dançar e as adequações às exigências dos festivais Brasil afora. Mesmo com as mudanças que ocorrem nas formas de transposição e perpetuação dessa manifestação, as quadrilhas juninas reinventam-se a cada ano com a finalidade de surpreender o público, impressionar os jurados e conquistarem o tão sonhado título e consagração.

A festa junina é conhecida por retratar as comemorações de três santos católicos: Santo Antônio, São João e São Pedro, sendo comemorada de maneira diversa em várias partes do país. Como manifestações culturais, as festividades juninas são celebrações realizadas entre os meses de junho e julho em várias partes do Brasil, tendo como origem a Europa, que durante a Idade Média se cristalizou como autêntica festa de São João, caracterizando-se como evento de cunho religioso na exaltação de santos católicos de Portugal.

No período colonial, a festa junina chegou às terras brasileiras, ganhando formas próprias de interpretação, características de cada região e desprendendo-se de seu caráter religioso, assumindo com isso uma cultura, porque caiu nas graças do povo. Nesse sentido, a característica de multiculturalismo atribuída aos festejos juninos demonstra a diversidade das culturas que podem ser reunidas em uma mesma comemoração com elementos distintos e rememorando os costumes da história do povo brasileiro.

De acordo com Chianca (2007), sabe-se que a festa junina que conhecemos hoje tem como gênese a herança trazida pelos portugueses para o Brasil ainda no período colonial, época em que o território brasileiro se constituía apenas como uma colônia do império da Coroa Portuguesa. E ao chegar às terras brasileiras, a festa junina rapidamente incorporou os costumes indígenas e afro-brasileiros que com o passar do tempo tornou-se diversificada e com características próprias de cada região do país.

Nessa perspectiva, os modos de dançá-la começaram, primeiramente com o povo e, posteriormente, passou a ser adotada nas festas palacianas, não da forma como a conhecemos na atualidade, mas como forma de dança com alto requinte. Nesse sentido, os portugueses que detinham o poder à época transformaram a festa junina, isto é, os modos de dançar como sendo características da burguesia, embora o povo a realizasse de maneira diferenciada, demarcando costumes e tradições nas formas como era dançada a quadrilha “provavelmente nesse momento a quadrilha teria sido abolida das festas dos cidadãos ricos, continuando a ser dançada pela população mais distante dos grandes centros urbanos, os interioranos – geograficamente e simbolicamente defasados com suas danças já fora de moda” (Chianca, 2007, p. 50).

Ainda conforme Chianca (2007), nesse período em que a dança fora abolida das festas cidadinas e continuava sendo dançada pela população, a dança palaciana alcançou outros territórios, sujeitos e costumes diferentes dos que eram promovidos nas cortes. O povo

acrescentava aos poucos as formas próprias de dançar a quadrilha, atribuindo-lhe modificações e características próprias do contexto dos cidadãos interioranos.

Ao considerar as influências que a partir do momento em que as danças de quadrilha passaram a ser praticadas pelo povo como expressão artística, tornaram-se amplas, recepcionando outras características na ampliação dessa festividade, entre essas especificidades estavam os modos de dançar das pessoas menos favorecidas e os estilos das vestimentas, que passaram a se diferenciar, até mesmo pelas condições, fugindo da pomposidade da dança palaciana, realizada nos palácios, em as roupas luxuosas representavam tudo o que a população menos favorecida detinha.

Mesmo que não se tenham fatos sobre a real origem da festa junina, a temática ainda continua como uma porta aberta para pesquisas, pois não se sabe ao certo quando de fato teve início, embora, pouco divulgado é que elas surgiram ainda no período pré-gregoriano na Europa, como autêntica marca de festa pagã cuja finalidade era a comemoração da fecundidade da terra e das boas colheitas, sendo que essa comemoração ocorria sempre durante o solstício de verão, que acontecia mais precisamente no dia 24 de junho de cada ano.

Eram rituais para que a colheita fosse farta e para abençoar o próximo período agrícola. Era período de congraçamento, de partilha e estabelecimento de alianças entre as comunidades. Eram rituais de fartura e abundância em todos os sentidos, no âmbito alimentar e na relação entre as famílias: casamentos, batizados e compadrio. Na festa junina contemporânea, estão presentes algumas das figuras mais populares do catolicismo. No hemisfério norte o solstício de verão era o auge do período ritual e do trabalho agrícola coroado pela colheita (Rangel, 2008, p. 18).

Nesse sentido, a gênese da festa junina que conhecemos na contemporaneidade como característica de uma festa pagã, que depois passou a adquirir caráter religioso introduzido pelo cristianismo e destacando a cristandade peculiar na figura dos três santos juninos pela Igreja Católica (Santo Antônio, São João e São Pedro). Assim, pontua-se que as festividades juninas tiveram como possibilidade de “origem no século XII, na região da França, com a celebração dos solstícios de verão, início das colheitas” (Amaral, 1998, p. 159).

Nessa perspectiva, entende-se, conforme Chianca (2007), que a festa junina começou a se expandir na Europa por conta da influência da Igreja Católica que representava a religião da corte, passando a tomá-la como forma de catequização por via de atribuição da figura religiosa de três santos que seriam comemorados nesse período festivo. Assim, ao chegar no Brasil, as coisas não ocorreram de maneira diferente por meio dos portugueses a tradição desembarcou em meados do século XVI, durante o período de colonização.

Sendo assim, devido ao grande poderio da Igreja Católica, essa tradição passou a receber um viés religioso com a inserção das figuras sacras de Santo Antônio, em 13 de junho, São João 24 e São Pedro, 29. Apesar de a Igreja tentar centrar as comemorações em um propósito de promessas e orações, o povo passou a caracterizá-la com os próprios costumes, tradições e danças que logo passaram a ganhar notoriedade sobre a relevância das tradições juninas.

Além disso, cabe dizer que a festa junina representava a marca de que o povo poderia comemorar as grandes colheitas, além de agradecê-la, mas não ficou apenas nisso, teve-se início a quadrilha junina, sendo originária na Inglaterra no século XIII, que posteriormente foi incorporada, bem como adaptada à cultura e tradição francesa, desenvolvendo-se nas danças de salão a partir do século XVIII, pressupondo compreender que a dança quadrilha seja “originária de uma contradança de mesmo nome trazida ao Brasil pela corte imperial e teve suas figuras e passos modificados ao longo do tempo e dos lugares em que foi sendo executada” (Chianca, 2007, p. 50).

Ainda, nesse sentido, e de acordo com as reflexões de Chianca (2007), a quadrilha junina é retratada como dança coletiva de origem europeia, a adaptação de uma dança inglesa *Country Dance*, que passou a ser denominada de *Contredance Française*, na França.

Um dos elementos da festa junina é a quadrilha que no Brasil não se realiza de uma mesma forma, visto que cada região apresenta estilos próprios de dançá-la. Em São Luís, capital do Maranhão, por exemplo, há a predominância do bumba meu boi no período junino, em outras localidades, tais como Caruaru, Campina Grande, interiores do Maranhão, Ceará, Pernambuco, Pará, entre outras localizações há a predominância das quadrilhas e as danças folclóricas, como o carimbo, o cacuriá, o lundu e o tambor de crioula.

Na cultura junina não há predominância apenas da quadrilha junina, há outras formas características que tornam as comemorações amplas, como os tipos de dança junina, por exemplo, o arrasta-pé criado no século XIX, tendo influências dos ritmos europeus; o forró, expressão artística referente tanto ao modo de dançar quanto de estilo musical, a quadrilha que demarca o lugar e a essência das tradições juninas, o ritmo baião criado na década de 1940, de origem nordestina, além da dança de fitas, do xaxado e do xote.

O que conhecemos como festas juninas teve origem nas festas populares dos santos de Portugal, principalmente, São João, sendo que as comemorações seriam uma homenagem a

São João que de início teve como identidade festas São Joaninas, fazendo menção ao santo católico São João.

A própria história das festas juninas é rica e complexa, e acredita-se que ela remonte a antes mesmo do surgimento do cristianismo. Os povos da Europa pré-cristã conduziam celebrações coletivas relacionadas principalmente aos ciclos da natureza e ao calendário agrícola, uma vez que no Hemisfério Norte o mês de junho marca o início do verão e o período de colheita. Essas festividades tradicionais representavam um desafio aos missionários cristãos que percorriam o continente na Antiguidade Tardia e na Idade Média (Jorge, 2023, p. 1).

A mudança de joaninas para juninas perpetuou-se nas culturas das diferentes regiões do Brasil e as características denominadas caipiras foram sendo associadas às comemorações juninas no território brasileiro, visto que a festa junina na Europa era dançada de maneira totalmente diferente dos estilos apresentados na contemporaneidade, as vestimentas eram luxuosas por se tratar de uma comemoração da elite palaciana que ao se tornar popular assumiu características mais próximas da identidade do povo.

É nessa concepção de aproximação e valorização das culturas que a prática de realizar as fogueiras, hoje por questões ambientais não são mais vistas como eram durante as comemorações, em que o elemento fogo ganha grande destaque, remontando o que os jesuítas já faziam, conforme destacamos no excerto seguinte.

Quando os portugueses iniciaram o empreendimento colonial no Brasil, a partir de 1500, as festas de São João eram o centro das comemorações de junho. Alguns cronistas contam que os jesuítas acendiam fogueiras e tochas em junho, provocando grande atração sobre os indígenas. No Brasil essa época coincidia com a realização de rituais mais importantes para os povos que aqui viviam referentes à preparação dos novos plantios e às colheitas (Rangel, 2008, p. 21).

Os significados das festas juninas no Brasil se ampliaram e assumiram as características próprias de cada local e da cultura regional, sendo que os principais símbolos das tradições juninas são as fogueiras, as bandeirolas, os balões, as quadrilhas, os fogos de artifícios, as brincadeiras, como o pau-de-sebo, a lavagem dos santos, o correio elegante, o casamento e as bandeiras dos santos como símbolos e comemoração das festividades juninas que conhecemos na atualidade.

Na atualidade não é muito comum ver as fogueiras nas noites de São João, talvez por uma questão mais ambiental que cultural, mas os diferentes estilos de fogueira como quadrada, retangular e redonda são tidos como marcas de uma antiga tradição das festas juninas em que as pessoas se tornam compadres, comadres e padrinhos.

Nesse sentido, é necessário conhecermos o Projeto de Lei nº 943, de 2019, de autoria do Sr. Fábio Mitidieri, Câmara dos Deputados, que reconhece as Festas Juninas como

manifestação da cultura nacional, que aborda como umas das justificativas a importância e simbologia dos elementos juninas. Há muitos anos, as bandeiras surgiram para ornamentar as grandes, entre elas, as “bandeiras coloridas que traziam as imagens dos três Santos Juninos. Essas bandeiras costumavam ser mergulhadas em bacias ou lagos com a ideia de purificação de pessoas que se molhassem com a água acumulada nos tecidos” (LEI, nº 934, p. 2).

Assim, os sentidos das fogueiras simbolizavam agradecimentos pelas colheitas, servindo também como forma de proteção das plantações e da reunião de pessoas em seu entorno, sendo que para a comemoração de cada um dos três santos, os formatos das fogueiras são notavelmente diferentes com significância: as fogueiras de formato quadrado homenageiam Santo Antônio, as de formato redondo são direcionadas a São João e as de formato triangular prestam homenagem a São Pedro.

Como já era de se esperar no Brasil, a festa junina não se manteve intocável à luz das características culturais do povo que mesclou tanto as heranças portuguesas com as especificidades do território brasileiro, atribuindo elementos da cultura africana, indígena e europeia, além de ajustar essa manifestação ao campo da religiosidade popular, aos princípios católicos e às dimensões socioculturais no universo urbano.

Não tem como desconsiderar que com o passar dos anos e das transformações culturais, a festa junina passou a ser incorporada pela igreja com a atribuição ao processo de catequização, atribuindo-lhe as comemorações aos santos católicos, que são comuns vemos algumas representações deles nos arraiais Brasil a fora, o que deixa de destacar a “identidade católica, manifestada principalmente nas rezas de terço e devoção aos santos” (Pessoa, 2005, p. 25).

Além de toda a relevância da festa junina para as culturas, tradições e economia, essa tradição, conforme Chianca (2007) é resultado de uma cristianização de um rito altamente pagão que marcava a chegada do solstício de verão no hemisfério norte. Embora seja uma comemoração culturalmente pagã, São João e São Pedro são conhecidos como grandes personagens bíblicos, São João como aquele que anunciava a vinda do Salvador e São Pedro como um dos apóstolos de Jesus Cristo.

Nesse sentido, cabe ainda enfatizar que a chegada da festa junina ao Brasil remonta ao século XVI, uma vez que essas festas eram notoriamente tradições muito populares na Península Ibérica, sendo trazida às terras brasileiras pelos portugueses durante o processo de

colonização do nosso país, que além de trazer outros modos e costumes, trouxeram também as próprias tradições.

Ainda segundo as reflexões de Rangel (2008), o surgimento da quadrilha como dança teve início em Paris, mais precisamente no século XVIII, sendo uma adaptação de outros ritmos de países como a Inglaterra. Além disso, alguns estereótipos associados à dança de quadrilha como a representação do caipira de tempos longínquos colocam a festa junina como marca da cultura popular no Brasil. Nesse sentido, a inserção da quadrilha “foi introduzida no Brasil durante a Regência e fez bastante sucesso nos salões brasileiros do século XIX, principalmente no Rio de Janeiro, sede da Corte” (Rangel, 2008, p. 51).

É justamente no século XIX que a quadrilha no Brasil como dança se configurou como festa restrita e celebrações que ocorriam na corte e na aristocracia vigente no país, era estilo que se direcionava apenas às camadas privilegiadas da sociedade da época. E nos salões do Rio de Janeiro as apresentações das danças palacianas aconteciam com o mais requinte estilo, que somente depois, devido ao processo de urbanização, a quadrilha como dança foi se tornando popular na sociedade carioca e espalhando-se para outros centros urbanos do território brasileiro.

Nesse processo de expansão da quadrilha como dança, segundo Chianca (2007), no Rio de Janeiro, em Salvador e São Paulo era dançada em várias épocas do ano, sendo trazida por mestres de “orquestras de dança francesa, como Milliet e Cavalier que tocavam as músicas de Musard, o pai das quadrilhas e Tolbecque. Foi cultivada por nossos compositores, que lhe deram acentuado sabor brasileiro, a começar por calado, que as fez com acento bem carioca” (Casculo, 1988, p. 744, grifos do autor).

E com a mudança de regime político vigente no Brasil à época do império para a república, porque o processo político republicano é feito com o povo e para o povo, a quadrilha deixa de ser dança pela burguesia, passando a recepcionar as características e as influências do povo que incrementou formas próprias de dançá-la, bem como retratá-la como parte das festividades populares.

Além das danças que demarcam a tradição junina durante as festas, sobretudo no Brasil, existe a produção de comidas típicas para o festejo em que as famílias se organizam e tentam trazer para o público as comidas da época junina, como o mingau de milho, o milho assado, a pamonha e outros pratos típicos das manifestações juninas, sendo que muitas dessas comidas são à base de milho e amendoim.

Nesse sentido, os festejos juninos no Brasil passam a ser aguardados o ano inteiro, porque envolvem diferentes grupos culturais que têm a missão de alegrar as noites juninas Brasil a fora, contudo, criticamos ainda que as festas juninas, sobretudo nas cidades interioranas, não possuem o mesmo destaque e olhar que tem sido direcionado ao carnaval, isso nos possibilita refletir e agir de maneira equacionada para todas as manifestações artísticas.

Além disso, outra questão muito comum é a caracterização de pessoas, isto é, uma espécie de caricaturização do homem caipira, vestidos de chita e calças coloridas com retalhos de tecidos, chapéus de palha, botas ou sandálias de couro. Apesar dessa caricatura produzida, reitera-se que não assim que vive o homem do campo, o caipira ou sertanejo, mas é apenas uma forma de representar o que está no imaginário das pessoas.

O fazer performático das quadrilhas e as características do Festival Junino de Parauapebas

Parauapebas é um dos municípios que tem se mostrado como cidade promissora economicamente e de transformação em polo universitário do interior do estado do Pará por concentrar uma das maiores jazidas de minérios a céu aberto do planeta, que devido à exigência de mão de obra para o trabalho é possível encontrar na cidade pessoas de outros estados, cidades e até países que vislumbram no município a possibilidade de construir raízes e trabalhar para a própria subsistência. Considerando essa característica de um constante fluxo migratório, Parauapebas é também conhecida por títulos que demonstram a grandiosidade e importância do município, sendo reconhecido por “Cidade do minério”, “Cidade do dinheiro”, “Pebinha de açúcar”, “Cidade do Ipês”, “Eldorado paraense”, “Cidade próspera”, entre outros títulos que surgem.

Nesse sentido, apesar da visão econômica de Parauapebas, aos poucos a cidade começa a constituir a própria cena cultural, exercício que tem sido um contínuo processo de militância dos produtores culturais, entre eles os grupos de teatro amadores que existem no município, as companhias de danças, o trabalho referencial do Centro Mulheres de Barro, cuja finalidade é propor uma revisitação dos períodos históricos do município por meio do trabalho ceramista, da importância das escolas de samba, dos blocos e das inúmeras agremiações juninas que culminam na realização do Festival Junino de Parauapebas e região.

Como um processo histórico em construção, ressalta-se que em Parauapebas já havia festivais juninos, mas com outras identidades e anteriores à criação da Liga das Agremiações Juninas de Parauapebas e Região (LIAJUPER), que após implementação passou a organizar o festival junino denominado Jeca Tatu no município. Nesse sentido, a escolha desse nome remete a um dos personagens da obra literária *Urupês*, editada em 1918, de autoria do escritor pré-modernista brasileiro José Bento Monteiro Lobato, a obra contém quatorze narrativas baseadas no trabalho rural paulista, em que o personagem Jeca Tatu, que realiza uma ação caricata do caipira, pela forma de vestimenta e costumes, simbolizando a situação do homem caipira sem acesso à saúde e aos direitos cívicos, abandonado pelos poderes públicos brasileiros, o que não deixa de ser uma crítica ainda atual.

Como toda organização, a LIAJUPER tem normas e regras próprias estabelecidas com a finalidade de manter a ordem e o compromisso na arte do fazer junino na cidade, evitando que haja agressões entre os brincantes das quadrilhas, promovendo um ambiente de competição respeitosa apenas nas quadras juninas, premiando com isso, as melhores agremiações de cada ano, que conta com o apoio e auxílio da Secretaria Municipal de Cultura de Parauapebas (SECULT), embora, acredite-se que o trabalho da Liga devesse ser mais destacado durante todo o ano e não somente no período das festividades juninas.

Além das questões que ainda podem ser propostas e promovidas pela Liga das Agremiações Juninas de Parauapebas e Região, segundo a fala do presidente LIAJUPER no documentário *Gente que brilha* (2010), a função da Liga é fazer uma integração com os municípios vizinhos na realização das edições do Intermunicipal, tornando a grandiosidade do festival no contexto do norte do Brasil uma representatividade do município.

Nesse sentido, a pretensão de organizar o movimento de tradição junina que se fortalece a cada ano, o Festival Junino de Parauapebas e região não tem deixado de revelar as características próprias do local, tanto na forma de dançar como também na confecção das vestimentas e da comercialização das comidas típicas.

Além de já ter sido realizado o festival junino no Ginásio Poliesportivo de Parauapebas, por um longo tempo as festividades juninas a nível municipal tiveram como palco a famosa Praça de Eventos, até 2022, praça localizada no centro da cidade, em frente ao prédio da antiga Câmara de Vereadores, doravante, Sede do Museu de Parauapebas e que no ano de 2023 teve como palco e localidade a Praça dos Esportes Radicais, antiga Praça dos Metais, que durante o festival, os dias específicos para a competição entre as quadrilhas são

estruturados em um calendário específico, que além da realização do Intermunicipal com a recepção e inscrições de juninas vindas de outras partes do estado.

Um das singularidades que não podem ser omitidas na organização do Festival Junino Jeca Tatu de Parauapebas é que para cada edição são apresentadas temáticas diferenciadas, que a partir dessas temáticas escolhidas, pensam-se também a decoração e o plano das visualidades a serem promovidas na realização do festival. Além disso, outra questão é que também o festival, na maioria das vezes, conta com uma pequena cidadezinha cenográfica que rememora o contexto das manifestações tradicionais juninas, e mesmo apesar de serem poucos dias, as críticas por parte dos brincantes, organizadores das agremiações juninas e população têm sido intensificadas a cada ano.

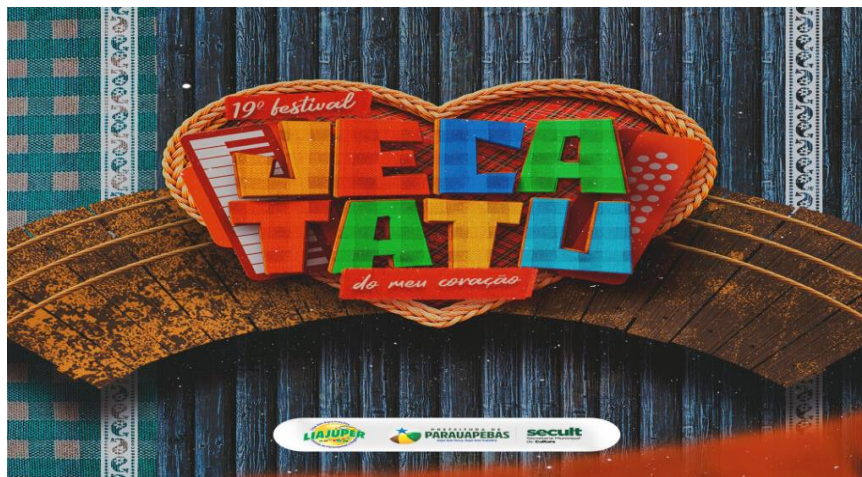


Figura 1: CARTAZ DO XIX FESTIVAL JECA TATU
Fonte: Arquivos do Autor.

Além do plano visual e da construção da cidade cenográfica que às vezes é construída, a programação de todas as manifestações a serem demonstradas nos respectivos dias, passa a ser divulgada nos sites da cidade, como também no site da Prefeitura e como um amplo exercício didático, observaremos a seguinte programação realizada nos festejos juninos do ano de 2023.

