

VOZ e CENA

v. 06, nº 02, jul-dez/2025

ISSN: 2675-4584



Sumário

Editorial / Apresentação	04
Editorial / Dossiê Temático - “Poéticas em Vocalidades e Sonoridades da Cena na Amazônia”	06
Expediente	14

Dossiê Temático “Poéticas em Vocalidades e Sonoridades da Cena na Amazônia” - Artigos

Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena: notas de uma experiência amazônida <i>Thales Branche Paes de Mendonça</i>	17
Vozes em IA - Inteligência Ancestral: Artesanias em Cruzeiro entre a Prática Docente e a Direção Vocal no Teatro <i>Roseany Karimme Silva Fonseca</i>	41
Voz, mito e território: propostas decoloniais para uma cena Huni Kuin dentro da universidade amazônica <i>Viviana de Souza Coletty</i>	56
A sonoridade da peça <i>Afluentes Acreanas</i> : do silêncio aos ruídos <i>Maria Jaqueline Nascimento das Chagas</i>	88
Sonoridade da Cena Teatral: A Experiência de um Espectador-Pesquisador na Amazônia Acreana <i>Dyonnatán da Silva Costa</i>	104
<i>Curupira em cena</i> : vocalidades, sonoridades e poéticas contracoloniais afroindígenas na Amazônia Amapaense <i>José Raphael Brito dos Santos; Anderson Gley da Costa Pantoja</i>	121
Análise de Práticas Negrorreferenciadas no ensino de Expressão Vocal no Amapá <i>Emerson de Paula Silva</i>	149
A ação vocal dos Caretas na <i>Reisada</i> de Nazaré do Bruno (Caxias/MA) <i>Flávia Andresa Oliveira de Menezes</i>	166

Artigos - Fluxo Contínuo

Práticas musicais e o cissexismo: classificação vocal Marcos Machado Chaves; Paulo Otávio Ribeiro Delgado	182
A disjunção enunciativa em <i>moscou para principiantes</i> Aline Moreira Filócomo; Natacha Dias; Vinicius Torres Machado	198

Dossiê Temático “Poéticas em Vocalidades e Sonoridades da Cena na Amazônia” - Relatos

<i>Milagre Comum</i> : sua ética e sua poética, suas vozes e seus silêncios Mateus Moura; Iris da Selva	217
<i>Deságua</i> : relato-memorial de um processo de criação corpo-vocal e ancestralidade Evelyn Cristine Pereira Nascimento	229

Registros Audiovisuais

Motriz Juliana Alves Mota Drummond; Maria Clara Ferrer; Vinícius Assunção Albricker	240
A Tecelã das Noites Sulian Vieira	264

Editorial / Apresentação

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

Até sua 11ª edição, a Revista Voz e Cena registrou um total de 158 publicações categorizadas em 117 artigos, 16 entrevistas, 5 traduções, 9 relatos de experiência, 1 resenha e 10 registros audiovisuais, concebidos por pesquisadoras(es) vinculadas(os) a instituições de ensino das 5 regiões do Brasil além da Argentina, Portugal, Itália, França, Reino Unido e Estados Unidos. Ao detalhar a origem do quantitativo das publicações percebe-se que 62 destas são advindas da Região Sudeste, 36 da Região Centro-oeste, 20 da Região Sul, 15 da Região Nordeste e 9 Região Norte do país, além de 16 internacionais.

A 12ª edição da Revista *Voz e Cena*, volume 6, número 02 de 2025, tem representatividade massiva de autoras(res) que possuem distintas relações (ancestrais, poéticas e/ou de pesquisa) com a região norte do país. Estas publicações se concentram no Dossiê temático “Poéticas em Vocalidades e Sonoridades da Cena nas Amazôniaas” que contou com o trabalho intenso e primoroso do comitê editorial formado Thales Branche - Escola de Teatro e Dança da UFPA - docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, Leonel Carneiro - Universidade Federal do Acre - docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFAC e Karimme Silva - doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA.

Para além dos 8 artigos e dos 2 relatos de experiências que relacionados ao dossiê temático “Poéticas em Vocalidades e Sonoridades da Cena nas Amazôniaas”, esta edição também compreende 2 artigos na seção de fluxo contínuo e 2 registros audiovisuais.

O primeiro artigo desta seção intitulado “Práticas musicais e o cissexismo: classificação vocal” de Marcos Machado Chaves e Paulo Otávio Ribeiro Delgado traz problematizações importantes acerca da classificação vocal de pessoas cantoras, divididas tradicionalmente na música, em vozes femininas e vozes masculinas.

Já no segundo artigo “A disjunção enunciativa em moscou para principiantes”, Aline Filócomo, Natacha Dias e Vinicius Torres Machado descrevem e analisam em um estudo de caso, a disjunção enunciativa como operador metodológico e expressivo que vincula processo criativo e espetáculo.

Na seção Registro Audiovisual é apresentada do Juliana Mota, Maria Clara Guimarães Ferrer Carrilho e Vinícius Assunção Albricker, “Motriz”, uma peça sonora de Albricker, que foi criada a partir de espetáculo teatral homônimo concebido por Mota e pela diretora Maria Clara Ferrer no âmbito do Grupo de Pesquisa e Extensão CASA ABERTA da Universidade Federal de São João Del Rei.

E por fim, é apresentado por Sulian Vieira o registro da performance narrativa, “A Tecelã das Noites”, que consiste em parceria estética, que agrega artistas do Grupo de Pesquisa *Vocalidade e Cena* (CNPq/2003) e trata do universo milenar e multicultural d’As Mil e Uma Noites com foco no implacável universo do rei Sharriar, feminicida em série, desafiado pelos universos múltiplos e fantasiosos narrados por Sharrazad.

Em seu conjunto, este número conta com 10 artigos (8 do dossiê temático e 2 do fluxo contínuo) além 2 relatos de experiência vinculados tematicamente ao dossiê e 2 registros audiovisuais.

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(res) 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), da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ) e da Universidade Federal do Pará (UFPA).

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.v6i02.60491>

Editorial / Dossiê Temático

Poéticas em Vocalidades e Sonoridades da Cena na Amazônia

por Thales Branche, Leonel Carneiro e Karimme Silva

*Caboclo não tinha caminho para caminhar
Ele caminha por cima da folha,
por debaixo da folha,
por qualquer lugar.
Oke, caboclo!¹*

Em novembro de 2025, uma grande mobilização político-financeira dirigida pelo Estado brasileiro em colaboração com representações de poder público e privado nacionais e internacionais encenou em Belém do Pará a 30ª edição da Conferência das Nações Unidas sobre Mudanças Climáticas (COP 30). Dada a importância do evento mundial, que inclusive deslocou momentaneamente a capital do Brasil² para a cidade amazônica sede da COP, parece – mais uma vez na história – esperado e, sob certos pontos de vista, correto priorizar questões ambientais que há tempos cercam as preocupações a respeito da região amazônica. Este é, no entanto, o editorial de um dossiê acerca de poéticas em vocalidades e sonoridades da cena nas Amazônias. Tomamos brevemente o caso da COP amazônica como preâmbulo pertinente para contextualizar em termos de território questões caras a este dossiê.

Foi preciso viver a COP em Belém para reviver cenas conhecidas para a gente amazônica, as quais cabem nota para a composição de um contexto relativo ao que significa produzir arte, cultura e ciência a partir do Norte do Brasil. De um lado, gigantes do capital encenavam diversas “peças” do “teatro da salvação da Amazônia” roubando o protagonismo dos donos da terra, que em muitos contextos sequer foram convidados a sentar à mesa das decisões, numa evidente naturalização de um tipo de *apartheid* político instrumentalizado institucionalmente. De outro lado, entre as muitas intrigas que compuseram a realização da

¹ Canto tradicional de Umbanda

² A Lei 15.251/2025, transferiu simbolicamente a capital da República Federativa do Brasil para Belém (PA), no período de 11 a 21 de novembro de 2025. Durante esses dias, os Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário puderam se instalar em Belém, e todos os atos oficiais datados de capital teriam validade segundo a nova sede simbólica.

COP 30, é interessante notar o rigoroso trabalho de elaboração poética realizado pela dita mídia nacional (a sudestina) ao longo dos meses de preparação e da cobertura do evento em si. Discursos mais ou menos explicitamente carregados de preconceito e ressentimento formaram um tom que não raro soavam como xenofobia, produzindo violência simbólica e escancarando o desconhecimento de um Brasil que não conhece o Brasil.

Para sermos justos, nem sempre a Amazônia fez parte do Brasil. O território colonial que no conluio com o drama da metrópole e sua realeza decaída foi primeiro batizado como Brasil, não é o mesmo que antes recebia a designação colonial de Grão-Pará (Souza, 2019). Não por acaso, o Estado do Pará foi o último a fazer a dita adesão à Independência.

Se o Pará aderiu à independência do Brasil apenas em agosto de 1823, ou seja, quase um ano após a proclamação da independência (em 7 de setembro de 1822), o caso do Acre é ainda mais atípico. Somente a partir de uma luta pelo território dos brasileiros que moravam na região, que oficialmente pertencia a Bolívia, e da proclamação da independência por três vezes³, que em 1903 este foi anexado ao Brasil (Tocantins, 2001). O Acre foi um território Federal até 1962, quando se tornou um Estado com independência administrativa.

Mesmo após sua anexação ao Brasil, o território do Acre continuou por muitos anos sendo explorado sem receber benefícios financeiros dessa exploração. Eram as classes dominantes que controlavam entrepostos comerciais em Manaus e Belém que de fato lucravam com os diferentes ciclos exploratórios da região, o que demonstra que a lógica colonial pode ser replicada agindo, também, dentro do território. Assim, de muitas formas, um olhar mais atento para a realidade amazônica confirma a inviabilidade de elaboração de qualquer discurso generalista sobre a mesma. A complexidade da realidade amazônica só acolhe formas de compreensão que lhe reconheçam em sua pluralidade. Daí a escolha por atualizar o título do dossiê que em sua chamada convocava para o debate acerca de uma Amazônia no singular, a qual abandonamos para abraçar poéticas em vocalidades e sonoridades da cena que são potencializadas nas Amazônias.

³ Entre 1899 e 1903, o Acre teve três movimentos de independência. Em 1899, Luiz Gálvez proclamou a República Independente do Acre, retomada brevemente por ele em 1900 na chamada Segunda República do Acre; ambas duraram pouco tempo e foram dissolvidas por intervenção brasileira. Em 1903, Plácido de Castro declarou o Estado Independente do Acre, movimento mais estruturado que durou até o Tratado de Petrópolis (1903), quando o território foi definitivamente incorporado ao Brasil. Em tratativa encabeçada pelo Barão de Rio Branco, o território foi cedido pela Bolívia em troca de 2.000.000 de Libras Esterlinas, a construção de uma ferrovia e liberação do tráfego de embarcações para dar acesso ao mar, além de uma indenização de 110.000 dólares para o Bolivian Syndicate.

De maneira a nos contrapor a uma lógica de pensamento monocultural, propomos neste dossiê, então, uma visão pluralizada que contemple, ainda que de modo limitado, a diversidade presente nas Amazônia e em suas cenas. Isso é um modo de resistir ao constante apagamento ao qual as culturas amazônicas, em seus saberes e fazeres há tanto têm sofrido. Aqui cabe notar que a expressão “fim de mundo” é uma designação frequentemente usada para desqualificar e subalternizar um território já periférico. Tal designação não raro foi dirigida à Amazônia. Ao lado disso, há uma “brincadeira” muito popular entre a gente brasileira que diz que o Acre não existe. Diante desse riso racista (porque xenofobia é uma forma de racismo quando dirigida a territórios racializados) e violento reagimos com este dossiê afirmando nossa existência afropindorâmica (Santos, 2015) convocando as confluências afro-indígenas que formam a cores barrentas do pertencimento amazônica (Pacheco, 2013).

Falar a partir do pertencimento do território é tomada de posição contracolonial (Santos, 2015) urgente especialmente em tempos de naturalização de discursos de ódio fundados em preconceito ou, por outro lado, proliferação de narrativas supostamente conciliadoras a partir de organizações representantes de forças dominantes que por séculos fazem a gestão de todo tipo de extrativismo nas Amazônia. Neste dossiê temático reunimos artigos, relatos de experiências e outras manifestações em Poéticas em Vozalidades e Sonoridades da Cena nas Amazônia a fim de contribuir com um canto para o silêncio do teatro brasileiro no que diz respeito às existências amazônicas.

Em parte, a ideia de proposição deste dossiê começa a ser originada na articulação envolvida para realização do “Sonoracena: I Encontro de Técnicas e Poéticas do Som em Cena”, que aconteceu entre 28 e 30 de novembro de 2024 nos espaços da Escola de Teatro e Dança da UFPA em Belém (PA) como produção técnica do projeto de extensão “Lab-Guma: laboratório de performance vocal, sonoridades e diversidades”, coordenado por Thales Branche (UFPA). Na ocasião, o encontro reuniu uma intensa programação formada por oficinas, performances, espetáculos, exibições de filme e rodas de conversa protagonizadas por artistas e pesquisadores em sonoridades da cena.

A composição dos convidados contemplou de forma abrangente artistas e pesquisadores, com maior e menor relação com a academia, bem como nomes consolidados e jovens fazedores em processo de formação, mas com experiências consistentes em som e cena, num claro interesse de reunir um quadro referencial epistemologicamente diverso e multigeracional. A partir da chave conceitual delimitada por César Lignelli (2019), editor-

chefe da Revista *Voz e Cena* e convidado nacional de um “Sonoracena” profundamente local, as sonoridades da cena foram e são reconhecidas como um rico sub-campo do conhecimento em artes da cena com potencial de reunir investigações e experimentações técnicas, poéticas, políticas e pedagógicas com expressão singular nas Amazôniaas.

Os textos selecionados para a composição deste dossiê temático remontam à primazia do saber-fazer em detrimento de uma produção teórica pouco ancorada na prática. Trata-se de uma evidente prevalência de bases epistemológicas em que a força determinante da geolocalização, bem como a pujança da experiência favorecem uma produção intelectual incorporada e preñe de pertencimento amazônica, ou seja, ciência com engajamento, ciência que é medicina para o flagelo colonial, ciência como retomada.

Questões referentes a percursos dos ofícios da criação sonora para a cena, bem como experiências em processos de criação e pedagógicos em sonoridades e vocalidades com nuances multi-inter-transdisciplinares atravessam os textos do dossiê demonstrando a diversidade de saberes e fazeres em sonoridades da cena a partir de autores advindos de muitas Amazôniaas. Vale, ainda, ressaltar a recorrência de objetos de pesquisa e interesse que extrapolam aqueles convencionalmente reconhecidos como pertinentes ao teatro. Para além do teatro ortodoxo (como diria Zeca Ligério ao se referir ao teatro de referência estritamente ocidental), os textos do dossiê convocam experiências assentadas em cosmovisões de outros teatros (Ligério, 2019). Questões relativas a povos originários, culturas populares, regionalismos e luta antirracista atravessam fortemente os textos do dossiê indicando a relevância do debate étnico-racial para a compreensão rigorosa de existências amazônicas. Em alguma medida, cada texto serve à composição de um fragmento da imagem farta e complexa das Amazôniaas em suas poéticas em vocalidades e sonoridades da cena, objeto de interesse que está no eixo da chamada para publicação neste dossiê.

Iniciamos o dossiê seguindo pelas “Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena”, texto no qual Thales Branche nos apresenta uma reflexão baseada na trajetória formativa do autor. A partir de uma narrativa do vivido de orientação autoetnográfica, o texto evidencia os modos singulares de formação e atuação de profissionais das sonoridades da cena no Estado do Pará, onde a ausência de instituições formalmente constituídas para esse tipo de formação é notória. A proposta é significativa por trazer à tona uma perspectiva amazônica, revelando formas de aprendizagem técnica e criativa que se dão fora dos circuitos institucionais e dos chamados pelo autor de “grandes centros hegemônicos”. O artigo amplia a

compreensão do que se entende por formação profissional em sonoridades da cena, abrindo espaço para considerar saberes situados e trajetórias não-hegemônicas.

No trabalho “Vozes em IA - Inteligência Ancestral: Artesanias em Cruzeiro entre a Prática Docente e a Direção Vocal no Teatro”, a autora Karimme Silva reflete o trajeto como artista-pesquisadora-professora em caminhos possíveis (chamados de artesanias em cruzeiro), tanto a partir de sua trajetória como docente na Escola de Teatro e Dança da UFPA quanto para o trabalho vocal no Espetáculo IA - Inteligência Ancestral. A reflexão sobre as proposições artístico-pedagógicas em um curso técnico se apresenta nas atividades realizadas em sala e nos registros do processo, onde existem questões, reflexões e tensionamentos acerca das relações entre a técnica e a expressividade da voz. O texto ecoa da sala de aula a um processo criativo realizado em Belém do Pará e, com isso, se situa entre pedagogias e poéticas vocais.

A partir de uma investigação entre voz e ancestralidade, no trabalho intitulado “Voz, Mito e Território: uma caminhada decolonial através da cena amazônica Huni Kuin”, Viviana Colety propõe uma escuta de vozes de culturas originárias e suas cosmovisões em correlação com outros saberes - entre eles, a Filosofia, Antropologia e a Arte. Tal conexão leva a uma elaboração teórico-prática de um processo criativo num contexto pedagógico de formação superior em artes cênicas na Universidade Federal do Acre. O diálogo da autora com o artista-estudante Yube Kaxinawá abre caminhos artísticos de memória amazônica para saberes ancestrais do Acre. O texto traz a voz do artista-estudante em uma entrevista que estabelece um importante registro de sua trajetória como integrante do povo Huni Kuin na relação entre elaboração criativa e suas referências familiares, coletivas e a importância do processo pedagógico e criativo em questão para reafirmar suas cosmovisões.

Outro diálogo com os povos originários Huni Kuin se apresenta no trabalho intitulado “A sonoridade da peça Afluentes Acreanas: do silêncio aos ruídos”, no qual a autora Maria Jaqueline Nascimento das Chagas, indígena Huni-Kuin em retomada, propõe um diálogo com a história do Acre por meio da oralidade e a partir dessa indução mapeia as sonoridades do referido espetáculo. Por meio de narrativas familiares e na perspectiva de recontar essa outra história, a autora aborda o processo criativo analisando seus códigos sonoros, propondo que elementos como a fala dos atores, a escolha de instrumentos musicais, bem como as composições autorais constroem expressão de pertencimento e reconhecimento acreano.

Seguindo em movimentos acreanos, ao explorar a ideia de sonoridades expandidas, o texto “Sonoridade da Cena Teatral: a Escuta Expandida de um Espectador-Pesquisador na

Amazônia Acreana”, da autoria de Dyonnatan Silva Costa demonstra um amplo escopo reflexivo para as sonoridades a partir de processos criativos desenvolvidos em um grupo teatral no Estado do Acre. No diálogo com autores que abordam diversos conceitos em torno da ideia de sonoridade no teatro e de sonoridade expandida, o trabalho estabelece uma ponte conceitual entre pesquisadores da área e processos de criação.

A caminhada de pesquisas sonoras na Amazônia agora segue na direção do Estado do Amapá e no trabalho intitulado “Curupira em Cena: vocalidades, sonoridades e poéticas contracoloniais afroindígenas na Amazônia amapaense”, os autores José Raphael Brito dos Santos e Anderson Gley da Costa Pantoja apresentam importantes contribuições acerca de sonoridades e vocalidades por meio de uma perspectiva contracolonial na Amazônia Amapaense na investigação do entorno acústico e na proposição original da função de ator-sonoplasta. Neste texto, são descritas as estéticas sonoras do espetáculo, em diálogo com figuras do imaginário amazônida como induções criativas.

A significativa presença negra no território amazônico, por diversas vezes ignorada, inclusive na literatura sobre as culturas amazônicas, entra em foco em “Análise de Práticas Negrorreferenciadas no Ensino de Expressão Vocal no Amapá”, por Emerson de Paula. O texto apresenta uma reflexão relevante e urgente no campo das pedagogias vocais, abordando práticas pedagógicas negrorreferenciadas desenvolvidas no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). O cumprimento das legislações que obrigam o ensino da cultura e história africana, afro-brasileira e indígena nos Ensinos Básico e Superior é debatido a partir de uma atitude militante que tem a força de uma chamada à ação no contexto de pedagogias vocais engajadas na luta antirracista.

Alcançando desta feita o território maranhense, muitas vezes ignorado em sua significativa parcela amazônica, nossa viagem aporta no artigo “Performatividade vocal dos Caretas e o risível no Reisado do Maranhão”, de Flávia Andressa Oliveira de Menezes. O texto apresenta uma contribuição importante para os estudos das vocalidades no Brasil ao investigar a performatividade vocal dos Caretas no contexto do Reisado maranhense. Olhar para as práticas das culturas do território maranhense nos coloca em contato com saberes e fazeres enraizados em epistemologias fundamentais para a compreensão da diversidade amazônica.

Completando o retrato da multiplicidade amazônica, o relato do processo de criação cênico-musical “Milagre Comum: sua ética e sua poética, suas vozes e seus silêncios”, da autoria de Mateus Moura e Íris da Silva apresenta uma cena híbrida, na qual linguagens

artísticas se entrelaçam, diluindo as fronteiras entre arte e rito. O trabalho é produzido a partir de uma realidade notadamente paraense, mas com amplo potencial de ressonâncias amazônicas.

O dossiê, como faz o caminho de um rio, encontra sua foz em “Deságua: relato-memorial de um processo de criação corpo-vocal e ancestralidade”, de Evelyn Nascimento, que nos apresenta um relato sensível e significativo sobre um processo de criação desenvolvido no contexto do curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA. A partir da experiência vivida, a autora descreve um percurso de experimentação corpo-vocal que articula práticas corporais inspiradas especialmente em matrizes africanas e indígenas, propondo um diálogo entre ancestralidade, natureza e criação artística, trazendo à tona práticas e saberes locais e de matriz oral da Amazônia. A escolha metodológica e temática faz do texto um testemunho valioso de processos de ensino-aprendizagem e criação que se afastam de modelos eurocentrados, afirmando a potência de outros modos de formar e criar na cena.

O dossiê temático “Poéticas em Vocalidades e Sonoridades da Cena nas Amazônias” reúne dez textos com autores advindos de quatro dos nove Estados que compõem a Amazônia brasileira. Ainda que a reunião dos escritos em alguma medida reflita relações de poder que reiteram minorias, celebramos a confluência possível nesta que é a primeira publicação de produção intelectual voltada para sonoridades da cena na região Norte do país. Convidamos o leitor amazônida ao re-conhecimento no espelho do texto dos parentes. Ao leitor de outros Brasis e, quiçá, de outros cantos do mundo, convidamos ao conhecimento de Amazônias plurais por meio das valiosas “folhas”⁴ compartilhadas neste dossiê rico do saber-fazer de som e cena. Parafraseando o ponto de santo que abre o editorial, caboclo não tinha caminho para caminhar, mas ele caminha. Por cima da folha, por debaixo da folha, por qualquer lugar. Salve as sonoridades da cena nas Amazônias!

⁴ “Folha” é um modo de se referir a saberes em vertentes de umbanda e outras religiões de matriz africana. Ao se “receber uma folha”, uma aprendizagem se processa.

Referências

LIGIÉRO, Zeca. *Teatro das origens: estudo das performances afro-ameríndias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIGNELLI, César. Sonoridades movimentos sentidos. In: V Seminário de Ensino e Pesquisa em Dança: corpo, som e movimento. *Anais*. Goiânia, 2019. Disponibilidade: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/819/o/cesar.pdf>. Acesso: 14/02/2024.

PACHECO, Agenor Sarraf.. Cosmologias Afroindígenas na Amazônia Marajoara.. In: **Projeto História : Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História**, 44. São Paulo, 2013. Disponibilidade: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10219>. Acesso: 12/12/2025.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: modos e significados*. Brasília: INCTI-UNB, 2015.

SOUZA, Márcio. *História da Amazônia*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2019.
TOCANTINS, Leandro. *Formação Histórica do Acre*. Brasília: Senado Federal, 2001.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.60879>

Expediente

Universidade de Brasília

Reitora: Rozana Reigota Naves

Vice-Reitor: Marcio Muniz de Farias

Instituto de Artes

Diretora: Fátima Aparecida dos Santos

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Nitza Tenenblat

Editor-chefe

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

Editores Associados

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

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 “Poéticas em Vocalidades e Sonoridades da Cena na Amazônia”

Thales Branche Paes de Mendonça (Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil) - [ORCID](#)

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

Roseany Karimme Silva Fonseca (Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil) - [ORCID](#)

Avaliadores *ad hoc* (v. 06, n.02, 2025)

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

Ana Paula Dassie Leite (Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Paranavaí/PR, Brasil) - [ORCID](#)

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

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

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

João Henriques (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal) - [ORCID](#)

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

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

Rafaella Uhiara (Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasil) - ORCID

Roseany Karimme Silva Fonseca (Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil) - ORCID

Thales Branche Paes de Mendonça (Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil) - ORCID

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

Vagner Vargas (Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Pelotas/RS, 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/>

Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena: notas de uma experiência amazônica

Thales Branche Paes de Mendonça ⁱ

Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena: notas de uma experiência amazônica

Tomando como ponto de partida a realidade amazônica no que diz respeito às possibilidades de formação profissional em ofícios das sonoridades da cena, toma-se uma experiência pessoal como objeto de uma narrativa que descreve e interpreta trajetos criativos como experiências de aprendizagem técnica e criativa no campo. A experiência pessoal é ampliada como exemplar de modos de formação na Amazônia. São discutidos processos de criação e aprendizagem que servem ao debate acerca da formação em sonoridades da cena no que diz respeito à reflexão acerca dos ofícios de músico de cena, compositor de trilha sonora e diretor musical na Amazônia.

Palavras-chave: Sonoridades da Cena. Música de Cena. Formação. Processos de Criação. Amazônia.

Abstract - Training and creation tracks in theatrical sound design: notes from an amazon experience

Taking as a starting point the Amazonian reality with regard to the possibilities of professional training in crafts of the theatrical sound design, a personal experience is taken as the object of a narrative that describes and interprets creative paths as technical and creative learning experiences in the field. Personal experience is expanded as an example of training methods in the Amazon. Creation and learning processes are discussed that serve the debate about training in theatrical sound design with regard to reflection on the jobs of stage musician, soundtrack composer and musical director in the Amazon.

Keywords: Theatrical Sound Design. Soundtrack. Training. Creation Processes. Amazon.

Resumen - Pistas de formación y creación en los sonidos de la escena: notas de una experiencia amazónica

Tomando la realidad amazónica como punto de partida respecto a las posibilidades de formación profesional en la interpretación de sonidos, se utiliza una experiencia personal como tema de una narrativa que describe e interpreta las trayectorias creativas como experiencias de aprendizaje técnico y creativo en el campo. La experiencia personal se amplía como ejemplo de métodos de formación en la Amazonía. Se discuten los procesos creativos y de aprendizaje, lo que nutre el debate sobre la formación en interpretación de sonidos, reflexionando sobre la profesión de músicos intérpretes, compositores de bandas sonoras y directores musicales en la Amazonía.

Palabras clave: Sonidos de la Escena. Música Escénica. Formación. Procesos Creativos. Amazonía.

A realidade amazônica sob muitos aspectos é marcada pela brutal diferença em relação a modos de existência conhecidos nos grandes centros hegemônicos do Brasil. Apesar de ser território de imensa fartura e reconhecida gigantesca biodiversidade, a Amazônia de muitas formas reflete a precariedade periférica no escasso acesso especialmente a “itens” caros à urbanização. De serviços básicos de saúde e saneamento a acesso a bens culturais, tais como oferta de formação especializada em campos específicos de funções técnicas e criativas no campo das artes, é notório perceber o quanto são restritas as possibilidades amazônicas de conquista do que em grandes centros é elementar.

Nesse contexto, este texto parte do problema relativo à escassa oferta de formação profissional específica no campo das sonoridades da cena na Amazônia. Tomo minha experiência pessoal como exemplar de caminhos por vezes enviesados que é preciso trilhar para construir formação profissional nas sonoridades da cena compreendidas como campo no qual é possível exercer diversas funções técnicas e artísticas no contexto das tecnologias do espetáculo¹.

Afirmo, assim, a inspiração auto-etnográfica neste escrito em que as fronteiras entre sujeito e objeto encontram-se suspensas (Dall Gallo, 2012), aqui o pesquisador faz parte do grupo pesquisado num gesto reflexivo necessariamente afetivo, declaradamente implicado, mas intencionalmente crítico. Ponho-me a narrar o modo pelo qual me tornei um profissional das sonoridades da cena numa cidade amazônica, compreendendo que ao *estranhar* (Silva, 2003) eventos significativos para minha aprendizagem “do ofício”², é possível constituir um discurso revelador de fragmentos de *trajetos criativos* (Rangel, 2009) como verdadeiras etapas de formação técnica e profissional em som e cena. A inspiração auto-etnográfica, no limite, toma a narrativa do vivido como elaboração de experiência pessoal com potencial de abertura compreensiva para processos coletivos mais abrangentes, no caso deste texto, trilhas de formação e criação em sonoridades da cena a partir da experiência amazônica.

¹ De modo a delimitar a terminologia com a qual estou operando, “formação profissional” aqui se refere à inserção no mercado de trabalho por meio da aprendizagem de um ofício. Ainda que “arte” e “técnica” em suas respectivas etimologias estejam associadas aos modos de operar um saber-fazer, estando claramente relacionadas a dinâmicas de ofício, estabeleço uma diferença entre funções “técnicas” e “artísticas” levando em consideração o senso comum presente no contexto das artes cênicas em que “funções técnicas” dizem respeito a operações do saber-fazer que não necessariamente se traduzem na invenção poética, criativa, no sentido estritamente “artístico” do termo. Consequentemente, nessa esteira de sentido, “funções artísticas” dizem respeito a ofícios que operam um saber-fazer dirigido à invenção criativa, poética. “Tecnologias do espetáculo”, por sua vez, compreendo como um guarda-chuva que reúne modos de saber-fazer técnicos e poéticos nas artes cênicas.

² Entre aspas porque no interior das sonoridades da cena como campo, se olharmos com atenção e rigor, veremos que há uma grande diversidade de ofícios possíveis.

Em vez de uma organização textual mais regida pela convencional articulação racional de ideias e conceitos produzidos por um referencial teórico exterior à experiência que pauta o centro de minha reflexão, permito-me à artesanaria da narrativa (Benjamin, 1994) em que a marca subjetiva imprime sobre o discurso a determinação da forma mais justa às idiossincrasias de meus percursos estéticos e conceituais (Rangel, 2009). Desse modo, compreendo-me operando a partir de epistemologias não-cartesianas (Coutinho; Santos, 2010) em que o determinismo da análise é substituído pela abertura conceitual e imaginária possível numa narrativa de potencial especulativo como proposição epistemológica.

O diálogo com o referencial teórico acessado por mim como estado da arte ocorre ao longo do texto em ressonância às narrativas da experiência numa tentativa de produzir desdobramentos reflexivos como harmonizações ou melodias paralelas ao tom fundamental localizado na narrativa do vivido. Inspiro-me fortemente na forma do ensaio para produzir este artigo a partir de uma abordagem somático-performativa (Fernandes, 2012) que dá contorno a questões conceituais coletivas a partir do corpo em experiência criativa e, portanto, formativa na perspectiva deste texto. Referenciais bibliográficos são colocados ao lado dos referenciais da experiência de modo a provocar uma horizontalização de saberes cara a uma necessária abordagem decolonial (Bernadino-Costa, 2023) de um conhecimento localizado na substância amazônida do fazer poético, político e epistemológico.

PRELÚDIO

Quando eu era criança e vivia em Itaituba - cidade situada no interior do Estado do Pará, a mais de 800 km da capital do Estado, Belém - aos fins de semana, frequentemente minha família me levava para atravessar o rio (Tapajós) de voadeira. Do outro lado da margem, após adentrar um braço de rio, alcançávamos o barracão, como era conhecida a casa de meu avô na “entrada” do Paraná-Miry, sítio (localidade) onde meu pai nasceu. Ali no Paraná, rememorando as minhas aventuras de menino, uma das que mais me marcou eu guardo com o gosto agrião de medo e desejo. Já pela boca da noite, sob o pretexto de fazer uma visita, tomava uma lanterna nas mãos e me punha a caminhar por uma curta trilha na mata que levava à casa do Manoel, que trabalhava para meu avo como uma espécie de faz-tudo. Sem perder a oportunidade de saudar Manoel que sabia, sendo adulto, ser um bom

amigo para uma criança, preciso confessar que nessa aventura o que me interessava mesmo era fazer a trilha.

Fazer trilha quando é noite, ainda que seja trilha aberta em caminho cotidiano, conhecido, ainda que seja trilha curta, trilha que não exige muito do corpo, fazer trilha quando é noite acorda mistérios. Fazer trilha quando menino, então, tanto mais. Isso porque a noite nutre o músculo da imaginação³ de modo sempre muito mais intenso, especialmente na infância. A noite traz a dádiva de radicalmente devolver ao ordinário a substância misteriosa do invisível. Porque é noite e na noite habitam seus predadores é preciso caminhar com mais cuidado, abrir olhos e ouvidos, focar bem a lanterna para se ver onde se pisa e completar a trilha em segurança. O risco aumenta o prazer (e a glória) de encontrar o riso largo do Manoel do outro lado da mata.

Nestas primeiras linhas de minhas notas acerca de trilhas de formação e criação em sonoridades da cena me pareceu justo convocar essa experiência tão notadamente amazônica: o caminhar noturno na mata. Claramente aqui eu brinco com a polissemia da palavra “trilha” para conectar esse elemento emblemático do trabalho em sonoridades da cena com a imagem do trilhar caminhos noturnos na infância como prática do re-fazer experiências em alta potência de vida. Nessas notas percorrerei memórias de formação e criação entre som e cena com o estado menino daquelas caminhadas noturnas. Observo o caminho caminhado com a boa desconfiança, a bela dúvida que a noite traz na hora de escolher por onde firmar cada passo, afinal não queremos descuidadamente pisar numa cobra coral, mas se tivermos a sorte de encontrá-la no caminho, certeza que tomaremos tempo de contemplá-la antes de pedir licença e seguir com a trilha.

PRIMEIROS PASSOS

Minha entrada no mundo das artes cênicas se deu de forma acidental. Sem sequer saber que ela existia, aos meus dezoito anos nos idos de 2005, caminhava pelos arredores da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) procurando uma padaria para fazer um lanche. Surpreendi-me ao me deparar com o prédio da ETDUFPA e

³ Essa bela expressão quem criou foi Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil, legendária companhia de teatro francesa. Ouvi ela falar da importância de exercitar o “músculo da imaginação” para a atuação em um workshop no Rio de Janeiro em 2011. Era sobre teatro, mas vale para a vida, como grande parte dos conhecimentos que são sabedoria.

adentrei por curiosidade. Num quadro de avisos havia o anúncio de uma oficina de iniciação teatral para a qual eu me inscrevi considerando que poderia me ajudar com minha futura profissão (eu era acadêmico do curso de licenciatura em letras na mesma Universidade). A oficina não obteve grande número de inscritos e, por conta disso, os participantes foram reunidos à oficina de iniciação ao “clown” (palhaço), que também recebia inscrições paralelamente. Portanto, eu terminei por participar de uma oficina de iniciação teatral e ao “clown”, que para mim abou por se tornar uma grande paixão.

Minha aproximação com Alessandra Nogueira, a professora que ministrava a oficina de “clown”, acabou me levando a uma aproximação com os Palhaços Trovadores, grupo de teatro que atua em Belém do Pará há mais de 30 anos e desenvolve pesquisas e espetáculos na linguagem da palhaçaria. Eu passei a frequentar os ensaios e, ocasionalmente, enquanto dedilhava um violão surrado que estava por ali na sede do grupo, Marton Maués, palhaço e diretor do grupo, veio até mim e perguntou se eu poderia cifrar algumas músicas do espetáculo *Singela Cantata* do Jesus Cristinho. Marton me deu uma fita cassete com registros caseiros das canções, gravada pelo compositor Paulo Moura, violonista das sete cordas de renome em Belém. Como estava animado com os Palhaços Trovadores, rapidamente completei a “missão” e na semana seguinte ao apresentar as cifras, Marton me convidou para ingressar à trupe na condição de palhaço-músico de cena. Àquela altura eu ainda não sabia o que era exatamente um músico de cena e, na verdade, o próprio diretor não utilizava essa denominação para a função artística que eu estava prestes a executar. Para Marton parecia claro que eu era um palhaço com algumas competências musicais mais específicas. Certo é que eu ainda nem me compreendia como artista, mas me lancei intensamente numa experiência prática de elevada carga afetiva e que terminou por gerar alta consistência formativa, apesar de não remontar em absoluto aos modos de aprendizagem da educação formal.

Com isso, ressalto com gratidão que nos primeiros idos de minha formação artística foi a prática como palhaço-músico de cena nos Palhaços Trovadores que conquistei as primeiras ferramentas poéticas o desenvolvimento do meu trabalho em sonoridades da cena. Noto que essa compreensão eu elaboro em nome do recorte apropriado à reflexão acerca de trilhas de formação e criação em sonoridades da cena as quais experimentei em meu trajeto pessoal, mas que claramente são estradas compartilhadas com tantos colegas do campo, expressando

potencialmente a nuance de uma realidade amazônica dos modos de aprender e criar entre som e cena.

Aqui vale frisar que por sonoridades da cena compreendo o mesmo que César Lignelli (2019) ao demarcar, em artes cênicas, o campo formado pelo uso da sonoplastia, da música e da palavra (falada ou cantada) em suas respectivas relações com a espacialização do som. Seguindo a trilha deixada por César, ao longo deste texto demonstrarei de que forma a aprendizagem do conceito sobre cada um desses espaços das sonoridades da cena se efetivou em termos de experiência prática em diferentes processos de criação.

Remonto à memória dos primeiros passos de minha formação em sonoridades da cena numa narrativa que neste artigo entrelaço com os referenciais teóricos que paulatinamente serão convidados à baila. Noto que o tempo da aprendizagem pela prática que funda as bases de minha formação não coincide com o tempo do entrelaçamento teórico que apenas atualmente tomo como direção de trabalho e desejo no ponto onde estou de minha caminhada como artista-cada-vez-mais-pesquisador. Considero relevante frisar essa diferença da temporalidade para uma vez mais afirmar a necessidade de composição de uma abordagem epistemológica que ao reconhecer a validade do conhecimento incorporado (Fernandes, 2012) em pé de igualdade com o conhecimento advindo dos referenciais bibliográficos, subverte o paradigma hegemônico que serve de base à colonialidade. Aqui penso na potência decolonial da produção de discursos advindos de territórios eminentemente práticos como as sonoridades da cena para uma necessária revisão de tradições excessivamente logocêntricas no campo das artes cênicas, em outras palavras, desobediência epistêmica (Mignolo, 2008) que leva a outras formulações do conhecimento, em especial dando visibilidade a formas tradicionalmente subalternizadas.

SOBRE A FORMAÇÃO POSSÍVEL NO ESPAÇO-TEMPO AMAZÔNICO

Convém notar que a cidade de Belém há muitos anos conta com uma sólida oferta de formação musical especialmente no contexto de instituições públicas como o Instituto Carlos Gomes (gerido pelo Estado) e a Escola de Música da UFPA (EMUFPA), no entanto nunca houve e nem há até os dias atuais qualquer oferta de formação musical direcionada ao campo das sonoridades da cena. Apesar da imensa gama de oferta formativa em variados níveis (básico, técnico, superior e pós-graduação), instrumentos e, especialmente no caso da

EMUFPA, variados domínios profissionais⁴, ambas as instituições, com poucas exceções, mantêm seus currículos majoritariamente ancorados ao paradigma hegemônico da música ocidental. Tal fato impacta ao debate aqui realizado especialmente pela reiteração do campo da música como território disciplinar sem grandes oportunidades de aproximações multi, inter ou transdisciplinares, o que faz com que, por exemplo, temas da música de cena estejam absolutamente ausentes do escopo curricular dos numerosos cursos de formação musical do Instituto Carlos Gomes e da EMUFPA.

De outro modo, a mesma “cena” formativa escassa ao campo das sonoridades da cena pode também ser observada ao se contemplar o escopo formativo ofertado pela ETDUFPA. Atualmente compreendendo seis cursos de formação técnica e dois de formação superior, a ETDUFPA oferece apenas um componente curricular diretamente voltado às sonoridades da cena. Trata-se de uma disciplina que compõe o currículo do curso superior tecnológico em produção cênica. Esse curso conta com a disciplina “sonoplastia e sonorização” no percurso formativo dos estudantes candidatos a diretores teatrais, foco principal da orientação profissional a qual o curso de produção cênica serve.