Data	Programação
28/06 (Quarta)	Carroçada Local: Praça Faruk Salmen – Bairro Guanabara Horário: saída, às 16h30. Apresentação das quadrilhas: Os matutinhos; Explosão Junina; Arrasta Pé; Raízes de São João; Chapéu de Palha; Explosão Jovem; Explosão Caipira. Artistas: Tony Show e DJ Saimon
29/06 (Quinta)	Apresentação das quadrilhas: Dos Idosos; Arranca Toco; Flor Do Futucaí; Os Caipiras; Príncipe Da Roça; Morceguinhos Da Roça e Revelação Caipira. Artistas: Manelinho do Acordeon e DJ Natana Reis
30/06 (Sexta)	Apresentações da quadrilha de PCD, Miss Diversidade, Grupos convidados e quadrilhas juninas. Artistas: Mazinho e Dj Extreme
01/07 (Sábado)	Apresentações das quadrilhas: Águia Dourada; Coração Do Sertão; Império De São João; Estrela De Carajás; Sedução Junina; Rosa De Ouro e Explosão De Cheiro. Artistas: Vamberto, Juquinha Do Acordeon e DJ Mimoso
02/07 (Domingo)	Apresentações das quadrilhas: Cheirinho De Amor; Rei Do Cangaço; Flor Do Sertão; Espalha Palha; Fora Da Roça; Cabras Da Peste; Rabo De Palha. Artistas: Raízes Parauara, Monterinho do Acordeon e DJ Mimoso

Tabela I: PROGRAMAÇÃO DO XIX FESTIVAL JUNINO JECA TATU

Fonte: Assessoria de Comunicação/ Prefeitura de Parauapebas, 2023.

É notório que o festival junino tem ganhado uma nova roupagem com a criação da Liga das Agremiações Juninas de Parauapebas e Região, que juntamente com os membros elaboraram um estatuto, visando garantir o repasse de recursos como também a punição de dançarinos e agremiações, que porventura causem animosidades negativas nos arraiais, como confusão, desrespeito, preconceito e atitudes racistas. Além disso, vale ressaltar que talvez boa parte dos quadrilheiros não têm a noção de que o movimento junino no município tem um amplo valor e significado de cunho cultural, econômico e social.

Durante todos os anos de festival que ocorre apenas na última semana do mês de junho em Parauapebas, esse fator que não se encontra imune às críticas quanto o período de realização dos festejos juninos, que na visão das juninas e dos quadrilheiros pudesse ser ampliado para um pouco mais de uma semana, considerando que muitas juninas começam a trabalhar nos preparativos logo que o festival termina.

Uma das características que o festival junino parauapebense sempre revela é a realização de uma homenagem a grandes renomes da cultura junina, além de dividir o espaço das festividades em dois: quadra junina para as apresentações e coreto com a casa da roça, onde cantores da cidade fazem apresentações, sem omitir que na decoração da casa da roça e

do coreto são demonstrados fatos históricos da vida do homenageado de cada ano, bem como a revelação de legado que deixaram para cultura de tradição junina.

Visando a competição, a maioria das agremiações juninas de Parauapebas começa no início de cada ano os ensaios na composição das coreografias, visto que a finalidade além de encantar o público presente é também conseguir a melhor nota do corpo de jurados e a premiação para o grupo junino, pois todas as quadrilhas consideram que os avaliadores culturais direcionam avaliações para a coreografia, animação, harmonia, conjunto, figurino, tema, repertório musical, casal de noivos, marcador, tradição e inovação no trabalho de conjunto e na individualização da apresentação das misses e rainhas caipiras.

Além de todas as características próprias das agremiações juninas de Parauapebas que somente podem ser visualizadas pelos que se permitem viver o momento junino das noites parauapebenses, há também um dos destaques do Festival Junino de Parauapebas que é a realização de um grande cortejo pelas ruas da cidade, denominado carroçada, marcando a abertura do festival junino, além da competição saudável entre as agremiações juninas no município, também já faz parte do calendário junino o tão aguardado concurso Miss Mix (Concurso que demarca o lugar de visibilidade da comunidade LGBTQIAPN+²), que durante as festividades representa um grandioso espetáculo de dança, coreografias, teatralidade, performance e musicalidade.

A carroçada que percorre as principais ruas da cidade em direção à quadra junina representa um movimento artístico próprio do município, em que todos os quadrilheiros representando as próprias agremiações, utilizando-se de diferentes figurinos e personagens como: noivos, padre, o jeca, entre outros. A denominação carroçada é devido ao uso de carroças enfeitadas que adornam o cortejo festivo e ao som de músicas de São João, os brincantes vão cantando e apresentando os gritos identitários de cada quadrilha.

Além da importância da LIAJUPER para o processo de organização junino no município de Parauapebas, a entidade foi reconhecida pela Lei nº 8.896, de 11 de setembro de 2019 como utilidade pública para o estado do Pará, que no primeiro parágrafo, entende-se que “fica declarada e reconhecida como de utilidade pública para o Estado do Pará, a Liga das Agremiações Juninas de Parauapebas” (Lei 8.896, parágrafo 1º).

² Sigla que abrange pessoas lésbicas, gays, bi, trans, queer, intersexo, assexuais/aromânticas/agênero, pan/poli, não-binárias e mais.

Assim, com a pretensão didática de apresentar a visualidade do movimento de abertura oficial das comemorações juninas em Parauapebas, revelamos o colorido, a resistência, a cultura pulsante e a tradição junina na imagem seguinte.



Figura 2: CORTEJO JUNINO DE PARAUAPEBAS

Fonte: Arquivos do Autor.

À medida que o cortejo junino passa pelas principais ruas da cidade, o público começa se mostrar para apreciar a passagem da carroçada. Nesse sentido, as quadrilhas de Parauapebas inserem-se nas categorias mirim, adolescente, juvenil e adulta, em que o colorido dos figurinos das agremiações compõe um extenso mosaico de cores e personagens que povoam o contexto da tradição junina.

O figurino simboliza o imaginário que os sujeitos adéquam na caracterização dos personagens, em que não há uma homogeneidade na composição do figurino inserido em uma proposta de variedade, sendo que o processo de produção masculina é mais fácil de harmonizar e adaptar com as proposições que se pretendem revelar, diferindo-se da composição das vestimentas femininas, exigindo um trabalho mais apurado e condessado.

Nessa perspectiva, a composição do figurino parte das intencionalidades apontadas no projeto de pesquisa temática de cada junina, em que as indumentárias contribuem com o jogo da performance nas quadras juninas, pois muito mais que vestir e compor personagens, a composição do figurino rearranja as ambivalências propositivas de comunicabilidade, demarcando a importância do lugar da pesquisa para a composição das vestimentas, adereços e cenários que compõem a arte da performance no fazer cultural junino.

À luz das performances juninas, a finalidade do figurino representa uma forma de comunicação do que os sujeitos estão por demonstrar durante o processo de espetacularização em que os diferentes figurinos desenvolvem no processo evolutivo de revelar por meio da dança um contexto histórico e cultural, que ao mesmo tempo em que as quadrilhas dançam também teatralizam a arte de rememorar costumes, tradições e olhar para as inovações em que revela o ato de criar e recriar “muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o autor” (Pavis, 2003, p. 164).

Ao tratar da importância do figurino para o contexto das festividades juninas, é preciso pressupor que pensar no vestuário que os personagens utilizam ao transmitirem uma mensagem de maneira espetacular coreográfica pode ser proposta por meio da evolução da dança como também pelo caráter da teatralização, transformando as cenas em contextos ambulantes, adaptados às indumentárias utilizadas, sendo necessário, portanto, pensar também nos acessórios e adereços que fazem da performance uma prática de evolução dentro da cena musicalizada nos festejos juninos.

Diante da relevância do Festival Junino Jeca Tatu de Parauapebas para a cultura local e região, houve uma indicação parlamentar por meio do Projeto Lei nº 31 de 2019, indicação da vereadora à época, Joelma Leite, em que o texto-base como seguiria como projeto para sanção do então prefeito Darci José Lermen e passaria a ser declarado Patrimônio Cultural e Imaterial de Parauapebas, dada a significância para a cena junina cultural no município, que sempre contou com a receptividade de grande público.

Ao pensar na evolução performática na composição da cena, o figurino precisa estar contextualizado com o plano da temática, mantendo sintonia da parte com o todo, já que o vestuário compõe um todo significativo na transmissão da mensagem aos espectadores que, atentamente, tentam compreender a densidade do tema referendado, bem como são inovações reveladas pelas releituras apresentadas pelos personagens.

Além disso, não há como negar que na composição de um figurino não existam diferentes signos que precisam ser notados pelo espectador, implicando que as indumentárias são muito mais que uma plasticidade da cena. Nesse sentido, o vestuário precisa ser muito bem pensado, trabalhado e coerente com a temática, já que “o olho do espectador deve observar tudo o que está depositado no figurino como portador de signos” (Pavis, 2011, p. 169).

Considerando o conjunto de signos na composição do figurino e de sua importância, as indumentárias têm a finalidade de costurar a cena, antecipando a mensagem que os personagens pretendem recriar na dinâmica da performance que traz para ações narrativas a musicalização dialogada como processo de harmonia com a elaboração de um figurino tradicional ou contemporâneo.

Além de cumprir função social, as quadrilhas juninas de Parauapebas realizam um espetáculo performático cultural que encanta o público, utilizando efeitos especiais, inovando e, ao mesmo tempo, colocando em destaque o lugar da tradição caipira, para isso, anterior à realização do festival, as agremiações organizam os próprios arraiais com a finalidade de angariar recursos para auxiliar no custeio das despesas com a composição do cenário, adereços, figurinos e viagens para as competições.

As quadrilhas juninas de Parauapebas cumprem a função performática cultural de desenvolver na quadra junina um enredo a ser contado por meio da arte da dança. Assim, os quadrilheiros envolvem-se significativamente para que o espetáculo performático se realize de maneira surpreendente para o público e para o corpo avaliativo de jurados, considerando que “o espetáculo não é o conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens” (Debord, 1997, p. 13).

Sendo assim, os grupos juninos em Parauapebas dividem-se em três estilos de modalidade de quadrilha, isto é, as formas, vestimentas e cadências nos estilos de dançar e vestir-se, sendo elas: quadrilha tradicional caipira, quadrilha estilizada e quadrilha de salão, cada uma apresentando características e abordando um tema específico que durante a apresentação tem a finalidade de desenvolver o enredo junino à luz das danças e das performances.

Nessa perspectiva, as quadrilhas juninas de Parauapebas classificadas nessas três categorias, que pela ótica das performances culturais se configuram como expressividade da cultura simbólica junina a partir de movimentos estéticos e da tradição festiva e relevante da experimentação junina revelada. Assim, as práticas das quadrilhas paraupebenses ressignificam e sistematizam um processo de criação e herança cultural que transforma o contexto citadino em um amplo mundo simbólico revelado por cada uma das quadrilhas.

Os quadrilheiros paraupebenses contribuem com a cena cultural da cidade, apresentam inovações na forma de dançar, sobretudo das quadrilhas caipiras tradicionais que retomam uma prática ritualística, uma memorização no formato de dançar dos povos

originários indígenas Xicrins do Cateté, pertencentes ao município, implicando que as performatividades juninas representam os apelos do contexto urbano na transformação e na valorização da tradição em práticas espetaculares orientadas pela dinamicidade social.

Não há como negar com isso que o trabalho das quadrilhas do município não esteja fundamentado na proposição de uma prática coletiva em que essas agremiações abrilhantam as festividades das outras, apresentando parte do espetáculo performático que culminará na realização do festival, além de promover que os bens culturais sejam entendidos como “toda a produção humana, de ordem emocional, intelectual e material, independente de sua origem, época ou aspecto formal” (Godoy, 1985, p. 72).

É necessário reiterar que em cada modalidade da dança de quadrilha em Parauapebas as características são reveladas pelos estilos de dança e vestimentas. Nesse sentido, as quadrilhas tradicionais caipiras são visivelmente destacadas pelas indumentárias que rememoram os estereótipos que se tem do homem e da mulher caipiras, utilizando vestidos de chita, tranças e pinturas faciais exageradas que mantêm proximidade com os brincantes que fazem uso de figurino de calças enfeitadas com bandeirinhas, botas e chapéu de palha.

Essa modalidade de quadrilha cumpre a função de trazer histórias engraçadas que envolvam o público, em que o ponto alto é o casamento tradicional caipira, partindo da situação da noiva que se encontra grávida e precisa com urgência de se casar para não ficar mal falada, em que os personagens do auto junino vão aparecendo ao longo da narração e da realização da dança.

Além disso, as quadrilhas tradicionais caipiras de Parauapebas revelam características que são próprias do município, que podem ser visíveis na forma como os brincantes dançam, isto é, as batidas e o arrastar dos pés fortemente no chão, lembrando um pouco as formas como os povos originários dançam, já que há uma forte influência da cultura indígena na cidade que se dar devido à presença dos indígenas Xikrins do Cateté, comunidade que faz parte do território do município, demarcando que a forma como os grupos tradicionais caipiras dançam, seja talvez a introdução de um elemento que somente tem na região Norte do Brasil, diferenciando-se das demais regiões do país, sobretudo, do Nordeste brasileiro.



Figura 3: QUADRILHA TRADICIONAL CAIPIRA
Fonte: Arquivos do Autor.

Isso pressupõe reiterar que a festa junina no Norte do Brasil ganha características indígenas que além de interessantes, ampliam a tradição junina na região, sobretudo em Parauapebas. Nesse sentido, a compreensão de que Parauapebas por ser uma cidade que desenvolve a dança de quadrilhas com estilos próprios, as caipiras, revela também que a arte quadrilheira se torne de fato uma síntese da cultura brasileira enriquecida pela formação da identidade do povo, que traz formas próprias, religiosidades, costumeiras e culturais para o contexto da dança.

Além das quadrilhas tradicionais caipiras e como um processo de evolução, as estilizadas diferenciam-se daquelas a começar pelos estilos de dançar, pela elaboração do figurino e pela produção de cenários para a teatralização nas noites juninas de Parauapebas. Há com isso um grande investimento por parte dos brincantes na confecção das vestimentas, na produção dos cenários à luz da temática desenvolvida na quadra junina, que também tem como ponto alto o casamento, mas de maneira mais atualizada e diferente da prática da dança tradicional caipira.



Figura 4: QUADRILHA ESTILIZADA
Fonte: Arquivos do Autor.

Já as quadrilhas de salão, sem sombra de dúvidas, são um espetáculo à parte. Nelas, tudo é diferente dos estilos anteriores, a começar pelas vestimentas que são bem mais trabalhadas para imprimir no festival um reflexo de uma temática que é trabalhada minuciosamente, ou seja, as indumentárias são mais luxuosas e temáticas, desenhadas para um corpo de balé em que o conjunto das coreografias tematizam constantemente o tema pesquisado.

Nesse sentido, nas agremiações juninas dessa modalidade há a presença dos seguintes destaques, como: *miss caipira*, *miss mulata*, *miss caipira*, *miss mix*, casal de destaque, noivos e marcador, este determina a mudança de passos, orienta a sincronia na dança e anuncia aos jurados os itinerários que coreografias redesenharão a continuidade da temática por meio da dança.

É nessa perspectiva que o figurino das quadrilhas de salão também representa uma singularidade à parte e considerando a temática que se desenvolve durante a dança. Nesse quesito, as agremiações de salão diferem-se das demais pelo bailado e por ser uma quadrilha mais temática que vai abordando o tema com a evolução da dança, isto é, apresenta uma consistência sobre o tema do início ao fim da apresentação.



Figura 5: QUADRILHA DE SALÃO
Fonte: Arquivos do Autor.

Nessa concepção, cabe dizer também que a primeira quadrilha de salão do município foi a agremiação Rosa de Ouro, fundada na década de 1990, que à época eram realizadas seletivas de brincantes para compor o corpo de dançarino do grupo junino. Além da quadrilha Rosa de Ouro, outras fortalecem a modalidade no município como as agremiações: Explosão Jovem, Esplendor Junino, Explosão de Cheiro, Raízes do São João, Fúria Junina, Sedução Junina, Paixão Junina e Estrela de Carajás, algumas delas desativadas, outras em constante trabalho que em comparação com as quadrilhas caipiras e estilizadas, ainda representam um número pequeno, devido a disponibilidade de brincantes para a modalidade junina.

Cabe ressaltar ainda que das agremiações juninas na modalidade salão, a quadrilha Explosão Jovem por muito tempo tivera o próprio ateliê, localizado no bairro Primavera, mantendo parceria com a Escola de Samba Acadêmicos Unidos do Primavera em que é necessário destacar também a relevância do presidente, estilista e marcador da agremiação que organizava com os próprios brincantes as comissões para a elaboração dos próprios adereços, acessórios, cenários e figurinos, sendo que a presidência também assumira a função de carnavalesco da Unidos do Primavera e fundaria, posteriormente, a Escola de Samba Unidos do Tropical. E ele como presidente cumpria uma função autodidata que os outros grupos juninos da cidade não tinham.

O envolvimento das agremiações ocorre de maneira tão comprometida que as quadrilhas de salão organizam até coquetéis de lançamento da temática e apresentação do casal de noivos, misses e casal destaque, o que já demarca o espaço para angariar recursos com a finalidade de custear os investimentos na elaboração do figurino, na produção de adereços e

acessórios, na composição do cenário e na contratação de coreógrafos que têm a incumbência de trazer inovações ao bailado junino temático.

O corpo de brincantes que compõe as quadrilhas nas diferentes modalidades realizadas na cidade de Parauapebas se chama quadrilheiros como em outras partes do país. Nesse sentido, o quadrilheiro não tem a função apenas de ensaiar, dançar quadrilha e participar dos arraiais e festivais competitivos promovidos também pelas próprias agremiações, além do festival municipal, os brincantes doam-se e vestem a camisa da própria quadrilha, sendo que o “quadrilheiro não **dança** quadrilha, **vive** quadrilha, em toda a sorte de relações e sentimentos intrínsecos a essa vivência” (Menezes Neto, 2009, p. 156, grifos do autor).

Além de viver a quadrilha, os quadrilheiros de Parauapebas respiram a estética da festa junina durante os meses que antecedem o festival no município, visto que é comum visualizar em vários pontos da cidade grupos atentos à memorização dos passos que são ensinados pelos coreógrafos à luz da temática selecionada para a apresentação no festival municipal e ao viverem a própria quadrilha, os brincantes organizam eventos para angariar recursos financeiros que corroborem com a construção das próprias indumentárias, além de contar com uma parte de incentivo da Secretaria Municipal de Cultura de Parauapebas, apesar de ser um valor irrisório para algumas modalidades, auxilia na montagem do espetáculo junino.

Apesar de todos os desafios que os processos artísticos encontram no país, as quadrilhas de Parauapebas não estão imunes a essas problemáticas, muitas vezes, os quadrilheiros tiram dinheiro do próprio bolso para ver a agremiação no terreiro junino, além de cumprir uma função mercadológica no município, as quadrilhas movimentam o comércio local, que ainda não está totalmente preparado para a grandiosidade das festividades juninas. E no sentido de angariar recursos financeiros, os grupos juninos realizam feijoadas, bingos, rifas e contam com o patrocínio de pouquíssimos empresários e políticos do município.

As quadrilhas se organizam, elegem diretorias, participam de reuniões e para quem pensa que as agremiações juninas de Parauapebas representam apenas frutos de pessoas em completa desorganização, enganam-se. Existe, inclusive, nelas uma lista de chamada que registra a presença e a ausência dos quadrilheiros durante os ensaios e aqueles que ultrapassam um número aceitável de ausência, automaticamente está fora da agremiação e da competição do pretendido período junino.

As maiores dificuldades financeiras são encontradas pelas agremiações juninas da modalidade salão, pois o figurino delas é de custo altíssimo, algumas delas importam figurinos de outras quadrilhas que estejam assemelhados à temática desenvolvida pelo grupo, outras fazem o maior esforço e produzem as próprias vestimentas, sendo que boa parte delas são produzidas em outras cidades e estados, uma vez que os ateliêes locais ainda não, porque ainda não se tornou um nicho, como também a criação desses figurinos exige mão de obra especializada, talvez por isso não despertaram para atender a necessidade de produção de figurino das quadrilhas de salão.

Mesmo diante das dificuldades que as agremiações juninas de Parauapebas encontram para levar à quadra junina o melhor da performance, as quadrilhas investem na produção das cenografias, produzindo cenários grandiosos que com o desenvolvimento da teatralização junina, a cenografia muda conforme o acontecimento da dança no contexto das apresentações, revelando ao público as grandes estruturas e os inesperados efeitos especiais.

O mercado cultural de Parauapebas não é flexível e sujeito às demandas apresentadas pelas quadrilhas, sobretudo, as de modalidade salão. O contexto mercadológico parauapebense atende mais as agremiações tradicionais caipiras, em que a grande característica dos figurinos são o redesenho de vestimentas de chita, implicando que celebrar o São João pressupõe compartilhar sociabilidades de que a “festa é ainda mediadora entre os anseios individuais e os coletivos, mito e história, fantasia e realidade, passado e presente, presente e futuro, nós e os outros” (Amaral, 1998, p. 52).

Diante de todos os percalços encontrados pelas agremiações juninas de salão, o fazer junino não deixa de acontecer, já que a paixão pela tradição cultural de São João é maior que qualquer empecilho. Nessa perspectiva, cada uma das modalidades de quadrilhas de Parauapebas organiza a própria coordenação de maneira diferente, já os grupos juninos de salão estruturam a diretoria da quadrilha da seguinte forma: presidente, vice-presidente, secretários, tesoureiros, coordenador de coreografias e adereços, coordenador de destaques, coordenador de ensaio, diretor de espetáculo, artista plástico, diretoria de recursos, diretor de pesquisa de tema, diretor de *marketing*, coreógrafo e apoio geral.

O fazer junino parauapebense é construído de ações conjuntas entre a Liga das Agremiações Juninas de Parauapebas e Região e as agremiações que juntas promovem ações criando, recriando e ressignificando as caracterizações juninas do município. É preciso reconhecer, ainda, que todos os quadrilheiros da cidade são fazedores de cultura junina, pois

emprestam tempo, esforço, trabalho e coletividade para revelar o melhor de cada agremiação nas noites juninas do município, que além da arena junina, há a organização de um coreto e uma casa da roça, em que povoam os personagens caipiras de atores, apresentando os estereótipos da família caipira que também representam uma característica à parte e própria do festival.

Impossível é não reconhecer que as quadrilhas juninas de Parauapebas não inscrevem no contexto cultural junino as características que são próprias do município e por haver influências dos povos originários indígenas na forma como dançam, batendo fortemente os pés no chão e trazidas para as danças das agremiações tradicionais caipiras, o contexto festivo e cultural da tradição junina na cidade realinha que as modificações festeiras parauapebenses são contínuos e se reinventam a cada ano.

Assim, as festividades falam de temas variados desde literatura infantil, problemas sociais, danças culturais e religiosidade, além de referendar que “as celebrações festivas ligadas à religiosidade também foram urbanizadas em moldes de eventos grandiosos com emprego de tecnologia, padrões de consumo, exploração promocional e mercantil de apropriação política partidária” (Nóbrega, 2010, p. 27).

Muito além de ser apenas um evento festivo, as festas juninas não representam apenas um discurso de reconhecimento das tradições juninas, como também revelam críticas sociais sobre a condição humana, levando-nos a compreender que o papel da arte perpassa também pela promoção reflexiva e de provocação, além de servir como visão turística, midiática, estética e mercadológica, implicando à tradição junina um fazer artístico e complexo capaz de envolver as condições de vida e a existência do ser humano com o planeta.