Noto, ainda, que o curso superior de licenciatura em teatro desde sua criação contava com a disciplina “sonorização”, que apesar do termo técnico conceitualmente redutor, servia à apresentação do campo das sonoridades da cena aos licenciandos em teatro. No entanto, na última reformulação curricular ocorrida em 2022, a disciplina foi suprimida do curso de licenciatura em teatro, o que reforça a escassa realidade das oportunidades de formação em contexto de educação formal no campo das sonoridades da cena na cidade de Belém.

Para ser justo, recentemente o Espaço das Artes de Belém, uma instituição de ensino privada gerida por um grupo de teatro independente (Cia. Pararense de Potoqueiros), tem oferecido uma oficina de “discotecagem e sonoplastia”, que conta com um programa majoritariamente mais voltado para a discotecagem, mas abrangendo temas e técnicas de sonorização de espetáculos, segundo informações prestadas por Evs Cris, uma das professoras da referida instituição. Essa formação é a única oportunidade formal de aprendizagem de elementos dos ofícios possíveis em sonoridades da cena. Em Belém do Pará, igrejas, e instituições como o Sesi oferecem periodicamente cursos de operador de áudio e sonorização,

⁴ Além de programas de ensino orientados à formação de instrumentistas, a EMUFPA oferece formação técnica para compositores, arranjadores, regentes e produtores musicais.

mas que não abordam de todo questões das sonoridades da cena, apesar de representarem domínios técnicos diretamente associados.

Em uma “cena” formal com possibilidades tão limitadas da aprendizagem de ofícios e artifícios do som em cena, fatalmente, é na experiência prática do labor artístico profissional ou amador que, especialmente, músicos ou pessoas com alguma formação musical básica já iniciada ingressam nas artes cênicas para ocupar, muitas vezes intuitivamente, funções relativas às sonoridades da cena. Tal dinâmica diz respeito à cidade de Belém, mas talvez possa ser extrapolada de modo a potencialmente representar uma realidade amazônica em que certa precariedade em relação a modelos formais de aprendizagem das artes e profissionalização acabam por fazer com que os modos de aprender a criar se processem por outras vias. Daí a validade da partilha de trilhas idiossincráticas de formação e criação em sonoridades da cena como a minha, pois potencialmente a experiência particular reverbera coletivamente, já que o contexto é, na base, partilhado.

Em suma, em Belém do Pará e, provavelmente, por toda a Amazônia, para citar algumas denominações dos ofícios das sonoridades da cena, não há sonoplasta, músico de cena, compositor de trilha sonora ou diretor musical de espetáculos teatrais que se forme dentro de “escola”. Porém, os espetáculos continuam existindo com suas sonoplastias, trilhas sonoras, músicas de cena e etceteras. Sendo assim, como se forma o criador amazônida em sonoridades da cena? Nestas notas parto do princípio de que na ausência do ensino formal, a aprendizagem se dilui pelas múltiplas formas da experiência afetiva e criativa da prática artística em suas precariedades e potencialidades.

PARA FORMAR O MÚSICO DE CENA

De modo a compartilhar e refletir sobre minha experiência fundadora de aprendizagem e encontro com as sonoridades da cena retomo a narrativa de minha passagem pelo grupo de teatro Palhaços Trovadores. Entre 2005 e 2007, tive a oportunidade de estar em cena em nove espetáculos com o grupo. A maioria dos espetáculos compunha o repertório do grupo, ou seja, eram espetáculos que periodicamente eram remontados e, nos quais, eu executava com frequência música de cena e paulatinamente ia assumindo algumas cenas. Contudo destaco a oportunidade de participar do processo de criação de duas montagens: “O hipocondríaco” (uma adaptação de “O doente imaginário”, de Molière) e “Abre alas”

Thales Branche Paes de Mendonça.

Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena: notas de uma experiência amazônida.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 06, nº 02, julho-dezembro/2025 - pp. 17-40.

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

(espetáculo criado a partir de cenas improvisadas entremeadas com marchinhas de carnaval). Essas experiências me permitiram percepção e aprendizagem das dinâmicas de criação de sonoridades da cena conforme elas eram experimentadas nos Palhaços Trovadores.

Interessante notar que a maioria dos espetáculos do grupo era fortemente marcada pela presença do elemento sonoro na cena, seja via sonoplastia executada pelo próprio elenco, seja por execução de música de cena ao vivo ou gravada. No período em que atuei no grupo, o ator e músico Vinícius Lopes exercia a função de direção musical, o que se refletia fundamentalmente na preparação musical dos atores, com ênfase na preparação vocal para o canto, mas incluindo arranjos e ensaios de atores que eventualmente tocavam instrumentos majoritariamente percussivos, mas também harmônicos, tais como escaleta e violão.

Aqui é interessante notar que ao pensar sobre a função da direção musical no espetáculo teatral, eu me encontro fortemente na visão de Lívio Tragtemberg em que “...a capacidade em coordenar e reelaborar dados e procedimentos da tradição musical, já codificados com a livre invenção, passa a ser um dos fatores mais importantes na capacitação básica de um compositor de cena...” (Tragtemberg, 2008, p.15). Importante frisar que o que o autor nomeia como “compositor de cena”, numa analogia eu compreendo que serve ao “diretor musical”, que é uma terminologia mais corrente na cena teatral paraense. Na realidade local, raramente o “compositor de cena” em espetáculos teatrais não executa propriamente uma função mais ativa na dinâmica dos processos de criação, o que faz com que a denominação da função como “direção musical” faça mais sentido, e, por isso, seja mais corrente.

Rememorando a atuação de Vinícius como diretor musical, era muito claro que o exercício de sua função tinha muito mais a ver com a garantia de certa “correção” das execuções musicais nos espetáculos do que exatamente a criação de um conceito das sonoridades da cena ajustada a cada espetáculo. Faço essa ressalva, levando em conta o que Lívio Tragtemberg levanta enquanto possibilidade do trabalho poético sobre a música de cena de um espetáculo. Para o autor, a música de cena no espetáculo estaria para muito além da “metereologia sonora”, ou seja, podendo expressar para além da ilustração emocional, função narrativa mais complexa, eminentemente exposta como apoio, contraste ou voz paralela (Tragtemberg, 2008).

Esse nível de elaboração do elemento sonoro no espetáculo teatral raramente podia se ver nos espetáculos dos Palhaços Trovadores, que, como dito anteriormente, em geral estavam limitados à execução de sonoplastia e música de cena composta majoritariamente por

canções, com alguns momentos em que as peças instrumentais faziam justamente a função de “metereologia sonora”. Penso que isso se dava menos por uma carência técnica da direção musical de Vinícius, que era um músico bastante competente, e muito mais por uma característica da formatação estética nos espetáculos dos Palhaços Trovadores. Em sua dissertação de mestrado, Marton Maués, o diretor do grupo, ao discorrer sobre a formulação da estética dos espetáculos do grupo ressalta o interesse da tomada do manancial da cultura popular como referência fundamental de criação, ao lado da tradição da palhaçaria tetral:

Os Palhaços Trovadores fazem o aproveitamento desse manancial [da cultura popular], construindo sua dramaturgia em cima de muito desses folguedos, utilizando ora alguns elementos, ora a totalidade da estrutura dos folguedos. Adereços como estandartes, sombrinhas e pernas-de-pau decoradas com fitas e flores são alguns exemplos de elementos visuais emprestados dos brinquedos populares (MAUÉS, 2004, p. 56).

A mesma abordagem sobre a visualidade pode ser compreendida numa analogia com o trabalho musical que privilegia a referência reiterada na maioria dos espetáculos do grupo às formas musicais presentes na tradição popular. Importante notar que em alguns espetáculos há a composição de canções originais que servem à música de cena. No trabalho de composição de canções destacam-se as contribuições de Marton Maués e do próprio Vinícius. No entanto, mesmo quando há composições, os gêneros escolhidos, bem como arranjos, instrumentação e estilo do canto remete ao que aqui denomino genericamente como tradições populares⁵. Friso que esse comentário tem menos o objetivo de produzir uma crítica sobre essa relevante escolha artística dos Palhaços Trovadores, no entanto, para os objetivos deste artigo é importante notar que tal escolha limitava a atuação da direção musical.

Em minha experiência prática, o tempo de atuação nos Palhaços Trovadores foi de enorme importância, sobretudo, para a aprendizagem do que reconheço como artes e artifícios da função de músico de cena. Confesso que no tempo da experiência eu absolutamente não notava que essa aprendizagem estava se dando. Como eu já me compreendia como músico há vários anos (comecei minha aprendizagem do violão aos 12), eu estava muito mais ocupado em aprender a palhaçaria no meu corpo, mas na prática era a

⁵ Talvez a essa altura seja válido ressaltar que, apesar da utilização de um termo genérico para denominar a música produzida no contexto de tradições populares, é importante reconhecer a imensa diversidade dessas manifestações. Sob a designação genérica mais ou menos bem aceita de “popular”, existe um imenso e diverso universo de formas musicais não-hegemônicas fortemente marcadas por matrizes afro-ameríndias. Por não se tratar do objetivo deste artigo, evito o aprofundamento conceitual em torno do termo “popular”, mas aqui ressalto sua conexão com a história de resistência de culturas negras e indígenas na imposta amálgama com referências europeias impostas pelo processo colonial.

partir de minha contribuição como músico de cena que eu firmava meu espaço de atuação no grupo.

Eu tocava o violão em todos os espetáculos do grupo, com exceção de “Amor palhaço” e “A quadrilha dos Trovadores a caminho da rocinha”, em que no primeiro era executada uma trilha gravada e no segundo a instrumentação era realizada sem utilização de instrumento harmônico. Como eu tinha afinação vocal correta do ponto de vista da música formal, também me engajava fortemente nos muitos cantos em coro executados nos espetáculos do grupo. Trabalhava próximo de Vinícius e dos outros palhaços que tocavam os outros instrumentos, como dito anteriormente, em sua maioria percussivos. Naquele contexto eu era um músico qualificado que auxiliava a manutenção da qualidade das execuções musicais do que, considerando a terminologia de Cesar Lignelli (2019), sobretudo se referia à presença da música nas sonoridades da cena dos espetáculos dos Palhaços Trovadores.

Além da execução da música de cena, função central dada minha característica de músico relativamente experienciado no grupo, eu também estava responsável por executar, sobretudo ao violão, sonoplastias nos espetáculos. Aqui vale delimitar a noção de sonoplastia que, por meio de uma leitura etimológica poderia abarcar a totalidade da utilização do elemento sonoro na cena⁶, mas que neste texto será compreendida mais no limite da utilização de sons de origem referencial que se distinguem de música ou palavra (LIGNELLI, 2019). Essa definição pragmática de César Lignelli é re-elaborada pelo próprio autor num texto em co-autoria com Pablo Magalhães e Guilherme Mayer, em que o papel inicialmente limitado de referencialidade da sonoplastia é estendido a muitas possibilidades de constituição de sentido na cena teatral a partir do som.

Penso que junto dos Palhaços Trovadores, a aprendizagem da sonoplastia em sua função dramática (Lignelli, 2019) situando uma camada da comicidade fortemente referenciada na linguagem do circo me fez compreender a potencialidade de pequenos sons na constituição de textura no espetáculo. Tal funcionalidade aliada à execução de música de cena com forte apelo ao repertório popular partilhado com seu público fez de minha passagem pelos Palhaços Trovadores um momento de aprendizagem e formação no ofício do músico de cena a partir de um código claro e bem estruturado que, sem exageros, mantenho

⁶ Para uma entrada mais densa e detalhada acerca do conceito de sonoplastia em variadas acepções a partir do uso de fazedores e pensadores do campo, recomendo o texto de Rafaella Uhiara (2013).

até hoje como parâmetro de uma determinada estética para a construção das sonoridades de um espetáculo.

PARA FORMAR O DIRETOR MUSICAL

Produzindo um salto na linha do tempo de modo a alcançar um ponto de virada importante no amadurecimento do ofício, como muitos conterrâneos eu também precisei deixar o Norte para encontrar novas possibilidades de desenvolvimento profissional. Em 2009, me mudei para Salvador, Bahia, num movimento migratório entre periferias do país, mas com um sentido de grande mudança de dinâmica para a realidade com a qual estava habituado em Belém. Ao chegar a Salvador, à época a terceira maior cidade do Brasil em número de habitantes, me de deparei com uma cena cultural que além de vibrante e variada (como sempre foi a cena de Belém) contava com significativas outras possibilidades de subvenção financeira das atividades artísticas, seja via fomento público, seja via dinâmica de um mercado profissional consideravelmente mais estabelecido do que em Belém.

Optei por migrar para Salvador para realizar um mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, onde muitos professores da ETDUFPA e artistas da cidade e Belém realizaram seus estudos de pós-graduação em decorrência de um programa de colaboração entre as instituições. Escolhi Salvador pela possibilidade de estudar com o saudoso mestre professor Armino Jorge de Carvalho Bião, que era uma liderança fortíssima da etnociologia brasileira, disciplina a qual minha pesquisa de mestrado estava vinculada.

Na minha chegada a Salvador, Marton, então meu ex-diretor nos Palhaços Trovadores, me conectou com Bião, que rapidamente me acolheu oferecendo algumas oportunidades de trabalho, dentre as quais aqui destaco a participação como ator e músico de cena do espetáculo “A gente canta Padilha”. A peça estreou em Salvador no ano de 2010, dirigida pelo professor Bião como resultado de suas pesquisas acerca da figura de Maria Padilha, personagem histórica que adentrou o panteão das pombogiras na umbanda brasileira.

A experiência de participação nesse espetáculo trouxe diversas aprendizagens determinantes em meu amadurecimento artístico. Era a primeira vez que participava de um processo de criação tão entremeado com a atividade de pesquisa. Nesse sentido, ser dirigido pelo professor Bião e vê-lo dirigir foi uma forma bastante potente de viver esse

entrelaçamento teórico-prático da atividade de pesquisa e criação em artes cênicas na qual eu estava efetivamente iniciando minha formação.

Ao lado dessa aprendizagem intensa, eu executava artisticamente algo que àquela altura já me era bastante conhecido: o lugar duplo de ator e músico de cena num espetáculo teatral. Posteriormente, eu compreenderia que esse lugar duplo, na verdade, é uma verdadeira identidade partilhada por artistas de toda parte em que atuação e música convergem para uma atividade de fronteira⁷ que frutifica na tradição teatral brasileira, especialmente aquela que toma como referência formas populares como as observadas, por exemplo, em gêneros do teatro musicado brasileiro. “A gente canta Padilha” tinha um pouco desse sabor, mas desaguava fortemente no chamado “teatro de cordel”, gênero cultivado pelo professor Bião na linhagem da aprendizagem com o mestre João Augusto.

Em meio a esse contexto criativo relativamente conhecido para mim, foi transformador o encontro com Luciano Salvador Bahia, que no espetáculo exercia a função de diretor musical. Como citado anteriormente, em minha experiência a referência de direção musical que conhecia estava bastante ligada a certa identidade estética de um grupo de teatro. Ao trabalhar com Luciano, passei a perceber a direção musical como uma função criativa com força muito mais autoral dentro dos processos de criação. Trabalhei com Luciano em “A gente canta Padilha”, mas também tive a oportunidade de assistir muitas de suas direções musicais para espetáculos da Escola de Teatro da UFBA e produções independentes na cidade de Salvador.

A direção musical de Luciano era majoritariamente marcada pela pesquisa sonora de referências ajustadas ao espetáculo em questão e a proposição, sobretudo, de trilha sonora, seja via composições autorais (Luciano é um profícuo compositor com extenso trabalho na música), seja via organização de material já existente. Em “A gente canta Padilha”, Luciano atuou mais na preparação musical do elenco para execução, sobretudo de pontos de umbanda inventariados pelo professor Bião em sua pesquisa. Assim, Luciano era responsável pela consistência musical da execução desse material principalmente pela direção de ensaios musicais em que eram fixados arranjos definidos por ele. Eu tocava o violão e alguns colegas do elenco instrumentos de percussão como pandeiro, caixa e ganzás. Todos cantavam.

⁷ Para aprofundamento no debate acerca dessa identidade dupla entre musicista e atuante, recomendo a leitura da dissertação de mestrado de Marta Pederiva (2020), que após entrevistar numerosos fazedores nacionais e estrangeiros desenvolve a noção de “musicatuante” como designação artística e profissional desse ofício fronteiriço.

Curiosamente ao longo do processo, eu compus uma canção a partir do texto de um romance medieval espanhol, a qual foi igualmente arranjada por Luciano para a música de cena que era executada totalmente ao vivo naquele espetáculo.

Em outras de suas produções, Luciano também trabalhava com a gravação de uma trilha sonora que era executada via operação de um sonoplasta nos espetáculos. Importante notar que Luciano mantinha em sua residência um *home studio* montado justamente para dar conta de modo mais eficiente das numerosas demandas de criação de trilha sonora que recebia. Na minha juventude foi encantador observar como Luciano trabalhava e foi naquela troca que tive entendimento do que somente nos próximos anos eu compreenderia que viria se tornar a forma mais frequente de minha atividade artística: a direção musical.

Neste ponto, há algumas questões terminológicas que vale a pena delimitar de modo a facilitar a “trilha” da leitura deste escrito. Noto que neste ponto do texto eu trouxe a noção de “trilha sonora” como operador conceitual pelo fato de que no caso de Luciano Bahia, esse termo é especialmente apropriado. Conforme observa Marcos Chaves (2020) a noção de trilha sonora advém do audiovisual e, especialmente no cinema corresponde à banda sonora que contém todos os sons do filme. A arte teatral em razão de sua proeminente artesanania não se configura dessa forma havendo um grande espectro de domínios em que as sonoridades da cena se manifestam, as quais reitero a concordância com Cesar Lignelli (2019) ao pragmaticamente diferenciar esses domínios como palavra, música de cena e sonoplastia. De outro modo, para Marcos Chaves, numa acepção ampliada “todos os signos auditivos do teatro são a própria trilha sonora de um espetáculo teatral” (Chaves, 2020, p.35), os quais posteriormente o autor inclui, inclusive, sons involuntários do ambiente, tais como sons advindos da plateia, ou resultado da acústica dos espaços em que acontecem os espetáculos.

Efetivamente no caso de Luciano, sua atividade especialmente em “A gente canta Padilha” estava muito mais focada na música de cena e na esteira dessa observação, sinto que quando tive minha primeira oportunidade de efetivamente exercer uma direção musical, o foco do meu trabalho esteve altamente centrado na composição desta camada sonora e mais especificamente musical do espetáculo. Assim trabalhei ao lado do músico e artista plástico Zé de Rocha dividindo a direção musical a convite da professora Sonia Rangel no espetáculo “Protocolo Lunar”, que estreou em Salvador no ano de 2011, tendo cumprido numerosas temporadas e variadas circulações.

Em “Protocolo lunar” foi quando assinei minha primeira direção musical, mas como já vinha de muitas experiências como músico de cena em espetáculos teatrais, em alguma medida, senti uma espécie de encaixe de minhas competências fixando uma forma de operar. Como não sou um músico de formação erudita, jamais fixei a música de cena que compunha para os espetáculos de forma escrita. Naturalmente, em minha prática a repetição dos ensaios sempre acaba fazendo com que algo se fixe até para que seja reconhecível para o ouvido do elenco nas marcas criadas para conduzir a progressão da narrativa. Especialmente em “Protocolo Lunar”, a improvisação marcou o processo de criação da música de cena e a execução da trilha nos espetáculos. Além de diretores musicais, eu e Zé de Rocha éramos os músicos de cena que executavam a trilha sonora ao vivo: eu ao violão e Zé ao acordeom. Diferente de como Luciano trabalhava, eu e Zé estávamos presentes em todos os ensaios do processo de criação de Protocolo Lunar e fomos improvisando temas que serviam, sobretudo, a atmosferas musicais que preenchiam a narrativa cênica e principalmente à trilha sonora instrumental de cenas com teatro de bonecos que marcavam espetáculo.

Marcos Chaves traz em seu livro uma definição objetiva e bastante operacional da função de diretor musical:

Geralmente é a pessoa responsável por alinhar as composições e a voz do elenco quando há canções no espetáculo. Também deve estar sensível todos os outros sons da montagem, como se pudesse reger os signos sonoros da peça teatral (Chaves, 2020, p. 24).

Curiosamente, apesar da descrição da função ser bastante apropriada, por muitos anos eu jamais pude exercer apenas a função de diretor musical, tendo se tornado uma marca de minha prática o acúmulo de pelo menos a função de músico de cena e diretor musical. Com muita frequência eu também compunha para os espetáculos teatrais, ou seja, executando a função de compositor. Na definição de Marcos Chaves o diretor musical também está responsável pelo “alinhamento” das vozes do elenco no que tange ao canto e, de fato, essa função executei inúmeras vezes o que me levou ao longo do tempo a tamanho interesse na dimensão das técnicas vocais que me senti impelido a buscar formação mais específica no campo.

Quando há estrutura mais elaborada, o diretor musical pode trabalhar em parceria com um preparador ou diretor vocal. Esse era o caso de “A gente canta Padilha”, em que uma das atrizes do elenco também era professora de canto e assumia, portanto, a preparação vocal do elenco. De todo modo, em minha experiência a função de preparador vocal com muita

frequência também acabava por ser assumida por pela competência musical que já manifestava.

Por fim, a derradeira acumulação também se manifestou por vezes no trabalho relativo à técnica de som a partir da montagem de sistemas sonoros de pequeno ou médio porte que não raro eu precisei dominar: ossos dos ofícios em sonoridades da cena, um campo rico de possibilidades de atuação, mas definitivamente sem o *glamour* de funções mais intelectuais na engrenagem do espetáculo tais como a função de dramaturgo ou mesmo de encenador, que claramente ocupam lugares de superior hierarquia simbólica nas relações de poder da mecânica do espetáculo. Neste momento lanço essa ideia como especulação, indicando que entre as complexas formas de organização das relações de poder, são notáveis as dissimetrias que se inscrevem por diferenças de raça, gênero e classe. No entanto, sinto que ainda há muito a se discutir acerca das dissimetrias na hierarquia de poder simbólico nos sistemas teatrais em que em funções técnicas, a dita “graxa” tende a ser frequentemente subalternizada, gerando todo tipo de mal estar relacional. Inversamente, é curioso notar que justamente funções técnicas tendem a ser mais “profissionalizadas”, nos termos da inserção em dinâmicas de trabalho financeiramente organizadas. Afinal, especificamente na Amazônia é muito mais possível encontrar técnico de som profissional do que dramaturgo. Para adequado aprofundamento, tal discussão merece um novo artigo em um momento oportuno, por hora friso de que a forma de aprendizagem do ofício da direção musical, em minha experiência, acabou me abrindo para a necessária compreensão do universo variado (e complexo) de funções profissionais do campo das sonoridades da cena.

INTERLÚDIO

As trilhas caminhadas até aqui narradas remontam há anos de experiência em muitos processos de criação. Confesso que não foi muito consciente, mas acontece que na falta de engajamento em processos de ensino formal em música e artes cênicas por falta de oportunidade (e por vezes interesse), aproveitei bastante os anos de minha juventude em formação para me entregar a numerosas e diversas experiências artísticas. Para este escrito busquei conectar com a memória de alguns inícios de modo a construir a partir das experiências rebentantes o percurso a partir do qual me reconheci ou aprendi a me reconhecer como músico de cena e diretor musical, as duas funções em que mais produzi no

Thales Branche Paes de Mendonça.

Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena: notas de uma experiência amazônica.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 06, nº 02, julho-dezembro/2025 - pp. 17-40.

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

campo das sonoridades da cena. E agora próximo de “dar a minha despedida” compartilho uma trilha há muito pouco iniciada, ou seja, uma narrativa de uma experiência de início ainda na força e delicadeza do rebento e, portanto, ainda carecendo de tempo para atingir a maturidade inclusive em termos de profundidade reflexiva. Compartilho esse momento precioso em que vindo de muitas trilhas piso na cobra que morde o próprio rabo e olhando no olho da coral me vejo refletido me formando como um formador nas artes e ofícios das sonoridades da cena.

PARA FORMAR O FORMADOR EM ARTES DA CENA

Em 2022 ingressei na ETDUFPA como professor do ensino básico, técnico e tecnológico na vaga de teoria e prática da atuação encenação, uma área de concurso enorme, o que, na verdade, reflete a carência generalizada de pessoal para atender as demandas da Universidade pública. A ETDUFPA conta atualmente com cinco cursos técnicos de nível médio (teatro, figurino, cenografia, dança clássica e intérprete-criador em dança contemporânea) uma especialização técnica em dramaturgia, um curso superior de licenciatura em teatro e um curso superior tecnológico em produção cênica. Desde minha entrada atuo com frequência ministrando aulas nos cursos técnico de nível médio em teatro, superior tecnológico em produção cênica e licenciatura em teatro, além de estar credenciado como professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes, onde oriento pesquisas de mestrado e doutorado e ministro disciplinas esporadicamente. São muitas demandas de ensino, as quais, em razão das necessidades da instituição, nem sempre consigo manter dentro do campo das sonoridades cena meu foco central de prática e pesquisa. Opto a partir de agora por narrar uma experiência que entrelaça o tripé universitário do ensino, pesquisa e extensão num só intento e que, dada sua complexidade, sei que talvez mereça um artigo específico posteriormente. No entanto, compartilho como provocação final para elencar algumas de minhas propostas nascentes para a formação em sonoridades da cena.

Desde minha entrada na instituição em 2022, cadastrei o projeto institucional de pesquisa intitulado “Vozes incorporadas: processos de criação e epistemologias caboclas na Amazônia”. O projeto de pesquisa dedica-se à exploração de fundamentos relativos a culturas tradicionais e processos de criação como instauradores de epistemologias caboclas em performances vocais na Amazônia. Opto pelo recorte referente a como esses processos se dão

no contexto amazônico, privilegiando a oportunização de trocas com fazedores das tradições locais, bem como a criação de processos em caráter experimental entre temas relativos aos interesses que estão no eixo do projeto de pesquisa. Ao lado das atividades de pesquisa, em 2023 institucionalizei o projeto de extensão “Lab-Guma: laboratório de performance vocal, sonoridades e diversidades”, dedicado à realização de experimentos cênicos e formativos em vocalidades, sonoridades da cena e fricções com temas da cultura, em especial relação de gênero e étnico-raciais. Na prática opero de modo a compreender que os projetos estão em constante relação e nutrição mútua, o que em se justifica por um lado pela conexão entre os objetos de interesse, mas, por outro, se inscreve como escolha epistemológica que reitera o movimento criador teórico-prático e interessado na concessão de acesso à comunidade.

Grande parte do movimento dos projetos tem se estabelecido a partir da dinâmica de orientação de planos de trabalho de bolsistas PIBIC de iniciação científica (advindos dos cursos superiores e técnicos de nível médio da ETDUFPA) e iniciação à produção artística (PIBIPA), uma modalidade de bolsa que por natureza possui uma direção muito mais prática, ainda que, em meu caso, esteja associada a um projeto de pesquisa. Entre abril e dezembro de 2023 os estudantes da ETDUFPA Marcos Adles (licenciatura em teatro) e Sofia Alvarez (superior tecnológico em produção cênica) estiverem vinculados ao projeto de extensão na qualidade bolsistas PIBIPA, em planos de trabalho dirigidos para a experimentação e aprendizagem de elementos das sonoridades da cena principalmente vinculados à criação de música de cena. Desde o início do processo, o plano apontava para o desenvolvimento de práticas e experimentações que ao fim do ano pudessem servir de subsídio à colaboração numa direção musical que eu executaria no contexto do espetáculo resultado da disciplina “criação de espetáculos II” do curso técnico de nível médio em teatro, que, na verdade, reúne estudantes dos cursos técnicos de teatro, cenografia e figurino numa única empreitada artística que vai a público como espetáculo de formatura dos cursos.

Na prática, ao longo do ano os estudantes estiveram presentes num laboratório de performance vocal semanal conduzido por mim como eixo do trabalho de prática como pesquisa (Phelan, 1993), desenvolvido projeto de pesquisa. No primeiro semestre de 2023 o laboratório se manteve fechado aos estudantes vinculados ao projeto de pesquisa na qualidade bolsistas, ou seja, éramos seis integrantes contando comigo, Evs Cris, Lucas Serejo e XViccy, bolsistas de iniciação científica, além de Marcos e Sofia, na iniciação à produção artística.

No laboratório, Marcos e Sofia tiveram a oportunidade de realizar desenvolvimento técnico relativos às bases de prática vocal referenciada na tradição Roy Hart. Grande parte desse trabalho eu dirigi à improvisação compreendendo que o desenvolvimento de aberturas experimentais para uma musicalidade mais intuitiva pudesse ser interessante no momento de adentrarmos ao processo de criação da música de cena de um espetáculo teatral. Além do trabalho vocal, também desenvolvemos experimentos em teatro coreográfico, os quais oportunizaram muitos momentos em que Marcos e Sofia puderam efetivamente improvisar música de cena em elaborações cênicas que desenvolvíamos nos laboratórios. Aqui é importante notar que Marcos e Sofia já eram músicos iniciados desde o momento da entrada na bolsa, mas sem muitas experiências com a música de cena, o que debatíamos continuamente como espaço de aprendizagem de uma diferença importante a se notar: um bom músico não necessariamente é um bom músico de cena. Na rotina de experimentações mergulhávamos nesse “mistério”.

No segundo semestre de 2023, os laboratórios se abriram à comunidade por meio de das ações de extensão do “Lab-Guma: laboratório de performance vocal, sonoridades e diversidades”. A dinâmica manteve-se mais ou menos a mesma com a diferença que nos laboratórios abertos à comunidade os bolsistas mantinham papel mais ativo conduzindo algumas práticas e ofertando ao grupo um estado de concentração e engajamento que compreendíamos no processo de orientação como necessário à constituição do estado de trabalho na sala. Além disso, a partir da abertura à comunidade passei a dirigir os laboratórios produzindo com maior frequência pontos de contato da aprendizagem especialmente da performance vocal com elementos de culturas tradicionais de terreiro, mais especificamente elementos do canto de terreiro conforme a tradição da T.E.U.C.Y. (Templo Espírita de Umbanda Cabocla Yacira / Terreiro de Mina Nagô Cabocla Yacira / Mansu Manso Bando Keke Bisneta / Ilê Oya Egunitá)⁸. A aproximação do laboratório com elementos do canto de terreiro oportunizou experimentos em conexão com culturas tradicionais que futuramente no

⁸ Aqui considero importante notar que tenho vinculação com este terreiro por meio de minha filiação espiritual a Mãe Rita de Oxum (Ya Gedeunsu de Agogedã), Yakekere da T.E.U.C.Y., ou seja, a segunda liderança na hierarquia sacerdotal da casa. Realizo meus cuidados espirituais com Mãe Rita há mais de dez anos, e, desde 2020, mantenho junto da sacerdotisa e de outros filhos de santo um coletivo afro-artivista chamado “Filhos de Iracema”, que realiza projetos culturais diversos na área de religiões de matriz africana. Essa aproximação potencializou minha aprendizagem do canto e música de terreiro, a qual influencia diretamente minha prática artística, docente e de pesquisa em sonoridades da cena.

processo de criação da música de cena do espetáculo vindouro viriam a ser extremamente importantes.

Neste texto não trarei em detalhe os procedimentos compartilhados em sala de trabalho por não se tratar do objetivo do escrito, mas, se houver interesse, recomendo a leitura do artigo de minha autoria publicado nos anais do XII Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas). O artigo tem como título “Vozes incorporadas, Roy Hart ajuremado: decolonizando pedagogias vocais” (De Mendonça, 2024) e é o primeiro escrito que produzo como forma de partilha dos resultados de pesquisa do projeto institucional coordenado por mim na ETDUFPA.

Neste ponto é importante notar que o interesse em uma abordagem decolonial de pedagogias e processos de criação especialmente no contexto do trabalho desenvolvido na ETDUFPA é um interesse partilhado com alguns colegas de instituição. Destaco o trabalho de Andréa Flores, Marluce Oliveira, Paulo de Tarso e Grazi Ribeiro com quem colaborei na direção coletiva do espetáculo “Encantarias”, que integra o objeto da reflexão neste ponto do texto. Andréa Flores e Marluce Oliveira assinam a direção cênica e encenação do espetáculo que propunha um mergulho em narrativas do vivido e inventadas acerca dos mistérios das beiras de rio na região amazônica. Tais mistérios não raro convocam as encantarias, forma tradicional da espiritualidade afro-indígena muito presente no imaginário de populações ribeirinhas e, com muita frequência, de pessoas que cresceram ou têm relações fortes com os interiores do Estado do Pará. A proposição do universo vem da encenação e se desdobra na direção de cenografia, desenvolvida por Paulo de Tarso, na direção de figurino, por Grazi Ribeiro e, naturalmente, na direção musical assinada por mim em parceria com os estudantes Marcos Adles e Sofia Alvarez.

Neste rico processo de criação, conseguimos levantar elementos da criação sonora desenvolvida entre os experimentos de pesquisa dos laboratórios e direcioná-los para a criação da música de cena do espetáculo “Encantarias” de forma colaborativa entre os três diretores musicais. É preciso reconhecer que como eu era o diretor mais experienciado e efetivamente o orientador, nossa colaboração não se deu em absoluta relação de horizontalidade, mas ressalto que tanto Marcos quanto Sofia encontraram espaços singulares de proposição de dinâmicas para a música de cena, o que me faz pensar que a experiência formativa se efetivou de modo bastante produtivo. Marcos com sua competência relacionada à tecnologia criou intervenções sonoras operadas por meio do celular que em alguma medida

contrastavam e geravam relação de complexidade com o repertório de cantos de terreiro trazidos por mim, as quais se entrelaçavam com as escolhas melódicas advindas das flautas de Sofia que, além de executar seu instrumento, também executou uma importante função de anotar obstinadamente os elementos das texturas que criávamos ao longo dos ensaios, produzindo um registro escrito da dramaturgia musical que lhe garantia a nuance de direção marcada por uma sutil regência do grupo de músicos de cena durante as apresentações do espetáculo.

Ao fim do ciclo das bolsas PIBIPA, os relatórios dos estudantes refletem claramente a compreensão acerca da complexidade técnica do campo das sonoridades da cena e de que forma a experiência vivida não está contemplada de modo algum nos currículos dos cursos aos quais cada um estava vinculado. Além disso, nos relatórios ambos os estudantes estabeleceram claramente a conexão entre o período de laboratórios experimentais e o período de processo de criação da música de cena, o que demonstra a efetividade do processo pedagógico proposto como horizonte possível no campo de trilhas de formação e criação em sonoridades da cena. Ainda estou num tempo de decantação da experiência, mas claramente algo aqui germina como perspectiva para pesquisas futuras.

CODA

Reconheço em minha trilha os descaminhos que são do humano, são do mundo, mas são, sobretudo, amazônicos, pois esta terra é farta possibilidades e dificuldades têm suas idiossincrasias. Como muitos, tive a sina da partida, mas a sorte do regresso agora nesta hora de compor as últimas palavras do que neste texto trilha, me faz pensar no quanto ainda temos a trilhar para dizer o saber-fazer em sonoridades da cena na Amazônia, e tanto mais ainda para compor percursos de formação quem sabe mais amparados, inclusive, por possibilidades institucionais.

No ponto onde estamos como fazedores locais, cabe o reconhecimento de que condições de produção desfavoráveis produzem como contragolpe a criação de estratégias inventivas, singulares e muitas vezes surpreendentes de dar fluxo aos fazeres. Em termos de sonoridades da cena na experiência amazônica aqui narrada com inspiração autoetnográfica, é possível observar que a carência de oferta no contexto da educação formal de oportunidades de formação dirige a aprendizagem de ofícios das sonoridades da cena para um necessário

mergulho na prática cênica. Nesse contexto, formas colaborativas de organização tais quais observadas em teatros de grupo, bem como em outras organizações da produção artística independente favorecem o desenvolvimento do saber-fazer técnico-criativo em sonoridades da cena com potencial de elaboração poética capaz de atuar em relação de horizontalidade com outros sub-campos da criação cênica culturalmente hegemônicos, tais como encenação e dramaturgia.

Por outro lado, é preciso reconhecer que para criar possibilidades de profissionalização consistente se faz necessário abrir trilhas institucionais. Atualmente como professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA e do Programa de Pós-Graduação em Artes tenho refletido bastante na possibilidade de articulação entre ensino, pesquisa e extensão como condição para a criação de oportunidades de formação específica em sonoridades da cena com consistência prática e conceitual, engajamento político e perspectiva profissional. As experiências aqui compartilhadas estão no embrião de um projeto de curso de formação inicial continuada ainda em processo. Ao lado dessa empreitada, venho construindo uma perspectiva de inicialmente reunir orientandos de mestrado e doutorado, sobretudo, nas ações de um Grupo de Pesquisa ainda em processo de gestação. Numa futura publicação espero poder trazer as boas novas do progresso dessas trilhas por abrir.

Agora, à guisa de conclusão desta *coda* especialmente longa, dedico-me a um último olhar sobre meu percurso de desenvolvimento progressivo de músico, músico de cena, diretor musical e formador de diretores musicais. Amadurecer no saber-fazer artístico é especialmente árduo na Amazônia, mas os possíveis existem e os que não existem estão por ser criados. Que este compartilhamento seja palavra germinante (Santos, 2015), ajudando a inspirar trajetórias vindouras em formação e criação em artes e ofícios das sonoridades da cena na Amazônia.

Referências

- BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade. In: **Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas**. Org.: Flávia Rios, Márcio André dos Santos, Alex Ratts. São Paulo: Perspectiva, 2023
- BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas,1).

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

COUTINHO, Denise; SANTOS, Eleonora. Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades. In: **Repertório. Teatro & Dança**, Salvador, ano 13, n. 14, 2010, p. 65-73.

DAL GALLO, Fábio. A etnografia na pesquisa em artes cênicas. In: **Moringa: artes do espetáculo**. João Pessoa, V. 3 N. 2 jul-dez, 2012. Disponibilidade: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/15350>. Acesso: 15/02/2024.

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: **VII Congresso da ABRACE**. Porto Alegre, 2012. **Anais**. Disponibilidade: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2546>. Acesso: 14/02/2024.

LIGNELLI, César. Sonoridades movimentos sentidos. In: V Seminário de Ensino e Pesquisa em Dança: corpo, som e movimento. **Anais**. Goiânia, 2019. Disponibilidade: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/819/o/cesar.pdf>. Acesso: 14/02/2024.

LIGNELLI, César; MAGALHÃES, Pablo; MAYER, Guilherme. Sonoplastia e sentido: breves variantes de um conceito. In: **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 18 n. 1 p. 80-95, jan-jun., 2022. Disponibilidade: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/63343/34533>. Acesso: 14/02/2024.

MAUÉS, Marton. **Palhaços Trovadores: uma história cheia de graça**. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).

DE MENDONÇA, Thales Branche Paes. Vozes incorporadas, Roy Hart ajuremado: decolonizando pedagogias vocais. In: **Artes cênicas na Amazônia [livro eletrônico] : saberes tradicionais, fazeres contemporâneos : Anais do XII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE / organizadoras Alba Pedreira Vieira, Vera Collaço**. -- Viçosa, MG : Editora Asa Pequena, 2024. Disponibilidade: <https://portalabrace.org/novo2022/destaques/artes-cenicas-na-amazonia-saberes-tradicionais-fazeres-contemporaneos-anais-do-xii-congresso-da-abrace/>. Acesso: 15/10/2025.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. In: **Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade**, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

PEDERIVA, Marta. **Musicatuate: desafios e possibilidades**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação da Escola Superior de Artes Célia Helena, 2020. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena).

PHELAN, Peggy. **Unmarked: the Politics of Performance**. London: Routledge, 1993.

RANGEL, Sonia. **Olho Desarmado - objeto poético e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna, 2009.

Thales Branche Paes de Mendonça.

Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena: notas de uma experiência amazônica.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 06, nº 02, julho-dezembro/2025 - pp. 17-40.

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

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: modos e significados*. Brasília: INCTI-UNB, 2015.

SILVA, Juremir Machado da. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

TRAGTENBERG, Lívio. *Música de Cena*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

UHIARA, Rafaella. "Sonoplastia": termo em desuso? In: A[l]berto: Revista da SP Escola de Teatro, São Paulo, n.4, 2013, p. 47-54, out., 2013. Disponibilidade: https://www.researchgate.net/profile/Rafaella-Uhiara/publication/257428634_Sonoplastia_termo_em_desuso/links/556379bf08ae6f4dcc98b74b/Sonoplastia-termo-em-desuso.pdf. Acesso: 14/02/2024.