Não há como negar com isso, que as festas juninas não contribuem com o enaltecimento das culturas e do comércio local, que não ocorre de maneira diferente em Parauapebas, pressupondo que as reminiscências da cultura popular junina partem das possibilidades de participação, apreciação e consumo cultural do fazer junino. Outra questão que merece ainda ser destacada é que o festival junino parauapebense no mínimo de período de realização de uma semana não é capaz de reconhecer os esforços empreendidos pelos quadrilheiros, essa fugacidade comemorativa pela grandiosidade do festival tem sido motivo de críticas por parte das agremiações juninas do município.

É preciso que os gestores olhem com mais valorização para as festividades juninas de Parauapebas, ampliando as noites de festival e não apenas cumprindo um período curto para

que a cultura junina seja vista, não como uma passagem de uma data no calendário, mas como marca própria dos esforços empreendidos pelas agremiações e pelos quadrilheiros.

Além das características do processo de produção da cultura junina em Parauapebas, vale ressaltar que os ensaios das quadrilhas não estão centrados em um único bairro da cidade, a prática na aprendizagem das coreografias centra-se nos bairros periféricos como forma oferecer arte às populações da juventude que ficam à margem das políticas culturais no município, como também no centro da cidade, sobretudo, nas praças como lugar de encontros, encantos e aprendizagens.

A arte de festejar a cultura junina em Parauapebas na contemporaneidade significa conhecer as influências que os diferentes cidadãos que compõem o município de como a cena cultural parauapebense está sendo construída, já que cada um traz um pouco do próprio saber cultural para constituição da cultura junina realizada na cidade, sem omitir as peculiaridades que agremiação trazem para o espetáculo junino.

Os quadrilheiros de Parauapebas são os principais responsáveis por permitir que a cena cultural junina no município ganhe notoriedade, contudo, é necessário que haja políticas culturais para o movimento na cidade, pois além de emprestarem os corpos, ritmos e danças, estabelecem e representam as estéticas como sujeitos fazedores de cultura, requerendo das circunstâncias político-administrativas um espaço específico para espetacularização da tradição junina.

O fazer performático das agremiações juninas de Parauapebas assimila os elementos comuns à dança e ao teatro, sobretudo das quadrilhas caipiras, que relatam de maneira engraçada e inovadora o casamento tradicional caipira, ponto alto da dança, uma vez que a arte de dançar a quadrilha nada mais é do que a comemoração de um casamento que teve a sua concretização conturbada, expressando fatos do cotidiano na dança teatralizada das coreografias compostas.

A compreensão do fazer junino parauapebense ancora a militância de trabalho com as quadrilhas juninas revelando aspectos que constituem a pesquisa e dança, refletindo e entendendo como a cultura junina de Parauapebas se organiza na revelação das simbioses culturais tradicionais e contemporâneas, destacando que o bailado das quadrilhas de salão demarcam lugar com a agitação das agremiações estilizadas e com a especificidade de dançar das quadrilhas tradicionais caipiras, que rememoram parte da dança dos povos indígenas pertencente ao município.

Considerações finais

Ciente de que este estudo desde o plano de composição de seu espaço reflexivo seria insuficiente para abordar a temática tradicional da cultura junina e a descrição de cada uma das quadrilhas de Parauapebas, o que nos levar a acreditar ser possível abrir espaço para que outras incursões possam ser realizadas e analisadas sobre o fazer cultural performático junino no município.

A pretensão destas reflexões nunca foi esmiuçar o estilo de cada uma das agremiações juninas parauapebenses, revelando a partir do plano das visualidades como cada uma delas se trajavam, apenas propor uma discussão que colocasse em destaque a importância que as quadrilhas têm na composição da cena performática junina da tradição cultural de Parauapebas, além de documentar para as outras gerações as especificidades juninas do município.

E Parauapebas por ser uma cidade construída no multiculturalismo da diversidade de seu povo, demarca no cenário nacional as características próprias das agremiações juninas, desde as formas que estruturam o bailado quanto na composição de figurinos capazes de recriar as cenas performáticas de contextos tradicionais à luz das inovações contemporâneas.

Durante as reflexões apresentamos a importância que a Liga das Agremiações Juninas de Parauapebas e Região tem para o fortalecimento do movimento artístico-cultural junino na cidade, bem como um estilo próprio de dançar das quadrilhas tradicionais caipiras, revelando que o início de concretização no município começa com o cortejo da carroçada.

Apesar das características do festival junino parauapebense, os quadrilheiros não deixam de exigir que o período das festividades se torne mais amplo, visto que é muito trabalho de coordenação e brincantes para apenas representar toda a performatividade em uma única noite de festival.

Assim, estas discussões cumprem a finalidade de documentar para as gerações do presente e as futuras como o Festival Junino de Parauapebas vem mudando com o tempo, além de servir como fonte de pesquisa para que outros trabalhos na perspectiva da cultura local junina possam ser produzidos, reinventados, lidos e servirem como propostas de ampliação das políticas culturais aos fazedores de cultura no município.

Referências

AMARAL, Rita de Cássia de Mello Peixoto. **Festa à brasileira: significados do festejar, no país que “não é sério”**. Tese Doutorado em Antropologia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1998. Disponível em: <https://www.teses.usp.br>. Acesso em: 08 dez. 2022.

BARBALHO, Helder. **Lei 8.896, de 11 de setembro de 2019. Declara e reconhece como de utilidade pública para o Estado do Pará, a Liga das Agremiações Juninas de Parauapebas**. Belém, Palácio do Governador, 11 de setembro de 2019. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/pa/lei-ordinaria-n-8896-2019-para-declara-e-reconhece-como-de-utilidade-publica-para-o-estado-do-para-a-liga-das-agremiacoes-juninas-de-parauapebas-liajup>. Acesso em: 09 dez. 2023.

BRAGA, Carlos; RIBEIRO, Alberto. **O balão vai subindo**. Interpretação de Mario Zan. Gravadora: Chantecler, Catálogo: CMG 2109, gravado em 1961. Disponível em: <https://immub.org/album/o-balao-vai-subindo-mario-zan-sua-bandinha-e-coro>. Acesso em: 09 dez. 2023.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1988.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa. **Sociedade e Cultura**, Goiânia: UFG, v. 10, n. 1, p. 45-59, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br>. Acesso em: 02 dez. 2022.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOCUMENTÁRIO. **Gente que brilha**. HD Produções. Secretaria Municipal de Cultura. Liga das Agremiações Juninas de Parauapebas e Região - LIAJUPR. Labirinto Cinema Clube. Roteiro, direção e montagem Ivan Oliveira e Edinan Costa. Realização HG Produções. Parauapebas – PA, junho de 2010. Disponível em: <https://youtube.com>. Acesso em: 09 dez. 2022.

GODOY, Maria do Carmo. Patrimônio cultural: conceituação e subsídios para uma política. Encontro Estadual de História (nº 4). **ANAIS de História e Historiografia em Minas Gerais**, Belo Horizonte: ANPUH/MG, 1985.

JORGE, Marcos do Amaral. **Olhar histórico revela origens dos elementos tradicionais das festas juninas**. **Jornal da Unesp: Reportagem**. Editora Unesp, 2023. Disponível em: <https://jornal.unesp.br/2023/06/28/olhar-historico-revela-origens-dos-elementos-tradicionais-das-festas-juninas/>. Acesso em: 09 dez. 2023.

LOBATO, Monteiro. **Urupês: com pinturas do autor**. São Paulo: Lafonte, 2019.

MENEZES NETO, Hugo. **O balancê no arraial da capital: quadrilha e tradição no São João de Recife**. 1ª ed. Recife – PE: UFPE, 2009.

MITIDIERI, Fábio. Projeto Lei nº 943, de 2019. *Reconhece as Festas Juninas como manifestação da cultura nacional*. Brasília: Câmara dos Deputados, 2019. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=54EA060B304B203C9CD6CC5A167861AF.proposicoesWebExterno2?codteor=1722600&filename=Avulso+-PL+943/2019. Acesso em: 09 dez. 2023.

NÓBREGA, Zulmira. *A festa do maior São João do mundo: dimensões culturais da festa junina na cidade de Campina Grande*. Tese de Doutorado em Cultura e Sociedade, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2010. Disponível em: <https://www.repositorio.ufba.br>. Acesso em: 02 dez. 2022.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia. Direção: Guinsburg J. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Guinsburg e Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PESSOA, Jadir de Moraes. *Saberes em festa: gestos de ensinar e aprender na cultura popular*. Goiânia: UCG: Kelps, 2005.

PROGRAMAÇÃO DO XIX FESTIVAL JUNINO JECA TATU. Assessoria de Comunicação/ Prefeitura de Parauapebas. Parauapebas – PA, 2023. Disponível em: <https://acontecepara.com.br/jeca-tatu-comeca-hoje-28-de-junho-e-vai-ate-o-dia-2-de-julhona-praca-dos-metais/>. Acesso em: 09 dez. 2023.

RANGEL, Lúcia Helena Vitalli. *Festas juninas, festas de São João: origens, tradições e história*. São Paulo: Publishing Solutions, 2008.

Artigo recebido em 25/06/2023 e aprovado em 21/12/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.49351>

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

ⁱ Ivan Vale de Sousa - Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Crítico teatral. ivan.valle.de.sousa@gmail.com .

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0041066401336527>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7244-2823>

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



Vozes em Diálogo: Entrevista com Giuliano Campo acerca da práxis de Zygmunt Molik

Pablo Magalhãesⁱ

César Lignelliⁱⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - Vozes em Diálogo: Entrevista com Giuliano Campo acerca da práxis de Zygmunt Molik

A presente entrevista aborda conteúdos relacionados aos exercícios vocais de Zygmunt Molik no trabalho do ator. Consiste em um diálogo com Giuliano Campo, realizado originalmente em inglês, que abrange os seguintes temas: Ressonadores, com comentários sobre a criação deste exercício; Partituras, sobre o processo de coreografar as ações psicofísicas do ator; Alfabeto Corporal, sobre as origens deste sistema e como ele ajuda no trabalho vocal; Conduta do Mestre, sobre como Molik desenvolveu suas habilidades relativas à preparação vocal; e termos recorrentes destas práticas como Vida e O Desconhecido. Ademais, contempla temas abordados no livro *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik* (2012).

Palavras-chave: Voz. Movimento. Zygmunt Molik. Giuliano Campo. Jerzy Grotowski.

Abstract - Voices in Dialogue: Interview with Giuliano Campo about the praxis of Zygmunt Molik

This interview deals with content related to Zygmunt Molik's vocal exercises in the actor's work. It consists in a dialogue with Giuliano Campo, originally conducted in English, which covers the following topics: Resonators, with comments on the creation of this exercise; *Partituras*, about the process of choreographing the actor's psychophysical actions; Body Alphabet, about the origins of this system and how it helps in vocal work; Conduct of the Master, about how Molik developed his skills related to vocal preparation; and recurring terms of these practices such as Life and The Unknown. In addition, it covers themes approached in the book *Voice and Body Work by Zygmunt Molik* (2012).

Keywords: Voice. Movement. Zygmunt Molik. Giuliano Campo. Jerzy Grotowski.

Resumen - Voces en diálogo: Entrevista con Giuliano Campo acerca de la praxis de Zygmunt Molik

Esta entrevista aborda contenidos relacionados con los ejercicios vocales de Zygmunt Molik en el trabajo del actor. Consiste en un diálogo con Giuliano Campo, realizado originalmente en inglés, que abarca los siguientes temas: Ressonadores, con comentarios sobre la creación de este ejercicio; Partituras, sobre el proceso de coreografiar las acciones psicofísicas; Alfabeto corporal, sobre los orígenes de este sistema y cómo ayuda en el trabajo vocal; Conducta del maestro, sobre cómo Molik desarrolló sus habilidades con la preparación vocal; y términos recurrentes en estas prácticas como Vida y Lo Desconocido. Además, abarca temas tratados en el libro *Trabajo de la voz y el cuerpo, de Zygmunt Molik* (2012).

Palabras clave: Voz. Movimiento. Zygmunt Molik. Giuliano Campo. Jerzy Grotowski.

Introdução

Zygmunt Molik foi co-fundador do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski na década de 50, exercendo papéis de liderança na práxis teatral deste coletivo, em especial, relativos à produção vocal dos atores. Por possuir a bagagem profissional mais extensa entre os integrantes do grupo em seus primeiros anos de processo, Molik acabou por protagonizar grande parte das obras teatrais até a chegada dos atores Zbigniew Cynkutis e Ryszard Cieślak. Ganhou renome após sua performance na peça *Akrópolis* (1962) exaltado pela qualidade de sua atuação, relacionada tanto a qualidade de sua movimentação quanto a sua performance vocal.

Molik esteve juntamente a Grotowski durante toda a Fase Teatral¹ e a Fase Parateatral², desvinculando-se do grupo somente após 1985, quando passou a construir seu próprio *workshop*, posteriormente denominado Voz e Corpo. Durante a Fase Teatral, Molik teria desenvolvido a forma como o Teatro Laboratório aborda os *ressonadores* vocais. Ainda nesta fase, durante a verticalização do *teatro pobre*³, Grotowski construiu os termos *impulso*⁴ e *corpo vida*⁵ que foram fundamentais para que Molik constituísse seus exercícios e termos próprios.

Durante a Fase Parateatral, juntamente com outros integrantes do Teatro Laboratório, Molik ministrou sessões conhecidas como *acting therapy*. Foram nestas sessões em que Molik deu início ao desenvolvimento de seus princípios metodológicos que objetivavam, em suas

¹ Divisão temporal proveniente do livro *The Grotowski's Source Book* (2006) de Richard Schechner e Lisa Wolford que divide a trajetória de Grotowski em: Fase teatral (1959 - 1969), Fase Parateatral (1969 - 1978), Teatro das Fontes (1978 - 1982), Drama Objetivo (1983 - 1986) e Arte como Veículo (1986 - 1999). A Fase Teatral seria referente ao momento em que o grupo visava a produção de espetáculos

² Marcado por ser o período em que Grotowski decidiu abandonar os palcos e passou do “Teatro dos Espetáculos” para “as novas fronteiras da pesquisa pós-teatral que ele chamou de ‘Parateatro’, ou de ‘Teatro das Participações’” (Campo, 2012:274).

³ Foi durante este período, no Teatro Laboratório, através das investigações do trabalho do ator sobre si próprio, que Grotowski veio a desenvolver o teatro pobre. Esse teatro de Grotowski se manifestou em oposição ao “teatro rico” ou “teatro sintético”, como ele mesmo chamava as produções teatrais de sua época que eram conhecidas por tentar ser uma síntese de todas as artes (2009).

⁴ “Impulsos precedem ações físicas, sempre. O impulso é como se a ação física, ainda quase invisível, já houvesse nascido no corpo. Isto é o impulso” (Grotowski apud Richards, 1995, p. 94).

⁵ “O corpo memória aqui destacado é um corpo envolvido na cena. O corpo do artista cênico [...] é um corpo que produz expressões outras, para o trabalho artístico. No entanto, anteriormente ao trabalho artístico, o corpo cotidiano se configura enquanto estrutura de memórias [...]” (Fonseca, 2023, p. 195 e 195).

próprias palavras, um “desbloqueio vocal”⁶ (2012). Um importante registro desta fase é o filme também denominado *Acting Therapy* (1976), que retrata os momentos destas sessões que foram ministrados por Rena Mirecka, ao abordar os exercícios *plásticos*, e por Molik, ao provocar o *desbloqueio vocal* dos alunos.

Mais adiante, após os anos 80, Molik desenvolve seu *workshop* Voz e Corpo utilizando como influências os exercícios e termos dos treinamentos do Teatro Laboratório e a relação entre seus integrantes. Tendo como eixo seu trabalho com o *desbloqueio vocal* proveniente das sessões do *acting therapy*, Molik substitui os exercícios *plásticos* de Mirecka pelo seu novo sistema de movimentos denominado *alfabeto do corpo*. Influenciado pelos termos *impulso* e *corpo vida* de Grotowski, Molik desenvolve também seus termos *Vida* e *o desconhecido*. Há inclusive um filme denominado *Dyrygent* (2006) que retrata partes de seu *workshop* abordando os exercícios e termos supracitados.

Durante os trabalhos com o Voz e Corpo, Molik conhece Giuliano Campo e Jorge Parente, duas importantes figuras na perpetuação destas técnicas vocais. Campo realizou uma extensa pesquisa acerca da práxis de Molik, chegando a produzir o documentário *Alfabeto do Corpo* (2009) que retrata Parente realizando 26 ações deste sistema de movimentos. Após 7 entrevistas com Molik, Campo desenvolve seu livro *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik* (2012) reunindo os 3 filmes citados. Este livro segue sendo até os dias atuais a principal referência bibliográfica acerca da prática de Molik. Importante ressaltar que Parente foi escolhido por Molik para realizar o seu *alfabeto do corpo* no documentário por ser considerado um mestre nessa técnica.

Posteriormente, em 2022, na dissertação *Voz e Movimento: uma análise da práxis de Zygmunt Molik* (2022)⁷ escrita por Pablo Magalhães e orientada por César Lignelli, é analisado tanto o livro supracitado quanto os 3 filmes também citados anteriormente. A pesquisa reúne e disserta acerca destes materiais friccionando-os com os conteúdos provenientes dessa entrevista com Campo. A presente entrevista por sua vez aborda: aprofundamentos de temas

⁶ O *desbloqueio vocal* é referente ao processo pelo qual o ator passa para alcançar o que Molik chamava de “voz aberta”. Os bloqueios vocais podem ser bloqueios físicos, como hábitos de linguagem, postura, adução inconsistente das pregas vocais, laringe inconscientemente deslocada, entre outros. No entanto, também podem ser bloqueios psicológicos e emocionais relacionados com auto-aceitação, autocobrança excessiva, ansiedade, etc.

⁷ Link para acessar a dissertação no repositório da Universidade de Brasília: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/46009>

tratados ligeiramente nos registros bibliográficos; narrações de Campo acerca do contexto histórico em que Grotowski e Molik estavam inseridos; confirmações acerca da origem de termos, exercícios e suas conexões com as práticas do Teatro Laboratório; Demais informações inéditas acerca da estrutura do *workshop Voz e Corpo* de Molik, e também a respeito de importantes exercícios desta técnica como o *alfabeto do corpo* e o *Levitação*.

Ademais, a entrevista também contempla um tema relevante, segundo Campo, para este tipo de prática: a tradição na transmissão do conhecimento. Durante todo o livro de Campo e na dissertação de Magalhães, comenta-se sobre os receios de se criar um manual com esta práxis, uma vez que este caminho metodológico seguiria na contramão da tradição ao qual Molik dizia pertencer. Tradição esta que, segundo Campo, pertence a uma transmissão vertical do conhecimento⁸. Dessa forma, muitos autores desta linha objetivam produzir registros acadêmicos baseados em diálogos, por meio de entrevistas, na tentativa de fornecer um dialogismo que dribla as limitações que as palavras possuem ao descrever técnicas tão práticas e pessoais.

Após esta breve contextualização histórica, segue a entrevista:

MAGALHÃES: Pude notar que tanto na prática como, em especial, na teoria, Grotowski, Molik, Barba e até você pareciam relutantes à uma dicionarização deste trabalho artístico de forma a sempre ressaltarem uma aversão a criação de um manual com esta técnica. Compreendi inclusive que a busca por uma escrita dialógica fazendo uso de entrevistas para tratar deste trabalho, se mostrou como uma alternativa de escrita que não resultava em um manual mas em discussões e reflexões acerca do tema. Gostaria de dizer que busco por meio desta nossa entrevista não dicionarizar o trabalho mas promover discussões, reflexões e perspectivas acerca desta técnica. Sendo assim, para darmos início gostaria de começar conhecendo um pouco sobre você, em que áreas artísticas tem trabalhado e, principalmente, como é sua relação atualmente com este trabalho de Molik.

⁸ “Aqui estamos na região das culturas não ortodoxas ou das tradições ocultas a que pertence a arte do performer que o próprio Grotowski recuperou depois de todas essas explorações. A questão é a diferença entre a transmissão horizontal da cultura (institucionalizada), que oferece um corpo de ideias controlado, homogêneo e passível de reprodução, e a cultura vertical, que envolve uma relação orgânica entre o mestre e o aprendiz” (Campo, 2012:128)

CAMPO: De volta à pedagogia original na maiêutica: Platão e Sócrates. Quando você entende que é esta forma dialógica que dá a oportunidade de chegar a alguma verdade, em vez de deixar alguém dizer o que está certo ou errado ou o caminho que você tem que seguir. Afinal, esta não é realmente a forma de aprender. Há outra coisa, quando se trata de escrever, há um problema com o tipo de abordagem que você tem quando quer ensinar ou aprender algo. Por exemplo, a ideia de que aprendemos dos livros. É claro que aprendemos dos livros, mas há uma limitação nos textos escritos e há algumas tradições que são alternativas a isto. Você pode voltar aos tempos antigos, outras culturas, culturas indígenas, era muito claro que o tipo de abordagem demonstra que o conhecimento real vem com comunicação direta, algo que está vivo, especialmente quando se aborda a *Vida*. Então é uma ilusão que você pode traduzir tudo, todo o seu ser, sua presença, um contato direto com alguém em um texto escrito. É claro que você recebe algo, mas você realmente perde muito. Stanislavski criou um texto o *trabalho do ator sobre si mesmo*, simulando o que estava acontecendo no processo de ensino ou no intercâmbio entre mestres e estudantes, esse tipo de livro não é um manual ou algo para ser lido, mas para ser vivido. Fabiene chamou isto de teatro em forma de livro. Portanto, é mais uma experiência teatral ou uma experiência viva do que um típico manual com uma receita.

Stanislavski é famoso por ter criado um sistema, mas mesmo nesta ideia ele evitou ter um sistema que você poderia usar como receita. Talvez, na tradução americana, eles tenham usado a primeira parte do sistema por razões históricas. Stanislavski ainda fez tentativas, encontrou obstáculos e mudou as abordagens. Sempre foi um processo, não algo que se descobre simplesmente dizendo “é isto! e agora você segue a receita”. O que eu tentei fazer no livro com Molik foi seguir este tipo de caminho. Uso todas as gravações e tudo é preciso, mas a forma como o livro é organizado e editado é fictícia. Ele é fictício. Eu não tive nove aulas com Molik. Não funcionou assim na realidade, mas isso foi para permitir a criação de um texto como Stanislavski fez. Isto porque ele usou notas, ele não gravou tudo e colocou tudo no papel. Ele usou algumas notas para criar um texto que pudesse ser usado para alguns objetivos específicos, e essa é a operação. Eu tento ter este livro como uma espécie de instrumento vivo. Sócrates nunca escreveu um texto. Foi Platão quem usou os ensinamentos de Sócrates. Ele [Sócrates] era contra a escrita. Os povos da cultura Veda podiam escrever todo o enorme corpo de conhecimento desta cultura. Mas eles se recusaram. Eles não o queriam porque seria um mal-entendido da comunicação real. Temos sorte de ter muitas das

fontes originais, mas não podemos cometer o erro de acreditar que o que podemos ler é o mesmo que o ensino, não é. É uma impressão do mesmo.

Mas há outra coisa que temos que considerar: A educação cultural que se baseia em textos e livros é bastante contemporânea, quero dizer, foi difundida no século XIX com o estabelecimento da burguesia. Poder e cultura. Sua ideia de ter escolas com aulas, com pessoas sentadas em uma mesa em uma disciplina, que é o espelho de suas regras militares, essa é a origem disso. Assim, o conhecimento foi baseado unicamente na leitura do texto. E isto foi questionado por muitos, especialmente durante a Revolução Russa, por exemplo, alguns educadores e alguns pedagogos quiseram desafiar e mudar a maneira como poderíamos abordar o conhecimento. Focalizando mais o trabalho nas atividades físicas em vez de ser uma aula sentada lendo livros. Além disso, até Tolstoi, que foi a principal inspiração, a propósito, para Stanislavski, foi um dos fundadores da pedagogia moderna, e criou uma colônia onde seus alunos estavam em contato com a natureza. Então o trabalho com este tipo de vertente pedagógica no teatro e além do teatro, mas começando com o teatro e a arte, pretende ter um impacto muito além do campo. É uma maneira de reconsiderar a transmissão, o conhecimento, a maneira como crescemos como seres humanos, basicamente.

Trabalhei anos com Molik enquanto estava desenvolvendo o livro. Eu o conheci antes, na Polônia. E então nos encontramos para o livro. Lembro-me quando o professor Polar Lane mostrou pela primeira vez o filme de Akrópolis. Isso realmente me explodiu a cabeça. Foi algo absolutamente especial. É também um filme lindo. A maneira como foi filmado já era experimental porque é absolutamente impossível, novamente, traduzir para outra língua uma apresentação ao vivo, mas isso é um exemplo fantástico de como se pode ser feito. Especialmente o trabalho de Molik. Quer dizer, ele faz algo absolutamente mágico. Você pode ver em alguns momentos o que Grotowski considerava como um *ato total*. O ator e o trabalho vocal. Na famosa última procissão com todos, vendo todos os atores que estão cantando esta ladainha, entrando alegremente na câmara de gás. É um dos melhores momentos do teatro. Você ainda pode apreciá-lo através do filme. Fiquei muito impressionado com isso. Então você pode imaginar como foi importante para mim quando tive a oportunidade de trabalhar com ele, foi uma das razões pelas quais estou fazendo esta profissão.

Mas Molik era um personagem muito interessante. Muitas pessoas tentaram produzir alguns materiais a partir dele que poderiam circular, mas nenhum deles foi realmente bem sucedido. Isto porque Molik nunca gostava muito de falar. Eu sei que o trouxe em várias de

minhas publicações, mas ele não queria dizer quase nada. Simplesmente não falava. E ele tinha uma abordagem muito simples. Aparentemente, não. Mas a questão é que ele era sempre extremamente honesto. Extremamente. Quero dizer, radicalmente honesto e preciso. Portanto, ele não é alguém que começa a falar de lembranças na vida. Ele apenas olha você e diz somente algumas palavras. Portanto, foi muito difícil nos comunicar em nosso trabalho de uma forma institucional, clássica e normal. Precisei encontrar outras estratégias. Eu desenvolvi uma conexão muito forte com ele. A propósito, ele gostou da minha voz. Tive a oportunidade de cantar para ele. Lembro-me que ele, muitas vezes, quando nos encontrávamos durante o almoço ou em algumas situações informais, me pedia para cantar. Foi a época mais divertida. Bem, estes são apenas episódios agora. É muito estranho, sabe, o livro foi publicado logo quando Molik estava morrendo. Então eu sinto algo, um pouco de dor, porque nós trabalhamos durante anos. Ele estava muito interessado no livro e para ele foi como a última peça do legado. Nós terminamos o livro, terminamos tudo. Estava pronto, mas ele morreu antes... não podíamos curtir o livro juntos e ir por aí apresentando-o e fazendo *workshops*. Mas é realmente o último legado que ele deixou. É claro que também Jorge Parente faz um grande trabalho. Agora eu ainda sinto uma espécie de responsabilidade de continuar de alguma forma este caminho. Mas à minha maneira, não estou, é claro, fingindo ser Molik, mas tentando manter o trabalho, e fazendo o que é importante para mantê-lo vivo. Assim, tenho ensinado, falado sobre Molik, feito muitas apresentações, conferências e trabalho prático.

Agora estamos realizando *workshops* em muitos, muitos lugares ao longo dos anos. Algumas vezes introduzo o *alfabeto do corpo* em meus cursos, mas isso não é algo que se use de forma sistemática, pois não quero impor como parte dos programas. Eu o uso quando sinto que pode funcionar, quando os alunos são receptivos a ele pois também é difícil colocar este princípio metodológico como um dos muitos princípios que você discute quando ensina. Parte dele é porque é muito pessoal e parte porque não pode ser confundido com outros tipos de técnicas de atuação que usamos, afinal não é uma técnica de atuação. É muito benéfica para os atores. Não estou dizendo que não é. É muito importante para a compreensão de como é a abordagem grotowskiana. Mas o objetivo do *alfabeto do corpo* não é produzir treinamento para atores. Isso é muito importante. O *alfabeto do corpo* e todo o trabalho do *Voz e Corpo* de Molik não é apenas para atores. Porque a voz e o trabalho corporal é aberto a qualquer pessoa. A

questão é essa: não é para profissionais, é para seres humanos de qualquer tipo, qualquer qualidade, qualquer habilidade, idade, sexo, não há limitação. Uma das coisas que Molik realmente apontou foi a diferença entre o tipo de treinamento que ele desenvolveu e o treinamento criado por Richard Cieslak. O de Richard Cieslak é absolutamente incrível, mas o problema é que para seguir este tipo de exercícios físicos você precisa ser um tipo de atleta. Você precisa ser jovem, extremamente habilidoso e ser muito capaz de fazer este tipo de exercícios físicos espetaculares. O trabalho com Molik é muito diferente. Como não há obstáculos significativos para que alguém faça os exercícios, suas ações ou letras do *alfabeto*, talvez alguns deles possam ser complicados, mas não precisa ser essencial fazer todos eles.

Assim, basicamente todos foram aceitos como estudantes de Molik, isso aconteceu comigo, e com alunos de qualquer formação. É claro que a maioria deles eram jovens atores ou estudantes de atuação, mas em muitos casos eram pessoas que não seriam capazes de fazer nenhum exercício físico ou vocal particularmente estressante. A questão é descobrir sua voz, descobrir que você tem uma voz. A questão é essa, portanto, isso é para todos. Até mesmo cantores profissionais, cantores de ópera que sabem tudo sobre voz, tecnicamente. Mas isso não significa que eles tenham uma voz aberta que se conecta à *Vida* com “V” maiúsculo, como Molik costumava dizer. E acredite em mim, este trabalho muda a vida das pessoas. O momento em que alguém descobre que tem uma vida. Alguma coisa acontece no organismo, na pessoa. É absolutamente verdade, possui funcionalidade porque a voz, uma vez aberta, é um canal direto para a interioridade, para as emoções e para a verdade de si mesmo. Você descobre a si mesmo. Algo acontece e isso transforma a vida das pessoas.

MAGALHÃES: Decidi iniciar a entrevista tratando de um tema que parece ter sido deixado de lado por Molik e Grotowski após certo tempo. Gostaria de tratar dos Ressonadores, uma técnica que inicialmente parecia promissora, mas que após os novos direcionamentos do trabalho do teatro laboratório na busca pelo *teatro pobre*, pareceu ter sido abandonada. Grotowski e Molik alegavam que trabalhar os ressonadores após certo tempo estava guiando a atenção do ator para o lugar errado. Molik inclusive chegou a denominá-los como “coisas óbvias” (2012), utilizando isto como uma motivação para o abandono da técnica. Contudo, quando ainda eram estudados da forma como foram concebidos, os Ressonadores de

Grotowski possuíam alguns registros bibliográficos⁹ e, de acordo com eles e com algumas passagens de seu livro, pude notar convergências e até divergências entre Molik e Grotowski acerca do tema.

Dentro dessas divergências entre Grotowski e Molik, pude notar uma quanto ao uso do ressonador occipital em relação ao registro *La Nuque* comentado por Molik. Grotowski parecia acreditar que o Ressonador Occipital era o ressonador que produzia os registros mais agudos e uma maior ampliação vocal, já Molik parecia confiar estas possibilidades ao registro *La Nuque*. Você acredita que sejam diferentes abordagens do mesmo ressonador? Ou, possivelmente, seria o *La Nuque* um ressonador aparte muito utilizado por Molik que não apareceu nos registros de Grotowski? Como era a forma que Molik trabalhava com este ressonador?

CAMPO: OK, então eu acho que temos algumas questões, algumas são técnicas, outras não são técnicas mas se relacionam com a história dessas duas grandes figuras. Portanto, uma coisa a entender é que no Teatro Laboratório o único profissional foi Molik, como ator. Os outros eram todos muito jovens. Molik era um pouco mais velho que os outros e ele já tinha algumas experiências. Ele estava trabalhando como ator, mas também como um recitador. Isso significa que era uma forma particular de contar histórias usada na época na Polônia em espaços abertos. Ele costumava promover alguns destes trabalhos para fábricas de aço. Assim, ele viajava pelo país com um acordeonista e outro pequeno grupo pago pelo governo para convencer as pessoas. Então ele já estava usando a voz de uma maneira muito profissional e fazia teatro na época. Grotowski começou na escola de teatro, inicialmente como ator e depois como diretor, mas nunca atuou realmente. Ele estudou em Moscou, mas quando voltou à Polônia, criou a companhia após o impulso dado por Ludwik Flaszen, que foi o criador original do teatro de laboratório. Grotowski escolheu atores não experientes daqui e dali, incluindo Rena Mirecka. Molik era o único com alguma experiência. Assim, a fase inicial foi a de criar um treinamento. Grotowski tinha idéias muito fortes sobre o que fazer, mesmo quando era muito jovem, inexperiente, mas já era claramente um líder e um guia para os outros. Inclusive todos os membros do grupo, em particular Molik e Mirecka disseram “nós puláramos no fogo, por Grotowski”. Grotowski foi claramente aquele que inspirou os outros.

⁹ Há passagens sobre como Grotowski utilizava os ressonadores no livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* (2007).

Mas de forma técnica, Molik era o mais experiente deles. Quando eles desenvolveram as diferentes técnicas, estavam criando um teatro laboratório. É uma forma muito específica de organizar uma companhia em que o treinamento é regido por alguns membros da companhia dentro do grupo. Alias, esteja ciente de que estamos falando dos anos 50, as pessoas não tinham a oportunidade de ir a oficinas, ao redor do mundo ou convidar pessoas especiais, pense na Polônia daquela época. Portanto, eles tinham que usar as fontes que tinham para criar algo inovador e diferente. O primeiro treinamento físico que desenvolveram foi através de um livro de treinamento militar dos Fuzileiros navais americanos. Mais a frente, eles dividiram as diferentes disciplinas: Mirecka estava liderando os *exercícios plásticos*, mais tarde Cieslak estava lidando com o tipo de trabalho físico ginástico, Cynkutis trabalhando no ritmo e Molik trabalhando na voz. Assim, basicamente tudo que eles criaram foi criado por eles mesmos e com Grotowski. Dessa forma, durante todo o período de estabelecimento do treinamento, é difícil distinguir, mas eu diria que Molik é o protagonista no estabelecimento do treinamento vocal, não Grotowski. É claro que Grotowski, com esta enorme mente e habilidades, foi instrumental, foi uma orientação, e eu diria também um aprendiz rápido. Mas de qualquer forma, todo o trabalho com todos os ressonadores, é claro, foi o trabalho de Molik que vem de uma tradição.

O trabalho com os ressonadores está sendo usado há centenas de anos, se não milênios. É típico dos cantores de ópera. Portanto, quando você entra na técnica específica, posso contar minha idéia ou a experiência que tenho, mas não temos Molik ou Grotowski para perguntar-lhes sobre isso. Mas o que posso lhes dizer é que o tom mais alto, que era um interesse específico de Grotowski, na verdade era do topo da cabeça e isto é derivado de alguma informação que ele obteve da ópera chinesa. Embora Molik esteja muito mais enraizado no teatro e nas experiências europeias, ele não tem realmente esse tipo de intercâmbio. Por exemplo, Hatha-yoga. Grotowski sempre foi um praticante de yoga. E também Richard Cieslak, o trabalho que ele fez com Grotowski, você vê que é basicamente o desenvolvimento dinâmico da Hatha-yoga. Molik usou apenas alguns deles. Ele nunca lidou realmente com isso. Ele não estava próximo de outras culturas. A questão é essa, ele tem uma abordagem europeia muito específica no treinamento. Foi isso que ele trouxe e desenvolveu. Portanto, estas são as diferenças, mas tecnicamente não são grandes, honestamente. Foi uma espécie de exploração muito livre, para começar com essas técnicas e depois experimentá-las e ver como funcionavam. Molik, quando ele estava desenvolvendo os vários sistemas,

começando com os ressonadores e depois o trabalho do *Voz e Corpo*, a primeira coisa que ele fez foi experimentar em si mesmo por muito tempo e, posteriormente, tentar com os membros do grupo. E quando começaram a fazer oficinas, muito mais tarde, Molik tinha milhares de estudantes e pôde experimentar a técnica e determinar o que estava funcionando ou não e sob quais condições. Por exemplo, há um episódio sobre Richard Cieslak: quando ele entrou na companhia, bem mais tarde que os outros, era mais jovem, estudou marionetes na escola de teatro mas não estava realmente treinado como ator assim como os outros, e possuía problemas com a voz. E você pode ver em filmes em que Cieslak está fazendo algum exercício de voz, tendo este tipo de registro muito baixo e alguns problemas, ele estava meio bloqueado. Então Molik trabalhou com ele diretamente e abriu sua voz. Esse era o objetivo em vez de, novamente, criar receitas, ele costumava trabalhar de forma muito pragmática, fornecendo soluções para alguns problemas específicos. Molik e também Grotowski, deixaram de usar os ressonadores especialmente porque basicamente abandonaram o teatro. Os ressonadores servem principalmente como treinamento de ator porque aumenta as possibilidades expressivas de um ator. É claro que você pode usar os ressoadores, e francamente, é possível encontrar algumas outras maneiras de utilizá-los como parte do trabalho de voz, para abrir a voz em alguns casos. Lembro-me de Molik, depois de ter deixado os ressonadores por muitos anos, focalizando no *Voz e Corpo*, estava sim voltando a usar os ressonadores de tempos em tempos. A questão é que não era o trabalho principal que realmente poderia alcançar o que eles estavam tentando alcançar na época do Parateatro, basicamente porque isso fazia parte do treinamento de atores. E eles estavam se mudando para algo totalmente diferente. Grotowski mudou até mesmo para além disso pois começou a trabalhar com as canções tradicionais. A maioria das canções tradicionais eram do Haiti e de raízes africanas.

Após o período de exploração internacional do Teatro das Fontes, a gama de exploração e também os objetivos mudaram em direção à Arte como Veículo. Molik não estava mais trabalhando na época com Grotowski, nem com Mirecka também. Após o período inicial de trabalho conjunto no Parateatro eles se separaram. Grotowski partiu depois de 1983 ou 1982 e nunca mais trabalharam juntos. Mas o que é interessante é que nem Molik nem Mirecka voltaram ao teatro. Após a experiência com Grotowski eles terminaram com o teatro e continuaram o trabalho sobre si mesmos, assim como Grotowski. Cada um deles tinha suas particularidades, mas todos estavam relacionados de alguma forma. Para Molik, a voz era o *veículo*. Ele foi o primeiro a usar o termo *veículo*.

MAGALHÃES: Venho analisando os filmes que você deixou disponível em seu livro Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik, contudo, é importante ressaltar que devido a época que estes filmes foram gravados e divulgados, os ressonadores já não eram mais trabalhados como foram concebidos e, conseqüentemente, são dificilmente abordados nos filmes, uma vez que estes se referem à Fase Parateatral (*Acting Therapy*) e aos trabalhos solos de Molik com seu workshop *Voz e Corpo* (*Dyrygent* e *Alfabeto do Corpo*) já anos após a morte de Grotowski em 1999. Dessa forma, gostaria de saber se você chegou a presenciar algum curso ou trabalho de Molik em que este abordava os ressonadores de forma explícita, direcionando a atenção especificamente para eles e, principalmente, se algum desses momentos foi documentado? Ademais, nos documentários presentes no livro que você escreveu, esses ressonadores são abordados em algum momento mesmo que inconscientemente?

CAMPO: Nunca se aproximou dos ressonadores durante as oficinas, e conseqüentemente dos filmes, porque ele se concentrava no *Voz e Corpo*. Tive algumas sessões individuais com Molik sobre isso. Ele estava realmente começando, naquela época, a reelaborar e a pensar em como desenvolver novas abordagens, recuperando algum trabalho com ressonadores, mas não estava ainda usando isto com os estudantes. No entanto, há alguns momentos no típico ciclo do *Voz e Corpo*, são cerca de cinco ou seis dias, logo no final do trabalho, em que os indivíduos fazem alguma improvisação. Nestes momentos, tivemos um trabalho individual com Molik e muitas coisas estavam acontecendo na época. Portanto, nem tudo o que faz parte do método é explorado. Você pode ver nos documentários que eles usam alguns movimentos e gestos que não são codificados para o uso de aspectos específicos comuns da voz, então provavelmente sim, nesse caso, provavelmente há. Em alguns momentos ele estava usando algo que você poderia relacionar com os ressonadores, mas não de forma sistemática.

MAGALHÃES: Sim, quer dizer, parece que ele não abandonou os ressonadores, mas mudou a abordagem. Depois de algum tempo, ele não a usou de forma explícita ou dirigindo o foco dos atores para os ressonadores, mas também os estimulou a usar.

CAMPO: Sim, estimular! Porque o problema é que quando você usa ressonadores de uma maneira muito sistemática, pode parecer uma receita, um sistema a se seguir. E ele é fragmentado. É também por isso que Grotowski, eu acho, deixou esse tipo de abordagem pois é como usar uma abordagem fragmentada. Enquanto a ideia é criar este tipo de estado de consciência fluente e orgânico, quase xamânico. Molik não é diferente. Portanto, não se para o treinamento e diz “OK, agora trabalhamos nisto”. Pode acontecer em um certo momento, sim, um a um, para verificar algo, mas não como parte do sistema.

MAGALHÃES: Diversas vezes em seu livro você e Molik comentam acerca das ressalvas que possuem em criar um manual da atuação com esta técnica, inclusive criticam as traduções dos livros de Stanislavski para o inglês alegando que inicialmente, em russo, era denominado *O trabalho do ator sobre si* e no inglês ficou como *O manual do ator*. Ademais, aliado a essa problemática, após a primeira metade da Fase Teatral de Grotowski, os ressonadores parecem agir de forma nociva à atenção do ator e conseqüentemente à sua liberdade corporal e vocal em cena. Você acredita que foi por esses mesmos motivos que Molik preferiu não dar grandes esclarecimentos acerca dos ressonadores em seu livro? Molik afirmava que os “Ressonadores são coisas óbvias” (2012), teria sido isso que contribuiu para o abandono desta técnica? e por fim, seria esse mesmo motivo que impediu Molik de prestar maiores esclarecimentos acerca do *mapa universal dos pontos energéticos* que você o indagou em entrevistas com ele? Gostaria de deixar aqui algo acerca do assunto que não disse em seu livro?

CAMPO: Vamos começar com o que você disse antes, sobre o título do livro de Stanislavski. Isto é algo importante! A edição russa do livro se chama *O trabalho do ator sobre si mesmo*. É preciso saber que a 1ª edição do livro de Stanislavski é americana. A história diz que seu filho estava doente e precisava de dinheiro - estamos falando agora do tempo da União Soviética - e houveram alguns problemas. Naquela época, na União Soviética, não se podia ter direitos autorais, então ele não podia obter dinheiro de publicações e, devido a isso, ele aceitou o convite dos americanos depois da turnê que fez em 1923 na América. Essa turnê foi muito bem sucedida e ele ficou famoso. Então aceitou, publicou o livro nos Estados Unidos para obter os direitos autorais. Mas o problema é que o texto foi de alguma forma manipulado para torná-lo mais aceitável para um público americano. Além disso, ele foi muito parcial uma vez que se

refere apenas à primeira parte da experimentação do sistema. Aconteceu que Stanislavski rejeitou aquele livro e depois o publicou na Rússia com o título original. E não apenas o título, mas inúmeros outros elementos, é uma história interessante. Mas o ponto é que o título é muito importante, o trabalho do ator sobre si mesmo significa que o objetivo da obra não é produzir uma espécie de arte comercial ou um espetáculo, mas é trabalhar sobre si, é usar a arte como um veículo. Por isso, mudou completamente a perspectiva. Mas os americanos possuíam os direitos autorais, legalmente, então o mundo inteiro fora da Rússia, com algumas exceções, só poderia conhecer a obra de Stanislavski a partir dos livros americanos. Assim, durante 70 anos foi proibido publicar qualquer outra versão, mas finalmente eles puderam fazê-lo. Após a expiração dos direitos autorais, a Routledge publicou uma versão mais precisa - mas não totalmente precisa, infelizmente - do livro russo original, com uma nova tradução em 2005. Novamente, eles mudaram o título, e usam algo como *atores trabalham um diário estudantil* que não é o título original, não sei por quê, acho que podem ter medo de que as pessoas fiquem confusas e não entendam o título *Um Trabalho do Ator sobre Si*. É isso mesmo, a ideia de criar um manual de receitas que é sempre um problema. A propósito, agora estou publicando um livro. Meu novo livro será publicado pela Routledge em junho, é chamado *Agindo a Essência: O Trabalho do Performer Sobre Si* para tornar isto ainda mais claro se for possível.

MAGALHÃES: E este mapa universal de pontos de energia?