Artigo recebido em 15/10/2025 e aprovado em 14/11/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.60067>

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

ⁱ Thales Branche Paes de Mendonça - Artista multidisciplinar, professor e pesquisador em artes da cena. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (2008), mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (2012 e 2017), com estágio sanduíche na Universidade de Paris X Ouest Nanterre La Défense (2015-2016). Tem experiência artística nas linguagens do teatro, da música, da dança e da performance, tendo participado de mais de 80 espetáculos, apresentando-se em espaços convencionais e não-convencionais. Também possui experiência de participação como brincante em espetáculos da cultura popular, tais como cordões de bicho, pássaro junino, boi de máscaras, cavalo marinho e marujada. Desde 2020 está vinculado ao Centro Artístico Internacional Roy Hart (Maléargues - França) em processo da certificação de professor de voz, sob a mentoria de Linda Wise e Enrique Pardo, co-diretores do Panthéâtre ACTS (Paris-França). Atualmente reside em Belém do Pará, onde atua como professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto de Ciências da Arte na Escola de Teatro e Dança da UFPA e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. É membro dos grupos de pesquisa GEPETU (Grupo de Estudos, Pesquisa e Experimentação em Teatro e Universidade - UFPA), TEIA (Tecnologias Educacionais Inovadoras para a Amazônia - UFAC) e Vocabulário e Cena (UNB). É integrante da Rede Voz e Cena de pesquisa. Trabalha como ator, músico, diretor teatral, diretor musical e preparador vocal. Tem experiência na pesquisa em artes com ênfase em performance vocal, sonoridades e cultura em processos de criação. thalesbranche@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0077830707011397>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2471-1865>

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



Thales Branche Paes de Mendonça.

Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena: notas de uma experiência amazônica.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 06, nº 02, julho-dezembro/2025 - pp. 17-40.

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

Vozes em IA - Inteligência Ancestral: Artesanias em Cruzo entre a Prática Docente e a Direção Vocal no Teatro

Roseany Karimme Silva Fonseca ⁱ

Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Vozes em IA - Inteligência Ancestral: Artesanias em Cruzo entre a Prática Docente e a Direção Vocal no Teatro

Este trabalho corresponde ao registro de um percurso como professora substituta na disciplina de Técnicas Vocais II no Curso Técnico em Teatro na Escola de Teatro e Dança da UFPA e objetiva relacionar as práticas realizadas durante a disciplina com a direção vocal do *Espectáculo IA - Inteligência Ancestral* (2025). Para isso, apresenta-se a reflexão sobre proposições artístico-pedagógicas em um curso técnico, a descrição das atividades realizadas em sala de aula com alunos-atuantes e a compreensão de como a prática docente se desdobra como direção vocal do espetáculo. As ideias de artesanias em cruzo compreendem um espaço de experimentações para uma artista/pesquisadora/professora na área teatral, com foco nas poéticas vocais.

Palavras-chave: Voz. Teatro. Direção Vocal. Poéticas Vocais. Pedagogias Vocais.

Abstract - Voices in AI - Ancestral Intelligence: Cross-Crafts between Teaching Practice and Vocal Direction in Theater

This work corresponds to the record of a journey as a substitute teacher in the discipline of Vocal Techniques II in the Technical Course in Theater at the School of Theater and Dance of UFPA and aims to relate the practices carried out during the discipline with the vocal direction of the theater show *AI - Ancestral Intelligence* (2025). To this end, the reflection on artistic-pedagogical propositions in a technical course is presented, the description of the activities carried out in the classroom with student-actors and the understanding of how the teaching practice unfolds as the vocal direction of the show. The ideas of cross-crafting comprises a space of experimentation for an artist/researcher/teacher in the theater area, with a focus on vocal poetics.

Keywords: Voice. Theater. Vocal Direction. Vocal Poetics. Vocal Pedagogies.

Resumen - Voces en IA - Inteligencia Ancestral: artesanías en intercambios entre la práctica docente y la dirección vocal en el teatro

Este trabajo corresponde al registro de una trayectoria como profesora sustituta en la disciplina de Técnicas Vocales II en el Curso Técnico en Teatro de la Escuela de Teatro y Danza de la UFPA y tiene como objetivo relacionar las prácticas realizadas durante la disciplina con la dirección vocal del *Espectáculo IA - Inteligencia Ancestral* (2025). Para ello, se presenta una reflexión sobre las propuestas artístico-pedagógicas en un curso técnico, una descripción de las actividades realizadas en el aula con estudiantes actores y una comprensión de cómo se despliega la práctica docente como dirección vocal del espectáculo. Las ideas de artesanías en intercambios constituyen un espacio de experimentación para un artista/investigador/docente en el ámbito teatral, con foco en la poética vocal.

Palabras clave: Voz. Teatro. Dirección Vocal. Poética vocal. Pedagogías vocales.

Introdução

Início este texto em primeira pessoa com um questionamento que considero a base para todo o percurso aqui apresentado posteriormente e que talvez abra caminhos outros: como relacionar a prática docente realizada durante a disciplina de Técnicas Vocais II com a direção vocal do *Espectáculo IA - Inteligência Ancestral*? Antes de quaisquer tentativas de respostas, contextualiza-se: o referido espetáculo, realizado no ano de 2025, foi resultado do segundo ano das turmas dos cursos técnicos da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA¹, localizada na cidade de Belém/PA. Com uma trajetória de mais de 50 anos atuando no ensino e pesquisa nas artes cênicas na Amazônia, a escola abrange ainda, além do Curso Técnico em Teatro, a Licenciatura em Teatro e o Curso Superior Tecnológico em Produção Cênica.

Nos cursos técnicos, a escola propõe a realização de espetáculos como partes integrantes da estrutura curricular do curso, possibilitando que os alunos-atuantes² se aprofundem de forma teórico-prática nas bases para a atuação na criação de espetáculos. A partir desta perspectiva, compreendo a formação no curso técnico como uma proposição artístico-pedagógica, tanto para alunos quanto para professores, e busco as trajetórias imbricadas como alguém que esteve/está nestes dois papéis. Como professora substituta - e com todas as complexidades que envolvem esta função - assumi a disciplina de Técnicas Vocais II³ para uma turma concluinte do curso técnico em teatro e o percurso nesta disciplina abriu várias outras indagações: como desenvolver a relação entre teoria e prática, quais técnicas a serem utilizadas, quais os percursos possíveis e recursos disponíveis, como transmitir os conhecimentos por meio das práticas, ou seja, como conduzir e quais facilidades/dificuldades envolvem este percurso.

Cada uma das reflexões supracitadas abre diversas outras ramificações e a tentativa neste trabalho é de respondê-las durante a escrita/leitura/percurso. Utilizo a expressão *artesanias em cruço* para tratar deste movimento; na abordagem de um espaço de

¹ Neste trabalho, a Escola de Teatro e Dança da UFPA será abordada por sua sigla ETDUFPA.

² Utilizarei a terminologia *aluno-atuante* para me referir aos discentes do curso técnico em teatro, uma vez que não percebo diferença entre atuar e aprender no contexto de um curso técnico e em sua perspectiva artístico-pedagógica.

³ Esta disciplina foi ofertada de Novembro/2024 a Abril/2025 para o segundo ano do curso técnico em teatro e neste período, visou uma preparação que embasava vocalmente o aluno-atuante para a criação do espetáculo.

experimentações para uma artista-pesquisadora-professora na área teatral, com foco nas linguagens poéticas da voz. A ideia de artesanania vem do diálogo com experimentações, mas antes disso, como um espaço que propõe/permite a elaboração de técnicas calcadas no contexto da expressividade e da experiência. Geralmente colocado como oposição ou inferior à ideia do artista, o artesanato pode ser considerado um contraponto às ideias de uma arte hegemônica. De acordo com Sennett (2009):

A pergunta provavelmente mais comum a respeito do artesanato é em que difere da arte. Em termos numéricos, é uma questão irrelevante; os artistas profissionais constituem uma fração ínfima da população, ao passo que a atividade artesanal se estende a todo tipo de profissão. Em termos de prática, não existe arte sem artesanato - a ideia de uma pintura não é uma pintura. Pode parecer que a linha divisória entre o artesanato e a arte separa a técnica da expressão (Sennett, 2009, p. 53).

Refletir a artesanania - como um substantivo feminino equivalente ao artesanato na proposição de um recorte de gênero - é como propor um fazer que se estabelece na prática em sala de aula e nas experiências; a própria ideia de técnica possui muitos significados e é interessante pensar em como, no senso comum, seus significados denotam uma rigidez, uma série de procedimentos operacionais em torno de um determinado tema. No entanto, se estamos falando e fazendo arte em seu contexto de criação, faz-se importante considerar a expressividade e a experiência como partes da técnica e - por que não? - seus principais fundamentos? Este percurso se alicerça na compreensão de um espaço de trocas expressivas, tanto no contexto de sala de aula quanto na direção vocal. Pensar desta maneira propõe também uma postura política, no que se refere a fazer pesquisas que ultrapassam os muros da universidade e se distribuem em um contexto sociocultural diverso, como afirma Biscaro (2015):

As inúmeras propostas de divergência ou convergência entre voz-movimento, canto-dança, voz-texto, palavra-ação, poesia-corpo, são reais focos de segmentação que as práticas vocais podem identificar e trabalhar na atualidade. As estéticas vocais são criadas por pessoas, exercitadas em contextos sociais que envolvem referências culturais, questões de sobrevivência. Aprofundar uma discussão sobre as questões estéticas, sobre os imaginários sonoros construídos por diversas práticas, sobre os procedimentos que guiam pesquisas vocais na direção da criação de trabalhos artísticos é uma das formas que eu acredito de transcender discursos restritos sobre o corpo-voz em performance (Biscaro, 2015, pp. 125-126).

Para além das diversas ideias na perspectiva do corpo-voz em relação à técnica expressiva⁴ e da artesanania como um modo de fazer por meio de técnicas assentadas na

⁴ Técnica expressiva como modo de atuação e possível cruzo de possibilidades artístico-pedagógicas.

experiência, a ideia de *cruzo* surge dos saberes que ultrapassam uma única área e buscam a transdisciplinaridade. Na obra intitulada *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), o autor Luiz Rufino propõe o *cruzo* como um jogo que atravessa presenças e sabedorias a partir de outra leitura de mundo:

A encruzilhada-mundo emerge como horizonte para credibilizarmos as ambivalências, as imprevisibilidades, as contaminações, as dobras, atravessamentos, os não ditos, as múltiplas presenças, saberes e linguagens, ou seja, as possibilidades [...] A potência da encruzilhada é o que chamo de *cruzo*, que é o movimento enquanto sendo o próprio Exu. O *cruzo* é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível. O *cruzo* versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bricolagem (Rufino, 2019, p. 18).

Na proposição deste modo de pensar/criar pedagogias, Rufino (2019) recorre ao *cruzo* para definir três espaços, os quais ele chama de campos de batalha e mandingas da pedagogia: ético, estético e político. Assim, a ideia de artesanias em *cruzo* entre a prática docente e a direção vocal no teatro que este texto defende se refere a um espaço de outras pedagogias possíveis e recriáveis por meio do contato entre uma artista-pesquisadora-professora com alunos-atuantes vivos e presentes, com suas trajetórias e experiências com corpo-voz e outras referências teórico-práticas não hegemônicas, não somente nas escolhas em sala de aula, mas sobretudo, no movimento criativo que conduz as diversas direções do espetáculo, na proposição de um modo colaborativo de pensar/fazer teatro. E neste momento, é importante citar o contexto onde este movimento acontece, na Universidade Federal do Pará (UFPA), localizada na Amazônia Brasileira - demarcar a localização do acontecimento é importante, pois isso reflete nas diversas escolhas de como produzir teatro a partir das vozes daqui.

AS TÉCNICAS VOCAIS E A PRÁTICA DOCENTE NA ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA

Através do percurso como artista-pesquisadora em vozes, considere importante a reflexão também como professora: quais os caminhos possíveis - voltados para o teatro - que permeiam uma disciplina como Técnicas Vocais? É possível afirmar que essa temática enquanto componente curricular também se coloca em um *cruzo*, como espaço de correlações de saberes de diversas abordagens, sejam elas com viés fonoaudiológico ou artístico, Silva (2022) apresenta uma definição possível, que engloba as diversas áreas:

A disciplina de Técnicas Vocais é voltada para o uso da voz em cena, utilizando bases teóricas e práticas criativas direcionadas para a composição cênica. Ressalto

que a técnica vocal para o teatro não é a mesma que para o canto, são objetivos e procedimentos muito diferentes. Além disso, é interessante compreendermos que a voz não está separada do nosso corpo, ela é uma extensão, como um membro invisível que rompe o espaço atingindo o próximo, podendo gerar emoção e comoção, ao estar atrelada ao indivíduo como um todo. É composta subjetivamente por tudo que o compõe também: sua história, experiências e memórias (Silva, 2022, p. 09).

Por meio desta definição, é possível compreender que a disciplina não se centra unicamente em seu caráter técnico, a partir das diversas relações com/sobre/para a voz. O pensamento sobre voz no teatro enquanto espaço criativo requer uma atenção que está além de sua base anátomo-fisiológica, como Martins (2005) destaca:

A preparação vocal do ator não envolve somente os aspectos físicos da voz, pois flexionar os músculos vocais não basta para a arte de interpretar vocalmente. A arte do ator é uma arte de movimento corpóreo-vocal, assim também deve ser trabalhado o corpo-voz em movimento, na sua sensibilidade, na sua expressão criadora e imagística para a interpretação (Martins, 2005, p. 03).

A principal questão que permeou o período de condução da disciplina de Técnicas Vocais II na Escola de Teatro e Dança da UFPA foi: o que é (e como) ser uma professora de Técnicas Vocais no contexto de teatro? Essa questão envolve algumas camadas subjetivas, entre elas, a primeira experiência como docente nesta disciplina, de caráter prático; a nomenclatura da disciplina - ainda que de forma não-intencional, soa como um aprofundamento de uma disciplina anterior de mesmo nome, Técnicas Vocais I⁵; o fato de um semestre atípico na universidade (com seu calendário alterado por conta da greve), o perfil da turma do 2º ano como concluintes do curso técnico e o dia das aulas semanais (sextas-feiras). Parecem coisas simples, mas que determinaram muitos movimentos e redirecionamentos durante este percurso. Com todas estas questões, se faz necessário compreender as ideias da disciplina de Técnicas Vocais II de acordo com o Projeto Pedagógico de Curso - PPC (2019) da UFPA. Neste documento, a ementa concentra-se no aparelho fonador e também na proposição de autonomia discente: “instrumentalizar o aluno, através de um amplo repertório de exercícios sobre o aparelho fonador, a fim de que ele selecione aqueles com os quais se identifica mais e, assim, possa articular seu próprio plano de treinamento a fim de

⁵Considero importante mencionar que a disciplina de Técnicas Vocais I foi ministrada anteriormente pela professora Marluce Oliveira, uma das minhas primeiras professoras de voz e diretora teatral nesta mesma escola. Tentar elaborar um percurso de trabalho consciente e condizente com essa trajetória era uma honra e ao mesmo tempo, uma enorme responsabilidade. Embora se tratem de trajetórias e modos de trabalho diferentes na perspectiva docente, havia consciência da importância da voz não só para o trabalho em sala de aula e para o espetáculo, mas como respeito ao meu caminho, que foi - e segue como - o de uma aluna-atuante. Busquei isso para fundamentar minhas bases como docente.

potencializar a expressividade da sua voz.” (2019, p. 54). Por outro lado, os conhecimentos e habilidades apresentadas para a disciplina concentram-se muito mais no caráter expressivo:

Técnicas Vocais II - Conhecimentos: Aprofundar repertório técnico vocal, na perspectiva de desenvolver potencialidades expressivas e estéticas da voz. Habilidades: Utilizar saberes técnicos de expressão vocal para a cena; Analisar, aprimorar e pesquisar técnicas de expressão vocal. (Projeto Pedagógico do Curso Técnico em Teatro da UFPA, 2019, p. 44).

Por meio da consulta aos documentos e da organização das aulas, foram definidos os seguintes objetivos para ministrar a disciplina: a compreensão da expressividade vocal em uma perspectiva integrada para a cena; a sensibilização da criação/fala/escuta do-no corpo para as potencialidades vocais individuais e coletivas e a proposição de criações vocais em diversas camadas da cena. Todos estes objetivos contemplam e compreendem o que pode ser considerado fundamental para o trabalho com voz em teatro: o justo equilíbrio entre técnica e expressividade. Ou - porque não? - uma junção de ambos, já que este trabalho aborda um movimento de *artesanias em cruzo*.

Na atuação como professora na ETDUFPA, antes de iniciar qualquer disciplina, considero importante escutar os alunos sobre suas próprias definições e relações com a temática apresentada - neste caso, a voz. Em um primeiro momento, ao serem indagados sobre o que consideram voz, os alunos levantaram importantes perspectivas: voz como identidade (registro); voz como trauma, por conta de experiências ruins; voz no espaço de liberdade individual para a criação; voz como um local de curiosidade; voz como oportunidade de presença; voz como personalidade; voz como um veículo de trabalho; voz como espaço entre o mundo interno e o externo; voz como um percurso de memória. Cada uma destas respostas abre diversas possibilidades para o trabalho vocal, no entanto é importante escutar a voz do aluno para a primeira compreensão de como abordar as vozes em um espaço que é, ao mesmo tempo, individual e coletivo. No capítulo intitulado *Presença da Voz*⁶, uma das referências utilizadas na disciplina, o autor Paul Zumthor aborda a importância da voz como instância que está entre a palavra e sua relação com outros termos e saberes, vinculados à experiência:

A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. ao falar, ressoa em sua concha o deserto antes da ruptura onde, em surdina, estão a vida e a paz, a morte e a loucura. O sopro da voz é criador. Seu nome é espírito: o hebraico rouah, o grego pneuma, mas também psiché, o latim animus, mas também certos

⁶ Capítulo de abertura da obra *Introdução à Poesia Oral* (1997).

termos bantos [...] a imagem da voz mergulha suas raízes numa zona do vivido que escapa às fórmulas conceituais e que se pode apenas pressentir (Zumthor, 1997, p. 12).

Em uma reflexão sobre a voz como instância imaterial no sentido objetivo - não se pode tocar, não é um objeto concreto - Zumthor propõe a importância de se pensar os diversos outros caminhos vocais, enquanto espaços de produção de subjetividades. Assentada nestas ideias, busquei em sala de aula um trabalho que consistiu na elaboração de estados vocais a partir do imaginário, onde se trabalharam qualidades (estados da matéria e oposições peso/leveza, lentidão/velocidade) no corpo-voz e o primeiro foco foi a percepção de sons que vieram antes da palavra, ou seja, os grunhidos, chiados, sussurros, assobios, assopros, gritos e gargalhadas, um trabalho com as potencialidades vocais para pensar as possíveis ambientações sonoras, os estados de cena. Ao propor a ideia de corporeidades da voz, Aleixo (2002) afirma que

A voz integrada ao corpo se manifesta como movimento, como interação e vida. As implicações sensíveis e sensoriais desta manifestação sonora do corpo podem ser observadas e, posteriormente, abordadas de modo a torná-las evidentes e potencializadas. Podemos considerar que, no âmbito da vocalidade poética a voz se manifesta em três dimensões fundamentais, sendo: sensível, dinâmica e poética (Aleixo, 2002, p. 34).

A escolha em trabalhar com textos e indutores mais concentrados no caráter expressivo da voz aponta um caminho possível para o trabalho com alunos-atuantes; a divisão do percurso da disciplina em três momentos/unidades foi pensada estrategicamente para compor tanto o trabalho em sala, quanto a direção vocal do Espetáculo IA. Na primeira unidade, intitulada *Veze/Vozes*⁷, a primeira questão era compreender quais vozes eram essas e de onde elas vinham; além do trabalho mais técnico no sentido anátomo-fisiológico da voz, com exercícios de respiração, ressonância e projeção - considerando estes três elementos como importantes estudos vocais, também foram trabalhadas qualidades vocais como a intensidade, a altura e o timbre.

As atividades realizadas em sala de aula compreendiam os momentos de relaxamento, alongamento e aquecimento, os quais considero fundamentais para o que se compreende enquanto trabalho pré-expressivo, no sentido de preparação para a presença cênica. Esta metodologia foi um desafio em determinados momentos, mas ela possuía uma justificativa - como todas as atividades que possuem fundamento técnico-expressivo. Com a voz seguindo

⁷ Por questões estratégicas, metodológicas e pedagógicas, escolhi dividir as três unidades em pares de ideias, com termos que se complementam e sustentam o trabalho - termos em cruzo.

neste *cruzo* e a busca por suas qualidades, foram explorados jogos que permitissem estes primeiros registros, do que existe como voz antes da palavra, da voz enquanto memória individual e coletiva. Além da relação com a memória, a busca da voz enquanto espaço performático, proposições que se aproximam do pensamento das pesquisadoras de atuação vocal Vargens (2005) e Alcântara (2010):

A expressão vocal do indivíduo está diretamente ligada a circunstâncias como: com quem fala, a educação que teve, a classe social e cultural a que pertence, a profissão que escolheu e exerce, quais foram as vozes que o influenciaram na infância e através das quais aprendeu a falar; além do local onde está, sua constituição física, emocional, psicológica, universo imaginário, entre outros. E se voz é resultado na vida, na construção da personagem assim também será. Portanto este princípio torna-se uma chave para o exercício vocal do ator e a exploração de sua expressividade (Vargens, 2005, pp. 72-73).