CAMPO: Sim, os pontos de energia. Bem, eu fiz minha investigação acadêmica, e acho surpreendente a precisão com que Molik podia identificar alguns problemas e bloqueios nas pessoas. Por isso, perguntei se ele tinha um mapa específico que utilizasse centros de energia. Isso porque estou treinando em algumas tradições chinesas, indianas e japonesas que têm alguns centros de energia específicos que você pode operar. Muitas tradições têm este tipo de mapa. Eu estava me perguntando se ele estava usando algum desses ou algum mapa clínico ou médico. Mas não foi sua abordagem. Sua abordagem é muito diferente. Tudo vem da experiência e do conhecimento das pessoas. Você conhece as pessoas e os indivíduos. É por isso que ele dizia usar de uma abordagem xamânica, este é um tipo de conhecimento que algumas pessoas muito experientes têm, mas que provêm da experiência. Ele só pode ser

transmitido através da prática. Devo dizer que tive a sorte de trabalhar muito com ele e ver como ele o opera. Mas sei que o que aprendi da práxis de Molik foi praticando. Quanto mais você pratica, usando estes métodos extraordinários que Molik usa, você encontra mais e mais maneiras de identificar e resolver os bloqueios, mas isto vem da prática, de uma estrutura muito forte que você possui. Porque o método funciona, mas no início você pode simplesmente tentar imitar o mestre e ver. Mas a partir desta imitação, depois de anos de experiência, você começa a entender realmente como ele funciona. Mas novamente, se você o explica e diz “Você toca aqui e ali”, parece bobagem porque não se trata disso. Funciona assim, mas primeiro: não funciona para todos da mesma maneira. Segundo: há muitos elementos que se juntam. Não é uma abordagem clínica. É uma abordagem holística.

MAGALHÃES: E eu acho que isto ocorre por se tratar de algo muito pessoal, certo? Somos todos diferentes, portanto, é preciso trabalhar de forma diferente para cada um de nós.

CAMPO: Sim, é completamente pessoal! E cada indivíduo é diferente. Alguns têm alguns bloqueios físicos, outros têm alguns bloqueios psicológicos, outros são mistos. Alguns estudantes têm bloqueios que vêm de ambientes, outros de idades ou de questões profissionais. É claro, somos todos iguais. Somos todos humanos. Portanto, algumas coisas funcionam da mesma maneira. Mas, por exemplo, algumas letras do *alfabeto* funcionam muito bem para alguns, mas com outros não funcionam de forma alguma. Sabe, em algumas culturas alguns exercícios são bem aceitos, em outras culturas não. Eles se recusam ou não, as pessoas às vezes ficam irritadas. Portanto, é preciso juntar certa experiência com o leque de pessoas que você possui ali e trabalhar com isso. Você começa realmente a identificar o procedimento correto.

MAGALHÃES: Um dos termos de Molik que mais me intrigou foi o termo *Vida* repetido em diversos momentos do livro. Me parece inclusive um dos pontos mais importantes do trabalho, talvez até o objetivo da técnica de Molik: encontrar uma *Vida*. Contudo, assim como outros temas de seu trabalho, Molik não descreve exatamente o que é essa *Vida* encontrada. Por meio de algumas metáforas e exemplos de sala de aula, ensaios e apresentações, é possível apreender o significado deste termo. Para mim, particularmente, associei muito este termo

Vida de Molik com a busca pelo *corpo-vida*, termo desenvolvido por Grotowski. Tanto *Vida* parecia ser o objetivo da técnica de Molik, quanto o *corpo-vida* parecia ser o objetivo do treinamento do ator no Teatro Laboratório de Grotowski. E na sua experiência, como você vê o termo *Vida* abordado por Molik? Acredita que exista alguma relação com o termo *corpo-vida* de Grotowski?

CAMPO: Não acho que seja diferente, acho que é a mesma coisa. Na verdade vem de Stanislavski! Ele diz muito claramente que estava interessado em atores que agissem como se fizessem pela primeira vez, experimentando pela primeira vez. Mesmo que esteja repetindo, obviamente. Mas o objetivo de Stanislavski era ter um ator criador que, a cada vez que ele age, ele está vivendo, logo está vivendo não repetindo. Portanto, esta é a *Vida* que todos nós procuramos quando fazemos qualquer tipo de treinamento nesta linha. Portanto, pode-se usar uma terminologia diferente, mas *Vida* é vida. Pode ser bastante confuso quando você lê, mas quando você a pratica não é algo muito complicado. Você pode vê-la quando você trabalha em um estúdio e pratica ou quando você apenas observa os atores ao ir ao teatro. Você pode ver quando um ator está vivendo a *Vida*, quando ele tem uma presença ou quando está vazio, mecânico ou vazio porque ele não sabe o que fazer. Quando você faz uma ação real, você deve ter algo dentro de si. O trabalho é tanto externo quanto interno. Você pode usar técnicas que vêm para estimular o externo ou usar técnicas que vêm para estimular o interno ou ambos combinados, geralmente de ambos combinados, depende. Na abordagem grotowskiana, que não é nova mas apenas clara, você usa elementos da memória, da vida, da experiência presente, da experiência passada e da imaginação - mas isto já está presente em Stanislavski - contudo se torna mais sistemática com Grotowski e também com Molik. Você vê uma direção muito clara e então vê as pessoas trabalharem com elas, talvez elas não estejam acostumadas, mas esta é realmente a essência da atuação ou até mesmo do trabalho neste tipo de prática. O trabalho é poder liberar suas próprias energias criativas e, no caso de Molik, através da voz. Mas quando você tem que criar a partitura¹⁰, você tem que reencontrar aquele caminho que veio de lembranças da vida e da imaginação, ou seja, um dos dois ou ambos combinados, não importa como você os adiciona. O problema é que você sabe que não está

¹⁰ Este termo representa nas artes cênicas, na visão de alguns autores, uma coreografia psicofísica das instâncias da atuação, sendo assim, mais próximo do termo coreografia do que do termo partitura musical

usando a mente lógica, é uma abordagem diferente. Na verdade todo o trabalho deles é tentar evitar a mente lógica, Molik disse que se ele pudesse ele “cortaria a cabeça dos atores”. Não é só Molik que o diz, há muitos outros. Mas Molik deixou isso tão claro e eficaz. Assim, quando você entra no processo, a propósito, você não precisa repeti-lo como 100 a 2000 vezes. Para Grotowski, em um certo momento, seu foco principal era a precisão, quero dizer Molik também, mas ele demonstrou que você podia ver *Vida*, mesmo se você organizasse sua partitura depois de fazer três ou quatro repetições. Não precisamos repetir umas 100 vezes para fazê-la, após três ou quatro repetições de sua partitura, se ela estiver cheia desses elementos, não está vazia, você pode vê-la. Sim, você tem a *Vida*. Essa é a *Vida*! É realmente a *Vida*, sabe, tem o V maiúsculo porque é, eu diria, uma vida que é vivida num momento especial, em circunstâncias especiais. E é uma seleção especial porque você está voltando a alguns momentos que são claramente importantes para você, mas é a *Vida*. É a sua vida. Você vê diversas pessoas fazendo este trabalho porque não têm nenhum condicionamento, não têm que seguir as linhas, não têm o problema de ter que se apresentar para seu público. Aqui você cria este laboratório. É o significado do laboratório, você tem um espaço, e ele é protegido, então você dá alguns instrumentos para que as pessoas sejam livres e se expressem e façam este tipo de pesquisa. É quando você vê este fogo, sabe? Aparecendo. É difícil expressar com palavras. Há algo aqui para vivenciar apenas na prática.

MAGALHÃES: Esta é uma parte do trabalho que é prática. Na verdade, eu acho que é realmente mais fácil de entender pela prática, do que pela teoria.

CAMPO: Sim

MAGALHÃES: Eu adorei esta resposta. Na verdade, acho que estes dois termos são muito próximos um do outro. *Corpo-Vida*, *Vida* e até mesmo *Presença*. Parece que eles estão falando da mesma sensação.

MAGALHÃES: Essa busca no *desconhecido*, ou até mesmo, encontro com o *desconhecido* é citado por você e por Molik em seu livro, contudo, Molik parece relutante em se aprofundar sobre, talvez por se tratar de algo demasiadamente subjetivo e conseqüentemente delicado de se

descrever. A priori, de acordo com os registros bibliográficos, a busca parece estar relacionada com um momento de improviso do ator, enquanto que o encontro com o *desconhecido* aparenta ser o encontro deste ator com uma *Vida*. Eu gostaria, inclusive, de abrir espaço nesta entrevista para que você possa tratar, se for de sua vontade, de assuntos que Molik preferiu deixar de lado nas entrevistas com você, dessa forma, assim como nos *ressonadores* e nos *mapas energéticos*, tive dificuldade de encontrar informações acerca desta busca no *desconhecido*. Qual então é a sua perspectiva deste termo? O que pra você é esta busca ou encontro com o *desconhecido*?

CAMPO: Sim! Acho que precisamos evitar pensar que existe uma mitologia, vamos tentar desmistificar isso e, novamente, é outro tema que fica claro se você fizer a prática. É um momento, é apenas um momento durante a prática. É um momento mágico, é um momento muito especial, mas a única maneira de explicar o que você vai fazer, o que vai acontecer, é durante a prática. Então Molik não estava relutante com isso, ele apenas usou essas palavras para explicar o que acontece nesses momentos. Basicamente, é uma fase do trabalho. No trabalho inicial com o *Voz e Corpo* você faz algumas práticas, você faz o aquecimento e alguns exercícios, mas depois você mergulha no *alfabeto do corpo*. Então você faz todo o trabalho com o *alfabeto*, você aprende as letras, depois de três dias, quando você domina o *alfabeto*, você começa a usá-lo, quer dizer, ele é um instrumento. Não é algo que se aprende só para aprendê-lo. Estas estruturas são instrumentos para ajudá-lo a fazer isso, entrar em sua consciência profunda - Molik não usaria este termo, é apenas para explicar - Para entrar nesse tipo de subconsciente, no mundo que você tem dentro. A criação artística é sempre inconsciente. Você precisa encontrar algumas maneiras de instigar isso, e essa é a maneira que Molik costumava instigar em seu trabalho: as letras do *alfabeto*. Assim, naquele momento, para criar sua partitura, você precisa se livrar gradualmente das letras do *alfabeto*. Agora você se encontra em um momento em que não sabe o que fazer neste espaço, o que está por vir. É claro, você pode dizer que pode ter muitas outras formas, mas esta é uma forma direta, muito eficaz, porque você evita sentar e pensar no que vou fazer ou tomar notas. Você está apenas trabalhando no espaço - costumávamos trabalhar neste espaço por três dias com outras pessoas - se você não sabe o que fazer, você repete algumas letras do *alfabeto*. Mas você sabe agora que tem que deixá-las e usá-las como instrumentos, como ganchos para entrar em

outras ações, outros movimentos que podem se relacionar ou instigar, ajudá-lo a chegar a algumas imagens, a investigar suas memórias, revivê-las ou simplesmente deixar aparecer essas imagens. Então você vive o momento, aqui está a *Vida*. Isto é o *desconhecido* porque, ao realizar esse momento da prática, você não sabe o que vai ver/fazer pois não está planejado no papel. Isto está acontecendo e você não sabe até que aconteça. É o puro momento criativo do trabalho. É muito simples, não é místico, é o que é: você entra no *desconhecido* porque está se despreendendo da estrutura que o estava ajudando a mover-se no espaço e, quando você deixa a estrutura, você vê outro mundo. É quando a *Vida* aparece. Porque você não está repetindo as formas, você está fazendo outra coisa. A *Vida* vem em seu próprio indivíduo, e não se parece com nada mais. A propósito, estas letras do *alfabeto* não são apenas exercícios formais como ginástica, todas elas já estão relacionadas a algumas imagens. Portanto, elas ajudam você a se aproximar, por analogia, de algo a mais que possa inspirá-lo. Para se aproximar de algo que se relaciona com sua vida ou outras imagens que você possa criar.

MAGALHÃES: Vamos tratar agora deste conjunto de movimentos, destas ações precisas que Molik denominou como *alfabeto do corpo*. Gostaria inicialmente de perguntar se você conhece a origem deste *alfabeto*. De onde vem todos aqueles movimentos? Molik teve alguma inspiração ou até práticas físicas que este treinava e passou a utilizar como parte deste *alfabeto*? De acordo com seu livro, algumas das letras do *alfabeto*, aparentemente, possuem certa inspiração nos movimentos do Hatha Yoga, Pantomima Europeia e, de certa forma, Molik parece ter utilizado até alguns *detalhes* provenientes dos *exercícios plásticos*. Sendo assim, na sua experiência acerca do assunto, como se deu a criação deste *alfabeto*?

CAMPO: Sim, é isso que está dizendo. Sei porque também pratiquei *exercícios plásticos* com várias pessoas como Renna Mirecka, basicamente quem criou, e também Cynkutis, e a esposa de Cynkutis, mas também com os atores do Odin Teatret que aprendem com Richard Cieslak. Então sei que conheço muito bem os *exercícios plásticos*, o seu desenvolvimento do corpo teatral, na verdade. E sim, você pode ver claramente essas referências. Algumas destas letras do *alfabeto* são versões ou partes dos *exercícios plásticos*, ou mesmo algo que foi desenvolvido por alguns colegas, em particular por Rena Mirecka, como A Pipa. A Pipa é algo que Renna costumava fazer. Mas sim, outros são do Hatha Yoga, quero dizer, Molik não era praticante

de Yoga, mas alguns, é claro, praticavam juntos. Por exemplo, a *Cobra* vem da Hatha Yoga, outros Molik disse que vieram da pantomima, de uma pantomima europeia, eles praticaram todas essas coisas. Portanto, sim, também da pantomima e destas técnicas tradicionais de atuação europeias para o corpo. Portanto, é uma mistura de coisas diferentes, outras letras eu acho que ele mesmo produziu, apenas criadas com base no pragmatismo. Parte do trabalho que ele fez teve um contato muito direto com as pessoas. Então algumas de suas construções foram uma espécie de manipulação, e a partir desta manipulação ele pôde desenvolver a compreensão de que, em alguns exercícios, o corpo precisava ser enfatizado. Porque não funcionam todos da mesma maneira, é por isso que existem muitas. Porque cada uma destas letras trabalha em alguns bloqueios muito específicos, todas elas são destinadas a liberar alguns bloqueios. Quando você aprende as letras, você as pratica e depois trabalha utilizando sua voz. Se você usar sua voz corretamente, com a respiração correta, você entende, durante a prática, onde está o bloqueio e como podemos desbloqueá-lo usando estas letras. Cada uma delas tem uma história diferente, origens diferentes. Elas não provêm da mesma cultura. Elas vêm do Molik. A propósito, precisa estar ciente de algo, isto é importante, o Molik explica que existem apenas duas razões pelas quais a voz é bloqueada. Uma é a respiração e a outra é a laringe, o bloqueio da laringe. Portanto, todas estas letras funcionam em alguns pontos diferentes do corpo, ou em diferentes tipos de dinâmicas, e com um destes dois objetivos, ou ambos. Elas regulam a respiração. A respiração é plena, lenta e completa. E as letras funcionam abrindo a laringe de alguma forma.

MAGALHÃES: O documentário *Alfabeto do Corpo*, em resumo, retrata o ator Jorge Parente realizando as letras deste *alfabeto*. Em seguida, você próprio realizando algumas destas letras e, por fim, um diálogo entre você e Molik comentando o filme enquanto o assistem. Ao final da parte de Jorge Parente, este se coloca em um improviso utilizando as letras do *alfabeto* como um guia, conectando uma movimentação na outra de forma improvisada. Em seguida realiza um improviso destes movimentos agora sendo guiado pela voz. Seria esse momento de improviso uma busca no *desconhecido* como a comentada acima?

CAMPO: Muito bem, vamos colocar as coisas na ordem certa, ok? Portanto, a primeira coisa que precisamos estar cientes é que isso não faz parte do treinamento de atores. Na minha

experiência, é muito útil para os atores se for usado de certa forma, mas não é esse o objetivo do trabalho. Sim, isso é muito importante. Então o resto é entender que há algumas fases no trabalho. Portanto, a primeira fase é que você aprende o *alfabeto do corpo*, e depois, uma vez aprendido um a um, você cria uma breve apresentação na qual você os edita, basicamente. Você usa um após o outro sem uma ordem específica. Assim como vem. Você simplesmente faz, talvez não todos eles. Faz o que vem a você quando você está tentando proporcionar uma improvisação. Nesta improvisação, você apenas junta algumas letras do *alfabeto*. Aí está a primeira performance, a performance física extraída do *alfabeto do corpo*. Depois você tem uma segunda performance, nós fazemos o mesmo que na primeira, mas desta vez você vocaliza. E você vê, basicamente, o efeito do *alfabeto do corpo* e vê que o objetivo destas ações é desbloquear a voz. OK, agora o outro trabalho com improvisação e voz é o momento em que você sai, você abandona as letras do *alfabeto do corpo*, esse é o momento que estávamos falando antes, quando você encontra o *desconhecido*. E nesse momento você usa todo o sistema apenas para entrar neste outro mundo, este momento criativo, a energia criativa. Então, antes de desbloquear a voz - esta voz bloqueada significa que estou bloqueando a energia criativa - é o momento em que você deixa o *alfabeto do corpo* e suas formas. Você apenas vive com sua *Vida* e encontra o *desconhecido* e cria sua partitura, que é uma sequência de ações físicas no final. E então, quando você repete isso 3 ou 4 vezes você obtém essa partitura. Isso é suficiente. E então o que você faz é executá-la usando a vocalização, assim como você fez com as letras do *alfabeto*. Agora que você tem esta próxima etapa, com a *Voz Aberta*, energia aberta, você a usa com a sequência de ação física. Então, você monta-a. A partitura que você tem cheia de uma *Vida* que vem de uma voz que agora é mais aberta. Você junta essas coisas e tem uma atuação, basicamente.

MAGALHÃES: Por fim, um último questionamento acerca do *alfabeto do corpo*. Durante esta busca pessoal por formas de se trabalhar a voz do ator tive contato com diversas técnicas, inclusive as relacionadas à Ópera, teatro musical e afins. Nestas áreas, pela experiência que tive, a técnica vocal era trabalhada mantendo o corpo um pouco mais estático, sem muita movimentação. Quando conheci o trabalho de Grotowski e Molik, muito me cativou a quantidade de movimento que pareciam produzir em seus treinamentos tanto vocais quanto corporais, inclusive, até mesmo essa divisão conceitual (corpo e voz) me parecia mais

homogênea. Contudo não pude deixar de notar que ao observar as movimentações do *alfabeto do corpo* (ao menos aquelas expostas no livro e no documentário) não reparei em emissões sonoras, sons vocais provenientes do ator, com exceção é claro, do improviso final sendo guiado pela voz. Este fato me levantou uma dúvida: como o *alfabeto do corpo* ajuda em um possível *desbloqueio vocal* utilizando tão pouca emissão vocal? Uma vez que é bastante comum em aquecimentos vocais a utilização de exercícios de vibração, exercícios de extensão vocal e etc. Na sua experiência, como você acredita que este *desbloqueio vocal* ocorre?

CAMPO: Há algo que você não vê nos filmes e não está descrito no livro em detalhes porque é uma prática que ocorre no início das sessões. Você faz um aquecimento com a respiração e depois faz o que Molik costumava chamar de *dar uma voz*. Basicamente, você abre sua voz completamente, e o faz algumas vezes de maneiras diferentes, quer dizer, é algo a se fazer na prática. Portanto, fazer isso no início também é uma forma de verificar a voz e os bloqueios das pessoas. Então, sim, há um momento de expressão total da voz. É uma espécie de verificação para fazer todos os dias e também ver o desenvolvimento e, só então, começa a fazer o *alfabeto do corpo* que é silencioso. É um exercício silencioso, a voz no *alfabeto do corpo* acontece no terceiro dia ou quarto dia. Quando você domina o *alfabeto*, começa a usar a voz. Quando você faz os exercícios, você sabe que é totalmente livre para usar a voz da maneira que quiser, mas, é diferente deste começo, em que você não está se movendo muito, tendo, você sabe, sua postura de uma certa maneira e não estando ocupado com a performance. Portanto, sua voz pode responder diferente, e então depende do nível de experiência e do nível de bloqueios que possui. Portanto, você pode não ver isso no filme com Jorge, mas esta voz já está aberta, portanto pode ser modulada. É, basicamente, só para explicar o que é o processo. Mas é claro que algo está faltando lá. Talvez se você assistir ao *Dyrygent* você possa conseguir algo. Mas é uma bela liberdade e, claro, se você não experimentar a oficina e sua estrutura, você pode ficar um pouco confuso. Não está muito claro. Você sabe que eles queriam que eu, há alguns anos atrás, publicasse com o livro um filme com Jorge e a oficina completa? Eu não concordei. Porque eu não queria fazer do livro uma receita e porque Molik não era isso. Eu não podia, você sabe, aprovar este tipo de operação. Portanto, para mim, este livro é este livro. Você compreende um pouco, mas depois tem que fazer *workshops* para experimentá-lo. Sim, ele não pode substituir isso.

MAGALHÃES: Sim, acredito que tenha sido a coisa certa a se fazer, quero dizer, foi justo para com o trabalho não publicar tudo.

CAMPO: Este livro já é alguma coisa. Há uma lógica, uma lógica interna e eu não queria quebrar isso. E também não quero dar essa ilusão de que você assiste a um DVD que dá instruções sobre como dirigir esse *workshop*, porque não é esse o objetivo. Já é bastante arriscado quando você assiste ao *alfabeto do corpo* e pensa “OK, agora eu os conheço e os faço”. Quero dizer, há algo errado com isso, não funciona assim porque essas imagens são documentação. Não é uma explicação, não pode substituir a oficina propriamente dita.

MAGALHÃES: O processo do *desbloqueio vocal* foi o que mais me chamou a atenção no trabalho de Molik e o que mais atiçou minha curiosidade foi a pedagogia que Molik possuía ao tentar desbloquear a voz de um aluno. Acredito que este tema que vamos abordar agora seja o momento mais intuitivo da técnica, é a parte do trabalho em que Molik precisa fazer, como orientador, aquilo que precisa ser feito para desbloquear a voz do aluno. Contudo, parece não haver uma regra ou um padrão de como Molik agia para desbloquear a voz e também não parece tão claro, em termos teóricos, o que está bloqueado no ator e como enxergar esses bloqueios. Ao ler seu livro e analisar esses momentos em *Acting Therapy*, por exemplo, pude notar que esta pedagogia era algo que Molik parecia saber intuitivamente. Era como se Molik simplesmente soubesse, ou pudesse ver com clareza quais pontos estão tensionados na voz e no corpo do ator e o que ele, Molik, como professor, precisava fazer para desbloqueá-los. Inclusive passando por diversas proposições, direções, indicações, estímulos e até interferências físicas no corpo do ator enquanto este buscava *abrir a voz*. Isso está bem retratado em *Acting Therapy* com comentários em seu livro a respeito daquele rapaz do filme. Gostaria de perguntar: de fato era algo puramente intuitivo? Molik aprendeu com alguém a enxergar os bloqueios e as possibilidades de desbloqueios? É possível aprender como Molik via e resolvia esses problemas?