Pensar a voz como ato performático é pensá-la na sua complexidade de coisa escrita, falada, ouvida, percebida e constituída pelos sujeitos desse ato. Mas também como ação que ocorre no tempo e no espaço, reunindo expressão e fala juntas numa situação transitória e única. Assim, para uma proposição de trabalho vocal no campo do teatro que intenta uma relação entre voz e performance, parece indispensável compreender a voz como a extensão de todo um sistema corporal do qual ela é um elemento constituidor e constituinte (Alcântara, 2010, p. 43).

A segunda unidade, intitulada *Escritas/Escutas*, propôs a consciência corporal-vocal em suas dimensões poéticas e emocionais e a relação da voz com a palavra, como *cruzo* do imaginário com o simbólico na produção de outras linguagens e sentidos. Com exercícios de leitura dramatizada - utilizando a poesia concreta como base para textos que não se estruturam de forma convencional - elaboraram-se diferentes intenções para o texto de forma coletiva, na compreensão de que, se a palavra/texto se desestrutura enquanto grafia, o corpo-voz também.

Em outro momento, foram realizados exercícios onde os alunos-atuantes trouxeram seus próprios fragmentos de textos (autorais ou outras escolhas) e a partir da base textual, exploramos diferentes formas de narrar o texto, a palavra cantada e o *gromelo*⁸ - também conhecido popularmente como *blablação* - na descoberta de outros potenciais vocais e do ritmo do/no texto em cena.

Houve também a presença/escuta/experimentação com de canções para estimular a divisão das camadas vocais e contemplar toda a turma com as possibilidades do canto, a

⁸ Forma de discurso comumente utilizada no contexto teatral como uma linguagem inventada a partir de onomatopéias, sons não convencionais e palavras que não existem; em sua forma, parece um discurso desconexo, mas em seu objetivo possui um sentido de comunicação e expressão para reforçar a linguagem corporal-vocal.

canção *Silêncio da Pedra* (2021) da cantora pernambucana Alessandra Leão veio como um referencial poético. Trata-se de uma canção com letra curta, que propõe a ideia de repetições e possui uma organização vocal que permitiu o trabalho com elementos do contracanto, utilizados em sala:

*no silêncio da pedra tem pedreira
no silêncio da pedra tem pedreira
a cantar miudinha
a cantar miudinha
silêncio
o som do rio é dentro
o som do rio é dentro
silêncio* (Leão, 2021).

Outra referência importante foi texto *Cidades e Cosmofobia* (2023), do autor Antônio Bispo dos Santos, com o objetivo de trabalhar as ideias de vozes fluidas (raízes) e vozes mecanizadas (cidades) por meio do diálogo do corpo com o universo do texto e também com a temática que viria posteriormente no espetáculo:

O que é a cidade? É o contrário de mata. O contrário de natureza. A cidade é um território artificializado, humanizado. A cidade é um território arquitetado exclusivamente para os humanos. Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. Qualquer outra vida que tenta existir na cidade é destruída. Se existe, é graças à força do orgânico, não porque os humanos queiram [...] Dentro do reino vegetal, todos os vegetais cabem, dentro do reino mineral, todos os minerais cabem. Mas dentro do reino animal não cabem os humanos. Os humanos não se sentem como entes do ser animal. Essa desconexão é um efeito da cosmofobia (Santos, 2023, pp. 08-09).

Todos os referenciais teóricos, práticos e poéticos pensados/propostos para a disciplina embasaram o que seria trabalhado na terceira parte, esta denominada *Espaço/Estado*, onde a disciplina de Técnicas Vocais se encontrou com a atividade de Criação de Espetáculo, não somente em uma perspectiva de cruzo artístico-pedagógico para uma turma concluinte do curso técnico em teatro, mas também na ideia das direções compartilhadas e de uma encenação não convencional. Aqui chegamos ao terceiro *cruzo* temático deste artigo: o das Vozes em IA - Inteligência Ancestral pelas lentes da direção vocal.

VOZES EM IA - INTELIGÊNCIA ANCESTRAL: ARTESANIAS EM CRUZO NA CENA

Desde o início do planejamento docente, houve um diálogo horizontalizado com as

professoras das disciplinas Técnicas de Atuação/Criação do Espetáculo Andréa Flores⁹ e Carmem Virgolino¹⁰, que também são as encenadoras do *Espetáculo IA - Inteligência Ancestral* realizado como conclusão do 2º ano do Curso Técnico em Teatro. O mote indutor deste espetáculo é a retomada de um dos Mantos Tupinambás para o Brasil como um símbolo de resistência dos povos originários após um processo de colonização pelo continente europeu. De acordo com a líder e ativista indígena Glicéria Tupinambá (2024), o retorno do manto exprime uma simbologia além do objeto, mas sobretudo, como espaço de memória:

Minha jornada como Glicéria Tupinambá é uma busca constante pela preservação da nossa herança cultural e espiritual. Estou comprometida em fortalecer nossa comunidade e em assegurar que as futuras gerações dos Tupinambá continuem a prosperar, com um profundo entendimento de suas raízes e um olhar para o futuro cheio de esperança. O impacto que procuro produzir, provocado pela movimentação do manto, expande-se para além do campo de artes. Compreendo a arte como um caminho de difusão da luta dos povos originários. O foco do manto está em produzir este movimento em diferentes ambientes. Ele é tanto um símbolo da memória de toda a violência imposta para que ele deixasse de existir entre seu povo, como também do esforço e do fazer coletivos, o fazer da luta pelo território. Neste sentido, ele é uma malha que continua atando o fio da história, conectando tempo e espaço (Tupinambá, 2024, p. 304).

Esta contextualização temática se faz necessária para compreender os indutores que justificam a existência de um espetáculo como *IA - Inteligência Ancestral*. Por meio das vozes de diversos integrantes de povos originários, autorizadas e utilizadas como camadas de dramaturgia sonora, o espetáculo apresenta a ideia de um museu ancestral ambientado em uma estética futurista na cidade de Belém/PA no ano de 2125 - ou em Mairi, seu nome indígena. Com curadoria do ator/pesquisador/professor e Doutorando em Artes pelo PPGARTES/UFGA Rudá Tupy, o processo de construção do espetáculo buscou camadas estéticas e conceituais que dialogassem com questões do tempo atual e também de tempos outros. Este é o pano de fundo que costura o espetáculo *IA - Inteligência Ancestral*: um cruzo entre passado e futuro por meio do teatro e da verdadeira história brasileira. Entre diálogos e induções sobre a temática, a turma e as referidas disciplinas, veio o convite para integrar a equipe deste espetáculo como diretora vocal.

Em minha trajetória como atriz na cidade de Belém/PA, já trabalhei como preparadora vocal para outros espetáculos, porém este cruzo da prática docente com a direção vocal foi a possibilidade de colocar a artista-pesquisadora-professora em cena, observando/absorvendo

⁹ Mulher afroamazônica, atriz, palhaça, dramaturga e diretora de Teatro na cidade de Belém-PA. Professora efetiva na Escola de Teatro e Dança na UFGA.

¹⁰ Doutora em Artes, professora substituta na Escola de Teatro e Dança da UFGA.

todos os códigos já elaborados durante a disciplina. No texto *Nenhuma História se Faz Com uma Voz* (2025) – publicado no projeto/site de crítica teatral *Tribuna do Cretino*¹¹ – com as percepções de cunho estético/poético posteriores sobre o espetáculo, defendo a relação de cruzo entre técnica e expressividade e todo o trabalho realizado em sala de aula, em como isso se soma e multiplica no espaço da cena:

Essa dinamicidade vocal era uma busca constante, tanto para o trabalho em sala de aula, quanto na preparação para o espetáculo. Naquele momento em sala houveram induções sonoras que dialogavam com as matrizes originárias e foram trabalhadas oposições importantes pros estados de voz, como espaço/estado. Uma grande teia de práticas, anotações, observações e escutas para melhor compor a artesanania do ensino/direção – lugares de profundo cuidado e respeito desde quando fui aluna-atuante lá atrás [...] Sempre defendi a justa balança entre técnica e expressão para compor voz. Voz é camada que precisa do apoio de respiração, alongamento, aquecimento, e isso envolve repetições. Voz é músculo que precisa ser exercitado e isso se faz com aberturas e entregas. O par voz/escuta só trabalha se estiver junto, o par direção/atuação só funciona de forma complementar. Mas antes disso, vem o ensino, o par professor/aluno que necessita trabalhar lado a lado (Silva, 2025, n.p.).

Neste entendimento – e em mais um cruzo possível, o de professora de técnicas vocais/diretora vocal – foi possível compreender as artesanias entre pedagogias vocais e poéticas vocais, compreendendo a trajetória do meu trabalho como uma pedagogia-poética da voz. Na percepção das identidades e dos imaginários vocais no acompanhamento das cenas preestabelecidas, com os trabalhos vocais direcionados para a Criação de Espetáculo, busquei em alguns escritos de processo¹² – intercalados entre as tarefas para o espetáculo e percepções de caráter subjetivo – os recursos importantes para manter o trabalho prático em andamento, as quais partilho abaixo, citando o contexto e três importantes cenas do espetáculo:

Registro de Processo / Direção Vocal Espetáculo IA: Inteligência Ancestral – como aproximar o trabalho vocal do trabalho corporal? Para o atuante que não se prepara para o estado cênico de presença, o corpo-voz diminui sua força na cena, mas para atuantes disciplinados e comprometidos, tanto em sala quanto na montagem, o trabalho flui melhor. Quais as relações das vozes com essas personagens? O que esse corpo-voz conta/canta? Como sanar as

¹¹ O referido projeto de extensão (ETDUFPA/UFPa) existe desde o ano de 2016 como um importante veículo para o exercício de escrita e leitura da crítica teatral realizada em Belém/PA. Além da plataforma e da revista impressa, em 2025 o projeto inaugurou sua revista eletrônica, em fluxo contínuo. Disponível em: <https://www.tribunadocretino.com.br/>

¹² Estes registros são as perspectivas de dentro do processo, intercalando ideias para cenas específicas, percepções mais subjetivas e outros apontamentos do que atuantes poderiam entregar em cena, considerando não somente o percurso, mas toda a temática e o espaço possível para desenvolvimento dessas vozes. Elenquei três cenas com atrizes que no meu entendimento como diretora vocal, foram as que mais cresceram no contexto do espetáculo.

dificuldades e ampliar as facilidades para o trabalho vocal?

CENA ARTEFATO: na ideia de um pássaro engaiolado, qual o tipo de assobio do pássaro preso? Como trazer este assobio para um estado de corpo? O som vocal é o corpo-contexto da personagem e isso pode ser explorado por meio dos espaços de sons de pássaros e também pela respiração. Vamos trabalhar este corpo-voz em duas possibilidades: no plano médio em uma sala de ensaio e no plano alto com o objeto cênico (lira) dentro do teatro - aqui se tratam de dois estados diferentes dentro do mesmo contexto de espetáculo e é importante potencializar a voz para as diversas possibilidades. Existe um discurso sobre o produto emoldurado. É possível demarcar as expressões faciais na busca de uma voz mecanizada, algo já explorado no trabalho em sala de aula. Se no contexto cênico o artefato é um produto, algo fabricado para ser exposto, as palavras podem ser di vi di das para a busca desse mecanismo por meio da voz: ar te fa to.

CENA TRABALHADORA/ONÇA: a atriz em cena possui grande potencial vocal (com destaque para seus graves) e está em processo de descoberta na cena. O que é ser uma onça em extinção, que ao mesmo tempo é uma das trabalhadoras exploradas neste museu ancestral? Seu texto traz uma ideia de velocidade e na relação com imagens, me traz a ideia de linha de montagens do trabalhador cansado, que se acostumou a repetir sempre a mesma função. Vamos buscar aqui a relação entre humana (trabalhadora) e animal (onça), a partir de um registro que começa no grave mas alcança vocalizes de chamamento entre as frases, além do movimento do/no texto, isso vai para o corpo, como uma transformação que sai dos graves humanos, para uma voz de garganta quase arranhada, na pesquisa do que é a voz felina. Sorte das onças - e das vozes - que acabam nascendo e se desenvolvendo em outro lugar.

CENA MÃE NATUREZA: Gosto de atuentes que se entregam (mesmo sem saber os resultados que virão) e defendem essa presença de corpo-voz, seja na sala de aula ou na cena, com responsabilidade e dedicação. A atuante se dedica no que faz e isso é ótimo para qualquer professora/diretora. Vamos conduzir o início e o fim do espetáculo com essa voz que vai buscar o que é dela: os ruídos e chiados até a linha de contracanto que joga com a melodia inicial cantada por outra atuante. Esse jogo de vozes vai retornar (tecendo o presente para o futuro, volta pra buscar o que é teu) e para esta aluna-atuante, crio/trago uma melodia autoral a ser defendida em cena: um registro agudo, quase em caráter lírico, levando a voz para outro lugar. É impressionante como essa melodia de 8 notas dá a ideia de retorno, principalmente em seu final, como se precisasse do fim para enxergar seu começo e a trajetória. Talvez meu

trabalho nesta disciplina e neste espetáculo tenha sido justamente esse: chegar até aqui para reconhecer a caminhada. Gosto de professoras/diretoras/pesquisadoras/artistas que se entregam (mesmo sem saber os resultados que virão) e defendem essa presença de corpo-voz, com responsabilidade e dedicação.

A partir dos registros supracitados, dos contextos em sala de trabalho e dentro do teatro com as personagens que já existiam na montagem, ocorreu a potencialização das camadas vocais direcionadas para a criação de espetáculo. Este trabalho que cruza a prática docente com a direção vocal sustentou um caminho possível e fértil para as artesanias em cruço dessa artista-pesquisadora-professora que aqui escreve.

ECOS CONCLUSIVOS

Tomo a liberdade de fechar este trabalho com a ideia de ecos - ao invés de conclusão ou considerações finais - como essa reverberação de vozes que alcançam um determinado ambiente de forma dinamizada e aberta, pois assim defino a trajetória até aqui, tanto na prática docente quanto na direção vocal, funções estas que se complementam neste caso.

Os ecos conclusivos aqui citados referem-se às vozes que ali estão como alunos-atuantes concluintes de um curso técnico, são as vozes das diversas direções a partir de uma encenação em comum, também são as vozes que elaboram a estética do espetáculo mas acima - e além de tudo que compõe o pensamento da cena - são ecos das vozes originárias que reverberam as memórias do que é importante trazer para a cena, de todas as vozes que ecoaram antes e sustentaram o que no teatro chamamos de *IA - Inteligência Ancestral*.

Nos sentidos criativos e políticos de pensar/fazer artesanias em cruço como professora substituta na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará e artista-pesquisadora no Doutorado no Programa de Pós-Graduação da mesma universidade, entendo que a voz nestes locais surge de um corpo-modo de estar no mundo que chega pelas vias do imaginário, produz linguagens e discursos simbólicos, se desenvolve pela prática, abertura e experimentação e com isso resulta no espetáculo (no trabalho na escola) e nos demais processos de pesquisa que também ecoam na linha de Poéticas e Processos de Atuação em Artes. Ecos que se cruzam para que essa voz - da prática docente, da direção vocal, do percurso, da memória e da presença - siga em reverberações.

Referências

- ALCÂNTARA, Celina Nunes de. A voz como ato performático e cultivo de si – aproximações interdisciplinares. *Revista Trama Interdisciplinar*, v. 1, n. 1, 2010.
- ALEIXO, Fernando. **Corporeidade da voz**: Aspectos do trabalho vocal do ator – Cadernos de pós-graduação - IA/UNICAMP – Ano 6, v.6, nº1, 2002.
- BISCARO, Barbara. **Vozes nômades**: escutas e escritas da voz em performance. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2015.
- LEÃO, Alessandra. **Silêncio da Pedra**. In: Acesa. 2021. Registro fonográfico. Disponível em: <http://youtube.com/watch?v=olgK95ahAfw>
- MARTINS, Janaina Trasel. Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugenio Barba. In: GUBERFAIN, Jane. **A voz em Cena**. RJ: Revinter, 2005.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. Cidades e Cosmofobia. IN: SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. Ubu Editora, 2023.
- SENNETT, Richard. **O artífice**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SILVA, Anita Cione Tavares Ferreira da. **Técnicas Vocais**. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2022.
- SILVA, Karimme. Nenhuma história se faz com uma só voz. / Montagem Teatral: IA – Inteligência Ancestral. Site Tribuna do Cretino. Disponível em: <https://www.tribunadocretino.com.br/l/nenhuma-historia-se-faz-com-uma-so-voz-por-karimme-silva/>. Acesso em 07 de maio de 2025.
- TUPINAMBÁ, Glicéria. O voo do Manto e o Pouso do Manto: uma jornada pela memória Tupinambá. **MODOS: Revista de História da Arte**. Campinas, SP, vol. 8, n. 2, p.294-333, mai. 2024. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/867504>. Acesso em 07 de maio de 2025.
- VARGENS, Meran Muniz da Costa. *O exercício da expressão vocal para o alcance da verdade cênica*: construção de uma proposta metodológica para a formação do ator ou a voz articulada pelo coração. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia/UFBA. Salvador, 2005. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/27388/1/Tese%20Meran%20Vargens.pdf> Acesso em 12 de abril de 2025.
- PROJETO PEDAGÓGICO DO CURSO TÉCNICO EM TEATRO. Curso Técnico em Teatro. Universidade Federal do Pará - UFPA, 2019.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. trad. Jerusa Pires Ferreira, 1997.

Artigo recebido em 15/05/2025 e aprovado em 31/10/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.58230>

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

ⁱ Roseany Karimme Silva Fonseca (Karimme Silva) - Paraense. Artista-pesquisadora. Professora substituta no Instituto de Ciências da Arte / Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA/ICA/UFPA (2024). Doutoranda em Artes (2023) e Mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES/UFPA, na linha de pesquisa de Poéticas e Processos de Atuação (2021). Especialista em Linguagens e Artes na Formação Docente (IFPA), na linha de pesquisa de Processos de Criação, Saberes Estéticos e Culturais das Linguagens. Formadora da Capacitação em Agentes Culturais no Curso de Elaboração de Projetos Culturais - FADESP/UFPA (2023). Educadora popular pela Rede Emancipa Belém (2021). Pesquisadora vinculada à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE desde 2019. Artesã de cena, palavra e som, transitando entre linguagens cênicas/literárias/musicais. Escritora com textos em prosa publicados nas coletâneas Trama das Águas e Revoada, ambas de literatura feminina paraense. Possui experiência na área de Artes com ênfase em Teatro, Dramaturgia, Encenação, Sonoridades e Processos Criativos. Integrante e colaboradora ativa no projeto de pesquisa Vozes Encorporadas - Processos de Criação e Epistemologias Caboclas na Amazônia e no projeto de extensão LAB-GUMA. Participante nos grupos de pesquisa CONVERSACÕES: Filosofia, Educação e Arte (UFPA) e TEIA - Tecnologias Educacionais Inovadoras Para a Amazônia (UFAC). Voluntária no projeto de extensão Tribuna do Cretino (PROEX/ETDUFPA) desde 2016, produzindo textos sobre Teatro, tanto para o site homônimo quanto para a Revista de Crítica em Teatro. Foi aluna especial nas disciplinas 'Seminários Temáticos em História Cultural e Educação' e 'Dialogismo e Educação', ambas pelo PPGED/UEPA (2015). Integrou o grupo de teatro de rua Periféricos (2014-2015) nas funções de atriz, preparadora vocal e na produção do espetáculo Rosa dos Ventos: entre miragens e mirações, este, resultado do Prêmio de Pesquisa e Experimentação Artística da Fundação Cultural do Pará/FCP(2015). Psicopedagoga pela Faculdade Ipiranga (2013). Colaboradora em Pesquisa e Montagem Cênica / Teatro (2012) pela Escola de Teatro e Dança da UFPA / ETDUFPA e Atriz formada pelo Curso Técnico em Ator na mesma instituição. Durante o curso técnico, ministrou oficinas de Teatro na Escola Bosque, como bolsista do projeto de extensão PREAMAR TEATRAL: arte, formação e cidadania nas escolas públicas das ilhas do Pará. Atriz nos espetáculos Um Certo Faroeste Caboclo (2012), Severinos (2013), Animalismo A Nova Ordem Mundial (2013 e 2015), Em Nome da Rosa (2014), Ao Vosso Ventre (2014), Chão de Águas (2015 e 2017) e na poética cênica Travessias - Memórias Fluviorgânicas (2021), onde atuou e desenvolveu a pesquisa/concepção/encenação/dramaturgia, como resultado prático de sua pesquisa realizada no Mestrado. Participante do espetáculo TERRAGINGA (2022) realizado pela Vila das Artes - Fortaleza/CE. Graduada em Psicologia pela Universidade da Amazônia (2012). Co-autora do livro Desenvolvimento na Terceira Infância, lançado em 2013 pela editora Paka-Tatu. Com uma proposta de trabalho envolvendo performance sonora, foi uma das duas artistas do PA selecionadas pelo Programa de Formação ASA OI FUTURO / British Council (2022). Intérprete no projeto musical MANTO desde 2017 como cantora, compositora, produtora e intérprete. O grupo lançou seu primeiro álbum autoral em 2021 pelo Edital de Música da Lei Aldir Blanc/PA e em 2022, este propôs uma incursão entre música e teatro com MANTO - O Espetáculo, apresentado no Teatro Experimental Waldemar Henrique. Em 2024, Karimme lançou o seu primeiro EP musical intitulado KARIBÉ, selecionado pelo Edital Multilinguagens da Lei Paulo Gustavo - LPG/PA na categoria Música, atuando na direção criativa, composição e concepção do projeto.