CAMPO: Sim. É só praticando e Molik disse que aprendeu sozinho. E “aprendendo sozinho” quer dizer que ele aprendeu trabalhando também com Grotowski, com seus colegas na maior

companhia de teatro da segunda metade do século 20 e com centenas de alunos. Portanto, vem da experiência, mas é uma experiência muito sólida. Dessa forma, sim, é possível, claro. Depois de trabalhar com Molik eu posso lhe dizer que passei a identificar algumas coisas. Tenho certeza de que cada vez que este método funciona, quanto mais você o realiza, se você se aproxima dele e o pratica, você começa a entender mais o trabalho com as pessoas. Mas você não pode dizer que há uma única maneira de aplicá-lo porque o que é importante, no caso de Molik, é que ele poderia usar ideias diferentes para desbloquear a voz. Às vezes podemos alterar a postura do corpo, trabalhar alguma respiração específica, fazer alguma pressão física ou alongamento em alguns pontos. Às vezes é xamânico. Às vezes, você como professor, se dirige ao aluno, em momentos, no nível da emoção. E também em ritmos, às vezes você precisa seguir um certo ritmo. A base disso, esteja atento, é uma alteração da consciência. Sem isso não se pode realmente entender a natureza do trabalho. Há uma alteração da consciência. Portanto, quando você consegue passar para outro estado de consciência, há algo que só pode ser controlado pelo líder naquele momento. E o relacionamento não pode ser mal direcionado. Mas o que você encontra só pode ser visto a esse nível de cautela. Portanto, se você se impõe “agora você tem que fazer isto ou aquilo”, não fará sentido. Por exemplo, acho que está no livro, trabalhei com o aluno e lhe disse para pular e gritar. Em inglês é *cry out* (gritar), o que significa *scream* (gritar), esse foi o erro no sotaque. “*Cry Out*” (gritar). “*Cry*” (chorar). “Agora você chora” e ele chorou. Ele pulou e chorou. E essa foi a maneira de desbloquear. Mas não foi planejado, dizendo algo presente em um livro: “OK. E neste ponto, eu direi ‘grite’”. Houve um certo momento em que havia um nível diferente de consciência, individual e grupal, em que essas coisas podiam acontecer. E você precisa estar pronto para agir.

MAGALHÃES: Agora quanto ao *cante a sua vida*, os momentos em que Molik pedia isso aos alunos, seria esse *cante a sua vida* um estímulo em meio a algum exercício ou improviso, ou chega ser de fato um dos exercícios do curso de Molik? É um momento do trabalho com um foco predominante na voz? Quero dizer, como ficava o corpo do aluno, em movimento ou mais predominantemente parado? O momento em Dyrigent em que os alunos estão cantando sozinhos para todos os outros, é este exercício *cante a sua vida*?

CAMPO: Não, não. Há alguns momentos na oficina em que os estudantes estão cantando, mas isso não é o *cantar sua vida*. Esta ocasião de *cantar sua vida* é aquele momento em que você faz a improvisação física, quando você encontra o *desconhecido*, então você tem sua partitura e então você usa a voz lá, mas não é uma voz abstrata porque está relacionada com a vida que você está vivendo. Assim, ao invés de apenas fazer a ação, você também usa a vocalização, embora ela não tenha palavras, mas está tudo relacionado com a *Vida* que você está vivendo no exercício, de qualquer maneira, é uma outra forma de expressar sua *Vida*, então é isso que acontece. Sua vida.

MAGALHÃES: Tratando agora deste trabalho de *desbloqueio vocal* em grupo. Ao analisar Dyrygent pude notar no fim do filme, entre os minutos 13:30 e 17:15, que o grupo retratado alcançou uma afinação e harmonização de vozes bastante complexa, eu diria até de alto nível técnico em termos de coralidade. Os últimos 4 minutos do filme parecem retratar um exercício de grupo também improvisado com foco principal na voz. Tive curiosidade em saber do processo que eles tiveram até chegar naquele nível: Era de fato um exercício específico retratado naquele momento? Qual seria o nome deste exercício de voz em grupo? O grupo havia feito o exercício ao longo dos 9 dias de *workshop*? Aqueles minutos finais do filme retratam o exercício no fim do curso com os atores já mais desbloqueados vocalmente? Era comum as turmas chegarem naquele nível somente dentro dos 9 dias de curso? Muitas perguntas, certo?

CAMPO: Sim, sim, muitas perguntas, mas uma resposta muito simples. Este é basicamente o resultado mais evidente que você pode ter do trabalho. Isso se dá porque este momento ocorre no final da oficina antes de dizer adeus. Basicamente, é o último momento. Durante o trabalho com o grupo isso vem como uma surpresa. Estes estudantes trabalham até aquele instante, você sabe, em grupo mas basicamente individualmente. De um a um mostraram o que fizeram no curso, mas nunca trabalharam realmente juntos como um grupo, contudo no final, fazem este trabalho de grupo que Molik chamou de *levitação*. Você fecha seus olhos. Apenas assume uma postura muito específica que ajude nesse ponto, quando o corpo e a voz estão prontos após dias de trabalho que ajudam na abertura da voz, numa voz genuinamente aberta. Então, basicamente isto acontece. As pessoas começam a dar voz, seguindo umas às outras de uma

maneira muito orgânica e genuína. Isto simplesmente acontece, isto não é dirigido. E isto acontece o tempo todo. Isto demonstra a eficácia do trabalho.

MAGALHÃES: Cada oficina termina assim e cada grupo chega a isto?

CAMPO: Sim.

MAGALHÃES: Muito bom. E se isso acontece apenas uma vez em nove dias então aquele momento em *Dyrygent* foi a primeira vez que os alunos fizeram este exercício?

CAMPO: Sim, sim. Não há outras ocasiões. E não é um coro. Eles não seguem uma partitura musical. Eles não estão treinando, não estão reproduzindo nem nada disso. É um momento em que tudo se une e faz sentido porque você está nisto ao longo dos dias se aproximando cada vez mais desta expressão aberta em sua voz e também da relação com os outros. Esta relação que você não conhece muito bem porque estava trabalhando seu foco em si mesmo, mas você está na mesma sala e está trabalhando livremente com todos os outros. Este é o momento em que todos estes elementos se unem, e não importa se você é um ator treinado, se sua voz ainda é ruim, pois está começando a sentir. E então, com os outros, todos estes elementos se juntam, se misturam em algo mágico.

MAGALHÃES: E isso é realmente mágico. Quer dizer, se assemelha a anjos numa sala, é realmente lindo.

CAMPO: E é por isso que Molik diz “feche os olhos, a idéia é que você está levitando, você está se movendo a 20 centímetros do chão”.

MAGALHÃES: E saber que isso acontece apenas uma vez durante a oficina e só no final torna tudo ainda mais especial.

CAMPO: Sim. Antes não havia nada. Apenas vem como está.

MAGALHÃES: Perfeito. Perfeito. Quero dizer, obrigado por todas estas respostas. Isto é ouro para mim, para minha pesquisa. Obrigado. Muito obrigado.

CAMPO: Muito bem. De nada. Muito prazer.

Referências

FLASZEN, Ludwik. *Grotowski & companhia: Origens e Legados*. Ed. São Paulo: Realizações, 2015.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971; Prefácio de Peter Brook.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007

MAGALHÃES, Pablo; LIGNELLI, César. *Voices in Dialogue: Interview with Giuliano Campo about Zygmunt Molik's praxis*. *Voz e Cena*, v. 3, n. 2, p. 80 - 95, 31 dez. 2022. Ed: Unb. Versão original em Inglês..

MAGALHÃES. *Voz e Movimento: uma análise da práxis de Zygmunt Molik*. Programa de Pós Graduação/Unb, 2022.Dissertação. Brasília

MOLIK, Zygmunt; CAMPO, Giuliano *Treino de Voz e Corpo de Zygmunt Molik - O Legado de Jerzy Grotowski*. Ed. São Paulo: Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda, 2012.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. London and New York: Routledge, 1997.

Tradução recebida em 15/10/2023 e aprovada em 16/11/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.51194>

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

ⁱ Pablo Magalhães - Mestre em Processos Compositivos da Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília, Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília. Participante do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena. pablomagalhaes1996@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2904726749543288>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8009-5780>

ⁱⁱ César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e dos Programas de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte) e de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Editor do Periódico Voz e Cena. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Autor do livro Sons e(m) Cenas (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais (2019) e de inúmeros artigos publicados em periódicos qualificados. Pesquisa e orienta temas que envolvam sonoridades, estéticas e pedagogias. Palavra falada e cantada. Glossolalias.Vocalidades e educação. Vocalidades e movimento. Vocalidades e tecnologias. Vocalidades e cultura. Sonoplastia. Música de cena. Música cênica. Desenvolve com recorrência produções estéticas em parcerias com os grupos de teatro Desvio, Sutil Ato, alaOca, Teatro do Concreto e Trupe dos Argonautas. Desde 2017, junto ao Grupo Desvio, circula com o DeBanda pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Perú. cesarlignelli@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

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



Naquela noite não choveu lá fora, choveu dentro de mim: relato de composição e conjecturas acerca do teatro (auto)biográfico

Pedro Barsalini ⁱ

Juliana Alves Mota Drummond ⁱⁱ

Universidade Federal de São João Del-Rei - UFSJ, São João del Rei/MG, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - Naquela noite não choveu lá fora, choveu dentro de mim: relato de composição e conjecturas acerca do teatro (auto)biográfico

Após vivenciar um forte processo de criação e interpretação cênica, disparado e centralizado na prática da escrita (auto)biográfica durante a disciplina ministrada pela Prof^a Dra. Juliana Mota, o aluno de graduação em Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei recorre à escrita de um relato como possibilidade de assentar e digerir o que lhe ocorreu ao longo do curso e da composição de seu trabalho final, intitulado *Ferrugem*. A vontade de verbalizar as transformações pessoais, a curiosidade em mapear os gatilhos psicológicos ressignificados em módulos estéticos e o júbilo em se reconhecer as possibilidades de sublimação da vida na arte são as sementes que germinaram a redação deste ensaio.

Palavras-chave: Relato. Autobiografia. Composição. Experiência. Ensaio.

Abstract - That night it didn't rain outside, it rained inside me: composition report and conjectures about the autobiographical scene

After experiencing a strong scenic creation and interpretation process, triggered and centered on the (auto)biographical writing practice in the course taught by the PhD teacher Juliana Mota, the undergraduate actor student at Federal University of de São João del-Rei resorts to writing a report as a possibility of settling down and digesting what happened to him along the classes and the composition of his final work, entitled *Ferrugem*. The desire to verbalize personal transformations, the curiosity to spot the psychological triggers re-signified in aesthetic modules and the joy in recognizing the possibilities of sublimating life in art are the seeds that germinated this essay.

Keywords: Report. Autobiography. Composition. Experience. Essay.

Resumen - Naquela noche no llovió afuera, llovió dentro de mí: informe de composición y conjeturas acerca del teatro autobiográfico

Después de vivir un fuerte proceso de creación e interpretación escénica, desencadenado y centrado en la práctica de la escritura (auto)biográfica en el curso impartido por la Maestra Doctora Juliana Mota, el estudiante de pregrado en Teatro por la Universidad Federal de São João del-Rei recurre a la redacción de un reportaje como posibilidad de asentarse y digerir lo que sucedió a lo largo de las clases y la composición de su obra final, titulada *Ferrugem*. El deseo de verbalizar las transformaciones personales, la curiosidad por detectar los desencadenantes psicológicos ressignificados en los módulos estéticos y la alegría de reconocer las posibilidades de sublimar la vida en el arte son las semillas que germinaron este ensayo.

Palabras clave: Informe. Autobiografía. Composición. Experiencia. Ensayo.

Introdução

Este trabalho é a tentativa de um estudante de teatro da Universidade Federal de São João del-Rei em compreender o que aconteceu consigo durante uma intensa experiência de criação (auto)biográfica, disparada e orientada pela Prof.^a Dr.^a Juliana Alves Mota Drummond, em sala, durante o segundo semestre disciplinar de 2022. A aula em questão é a aplicação prática e continuação das últimas pesquisas realizadas por Juliana, trabalhos que investigam possíveis elos entre arte, afetos, psicanálise e ciência e saúde da mente.

Escrever sobre o processo mostrou-se como possibilidade de relatar, analisar e reviver não só a construção de uma cena, mas de múltiplas histórias pessoais que se entrecruzam e nos revelam muito de nós mesmos, de quem somos, de porque somos e de como estamos nos relacionando com o mundo. O relato aqui apresentado propõe-se a escancarar a intimidade entre arte e vida expondo, sob uma perspectiva pessoal, como o caminho da (auto)biografia pode ser excruciante mas transformador. Apesar de uma experiência *sui generis*, a escrita deste texto pretende também servir de incentivo para os artistas que eventualmente - e entende-se bem as razões - possam apresentar resistência aos processos artísticos (auto)biográficos, principalmente os que sustentam-se sobre o abeiramento entre teatro e psicanálise.

Quando conseguimos alcançar um estado de entrega aos processos criativos, a vivência amplifica-se em potência artística latente, uma condição de vida pungente e urgente de ser e estar. São nesses decursos que o teatro cumpre, em nosso entendimento, um de seus papéis fundamentais: reverberar a vida, deglutir e digerir os sentimentos, transformar as micro e macro relações humanas.

Após as aulas, voltando para casa com alguns colegas da faculdade, conversávamos sobre a disciplina 'escrita (auto)biográfica', ministrada pela professora Juliana Mota naquele semestre. Era evidente a dificuldade do grupo com a proposta do componente curricular, mesmo com os textos de apoio.

Apesar das conversas e das práticas que fazíamos em aula, nenhum de nós tinha a clareza de como criar uma cena a partir de nossas próprias memórias, vivências e histórias.

Meu primeiro conflito foi tentar compreender o que não seria (auto)biográfico, tratando-se de autoralidade artística; afinal, tudo aquilo que alguém é capaz de criar no âmbito artístico me parece (auto)biográfico, uma vez que a criação passa pela subjetividade e, conseqüentemente,

manifesta em si diversos aspectos de seu criador, revelando-se em alguma medida uma obra (auto)biográfica. Encontrava-me preso a esse raciocínio.

Por ser compositor de canções, sempre adicionei um pouco (muito) de mim naquilo que escrevo. Encontrei, no equilíbrio entre melodia e poesia, uma forma de me expressar, me reconhecer e me colocar no mundo. Até mesmo quando o mote da canção é acontecimento ou fator externo, os mundos de fora e de dentro se confundem nas composições. Sabia que já havia feito arte (auto)biográfica mas, como fazê-la de outra maneira que não fosse escrevendo uma canção? Como criar, enquanto ator, coisa que revelasse algo de mim? Não seria o ator aquele que pode ser outrem e viver vida alheia? Essas reflexões me perturbavam.

Procurei conversar em particular com a professora e, quando a aula terminava, tomava seu tempo para tentar me desvencilhar dos obstáculos primários. Ao ouvi-la replicar diretamente minhas dúvidas, fui aos poucos compreendendo, pelo menos em teoria, o que se buscava nessa pesquisa teatral em que mergulhávamos.¹

Nesse tipo de teatro - que parte da escrita (auto)biográfica - não há personagem a ser interpretado, e o trabalho do ator acaba sendo completamente diferente, pois é ele quem deve escrever o texto e criar a cena, baseado em sua própria história. Porém, existe uma ferramenta, uma ‘licença poética’ que permite ao artista criar para além daquilo que de fato ocorreu em sua vida, resultando em uma cena que mistura ficção, fantasia e acontecimentos biográficos factuais.

Naturalmente é assim que nossas memórias funcionam: criamos para preencher as lacunas daquilo que somos capazes de lembrar, inventamos para não lidarmos com a incompletude das memórias evasivas e efêmeras. Sigmund Freud fala sobre esse processo psíquico em *Fundamentos da clínica psicanalítica*.

Aqui acontece com bastante frequência que se “lembre” algo que nunca poderia ter sido “esquecido”, porque não foi percebido em nenhum momento, nunca esteve consciente e, além disso, parece ser totalmente indiferente para o percurso psíquico se tal “conexão” foi consciente e depois esquecida, ou se nunca chegou à consciência. A convicção que o paciente adquire ao longo da análise é totalmente independente de tal lembrança (Freud, 2021, p. 153).

Trata-se de um mecanismo do cérebro humano, e o que torna o teatro (auto)biográfico interessante é justamente a mistura entre fato e fábula, pois o público se põe a tentar desvendar tal enigma. Conceição Evaristo também evidencia esse tipo de fabulação nas escritas chamadas

¹ “A (auto)biografia enquanto recurso para a escrita e criação cênica. Discussão de tópicos como: escrita e oralidade, fato e ficção, experiência e representação.” - ementa do componente curricular *Teorias e métodos de atuação cênica - a escrita (auto)biográfica e a cena teatral*, retirado do site <https://ufsj.edu.br/teatro/disciplinas-planos-de-ensino.php>

por ela de “escrevivências”, correlato que pode contribuir para o que estamos aqui buscando sustentar.

Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (Evaristo, 2016, p. 07).

Em determinada altura do curso, Juliana nos sugeriu uma frase disparadora para o início do processo de criação textual, uma singela pergunta que pode trazer as mais complexas respostas: *e se acaso o amor viesse me tocar?*.

Se eu havia conseguido superar a dúvida sobre que tipo de (auto)biografia estávamos buscando, vi-me então numa situação ainda mais difícil, pois a ideia era que, mediante aquela frase, pudéssemos buscar em nós episódios íntimos, profundos e repletos de poética. Passei dias pensando de que maneira utilizar essa frase como ponto de partida, procurando um desenlace através de sensações, emoções, soluções lógicas... nada encontrava (sei, ao menos, dizer o que é amor?). Passada uma semana, havia chegado o dia em que deveríamos levar um tipo de produção textual, o ponto de partida para o processo criativo de cada uma das alunas e dos alunos. Meus colegas então puseram-se a ler seus excertos, compartilhando suas primeiras escritas - alguns já tinham produzido vastas páginas a partir do tema proposto. Eu não havia conseguido escrever uma palavra sequer; estava perdido, tentando encontrar uma resposta para *e se acaso o amor viesse me tocar?*.

Sem nenhum lampejo de criatividade, não sabia como colocar em prática minha escrita (auto)biográfica e senti-me envergonhado, pensando que minha vida estava vazia, fria, que não encontrava significado para a palavra ‘amor’. Acabei cantando uma música composta por Djavan² e Orlando Morais³, chamada *A rota do indivíduo*. Essa canção me acompanhava há muito tempo, atravessou-me profundamente desde a primeira vez em que a ouvi e, desde esse momento, tomei-a para mim como se fosse parte da minha própria jornada, como se a rota fosse minha e o indivíduo fosse eu mesmo. Junto dela, entre suas estrofes, encaixei uma poesia que escrevi há muitos anos durante uma viagem pelo Centro-Oeste brasileiro⁴, viagem essa em que passei por

² Djavan Caetano Viana, músico alagoano.

³ Orlando de Morais Filho, músico goiano.

⁴ Locais visitados: Chapada dos Guimarães (MT), Chapada dos Veadeiros (GO), Parque Estadual Terra Ronca (GO).

locais onde o suntuoso bioma do cerrado me afetou intensamente, e essas impressões me serviram de inspiração para escrever.

A Rota do Indivíduo

Mera luz que invade a tarde cinzenta
e algumas folhas deitam sobre a estrada.
O frio é o agasalho que esquenta
o coração gelado quando venta
movendo a água abandonada.
Restos de sonhos sobre um novo dia
amores nos vagões, vagões nos trilhos
parece que quem parte é a ferrovia
que mesmo não te vendo, te vigia
como mãe, como mãe
que dorme olhando os filhos
com os olhos na estrada.
E no mistério solitário da penugem
vê-se a vida correndo, parada
como se não existisse chegada
na tarde distante
ferrugem ou nada (Viana, Djavan Caetano; Filho, Orlando de Moraes. 1991).

Corpoeira

A pico seco, sol do cerrado
a essa hora, carne
corpo
pelo
pele,
tudo tem cor de urucum.
No espelho d'água, reflexo gelado
me vejo no rio e dói doído,
amarra
feito banana verde na boca,
condição pueril de matéria macenta.
Do barro veio, pro barro volta
pesa, pedra esculpida
prende a alma, miséria de vida!
parece que a mente cai
tropeça em cada ruga do coro,
e de lá custa a sair (poema do autor, 2015).

O que esses materiais tinham a ver com o tema disparador? Não faço a menor ideia; talvez nada. De qualquer forma, particularmente achava que as poesias dialogavam entre si e preferi compartilhar isso do que coisa nenhuma. “Não demore tanto para começar a cantar, não dê uma pausa tão longa para começar sua atuação. A arte e a vida estão mais próximas do que você faz parecer e não há essa distância toda entre uma coisa e outra. Estamos aqui, conversando, tendo uma aula e, num piscar de olhos, já posso estar encenando ou interpretando uma canção. A pausa que você dá para começar é muito longa”, foram alguns dos apontamentos que me recorde de ter ouvido da professora.

Colocar em prática esses ensinamentos é dos desafios mais complexos para mim, talvez porque minhas ideias sobre a vida e a arte sejam ainda muito limitadas, ou talvez porque a ponte que construí entre uma coisa e outra apresente-se suntuosa e monumental, dessas que afastam as margens, mesmo quando a serventia de uma ponte deveria ser a de unir os dois extremos. Tal capacidade de relacionar realidade e criação artística é de uma sabedoria sem tamanho, blinda o ator de se ferir com aquilo com que pretende trabalhar, pois ameniza a modulação de tempo/espço proposta pela arte performática, tornando o ato mais próximo do cotidiano. Estamos habituados com o cotidiano.

O semestre avançava e com ele as cenas dos meus colegas. Quanto a mim, continuava num purgatório criativo, vagando sem saber para onde ir ou que caminho tomar. Passei a elucubrar sobre a finalidade da minha arte, e esses pensamentos travaram mais uma vez meu processo. Nunca fiz arte para mim mesmo, sempre para os outros, pois acredito que ser artista é, antes de tudo, um gesto de generosidade num mundo de desamor. Mas como poderia uma cena (auto)biográfica tocar pessoas que sequer me conhecem? Por que servir-me de toda a elevação das capacidades comunicativas do teatro para falar sobre mim? Precisava encontrar um elo capaz de amalgamar a narrativa da minha vida com a de outras pessoas, estava na busca por um ponto de identificação e sabia que a pergunta *e se acaso o amor viesse me tocar?* proporcionava isso, porém era eu quem não me identificava com ela.

Os colegas mais próximos mantinham diálogos constantes sobre o andamento da disciplina, principalmente sobre as dificuldades de cada um. Sabiam que eu não estava conseguindo me entregar à proposta de trabalho, diziam-me que era difícil fazer ligações entre o que eu compartilhava em aula e a pergunta que deveria reger nossas cenas, ainda mais difícil encontrar o quê de autobiográfico havia nas minhas apresentações. Numa dessas conversas, uma colega de curso disse-nos, por acaso, que por falta de energia em casa ela teve de esquentar água no fogão e banhar-se usando uma caneca durante alguns dias naquela semana.

Ao ouvir esse relato, acometeu-me a típica euforia que sinto quando reconheço potencial contido em um mote criativo, e isso porque 'banho de canequinha' é, de fato, um excelente ponto de identificação. Se você reside no Brasil, onde a maioria dos chuveiros é elétrico, já deve ter passado por essa situação. A imagem da água quente num balde, despejada no corpo, aos poucos, por uma caneca, despertou-me para memórias profundas, um caminho aberto a episódios abissais da minha vida.