<https://linktr.ee/Karimme> . rose.karimme@gmail.com .

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5403041923331848>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2718-1131>

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



Voz, mito e território: propostas decoloniais para uma cena Huni Kuin dentro da universidade amazônica

Viviana de Souza Coletty ⁱ

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

Resumo - Voz, mito e território: propostas decoloniais para uma cena Huni Kuin dentro da universidade amazônica

A proposta deste artigo é de compartilhar um processo teórico-prático que tem sido desenvolvido dentro do curso de teatro da Universidade Federal do Acre, desde 2023. O processo tem alinhado metodologias de ensino das artes da cena à perspectivas de criação e cosmovisões da cultura originária Huni Kuin. A pesquisa se desenvolve associando leituras transversais propostas pela antropologia, filosofia, semiótica e estudos das artes. Este trabalho fundamenta-se em leituras estéticas e políticas sobre construções territoriais.

Palavras-chave: Corpo. Voz. Decolonial. Territórios. Huni Kuin.

Abstract - Voice, myth and territory: decolonial proposals for a Huni Kuin scene within the Amazon University

The proposal of this article is to share a theoretical-practical process that has been developed within the theater course of the Federal University of Acre, since 2023. The process has aligned the teaching methodologies of the arts of the scene with the prospects of creation and cosmetics of the original Huni Kuin culture. The research develops by associating cross-sectional readings proposed by anthropology, philosophy, semiotics and studies of the arts. This work is based on aesthetic and political readings on territorial constructions.

Keywords: Body. Voice. Decolonial. Territories. Huni Kuin.

Resumen - Voz, mito y territorio: propuestas decoloniales para una escena Huni Kuin dentro de la Universidad Amazónica

La propuesta de este artículo es compartir un proceso teórico-práctico que se ha desarrollado dentro del curso de teatro de la Universidad Federal de Acre, desde 2023. El proceso ha alineado las metodologías de enseñanza de las artes de la escena con las perspectivas de creación y estética de la cultura original Huni Kuin. La investigación se desarrolla asociando lecturas transversales propuestas por la antropología, filosofía, semiótica y estudios de las artes. Este trabajo se basa en lecturas estéticas y políticas sobre construcciones territoriales.

Palabras clave: Cuerpo. La voz. Decolonial. Los territorios. Huni Kuin.

1. Introdução

1.1. Encontros

Nossa voz é feita para falar com o cosmo, e não para ser confinada a pequenos apartamentos, com medo de atrapalhar o vizinho (Demétria, Paris, 2011).

Esta frase é de uma estudante grega em meio a um curso de pós graduação em artes de uma universidade francesa. A estudante em questão discorda de alguma determinação da professora e, interrompendo a formalidade da aula, compara de maneira enfática aspectos vocais entre gregos e franceses. No caso, os gregos seriam aqueles que se dirigiriam ao cosmo.

É nítida a sensação de orgulho expressa na colocação da estudante ao referir-se a aspectos de sua língua materna, que conjugaria em suas qualidades vocais, uma suposta intimidade cósmica.

Este exemplo ilustra a crença de que sua língua materna, o grego¹, tendo continuado viva durante milênios², carregaria consigo propriedades vocais que permitiriam um acesso ao *cosmo*³.

A lembrança da anedota grega, ocorre em função da inevitável comparação com o contexto brasileiro, país em que muitas línguas não resistiram ao invasor⁴ e continuam morrendo nos dias de hoje.

As vozes das línguas originárias que sobrevivem são desconhecidas pela maioria da população, segue-se que se desconhece igualmente, na maioria do país, aspectos das culturas dessas vozes, assim como se ignora:

a importância das línguas indígenas para a coesão e inclusão social dos direitos culturais, a saúde e a justiça [...] a relevância das línguas indígenas para o desenvolvimento sustentável e a preservação da diversidade biológica, pois nelas se

¹ Uma das línguas mais antigas do mundo ainda em uso, por volta de 3500 anos (Levi, 2008).

² Ainda que durante períodos de invasão, persa e romana por exemplo, pode se observar que a língua grega teve inclusive períodos de expansão para outros territórios. (Idem).

³ Entre seus significados, encontramos segundo o dicionário Michaelis : “O universo composto de matéria e energia, ordenado conforme suas próprias leis; cosmos.”. E, ainda segundo o dicionário, de sua origem etimológica grega *kósmos*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cosmos/> Acesso : 10/02/2025.

⁴ Segundo pesquisadores como Corbera (IEL, Unicamp), estima-se mais de 1100 línguas extintas desde o período de colonização, e segundo dados reunidos pela Unesco, em colaboração com Iphan, Funai, Unaiids e Museu do Índio, mais de 190 estão em perigo de extinção ou já extintas nos dias de hoje. Disponível em : <https://agencia.fapesp.br/pesquisas-podem-ajudar-a-salvar-linguas-indigenas-da-extincao/22904#:~:text=%E2%80%99CO%20pressuposto%20do%20m%C3%A9todo%20C3%A9,com/site/pfilnu>. Acesso : 09/11/2024 e E; <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43010108> Acesso : 12/03/2024.

encontram os conhecimentos ancestrais e tradicionais que unem a humanidade e a natureza (Cardoso; Corbera, 2021).

como alertam lideranças reunidas pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em evento de abertura da *década internacional das línguas indígenas* (2022-2032)⁵.

Em ocasião do mesmo evento (2020)⁶, elabora a líder indígena do povo Ayuujk (Mixe) do México, Yasnaya Elena Aguilar Gil:

a “morte” das línguas não é um processo natural; ao contrário, ela é o resultado da violação sistemática tanto dos direitos humanos quanto dos direitos linguísticos das sociedades indígenas, praticada pelas sociedades hegemônicas dominantes e impulsionado pela ideologia neocolonialista dos estados nacionais contemporâneos.

Nesse sentido vale ressaltar que o Brasil, país de dimensões continentais, é portador de uma identidade nacional historicamente imposta à revelia, oriunda de um *construto* colonial⁷. Como explicam Pinto, Pinto e Moreira (2025) a partir de revisão bibliográfica:

Com o advento da independência em 1822, tornava-se necessário criar uma identidade para nova ação, uma perspectiva histórica e cultural que promovesse a unidade territorial, política e ideológica. Na gênese deste novo país residia os valores de modernidade e do progresso em voga na Europa, então “aos políticos e intelectuais dos oitocentos colocava-se, então um grande desafio. Como construir uma nação e uma história de brancos a partir de uma realidade repleta de índios e negros?” (Almeida, 2010, p. 135). A ideia que prevalecia era de se construir uma nação com uma identidade única, um só território, de uma só população, língua e história. Portanto, a pluralidade étnica e cultural dos povos indígenas e negros frutos da diáspora não era bem assimilada e desejada pelo governo brasileiro. “Aos políticos e intelectuais do Brasil, cabia homogeneizar populações extremamente diversas do ponto de vista étnico e cultural, unificando-os em torno de identidades e histórias comuns” (Almeida, 2010, p. 135) (Pinto; Pinto; Moreira, 2025. p. 26858).

Uma identidade nacional⁸ sob a qual vozes originárias foram silenciadas ou amalgamadas de maneira forçada, até que a grande maioria de falantes fosse lusófona, sendo reconhecida como língua oficial a do antigo colonizador.

E conforme mencionado no **Boletim 3x22** (Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2020, p. 41): “Uma nação que se constrói em cima do cemitério de um povo originário não

⁵ Cardoso e Corbera, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/liames/article/view/8667974/27751>. Acesso 05/11/2025.

⁶ Em ocasião do I Encontro Internacional sobre Diversidade Linguística Indígena (I EIDLI), pelo IPHAN em 2020.

⁷ Como propõem alguns pensadores, entre filósofos, antropólogos e sociólogos, como Ailton Krenak, Francisco Bosco e o antropólogo Antonio Risério, para citar alguns exemplos. Ou ainda estudos recentes como Pinto; Pinto; Moreira 2025.

⁸ Muitas vezes refutadas por militâncias e lideranças indígenas em nome da manutenção de características culturais diversas.

pode dar certo”, compreende-se nesse sentido a reivindicação da parte de lideranças indígenas diversas nos dias de hoje, por uma *pluralidade cultural*, ao invés de uma identidade nacional única.

Retomando a fala da colega grega, interessa-nos particularmente a relação estabelecida entre essa: “voz que fala ao mundo”, e a analogia entre uma língua milenar perene e de alcance internacional como a grega, e a língua Hãtxa Kuin⁹ no Brasil, menos conhecida, mas que resiste e que talvez tenha raízes igualmente antigas¹⁰.

O processo que se compartilha aqui, acontece no encontro de não indígenas com vozes, mitos e territórios Huni Kuins¹¹, suas perspectivas de criação e cosmovisões. Esta proposta acontece através da perspectiva do corpo e das artes da cena, dentro do curso de teatro e artes cênicas da universidade amazônica UFAC (Universidade Federal do Acre), na graduação e pós-graduação.

Compartilha-se igualmente reflexões geradas durante este percurso, entre elas a do hiato histórico brasileiro, identitário e urgente, que se insurge inevitavelmente ao se alinhar metodologias de ensino das artes da cena, ainda majoritariamente euro-centradas, à perspectivas de criação e cosmovisões de uma cultura originária.

Finalmente o rápido desaparecimento dos anciões dos povos originários do Brasil, como pontua Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá¹² Txana Maiti (Kaxinawá, 2023, p.11), e com eles o desaparecimento de saberes e vozes originárias, sublinha a relevância desse trabalho.

⁹ Língua falada pelo povo Huni Kuin. Também encontrada sob grafia: hãtxa kuĩ.

¹⁰ Não se tem uma estimativa exata da longevidade das línguas originárias brasileiras, entretanto é possível afirmar sobre o tronco-linguístico Pano-Takana (do qual deriva o Hãtxa Kuin), que sua origem ancestral (não mais em uso), data de milhares de anos, disponível em : <https://piib.socioambiental.org/pt/L9%3%adnguas> Acesso 05/11/2025, e hoje tem línguas de sua família faladas no Brasil, Peru e Bolívia (Bomfim, 2023).

¹¹ Povo indígena (também chamado Kaxinawa pelos brancos) que habita: “a floresta tropical no leste peruano, desde o sopé dos Andes até a fronteira com o sul do Brasil [...] no Brasil se espalham pelos rios Tarauacá, Jordão, Breu, Muru, Envira, Humaitá e Purus, abrangendo a área do Alto Juruá todas as regiões do Acre. No sul do Amazonas, habitam o Vale do Javari [...] o povo tradicional mais populoso do Acre” (Organização dos professores indígenas do Acre. (Org.). **Índios no Acre - Organização e História**. CPI-AC. Rio Branco/Acre. 2002.). Apresentação pelo prof. Joaquim Paulo Adelino Kaxinawá: “Huni Kuĩ quer dizer que é o próprio povo, somos nós mesmos. Porque Huni é a denominação de ‘homem’, ‘gente’ e kuĩ quer dizer que é esse mesmo, é o verdadeiro. [...] Atualmente, no Brasil, o povo Huni Kuĩ tem uma população de cerca de 14 mil pessoas, divididas em 5 regiões ou municípios, 12 terras indígenas e 104 aldeias (FEPHAC, 2019). Existem Huni Kuĩ também no Peru, onde há uma população de cerca de 2419 pessoas” (Kaxinawá, 2020). Disponível em : <https://cpiacre.org.br/huni-kui-kaxinawa/#:~:text=Atualmente%2C%20no%20Brasil%2C%20o%20povo,de%20cerca%20de%202419%20pessoas>. Acesso 05/11/2025. Também encontrado com grafia Huni kuĩ.

¹² Kaxinawá é outro nome que se refere aos Huni Kuins, podendo se encontrar ambos em contextos diferentes. Se trata entretanto de uma denominação dada pelos brancos, kaxi (morcego) e nawá (povo-homem). (Nicolli, 2024).

Através dessa “pororoca” de abordagens, buscamos metodologias decoloniais de produção de conhecimento; através da arte e dentro da academia. Busca-se aprender formas de acessar, “sair, interagir e se realizar no mundo” como propõe Krenak (2019, p.6), compreendendo como a relação entre voz, mito e territórios pode nos dar pistas para tanto.

2. Fundamentação Teórica

Tudo que existe aqui, que a gente estuda, também tem no nosso povo, tem esse conhecimento, que a gente pratica de outra forma (Yube Kaxinawá¹³ sobre o processo, entrevista concedida, 2025).

Este “acesso” ao mundo, ao qual se refere Demétria, parece se tratar do que define Eliade (2007), como propriedades típicas de uma linguagem própria a narrativa mítica, isto é, segundo o raciocínio de Demétria: sua voz seria capaz de “falar com o cosmo” pois teria mantido características capazes de narrar e manter a vida do mito através da transmissão oral.

Ainda segundo Eliade (2007), comunidades que mantinham ativamente suas práticas e rituais míticos tinham esse tipo de comunicação direta e livre com o mundo¹⁴:

O mito garante ao homem que o que ele se prepara para fazer já foi feito [...] por que ter medo de se instalar num território desconhecido e selvagem, quando se sabe o que é preciso fazer? Basta, simplesmente, repetir o ritual cosmogônico, e o território desconhecido (= o “Caos”) se transforma em “Cosmo”, torna-se [...] uma “habitação” ritualmente legitimada. [...] o Mundo se revela enquanto linguagem. Ele (o mundo) fala ao homem através do seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos (Eliade, 2007, p. 124, 125).

Encontramos ainda na própria definição da palavra “mito”, que deriva do grego: *mythos* (Torrano 1996, p.25), os significados: “discurso, narrativa, ou mesmo: palavra”¹⁵, ou seja; a transmissão pela oralidade, seria uma ferramenta fundamental para a própria existência do mito. Este fato evidencia igualmente a inevitabilidade de outros elementos na instauração do mesmo; como a voz em si, e o encontro entre indivíduos para sua efetiva transmissão.

¹³ Yube Wanderson Rodrigues Domingos Kaxinawá, artista e estudante de música da Ufac que tem atuado em parceria com alguns dos projetos que se apresentam aqui.

¹⁴ Embora *Mundo* e *Cosmo* tenham definições distintas, estes podem ser encontrados como sinônimos em muitos contextos. Estes matêm entretanto como maior diferença o fato de que *Cosmo* se refere a um sistema organizado, devido a sua origem grega *Kósmos*, e *Mundo* podendo se referir a outros significados mais amplos ou mais restritos. Fontes: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cosmos/>; <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cosmos#:~:text=Cosmos%20frequentemente%20significa%20simplesmente%20%22universo.cosmos%2C%20assim%20como%20um%20f%C3%ADsico.>

¹⁵ Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/mito/>. Acesso: 09/03/2024, e em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mito/>. Acesso: 12/03/2025.

Pode-se compreender melhor o papel fundamental do mito em nossa vida em sociedade, assim como sua relação com o encontro de mundos e deslocamento de fronteiras, através da leitura de Ailton Krenak¹⁶ :

Acontece que todas as narrativas míticas anunciam coisas que nós vivemos, reconhecidas como história. Ele (o mito) inaugura, abre uma porta para você atravessar e sair no mundo, interagir e se realizar no mundo. E sempre, obrigatoriamente, é uma experiência coletiva. Não é o sujeito [...] As pessoas pertencem a coletivos, suas histórias [...] costuma estar na sua herança cultural, seus avós, seus ancestrais. [...] Então, essas memórias antigas nos ajudam a pensar na possibilidade de mundos que sejam intercambiáveis, que possam se alternar em diferentes espaços e lugares, senão as fronteiras vão continuar sendo a marca mais brutal, mais anti-humana. Precisamos vazar essas fronteiras, feito uma peneira, para podermos transitar entre esses mundos (Krenak, 2019, p.6).

E ainda nessa perspectiva, leituras a partir da filosofia corroboram igualmente a estreita relação entre mito e linguagem:

[...] suas narrativas (do mito) incidem na dimensão da palavra na qual se abre a experiência daquilo que nos faz humanos, se impondo como o acontecimento de uma existência histórica. Palavra plena de presença -palavra ação, e, desde essa compreensão, o mito não é uma fabulação ou uma invenção de um grupo social dentro de uma dada época histórica, não é palavra inventada para explicar e justificar essa mesma existência. O mito é a palavra viva, na qual o homem descobre a si mesmo em sua condição primeira como mortal (Ribeiro, 2021 p. 25).

Este trabalho compartilha um processo de pesquisa teórica acompanhado de práticas que, ainda que incipientes, buscam um encontro com saberes e cosmovisões da cultura Huni Kuin, assim como com sua língua Hãtxa Kuin. Se investiga igualmente, através da cena teatral expandida¹⁷, uma via que permita o ecoar do encontro dessas vozes e seus possíveis acessos ao mundo. Entre um artista estudante¹⁸ Huni Kuin e um grupo de artistas estudantes “nawás : alteridade ou não-indígenas”¹⁹, experimenta-se os encontros e trocas que essa confluência pode gerar.

O processo busca abrir a escuta para vozes ancestrais, não somente de humanos, mas igualmente da paisagem, floresta, elementos, outros seres, etc., como descreve Yube sobre o

¹⁶ Importante liderança indígena brasileira, ambientalista, escritor, filósofo, primeiro membro indígena da Academia Brasileira de Letras.

¹⁷ Brevemente, conceito que contempla um teatro atravessado e integrado por outras linguagens artísticas, e não limitado aos espaços tradicionais (como palco, por exemplo)

¹⁸ Yube Wanderson Rodrigues Domingos Kaxinawá.

¹⁹ Disponível

em:

[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Nawa#:~:text=O%20termo%20Nawa%20\(tamb%C3%A9m%20grafado,povo%E2%80%9D%20e%20%E2%80%9Coutro%E2%80%9D.](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Nawa#:~:text=O%20termo%20Nawa%20(tamb%C3%A9m%20grafado,povo%E2%80%9D%20e%20%E2%80%9Coutro%E2%80%9D.) Acesso : 10/09/2025.

trabalho desenvolvido neste projeto: “a gente está falando de uma cena, de construir algo a partir de uma cosmovisão”²⁰, como os rios por exemplo :

dentro do rio [...] tem seus seres que moram na água, que têm espírito, não só peixe, mas o próprio rio mesmo, é um ser. É um espírito, o rio tem vida [...] é como se fosse a nossa estrada, também a gente navega nos rios para chegar em vários lugares, são acessos, pontes para outros lugares (Yube Kaxinawá sobre o processo, entrevista concedida, 2025).

Experimentando o jogo, a narração do mito²¹, o canto e a cena, o desafio tem sido o de permear essas vozes, investigando formas decoloniais²² que se insurgem no seio da universidade, em uma ecologia igualmente expandida, que compreende, como propunha Guattari (1989), não só o meio natural, mas a política e as subjetividades. No contexto deste trabalho compete incluir os seres, os astros, e mesmo os tempos e memórias do Aquiri²³.