Quando criança, fui cuidado e criado pelas avós e em toda a vaga lembrança que tenho de um ‘banho de canequinha’, estou na companhia de alguma delas. Fui afetado por sensações tremendas. Não tive mais dúvidas: era a partir disso que iria desenvolver minha cena, era com essas lembranças que eu precisava me relacionar.

O amor me tocou pela primeira vez durante o processo, mas eu ainda não sabia.



Imagem I: registro da apresentação de *Ferrugem* no Festival de Inverno UFOP 2023.

Tratei então de desenvolver o trabalho, tendo como ação central um ‘banho de canequinha’, e a atmosfera foi surgindo naturalmente, pois a ambientação que criei pautou-se na verossimilhança dos acontecimentos de minha infância. Somente a falta de energia elétrica poderia justificar um banho improvisado daquele e, se não há energia elétrica, a fonte de luz alternativa seria a chama de uma vela. O fogo não tem grande capacidade de iluminação - na verdade esse tipo de luz ressalta o breu - o que seria interessante, já que a ação central da cena é um banho e aquele que se banha deve se despír. A luz proveniente de uma única vela seria suficiente para revelar visualmente ao público apenas aquilo que importa ser visto, evitando que o corpo nu fosse algo de pedante. Mas quem estaria tomando aquele banho, afinal?

Dei-me conta de que sim, esse tipo de teatro pode pressupor interpretação de personagem, e o personagem que encontrei era o ‘eu’ do passado, o ‘euzinho’ de uma infância distante. A criança estaria a banhar-se sob os cuidados da avó, mas quem interpretaria a avó, uma vez que a cena deveria ser um solo?

Nesse ponto o realismo da cena fez uma grande curva, seguiu o caminho do fantástico, posto que uma possibilidade de materializar a presença da personagem ‘avó’ seria atribuir esse papel à própria vela. Penso que os preceitos da simbologia não permitiriam outra escolha, e posso explicar o porquê. No escuro, sozinha, a criança encontra-se desamparada, mas a chama da vela lhe permite minimamente enxergar ao seu redor, e traz-lhe alguma segurança. Esse fogo, além de ser um ponto de luz, é também uma fagulha de quentura, uma pequena redoma de proteção que pode guiar os passos daquele que a segura, espantando os monstros que se escondem na penumbra. Ainda, velas são objetos utilizados nas mais diversas práticas religiosas, funcionando como dispositivos que conectam materialidade e espiritualidade, permitindo interlocução transcendental entre o presente, o passado e o futuro. Tal carga simbólica das velas está culturalmente solidificada em nós.

Tenho pra mim que as avós também são a personificação disso tudo: protegem, aquecem, iluminam, ensinam e abrem possibilidades de diálogo com o passado, na perspectiva de construção de um futuro. A ideia estava provida de personagens e ambientação, porém o que faltava era um motivo, um conflito que gerasse a necessidade de movimentos dramáticos. O que poderia justificar aquela situação? Mais uma vez as memórias serviram-me de respostas. A presença da avó, na minha infância, era desencadeada pela ausência da mãe, e seria exatamente esse o argumento da cena, substanciado por uma indagação inocente e desesperada: “Vó, cadê a minha mãe?”.

Inevitavelmente fui conduzido a fazer um paralelo com o presente, visto que resido há seiscentos quilômetros de distância da minha filha de três anos de idade, e ela frequentemente questiona minha ausência. Ao aprofundar-me em lembranças da infância, percebi o quanto de minha história estava se repetindo na vida da minha filha - dificilmente meu trabalho (auto)biográfico não refletiria a biografia dela também. O personagem da cena já não era somente ‘o eu’ de vinte e tantos anos atrás, mas uma criança terceira, resultante da combinação entre nós dois: afinal, minha filha era a referência infantil de que eu dispunha.

O amor me tocou pela segunda vez durante o processo, mas eu ainda não sabia.



Imagem 2: registro da apresentação de *Ferrugem* no Festival de Inverno UFOP 2023.

Acredito que atores e atrizes estão acostumados à exposição; afinal, faz parte de nosso ofício passarmos por incontáveis e variadas situações em que ficamos expostos, mas, na maioria das vezes, estamos protegidos pelo papel que interpretamos. De grosso modo, nossa humanidade não é exibida ao público, mas sim a de um personagem. No teatro (auto)biográfico não, a exposição do artista é multiplicada, pois é o íntimo do ator que se revela por meio de sua própria encenação. Ficamos duplamente nus. Janaína Leite, atriz e pesquisadora engajada no estudo e criação (auto)biográfica, escreve em artigo afirmações que, certamente, reforçam a questão aqui apontada sobre exposição.

Empenhei-me em cercar a ideia de representação autobiográfica, que nada mais é, ao fim e ao cabo, a tentativa de figurar a experiência vivida, sentida, sofrida. E, com toda a margem ampla de criação, invenção, deturpação contida nesse gesto, posso entender hoje que, nas experiências criativas em que me vi engajada, a ideia de autobiografia se justificou porque, do ponto de vista estético mas também ético, a representação manteve sempre a tensão com o referencial real que a motivou (Leite, 2014. p. 155).

É difícil expressar a complexidade psicológica de lidar com tudo isso, e entendo o motivo de tantos colegas terem abandonado a disciplina durante o semestre.

Deixei a canção-poesia de lado e, na aula seguinte, apresentei o novo material que havia composto. O parecer de Juliana foi que aquilo que eu mostrara estava pronto - enfim, tive a

impressão de estar num caminho produtivo - mas era preciso ir além. Por um momento achei que isso seria mais um grande desafio, que seria uma enorme prova de superação cavucar mais a fundo questões do passado e, na verdade, não foi. Finalmente havia compreendido e interiorizado os caminhos a serem trilhados na composição autobiográfica, como se tivesse desemperrado uma porta para um jardim de íntimas diversidades, e rapidamente soube quais flores iria colher para montar o buquê.

Revisitei um velho episódio, um acontecimento traumático de que tenho vívidas sensações, pois quando me lembro dele tenho a impressão de sentir a angústia, o medo, a raiva, o aperto no peito, a disritmia no coração, a alteração na respiração, a queda de pressão e a visão borrada justamente como foi na ocasião. Mas, como já sabemos, a memória é viva e jamais terei certeza de que as coisas aconteceram de fato como me lembro delas.

O episódio remonta novamente à minha infância, na casa de meus avós maternos e, dessa vez, minha mãe estava presente. Em dado momento o meu avô sentiu-se ofendido, desrespeitado por algum motivo e pôs-se a agir de forma violenta com a filha, aparentemente culpada por seu descontentamento. Apontou-lhe uma pistola. Me coloquei na frente da mira e gritei em protesto, defendendo minha mãe. Eu devia ter cerca de quatro anos de idade, portanto minha reação não poderia se resumir ao plano da razão, mas também não foi puramente instintiva, sendo resultado de uma mistura precisa dos dois ingredientes. Não foi difícil encontrar ligação entre essa memória perturbadora e o que já estava sendo tratado, permitindo a inclusão dessa lembrança como uma segunda parte após o 'banho de canequinha'. Quando enfrentar traumas torna-se necessidade urgente, facilmente encontramos maneiras de lidar com eles, interna e externamente; é uma questão de sobrevivência.

O ápice do conflito na cena tornou-se justamente o momento em que me coloco entre a arma e aquela que me permitiu existir, entre a iminência da morte e a fonte da vida, e o grito "Não faz isso com a minha mãe!" não é uma súplica particular, é o clamor de tantos outros que viveram ou vivem a violência doméstica familiar, sendo esse mais um elo de identificação.

Independente do que compartilhei aqui e do que exponho em cena, esse avô materno tornou-se um homem por quem cultivo afeto paternal, amizade verdadeira e um sem-fim de excelentes recordações. As questões que levaram esse episódio para o trabalho autobiográfico, há muito já não diziam respeito a ele e nem à nossa relação; apenas sobre os nós dentro de mim.

Com a primeira e a segunda parte da cena estabelecidas, a canção-poesia de semanas anteriores passou a fazer sentido e a ter concordância com tudo. O conteúdo poético do texto, a

atmosfera sonora e a carga emotiva da interpretação, colocam a voz cantada no mesmo patamar dramático que a encenação, revelando-se um desfecho que não objetiva encontrar soluções lógicas para os pontos conflituosos abordados em cena, mas propõe-se a sintetizar, em âmbito afetivo, os acontecimentos de um passado que se faz presente no subconsciente do autor. A cena (auto)biográfica construída a duras penas, finalmente tinha começo, meio e fim.

Na aula seguinte encenei tudo o que tinha planejado e, desse dia em diante, os apontamentos de Juliana passaram a ser puramente técnicos - pois a escrita tinha alcançado o seu propósito - e meus ensaios em aula também tornaram-se primordialmente técnicos. Essa era a maneira inconsciente que encontrei para me afastar emocionalmente do trabalho.

O amor me tocou pela terceira vez durante o processo, mas eu ainda não sabia.



Imagem 3: registro da apresentação de *Ferrugem* no Festival de Inverno UFOP 2023.

Algumas semanas depois, fui à Campinas (SP) para visitar a família, resolver assuntos de trabalho, encontrar velhos amigos e, costumeiramente, fiquei na casa dos meus avós maternos. Ninguém sabia que eu estava criando baseado em memórias longínquas que envolviam aquela residência e aquelas pessoas, não havia razão para saberem.

Na última noite de minha passagem por lá, já com as malas feitas para voltar à São João del-Rei (MG), meu avô teve um AVC na minha frente. Aos poucos sua fala foi ficando mais e mais ininteligível, seus movimentos mais e mais comprometidos, seu olhar mais e mais distante. Chamamos a ambulância, abri espaço na casa para os socorristas entrarem o mais rápido possível e aguardamos angustiados. Foram os quarenta minutos mais longos da minha vida e a última vez que vi seus olhos, que já se despediam ao cruzar com os meus.

Lidar com a disciplina, as aulas, encontros e ensaios tornou-se extremamente desconfortável - afinal, eu estava semanalmente encenando e dando vida para acontecimentos distantes que envolviam alguém em estado de coma. Mantive o trabalho movido pelo respeito ao teatro e porque, bem lá no fundo, sabia que aquilo poderia reverberar positivamente em mim.

Durante o mês seguinte, passei todos os finais de semana indo e voltando de São João del-Rei para a Campinas a fim de visitar meu avô na UTI e estar próximo à família. Todos nós sofriamos muito, mas eu não chorava. Em seu enterro também não chorei: algo impedia-me de processar emocionalmente o ocorrido.

O verão chegou e com ele as fortes e ininterruptas chuvas dos trópicos. Nos aproximávamos do fim do semestre e os preparativos para a apresentação final estavam a todo vapor. Dali a uma semana faríamos a mostra aberta ao público no Centro Cultural da UFSJ, bem no coração da cidade, portanto tínhamos mais uma aula para ajustar tudo o que fosse necessário em cada uma das cenas. A essa altura eu estava seguro com o trabalho, pratiquei algumas vezes e realizei as melhorias sugeridas. Tinha para mim que a última aula seria apenas mais um ensaio técnico. Preparei o material cenográfico, vesti o figurino e iniciei a encenação.

Enquanto atuava, algo diferente acontecia dentro de mim: um turbilhão de diversificadas emoções brincava com meus afetos. Sentia raiva, medo, tristeza, alegria... um balé de cores em minha tela interior. Aquelas sensações reverberavam externamente, influenciavam a interpretação, e em alguns momentos achei que não fosse conseguir chegar ao final; pensei em interromper o ato, mas uma colossal trilha sonora - que só eu ouvia - não deixava a dança parar. Quando terminei, ao invés das costumeiras palmas dos colegas que assistiam aos ensaios, ou da voz da professora Juliana proferindo correções, ouvia-se um profundo e duradouro silêncio. Desabei a chorar.

Naquela noite não choveu lá fora, choveu dentro de mim.

O amor me tocou pela quarta vez durante o processo, e agora eu sabia.

09/11/2022

Texto	Ação	Luz / Som
		B. O.
		Som de chuva
Vó?		
Vó?!		— u —
Ô vô?!!		
	Acende uma vela com fósforo e encara a chama de uma distância bem próxima	luz de uma única vela segue som de chuva
Eu quero a minha mãe! Ela tá lá fora, na chuva? Cadê a minha mãe, vô? Que horas ela chega? Amanhã? Mas a senhora me disse isso ontem... =	tala prostrado no chão, olhando de perto a chama como se o fôss fosse seu interlocutor	luz da vela Som de água borbulhando
	Pega a vela em uma das mãos, na outra um barquinho de plástico que se en- contra no chão. Caminha cobisbaixo até outro lugar da cena, onde está um balde com água, uma cadeira com um roupão pendu- rado e uma panela apoiada no assento.	luz da vela Som de água borbulhando
Minha mãe não vai dar banho em mim (cho- rando)	Apóia a vela no assento. Coga o barquinho no balde. Se despe.	luz da vela Som de vento



Imagem 4: anotações e estudos do autor

09/11/2022

Texto	Ação	Luz/Som
	Começa a se banhar	luz de vela Silêncio
Tá caindo água do teto, w! Tá chovendo aqui dentro!	Banhando-se	luz de vela silêncio
	Olheinho segura a vela e caminha até o outro lado da casa. Sobe em um banco e apia-se no parapeito de uma janela imaginária.	luz da vela Som de chuva
Olha, w! A chuva é o banho da rua, né? Mas esqueceram de esquecer o banho da rua... (pondo a mão pra fora) Que gelado!	Olhando pra fora Interagindo com as gotas de chuva.	— w —
	Volta para o local do banho. Apia a vela no assento da cadeira.	— w —
Toma, w! É pra deixar o banho da rua maisquentinho. Não quero que a minha mão tome o banho gelado da rua! ha, ha, ha!	Mergulha a caneca no balde e a estende em direção à vela.	Luz da vela Som de vento
(Espregalha)	Brinca com a água Diverte-se Rola no chão molhado	luz da vela Silêncio



Imagem 5: anotações e estudos do autor.

Passada a criação e apresentação de *Ferrugem*, tenho respostas para algumas das escolhas que fiz durante o processo, e esse texto é a concretização disso. Enquanto estava imerso no trabalho, essa consciência não existia; tentei seguir a intuição artística e a inteligência emocional e afetiva, além do que é sempre mais difícil enxergar as coisas estando próximo a elas. O olhar 'de fora' é propício para se ter a clareza sobre os aspectos de uma obra artística que vem 'de dentro'. Estarrecido, eu tinha sido atravessado por uma performance que transcendera os predicados estéticos e técnicos: acredito ter viabilizado uma manifestação humana capaz de materializar metamorfose interior em afeto, e comuniquei isso artisticamente. Era como se meu corpo houvesse finalmente digerido tudo o que acontecera e tudo o que estava acontecendo, libertando-me de amarras psicológicas. O filho que sente a falta da mãe e a protege quando em perigo; o pai que se culpa por estar longe da filha; o neto que ama o avô mas que carrega um trauma relacionado a ele, todos esses eus reconheceram-se como partes de um único ser que já não considera a culpa, remorso ou dívida, mas que valorizou - ainda que apenas durante o instante fugaz de uma cena - a existência e a beleza da vida acima de qualquer coisa.

Hoje compreendo que a catarse não é um privilégio apenas do público, mas uma possibilidade de transformação pessoal para o ator que, em cena, consegue atingi-la.

Em memória de meu avô, de quem sinto saudade.

Referências

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Segunda ed. Rio de Janeiro: Editora Malê. 2016.

FREUD, Sigmund. *Fundamentos da clínica psicanalítica*. Segunda ed. Tradução de Claudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

LEITE, Janaína. *Três tentativas de dizer o indizível: a experiência de criação de Conversas com meu pai*. Sala Preta [S. L.]. USP, v14, n 2 14(2), p. 153-163, Dezembro 2014.

Relato recebido em 04/09/2023 e aprovado em 21/12/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.50693>

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

ⁱ Pedro Barsalini - é Bacharel em Música Popular com habilitação em Voz pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), título conferido em 2020. Em 2022, ingressou na Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ), onde está realizando graduação de Bacharelado em Teatro. É integrante do Grupo de Pesquisa e Extensão Casa Aberta (DEACE-UFSJ), onde realiza diversas ações, englobando eventos acadêmicos, criações artísticas e pesquisas teórico-práticas na área das artes performáticas. pecruz.03@aluno.ufsj.edu.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2861389408819481>
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2410-6941>

ⁱⁱ Juliana Alves Mota Drummond - é atriz, cantora, diretora, relações públicas e psicanalista em formação. Professora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFSJ e do Curso de Graduação em Teatro da mesma instituição. Líder do grupo de pesquisa e programa de extensão CASA ABERTA. Doutora com a tese intitulada “Marcas deles em mim: memória, música e formação do ator” pela UFMG (2012) sob orientação de Antônio Hidebrando. Em 2014 realizou pós-doutorado na Università degli Studi di Messina, Itália, com pesquisa na área de saúde do artista cênico intitulada “Caminhos da Medicina da Arte: Diálogos entre Itália e Brasil”. Em 2020 realizou pós-doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais na área de Literatura com pesquisa intitulada “Os afetos musicais, a individuação e as contas de lágrimas que colhemos pelo caminho?” sob supervisão de Marcos Alexandre. Possui bacharelado em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005) e em Relações Públicas pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2004). Mestrado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2007) com dissertação intitulada: “Para aprender à observar: em busca de uma atuação polifônica”. É professora da Universidade Federal de São João Del-Rei atuando nas áreas de Interpretação, Voz e Musicalidade. Foi sub-chefe do Departamento de Artes da Cena da UFSJ em 2018 e chefe do Departamento de Letras, Artes e Cultura da UFSJ entre 2015 e 2017. Atua como líder do grupo de pesquisa registrado no CNPq CASA ABERTA: Memória, Música e Formação do Ator com trabalhos desenvolvidos nas áreas “treinamento vocal do ator”, “teatro musical brasileiro” e “voz e tradição”. Já realizou residências artísticas na Itália, República Tcheca, Estados Unidos, e Rússia. Organizadora do I, II, III, IV, V e VI Seminário Internacional CASA ABERTA, da I, II, III, IV, V e VI Missão de divulgação de pesquisas do CASA ABERTA no Exterior e incentivadora dos processos de internacionalização e da interdisciplinaridade dentro da instituição de ensino superior onde atua. Entre os trabalhos de maior destaque temos os livros publicados: Pequeno Mapa de Encontros e Afetos (2015), Marcas deles em Mim: Memória, Música e Formação do Ator (2015), Pequeno Mapa de Encontros e Afetos ? Vol 2 (2020) e Insubmissa: Escritas para o fim de um mundo (2020). Entre os artigos mais relevantes produzem-se os artigos Voz e presença: a utilização dos arquétipos sonoros no trabalho do ator (2017); Caminhos da escuta: presença sonora e escuridão (2017) e A construção da paisagem mental em Motriz: a hipótese de um teatro hipnótico (2017). Entre os espetáculos produzidos em seu grupo de pesquisa destacam-se Motriz (2016) com circulação expressiva dentro e fora do Brasil; além de Quintal e Olhos d’água construídos em diálogo com a obra de Conceição Evaristo. julianamota@ufsj.edu.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8338462028975092>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2637-7597>

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



Ode ao levante

Joanna Macoppiⁱ

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasilⁱⁱ

Resumo - Ode ao levante

Em consideração ao debate sobre mulheres-artistas-mães-pesquisadoras que cada vez mais invadem e/ou ocupam o universo acadêmico, reforça-se o enlace das histórias contadas pela dor. Corpos tecidas de fissuras, de luta, de resistência que seguem implorando pelo seu lugar de fala. E infelizmente encontram-se dentro desse mesmo tema, ainda que como um farol tentando por luz em silêncios que foram devastadores. Esse ensaio registra memórias e questionamentos acerca da participação efetiva em uma das disciplinas oferecidas no primeiro semestre do ano de 2023, do curso de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC em regime concentrado.

Palavras-chave: Maternagem. Performance. Experiência.

Abstract - Ode to uprising

In consideration of the debate about women-artists-mothers-researchers who increasingly invade and/or occupy the academic universe, the link between stories told through pain is reinforced. Bodies woven of fissures, of struggle, of resistance that continue to beg for their place of speech. And unfortunately they find themselves within this same theme, even if like a beacon trying to shine a light on silences that were devastating. This essay records memories and questions about the effective participation in one of the disciplines offered in the first semester of 2023, of the postgraduate course in Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC in a concentrated regime.

Keywords: Maternity. Performance. Experience.

Resumen - Oda a la insurrección

En consideración al debate sobre mujeres-artistas-madres-investigadoras que cada vez más invaden y/o ocupan el universo académico, se refuerza el vínculo de las historias contadas por el dolor. Cuerpos tejidas de fisuras, de lucha, de resistencia que siguen pidiendo su lugar de habla. Y lamentablemente, se encuentran fortalecidos dentro de este mismo tema, aunque como un faro tratando de poner luz en silencios que fueron devastadores. Este ensayo registra recuerdos y cuestionamientos sobre la participación efectiva en una de las disciplinas ofrecidas en el primer semestre del año 2023, del curso de postgrado en Artes Escénicas de la Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC en régimen concentrado.

Palabras clave: Maternidad. Actuación. Experiencia.

Ode ao Levante

*Abafaram nossa voz, mas se esqueceram de que não estamos sós¹
(Pra todas as mulheres - Canção de Mariana Nolasco)²*

Era mais um dia 27 de março, desta vez, do ano de 2023. Dia em que se comemora o Dia Mundial do Teatro e o Dia Nacional do Circo. Na ocasião, desde cedo, eu e a amiga Sabrina de Moura, doutoranda em Artes Cênicas na mesma instituição que eu, trocávamos sobre nossos perrengues familiares com muita intimidade, acolhimento e dor. Ela com a mãe com diagnóstico de Alzheimer, uma doença neurodegenerativa crônica e a forma mais comum de demência, e seus muitos esforços para seu cuidado e bem-estar. E eu lembrando a atenção que tive com meu falecido pai que sofria do mal de Parkinson, uma doença degenerativa crônica do sistema nervoso central que afeta principalmente a coordenação motora. Os sintomas nele avançaram de forma muito rápida ao ponto dele necessitar de fraldas geriátricas, remédios fornecidos pelo SUS (Sistema Único de Saúde) auxílio para se locomover, comer até não responder mais por si.



Figura 1 - Cuidando do meu pai e da minha filha Lolla.
Fonte: acervo da autora.

¹ Música cantada no início da apresentação do *Sarau Narrar Mulheres* que aconteceu gratuitamente no dia 04 de abril de 2023, às 20 horas no Espaço 1 do DAC - CEART da UDESC.

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SCzS5GRRZbE> . Acesso em 16 de abr. de 2023.

Trocando sobre, fomos iluminando esse caminho onde, juntas pela amizade de longa data, constatamos o quanto estas experiências nos moldam, estruturam e dilatam a cadência da vida e da morte. Almoçamos e quando chegamos na Universidade, brincamos com a ideia de que aquele seria, a partir deste ano, festejado como o dia do nosso padroeiro “o teatro”. Nada mais justo do que nomear e responsabilizar aquele que nos “salva” todos os dias dos nossos arranjos familiares, dos nossos padrões nucleares, das nossas escolhas de adultas sobre traumas de infância, enfim, cada um/uma com sua fé, não é mesmo? A arte ganhava naquele instante mais um degrau de importância, compreender e ser grata ao tanto de suporte que essa linguagem nos munuiu diante das tantas camadas da vida parecia ter de ser comemorado.

Me despedi dela e me percebi retornando ao lar, a UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, meu culto pessoal, para cumprir uma disciplina em regime concentrado, ou seja, em curto espaço de tempo, do Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas, intitulada: *Seminário Temático II: “Criar Vozes, Narrar Mulheres”*, mediado pelas professoras doutoras Daiane Dordete Steckert Jacobs³ e MeranMuniz da Costa Vargens⁴.

Logo de cara a gente sabe que pelo título devia ser boa coisa. Mas assim, boa coisa? Eu tinha sido bem superficial. Foi surpreendente o tanto de conteúdo que brotou nestes oito dias desse efêmero coletivo. Eram pessoas de todos os cantos do país: Bahia, Maranhão, Paraná, Rio Grande do Sul, São Paulo, Santa Catarina... Foi incrível!

Como uma das bibliografias básicas, calcamos esse percurso usando as palavras de Virginia Woolf (1928) com o livro *Um teto todo seu*. Livro este que provoca uma reflexão acerca das condições sociais da mulher e a sua influência na produção literária feminina. Um livro que já me era familiar, onde não só me reconheço como também sinto-me apoiada

³ Professora Associada do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, na área de voz/interpretação. Doutora e Mestre em Teatro pela UDESC. Bacharela em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela FAP - Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR). Diretora Geral do Centro de Artes da UDESC (gestão 2021-2025). É atriz, diretora, dramaturga, contadora de histórias e poeta. Pesquisa nas áreas de voz, atuação, performance, teatro performativo, teatro narrativo, contação de histórias, teatro feminista, teoria crítica feminista e estudos de gênero.

⁴ Atriz e diretora teatral, possui graduação em Educação Artística, Habilitação Em Artes Cênicas pela Universidade Católica do Salvador (1985), especialização em Composição Coreográfica pela Escola de Dança UFBA (1994), mestrado em Ma In Theatre Arts Performance - University of London (1997), doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2005) e pós-doutorado pelo Instituto de Artes da UNICAMP - SP (2010). Pós-doutorado pelo Centro de Letras e Artes da UNIRIO (2016). Atualmente é professora Associada da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Desempenha-se como coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC- UFBA) desde março de 2017.

por essa escritora, ensaísta e editora britânica, nascida em 1882, que parece nos falar de algum lugar no passado com tanto futuro que assusta. Em um dos trechos ela nos desafia e incita, fazendo uma verdadeira ode ao levante, dizendo:

Desde que vocês escrevam o que desejarem escrever, isso é tudo o que importa; e se vai importar por séculos ou apenas horas, ninguém pode dizer. Mas sacrificar um fio de cabelo de suas opiniões, uma só nuance de sua cor, em deferência a algum Diretor com um vaso de prata na mão ou a algum professor com uma régua escondida na manga, é a mais abjeta das traições, [...] (Woolf, 1928, p. 129).

Somos todas construídas de tantos silêncios que avistamos juntas o ensejo de escrever, de dizer, de cantar, de dançar e representar tudo o que desejamos. E sinto que, simplesmente, cansamos de nos sacrificar e sacrificar nossas histórias com nossos amansamentos impostos pelo patriarcado emudecedor.

Deduzi isso no primeiro dia, quando sentamos em círculo e iniciamos o que deveria ser uma breve fala de si, um contar-se “como modo de transformar o vivido em experiência, marcando sua própria temporalidade e afirmando sua diferença na atualidade” (Rago, 2013, p. 56), como diria Margareth Rago, o espaço energético que se criou foi de tamanha segurança que, as personalidades devastadas pelos diversos tipos de violência (de gênero, sexual, física, moral, obstétrica, doméstica...), ocuparam o lugar daquela sala de ensaio. Aquela trama se materializou, nós personificamos aqueles fios que se encontravam e distanciavam a cada fato contado que se repetia na boca de uma e de outra. E quando digo ocuparam, quero dizer, encheram, lotaram, abarrotaram todos os cantos com nossas vozes, com nossas histórias, com nossas ficções, mas, principalmente com nossas dores. Todas nos comovemos, todas fomos atravessadas, todas fomos contempladas, se não pelas nossas próprias confissões, pelas confissões das outras. Pelo viés da dor e da luta, dividimos fatos que nos marcaram para sempre, o desnudar-se foi tão honesto que me senti avisada daquilo que não poderia voltar atrás. A estrutura machista, racista e classista era dominante e perversa. Era muito pra se haver consigo mesma, enquanto mãe, mulher, artista. Como não cansa de repetir Siba “Toda vez que dou um passo o mundo sai do lugar” (MUNDOSIBA, 2019, online)⁵, e eu havia sentido essa frase com toda minha musculatura naquela noite.

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sqkepDZqq8>>. Acesso em 19 de abr. de 2023.

De meras desconhecidas passamos ao estágio de amigas de infância em questão de horas, era um embargo comunitário de invisibilização pessoal, profissional e emocional que vinha à tona. A desculpa era a disciplina, mas os nossos olhares atestavam a importância daquele encontro. E cada lágrima junto com as gargalhadas que soltamos dizia de nossas forças e de nossas fragilidades, estávamos diante das nossas impotências, mas não mais só, juntas! E por isso naquele momento éramos muito maiores que elas!

Sabia que era um privilégio voltar para aquele lugar que eu havia provado no ano de 2018, onde o terror estava dado, com Michel Temer (após Golpe) no poder e Jair Bolsonaro como candidato à Presidência do Brasil. Não me encontrava naqueles que me rodeavam, onde eu era minoria. Sempre me perguntava a quem interessaria o que uma mãe tem a dizer. Eram alunes de todos os lugares, alguns mais jovens outros nem tanto, porém, raras mães pesquisadoras inseridas naquele contexto. Neste presente, neste 27 de março de 2023, eram mulheres, mães em sua maioria, artistas, pesquisadoras como eu. E me senti podendo derramar, dividir: a criação antifascista, a culpa, o cansaço, o luto (vivido sozinha em isolamento social), a dor e o prazer também. Olhar pra elas e me ver em cada uma foi ensurdecedor e contagiante. Talvez a palavra pertencimento desse conta de dizer do tamanho da minha segurança ao conhecê-las e poder criar com elas e com suas histórias um teto todo nosso. Assim como o vírus da COVID-19 que há pouco nos isolou de 2020 até o final de 2022, esse contágio me deu contorno para me devolver ao bando. E diante desta avalanche que foi conectar-me presencialmente com cada uma destas presenças, senti a concretude que necessitava para continuar e honrei esse carecimento com tudo de mim. Poder deleitar-se no ordinário, no riso, na prática, na troca, de maneira artística, sem sentir-se obrigada a patologizar tudo que me rodeia, como foi nos últimos anos, e finalmente implicar-me em analisar que vozes falam, cantam, silenciam e gritam em mim, e por mim. E, fortuitamente, quem sabe, encontrar a minha voz em meio a tantas que me regem, oprimem, colonizam.

Federicci em *O Ponto Zero da Revolução: Trabalho Doméstico, Reprodução e Luta Feminista*, reforça que “Não cabe a nós colocar limites ao nosso poder, não cabe a nós medir nosso próprio valor. A nós cabe apenas a organização da luta em prol daquilo que queremos, para todas nós, nos nossos termos” (Federicci, 2019, p. 85). Sendo assim, é urgente que nos

conheçamos, nos ouçamos e nos fortaleçamos juntas e é imprescindível para organizar a luta saber quem estará nas trincheiras conosco.

E da mesma maneira como fomos solicitadas a dedicar-nos às leituras, fomos provocadas a escolher uma música e uma roupa afetiva. Dei de cara com uma dificuldade minha tão preciosa, meu sonho de menina: cantar para um público! Fiz muito isso em minha jornada, mas há muito tempo que não praticava. E percebi que nenhuma música que me vinha à cabeça eu sabia de cor. E isso me afetou, me incomodou. Logo eu, que cantarolo o dia inteiro? Não é possível que eu não ia conseguir memorar nada, nadinha! Ouvi várias canções, cheguei a perguntar pra minha irmã, e percebi que estava tomando a alternativa de não cantar algumas músicas, principalmente pelo que elas afloram em mim. Coisas estas que eu não queria mais olhar, nem sentir. Pós pandemia tenho tentado me proteger e percebi isso nestes instantes onde eu era chamada para uma decisão.

Investi na música *Reconvexo* de Maria Bethânia, que ainda que não soubesse ela inteira decorada, havia uma parte que eu conseguiria repetir sem muitos problemas. Então me deparei na dúvida pela eleição da roupa, e comecei a me responder que “meu afeto não estava nas minhas roupas”, a verdade é que isso não resolvia em nada. Estava mais para um auto boicote do que tentar justificar minha dificuldade. Talvez por eu ter modificado tanto da pandemia pra cá, que nem sabia mais o que me vestia, o que ainda me cabia. Eu entendia que aquilo que podia ser um simples gesto de seleção poderia estar se tornando uma tempestade em copo d'água.

Iniciamos os ensaios, as exposições, as participações nas dinâmicas e por fim, nem minha música nem minha roupa fizeram parte da composição de nenhuma das cenas criadas e nem da apresentação final. Quando chegou minha vez de apresentar, congelei, silencieei e chorei. Não conseguia pôr na ação, era como setudo o que voltava enquanto memória, me pedi um tempo a mais pra digerir. A água de dentro estava turva, mas minha mão não parava e minha cabeça também não, então eu escrevia, ainda que em metáforas, mas escrevia, aquilo parecia me ajudara organizar a bagunça interna. Então minha escrita tomou essa forma:

ESTOU CALEIDOSCÓPIO OU É HORA DE PAR(T)IR

Alguém já te cortou assim num lugar muito improvável? Já? Em mim sim.
A episiotomia é uma laceração grave, um corte realizado no períneo da mulher (entre a vagina e o ânus) que os médicos costumam fazer para evitar que ocorra uma laceração grave.

Tenho espasmos quando começo a adormecer, desde sempre. São muitos, são intensos, vem com força.

Aqui há uma semana tento olhar pra frente enquanto a frente insiste em olhar pra trás!

Sabe o caleidoscópio, aquele pequeno tubo que você aproxima dos olhos e gira delicadamente, onde então as cores vão pintando desenhos, e todos parecem dançar ali onde está fechado, mas que a luz insiste em entrar e ainda que presas aquelas miçangas, fragmentos de vidros, ou sei lá se movimentam... transformam, reformam, performam!

Queria construir novas histórias, para colecionar outras memórias, tenho pressa!

Eu vazava tanto, mas tanto, foram usados lençóis entre minhas pernas.

Era ela que chegava. E doía sabe, doía!

Tua placenta ficou grudada! Não grita!

Quer que eu chame a mamãezinha? Disse-me o obstetra!

Domingo é um sentimento.

Domingo de celebrar, de nascer, de morrer.

Minha filha nasceu num domingo, meu irmão partiu num domingo.

Parece que o domingo me escolheu pra acontecer, pra tecer.

O Ro não está bem!

Ele não está bem ou não está mais? Eu perguntava insistentemente.

Era pra ter sido um almoço em família, mas não chegamos a levar o garfo à boca. O celular tocou anunciando a pior notícia do mundo:

meu irmão se suicidou!

Minha irmã, gêmea dele gritou pra fora, eu irmã mais velha gritei pra dentro, minha mãe entregou. Caí, fiquei sem chão, fiquei sem ar, sem voz... morri!

Você já viveu depois de morrer? Eu sim. Tô morta, mas você me vê, não me vê?



Figura 2 - Morta Viva Fonte: Fotografia de Madu Maria.

Até que depois de me desculpar, li minha escrita para a grande roda, não tive como mostrar-me pouco emocionada, estava aos prantos. Essa era minha história mais recente, o pior dia da minha vida. Quando cavei meu próprio túmulo e me enterrei nele performaticamente, uma das amigas de turma fotografou e eternizou esse momento. Volto a dizer, sem a roupa escolhida, sem a música selecionada, nada parecia dar conta de um compilado de dores tão profundas.

Em suma, me reconheci e muito numa música que uma das amigas de sala trouxe, principalmente pelo que ela dizia, mas também porque essa eu sabia a letra de cor: *minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos, meu sangue latino, minh'alma cativa*. Eu havia interpretado ela por muitas vezes em apresentações noturnas com antigas bandas que fiz parte. Era *Sangue Latino*, uma canção escrita por João Ricardo e Paulinho Mendonça, lançada no primeiro álbum de 1973 do Secos & Molhados, banda brasileira da década de 1970. As estrofes que fizeram parte da nossa composição cênica parecia atribuir significado para muitas de nós, e não somente pra mim.

A minha música pouco apareceu, pelo meu medo de cantar errado, pelo meu medo de esquecer diante de todes. Isso já aconteceu comigo, faz bastante tempo, errei o Hino Nacional quando o entoava em uma formatura de Ensino Fundamental da escola que lecionei por dez anos. Recomecei. Firme da cintura pra cima, trêmula e frágil da cintura pra baixo. Nunca me esqueço. Foi um daqueles momentos que marcam de maneira muito desconfortável.

Quanto a roupa afetiva, ainda que não tenha entrado na performance, considero significativo dizer que cobriu uma das colegas que sentia muito frio no primeiro dia de aula por causa do ar-condicionado (um eterno divisor de opiniões) e em outro momento cobriu a filha de outra colega que adoecida acompanhava nosso ensaio de sábado, e acabou dormindo enquanto aguardava. Ou seja, talvez o maior sentido da minha escolha, se dava em continuar cuidando dos que estão ao meu redor com o que tenho, do que talvez aprender ou optar verdadeiramente a me colocar em primeiro lugar, ou ainda, me cuidar, quiçá, me maternar. Eu havia escolhido um casaco corta-vento, que tem por estampa várias mulheres em sua diversidade inclusive com o nome da coleção *Sou toda feita de mim*, da Cafofo Amei, da cidade de Jaraguá do Sul/SC, mães empreendedoras que já se tornaram amigas, pela coragem que tinha ficado marcada nele. Fiz minha primeira viagem de avião sozinha vestida dele com 40

anos de idade.



Figura 3 - Foto do casaco
Fonte: criado pela autora.

Depois da morte do meu irmão, toda atitude que tomo refere-se a esse luto, como disse Meran: “Fui embalada pela coragem que só a morte é capaz de promover” (Vargens, 2023, p. 6). E nesse estado de vulnerabilidade e ausência, fui chamada a estesia.

E ali nossas horas foram eternidade. Cada aula, cada ensaio, cada encontro originaram movimentos abundantes de muita lembrança, sensações e sentimentos. E nem tudo daquilo que se via era belo: fomos incitadas a maternar o único homem cis (nada de novo) da turma, como mulher e mãe fui impedida de gemer alto em cena por outra mãe artista tão fraturada pelo patriarcado quanto eu, tive que responder a mim a pergunta que

me atropelou em agosto de 2020 sobre o que fazer com a imagem da tragédia que a perda do meu irmão por suicídio havia me incitado, e acredito que o fiz.

Com efeito, suponho que eu deveria ter escrito isso quente. Mas, me deixei esfriar. A vida é rara. E ligeira. Nem sempre organizar as tarefas por prioridades são escolhas individuais. Precisei escolher onde botar o fogo. E agora, aqui, depois de uma apresentação que vista por mim, nomearia milagre, mágica, ou algo do tipo, mevi água de novo.

A quarta-feira do dia 05 de abril amanheceu trágica, a creche Cantinho Bom Pastor, que fica na cidade de Blumenau/SC, foi alvo de um ataque. O criminoso invadiu a escola, matou quatro crianças e mais cinco ficaram feridas, depois se entregou à polícia. Uma notícia que tem sido recorrente, desde agosto de 2022 temos acompanhado pelo menos um atentado por mês nas escolas do Brasil. Desta vez foi num centro infantil, a menos de duas semanas de outro atentado a uma professora de mais de setenta anos por um aluno armado com uma faca.

A madrugada tem me acordado às 5 da manhã, sem trégua nem dó. Os piores pensamentos irrompem a minha cabeça. Olho para fora, o dia ainda se confunde com a noite. Está escuro fora e dentro. Todos os dias a vida me pede para tomar decisões, nem sempre acordo certa delas, ou quase nunca. Levar minha filha à escola, ainda que seja uma lei que devo cumprir diante do estado em que vivemos, tem sido uma dessas angústias matinais, ou, a maior delas. Após o massacre na cidade de Blumenau no estado Santa Catarina, sinto que todos os medos que se vestiam de coragem se despiram na minha frente, se fortaleceram, e voltei a sentir o pé no peito. Aquele que começou a me visitar frequentemente no ano onde vivemos a maior crise sanitária dos últimos anos.

Para além de mim, como mãe de uma menina de oito anos, professora, pesquisadora e artista, todo meu círculo de amigos está diretamente envolvido com a educação e com a arte. Todos foram atacados de alguma maneira, de novo e de novo... E quando pensei que, assim como na estrofe que cantamos ao final da música *Germinar*⁶ de Flaira Ferro “*Tá na hora de reagir, entender que somos gigantes, ocupar o nosso lugar, acolher nossas almas. Nunca é tarde pra replantar, nossa terra é de amor infindo, a semente vai germinar, é assim que a vida é*”, não consegui reagir, e minha voz voltou a ser abafada, novamente pela tragédia, pela violência, que tem alvo certo dentro de uma cena neofascista.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WMTgWuYObE&t=2s>. Acesso em 16 de abr. de 2023.

Findo, me apoiando novamente em Federicci quando ela frisa ácida e certa que:

A literatura do movimento das mulheres demonstra os efeitos devastadores que esse amor, cuidado e serviço nos têm causado. Esses são os grilhões que nos têm prendido a uma condição de quase escravidão. Nós nos recusamos, então, a ter dentro de nós e elevar à condição de utopia a miséria de nossa mãe e nossas avós e a nossa própria miséria quando criança! Quando o capital ou o Estado não paga um salário, são aqueles que são amados e cuidados, e que também não são assalariados e ainda mais impotentes, que devem pagar com a própria vida (Federicci, 2019, pp. 75-76).

Quanto à condição de servir, paga inclusive com tantas vidas, não deixamos de questionar quais são os desafios para o enfrentamento dessa invisibilidade. E num desejo do não apagamento destas identidades, o cartaz de divulgação, construído para esse sarau performático que teve por título "Narrar Mulheres", marca com fotos de mulheres mães, irmãs, tias, artistas, e os nossos rostos também, porque não, quase que como um estandarte de resistência.

A finalização desta disciplina, que foi um grande presente confesso, encerrou de forma potente nesse conceito de sarau. Vibramos juntas em cena, cada uma representante de si e das suas. Um conjunto de dramas que se redizem, no entanto, com a fé atualizada em nós, com contentamento de repetirmos em voz alta aquilo que ninguém poderia dizer pela gente!

NARRAR MULHERES

Sarau performático resultante do Seminário temático II
 “Criar Vozes, Narrar Mulheres”, ministrado pelas professoras
 Daiane Dordete (Udesc) e Meran Vargens (Ufba) no Programa
 de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Udesc

Adriana Agostini Mello Petry Aline Razzera Maciel
 Bárbara Trelha Oliveira Bruna Maria Maresch
 Caê Linn Beck da Silva Carine Rossane Piassetta Xavier
 Carlos Eduardo Guimarães Medeiros Carolina Demaman Pommer
 Daiana Roberta Silva Gomes Daniela Maria Antunes de Souza
 Evelin Correia de Oliveira Tigrinho Joanna Oliari Macoppi
 Karin Juliane Bortoli Vanelli Karina Veloso Pinto
 Letícia de Fátima Arruda Maria Eduarda Teixeira Pinto Collaço
 Mariana Cesar Coral Mayra Montenegro de Souza
 Paula Batista da Silva Yonara Marques



04 DE ABRIL, 20H

ESPAÇO 1 DAC/CEART/UESC - GRATUITO

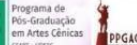


Figura 4 - Cartaz para divulgação do Sarau
 Fonte: criado pela autora.

Referências

FEDERICCI, Sílvia. **O Ponto Zero da Revolução: Trabalho Doméstico, Reprodução e Luta Feminista**. São Paulo: Elefante, 2019.

FLAIRA Ferro - Germinar (Flaira Ferro). Reverbo. Youtube. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WMTgWuYObE&t=2s>>. Acesso em 16 de abr. de 2023.

MARIANA Nolasco - para todas as mulheres [legendado]. Canal lualy. Youtube. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SCzS5GRRZbE>>. Acesso em 16 de abr. de 2023.

MUNDOSIBA. Siba - Toda Vez Que Eu Dou Um Passo / O Mundo Sai Do Lugar (Slight Return) (part. Mestre Nico). Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sqkepDZqqg8>>. Acesso em 19 de abr. de 2023.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

VARGENS, Meran. **Discurso de posse para a Academia de Ciências da Bahiadia 8 de março 2023**. Escrita performativa. 2023.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro. 1928.

Relato recebido em 03/07/2023 e aprovado em 28/12/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.49545>

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

ⁱ Joanna Macoppi - Artista, Pesquisadora, Professora, Arteterapeuta e mãe. Especialista em Arteterapia (2014) na Formação de Terapeutas realizada em Curitiba/PR pela Associação de Arteterapeutas do Rio de Janeiro (AARJ). Especialista em Yoga para Crianças, pelo Instituto Ananda Marga (2014). Graduada em Artes com habilitação em Bacharelado em Teatro - Interpretação (2008), pela Universidade Regional de Blumenau (FURB). Mestra em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Professora de Teatro desde 2005. Ministrante de oficinas arteterapêuticas para mães intitulado “Manhê” desde 2017. Atualmente está em cena no espetáculo “O Tapete de Maria” que estreou em 2007. Mãe de uma menina, teve licença maternidade de março à agosto de 2015. joliari@gmail.com.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5275338988451529>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-4838-738X>

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



Joanna Macoppi - Ode ao levantar.

Relatos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 04, nº 02, julho-dezembro/2023 - pp. 247-259.

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

VOZ e CENA

ISSN: 2675-4584

Universidades Parceiras:



Indexações e Redes Sociais:



Apoio Financeiro:



A Revista Voz e Cena é um periódico semestral em formato eletrônico sob a responsabilidade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, instituído em razão dos anseios de pesquisadores e professores de voz dos cursos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).