Nesse sentido, no intuito de acessar “a floresta em nós”, Krenak provoca de maneira assertiva :

Como atravessar os muros das cidades? Quais possíveis implicações poderiam existir entre comunidades humanas que vivem na floresta e as que estão enclausuradas nas metrópoles? Pois se a gente conseguir fazer com que continue existindo florestas no mundo, vão existir comunidades dentro delas. [...] A antropóloga Lux Vidal escreveu um trabalho muito importante sobre habitações indígenas, no qual relacionava materiais e conceitos que organizam a ideia de habitat equilibrado com o entorno, com a terra, o Sol, a Lua, as estrelas, um habitat que está integrado ao cosmos, diferente desse implante que as cidades viraram no mundo. Aí eu me pergunto: como fazer a floresta existir em nós, em nossas casas, em nossos quintais? (Krenak, 2022, p.33)

²⁰ Fragmento de entrevista com Yube, transcrita neste trabalho.

²¹ Como o compreendemos segundo o encontro de leituras proposto neste trabalho.

²² Breve leitura da linha a qual nos embasamos para o uso do termo decolonial: “A decolonialidade é um movimento intelectual e político que se lança à crítica dos paradigmas dominantes e das estruturas de poder legados pelo colonialismo (Quijano; Ennis, 2000; Mignolo, 2000). É uma resposta à propagação histórica de desigualdades globais, injustiças sociais e hegemonias culturais cujas raízes remontam ao colonialismo e ao imperialismo e que são perpetuadas pelos sistemas político-econômicos e pelas políticas linguísticas. O movimento decolonial é um apelo ao reconhecimento e à restituição dos danos causados pelo colonialismo, bem como uma tentativa de reivindicar e reimaginar futuros alternativos baseados na justiça social, econômica, política e, certamente, linguística. O movimento interdisciplinar e sensível à interseccionalidade da opressão questiona narrativas e ideologias dominantes que sustentam a permanência do projeto colonial como única futuridade possível. Como meio de auxiliar a contextualização do pensamento decolonial, buscamos nesta seção tanto descrever alguns pontos relevantes do movimento quanto esboçar sua relevância para pesquisas interessadas em língua e linguagem. Finalmente, também queremos defender que o pensamento decolonial exerce uma pressão epistêmica e ética nos paradigmas que pensam a descolonização linguística no Brasil.” (Medeiros; Bonfante.; Esteves., 2023, p.8.)

²³ Referência á uma possível explicação da origem do nome do estado do Acre, que teria vindo de uma má compreensão de *Aquiri: rio de jacarés* em Apurinã, uma das línguas locais. Ainda que hajam outras explicações esta informação é das mais frequentes e coincide com muitas fontes entre elas : Organização dos professores indígenas do Acre. (Org.). *Índios no Acre - Organização e História*. CPI-AC. Rio Branco/Acre. 2002.

Entre os autores com os quais o trabalho dialoga figuram principalmente: Eliade, Guattari, Deleuze, Viveiros de Castro, Greiner, Lagrou, Krenak, entre outros.

3. Metodologia

Para tanto se faz necessário uma abordagem ao mesmo tempo técnica e poética, uma metodologia que é também um mergulho simultâneo no que escapa e no que nos enraíza, como amazônidas, e como *Txais*²⁴.

A pesquisa utiliza abordagem qualitativa, baseada em bibliografia interdisciplinar²⁵ e análise estética das práticas, criações e atividades desenvolvidas a partir do encontro com aspectos da cultura Huni Kuin; como narrações, sonoridades, grafismos, rituais e modos de criação tradicionais. Baseando-se desta primeira abordagem se estabelece uma leitura transversal, no sentido de cruzar campos do conhecimento para trazer luz à aspectos que não se encerram em uma disciplina específica.

A priori identifica-se e descreve-se as práticas e elementos do processo transcorrido/experenciado de maneira empírica e descritiva. Analisa-se os sistemas de signos e a produção de sentido identificados, para após se contextualizar culturalmente e socialmente esses sentidos. Finalmente, a luz de autores pós-estruturalistas propõe-se uma reflexão crítica sobre as implicações, valores e estruturas que se dão a ver.

Os dados têm sido recolhidos durante os dois anos (2023 - 2025) de processo a partir de práticas e conduções dirigidas com os alunos, além de entrevistas, observação participante, imagens, vídeos e textos teóricos.

A análise é feita de forma integrada: signos, símbolos, imagens e textos são interpretados à luz dos contextos culturais (antropologia) e das estruturas conceituais (filosofia).

A metodologia não pretende descrever fórmulas fechadas, mas analisar elementos disponíveis ao estudo e debate, respeitando especificidades do povo Huni Kuin. A análise é estruturada igualmente como interpretação artística, estética e política, buscando

²⁴ Segundo Abreu (1914) *Txai* pode significar: cunhado (Abreu, 1914, p. 534); e enteado (Abreu, 1914, p. 536). Este termo Huni Kuin é entretanto popularmente associado a algo como *amigo*. No estado no Acre é muito comum indivíduos brancos chamarem indivíduos indígenas de *Txai* e vice-versa, por exemplo.

²⁵ Entre elas a antropologia, filosofia, semiótica e estudos das artes.

compreender como esses elementos iluminam debates contemporâneos das artes cênicas na academia.

Para tanto, neste trabalho iremos compartilhar as experiências vividas em processo em paralelo às questões que tem surgido durante o percurso.

4. Desenvolvimento e Análise

4.1. No ritmo das pegadas: *Somos caboclos*

[...] transmitir esse tipo de conhecimento específico do meu povo, que eu faço parte, tem sido uma quebra de protocolo, de uma forma que a gente possa dialogar com o conhecimento ocidental [...] então expressar esse conhecimento cultural é uma forma de resistência, que a gente vive como indígena (Yube Kaxinawá, entrevista concedida sobre o processo, 2025).

A parceria com o artista e estudante de música Yube Kaxinawá²⁶ começa em 2023, com o trabalho *Somos caboclos*, apresentado na Ufac nesse mesmo ano, por um grupo de alunos das disciplinas: Poéticas Corpo Voz 2 e Interpretação I. O encontro com Yube se deu por uma coincidência: quando ele buscava um graveto para fazer pintura com jenipapo e os alunos e a professora da disciplina²⁷, saíam para colher urucum para fazer pintura.

A princípio a pintura que estávamos preparando, e que Yube passou a “receita”, não seria corporal, a apresentação da cena que se daria em meio a uma clareira de árvores e troncos cortados, trazia uma dramaturgia construída pelos estudantes, na qual a tinta mais líquida do urucum serviria como uma espécie de elemento cênico, simbolizando o sangue.

A temática do espetáculo era a da ascendência indígena dos alunos, segundo os próprios: uma identidade dolorida e perdida entre lugar de fala e apropriação cultural. Este tema foi transformado em cena pelos alunos com orientação da professora. Yube foi convidado a participar e se interessou pelo trabalho, participou das discussões, pesquisa e conversas sobre a busca e a perda do rastro ancestral dos alunos, veio aos ensaios, compôs e apresentou as sonoridades do espetáculo.

Finalmente, após o curto mas intenso processo, ficou decidido entre eles que a tinta de urucum, feita pelos alunos não-indígenas, seria usada para pinturas corporais, as quais Yube

²⁶ Yube Wanderson Rodrigues Domingos Kaxinawá

²⁷ Autora desse artigo.

desenhou nos colegas de cena, ilustrando os *Kenés*²⁸, grafismos tradicionais do povo Huni Kuin.



Figura 1. Yube e atores em momento da pintura corporal com urucum antes da apresentação *Somos caboclos*.

Esta questão com relação a pintura estava no cerne do próprio espetáculo em si: *Somos caboclos*, pois o questionamento era justamente sobre uma identidade perdida, agora reivindicada pelos alunos. Estes, em sua maior parte, bisnetos ou netos de indígenas mas sem saber de qual povo, ou a história desses parentes perdidos e/ou inviabilizados.

Estes questionamentos são extremamente presentes e recorrentes, ano após ano, entre discentes não-indígenas²⁹ da Ufac. Manifestações que parecem sintomáticas de um hiato histórico brasileiro que, na perspectiva específica do estado do Acre, no seio da floresta amazônica sul-ocidental, habitada pelos seus povos originários e suas vozes maternas, ecoa nesses jovens como uma ferida aberta buscando meios de cicatrizar.

A pintura corporal na cena veio então no sentido de dar visibilidade e assumir, ao menos a busca, por um traço dessa identidade indígena que por muito tempo foi tratada (em

²⁸ “Conjunto de conhecimentos técnicos e rituais, materiais e imateriais, que envolvem a produção de padrões gráficos realizados pelo povo Huni Kui. Suas produções envolvem tecelagem, cestaria, pintura corporal, cerâmica, produção de redes e miçangas, entre outros objetos.”, Disponível em : <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/grafismos-do-povo-huni-kui-se-tornam-patrimonio-cultural-do-brasil#:~:text=O%20Kene%20Ku%C4%A9%20%C3%A9%20um,e%20mi%C3%A7angas%2C%20entre%20outros%20objetos>. Acesso : 10/02/2025. Recentemente, em 2024, os grafismos dos *kenes* foram reconhecidos como patrimônio cultural do Brasil pelo Iphan. Disponível em : [brasil#:~:text=O%20Kene%20Ku%C4%A9%20%C3%A9%20um,e%20mi%C3%A7angas%2C%20entre%20outros%20objetos](https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/grafismos-do-povo-huni-kui-se-tornam-patrimonio-cultural-do-brasil#:~:text=O%20Kene%20Ku%C4%A9%20%C3%A9%20um,e%20mi%C3%A7angas%2C%20entre%20outros%20objetos). Acesso : 10/02/2025.

²⁹ Este termo é constantemente revisitado e compreendido diferentemente dependendo da perspectiva da qual se trata.

muitos lugares o é até hoje) com repúdio e preconceito na região Norte do Brasil, pela população e pelos próprios familiares dos discentes.

A partir deste encontro de graveto para Jenipapo, receita de Urucum, memórias, vozes, saberes e inquietações, construiu-se coletivamente uma poética que em cena, formava um só coro.



Figura 2. Apresentação de *Somos caboclos* 2023.



Figura 3. Apresentação de *Somos caboclos* 2023.

4.2. Em busca de um corpo-mundo território de fronteiras

[...] ninguém nunca vai atrás, ninguém nunca pesquisa, nunca pesquisa o conhecimento indígena.[...] a arte vem e dá esse suporte, também para minha cultura, assim é essa parceria, nessa relação de troca e conhecimento, com respeito (Yube Kaxinawá sobre o processo, entrevista concedida, 2025).

A voz, entendida como extensão do corpo em si, começa aos poucos a ser vislumbrada não como algo individual, mas oriundo de um *coro-corpo* atravessado por ancestralidades, uma voz que se estabelece junto ao próprio objeto da pesquisa: os encontros e o que surge deles.

A partir de uma lupa antropológica voltada para a voz, elemento ao mesmo tempo original e fugidio, Travassos nos ajuda a compreender: “A ideia de que há modos de ser, inscritos no corpo, como automatismos inconscientes [...] Ela abrange todo o domínio da vocalidade. A fronteira entre o corpóreo e universal, de um lado, e o cultural e particular, de outro, perde toda a nitidez. A voz desafia todo binarismo” (Travassos, 2008, p.38).

E uma vez que: “A voz tem qualidades que extrapolam seus elementos estruturais, vai além e se completa no simbólico, revela o invisível, e por muitas vezes, é intraduzível” (Pucci, 2016, p.6), a existência deste *coro-corpo-ancestral*, é igualmente fugidia, existindo dentro de condições específicas: em determinados territórios, que se insurgem entre territórios visíveis e compartilhados no cotidiano, e um território mais intenso, o do acontecimento artístico, e suas derivações, como a *catarse*³⁰ por exemplo. Um tipo específico do que chamamos de “território estético”³¹.

E assim como a voz é composta por partes e aspectos, visíveis e invisíveis (vibrações, timbres, tons, etc.), mas detectáveis e sobretudo sensíveis, assim o é para o território desse *coro-corpo*. Desta forma, sua investigação, trata-se também, e inevitavelmente, de observar determinadas forças que incidem em territórios visíveis e não visíveis mutuamente, e definem o movimento que os estrutura, ainda que sua visibilidade não seja sempre evidente: memórias, afetos, e outras forças, por exemplo, que fazem parte do sistema (seja ele o *cosmo* que for) e entretanto não estão sempre visíveis.

³⁰ Conceito emprestado de Aristoteles, bastante utilizado no teatro, que se referiria a um tipo de purgação ou descarga emocional experienciada pelo público diante de cenas trágicas.

³¹ Conceito proposto em tese “No qual diante de um tipo de desterritorialização crítica, que coloque um grupo de indivíduos numa situação brusca de modificação de contexto, haveria uma consequente reterritorialização. Entre outras formas, essa reterritorialização pode se manifestar através de uma insurreição estabelecida por meio de uma atualização de manifestações artísticas”. (Coletty, 2017).

Neste sentido, os movimentos que permitem a existência e duração no tempo deste coro, são igualmente responsáveis pela dissolução de fronteiras de outros territórios, como o propõe Deleuze e Guattari sobre o conceito de *devir*: se trata de um verbo, de uma ação que se “estende, propaga, ocupa, contagia, povoa, [...] quando um homem é uma legião” (Deleuze, Gilles. 1980, p. 292), dito de outra forma: ao se *reterritorializar*³² este território estético³³ provoca o devir em outros territórios. Um homem frente a um ato revolucionário³⁴, seria um exemplo deste momento intenso de quando um *homem é uma legião*, ou ainda uma liderança indígena subindo a rampa do Palácio do Planalto, ou outra liderança pintando o rosto de tinta de Jenipapo no Congresso Nacional³⁵.

Estes exemplos parecem ilustrar um intercambiamento de mundos, movimento proposto por Krenak, de vazar fronteiras: “para podermos transitar entre mundos”(Krenak, 2019. P.6.). Estes movimentos parecem ser análogos aos mecanismos de deslocamento deste *coro-corpo-ancestral* analisado aqui, ainda que mais sutil, este parece se deslocar igualmente: vazando, *devindo* e contagiando.

Neste encontro de perspectivas, a antropologia (Lagrou 2015), nos ajuda a compreender a possibilidade de mundos simultâneos, leitura análoga aos *territórios estéticos*.

Nos parece então possível compreender momentos específicos vividos pelo artista em cena, ou pelo xamã em transe, ou ainda em rituais míticos, como o Katxa Nawá³⁶ por exemplo:

O Katxa Nawa não apresenta texto escrito, até porque é uma prática milenar fluida

³² Conceito utilizado para explicar processos de reconstrução ou ressignificação de territórios humanos de naturezas diversas, que foram *desterritorializados*, ou seja, que perderam suas formas e estabilidades anteriores, ocorrendo sempre de forma concomitante à desterritorialização, criando novas formas de organização e subjetividade, como a criação de um “Corpo Sem Órgãos” (CsO) ou novas formas de ser e pensar, em um movimento constante de fuga e retorno (Deleuze, Gilles. 1980).

³³ O uso de “estético” faz referencia direta à sua origem epistemológica do grego de *aisthesis*, que significa “percepção” ou “apreensão pelos sentidos, em nada relacionado à padrões de beleza como pode-se compreender em alguns contextos contemporâneos. Disponível em : <https://archive.org/details/dictionnaire-etymologique-de-la-langue-grecque-histoire-des-mots-by-pierre-chantraine-z-lib.org> Acesso em: 14/05/2023, e : <https://oriont.org/blog/estetica/#:-:text=Etimologia.%20A%20palavra%20%E2%80%9Cest%C3%A9tica%E2%80%9D%20tem%20suas%20ra%C3%ADzes,%E2%80%9Csentir%E2%80%9D%20ou%20%E2%80%9Cexperimantar%E2%80%9D%20com%20prazer%20e%20intelig%C3%A4ncia.> Acesso em: 14/05/2023.

³⁴ Exemplo utilizado pelos próprios filósofos de quando um “homem é uma legião” (Deleuze, Gilles. 1980).

³⁵ Alusões respetivas ao cacique Raoni Metuktire em 2023 e Ailton Krenak em 1987.

³⁶ Ritual da fertilidade, onde “*katxa* significa palmeira/paxiubão, prática de dança e música” (Kaxinawá, 2025), evento de alguns dias no qual há música, banquetes e canções para cada legume e frutas. Entre muitas referências sobre o ritual encontramos imagens em : [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_\(Kaxinaw%C3%A1\)#Identifica.C3.A7.C3.A3o](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinaw%C3%A1)#Identifica.C3.A7.C3.A3o). Acesso em: 08/06/2024.

e calcada na tradição oral, mas o corpo está em cena durante toda a manifestação cultural. A programação do evento é a mesma, pois é uma expressão sagrada da cultura Huni Kuĩ que se faz com a presença das pessoas e dos espíritos da floresta, espíritos esse que são as medicinas, as plantas comestíveis, os animais, entre outros (Rasu; Araújo, 2021, p. 43).

O ritual, encontro de território cotidiano com território intenso de manifestação de mitos, seria o momento em que os indivíduos, ocupando um lugar tempo-espacial específico, de intercâmbio de mundos, atualizariam consigo versões e vozes no ato simbólico, isto é: a contação daquelas histórias, a vivência daquelas brincadeiras, o canto das músicas e o plantio daqueles frutos, já aconteceu muitas e muitas vezes, e se atualiza naquele momento ritualisticamente, às maneiras de um *ritornelo*³⁷ de tempos ou de um *tempo espiralar*³⁸,. Estabelecendo através do compartilhamento do evento um *território estético* habitável por aqueles que compartilham do mesmo, acessando o mundo como propõe Eliade (2007), em sua própria linguagem.

Nestes momentos a passagem de organizações ‘invisíveis’ a um território visível, compartilhável e estético: pois perceptível sensivelmente por outros corpos, se revela não somente no sentido de tornar possível um tipo de existência a um *coro-corpo*, mas também de saltar do caos a um começo de ordem, a um *cosmo*, como explica Eliade (2007), se protegendo dos múltiplos caos que ameaçam.

Uma entrada específica no mundo, através da linguagem, do simbólico, de um *coro-corpo-ancestral* que fala ao como.

Para esses momentos encontramos soluções em rituais de mitos, xamânicos, mas igualmente no exercício do artista:

[...] o artista (ocidental) tenta ser xamã do modo que o artista ameríndio é xamã. O que vai se tornar importante na expressão artística não é mais a representação, a imitação do mundo real, mas o de estabelecer a ponte com o mundo invisível, tornar visível o invisível. Essa função da arte de você tentar fazer uma ponte entre o visível e o invisível vai aproximar o mundo da arte ameríndia do mundo da arte contemporânea (Lagrou, 2015).

³⁷ Termo emprestado da música (organização matemática de repetição na música) para designar um fenômeno tempo-espacial humano, desenvolvem Deleuze e Guattari (1980): O ritornelo, é o ritmo e a melodia territorializados, porque se tornaram expressivos, - e tornaram-se expressivos porque são territorializantes.

³⁸ Conceito desenvolvido por Martins (2021) inspirada em epistemologias de matrizes africanas, que orienta igualmente na compreensão de temporalidades cíclicas e simultâneas.

Vale atentar que ao avançarmos em nossas observações talvez haja a tentação de opor a princípio um território político a um outro estético, esta diferença entretanto não é absolutamente real. Pode-se averiguar que muitas vezes, territórios de natureza diversa se manifestam deslocando contextos de outros tipos de territórios.

Isso se dá porque os territórios dos quais se trata aqui: partem dos corpos; se organizam e territorializam os corpos, e nesse sentido nos esclarece Greiner (em seu vasto estudo sobre o conceito do corpo e suas diásporas) sobre o fato de que: “produzir conhecimento (e conhecer) é sempre um movimento que parte de um corpo - por mais frágil e debilitado que seja -, de modo a instaurar novos modos de existência ou, como preferem alguns autores, novas formas de vida” (Greiner, 2023, p.10).

Nota-se aí a capacidade de um território de natureza epistêmica, de sacudir ou inverter territórios de ordem política: chegando até a alterar por exemplo: formas de se relacionar; sistemas de leis; fronteiras ou significados de conceitos dentro de uma cultura, com o passar do tempo.

Ou ainda, quando territórios de ordem estética agem por vezes, não somente de maneira testemunhal histórica e sensível, mas igualmente deslocando territórios de ordem intelectual, quando determinadas obras de arte, por exemplo, fazem explodir maneiras de pensar no seio de uma cultura em contextos determinados.

Como alguns exemplos encontramos a dança japonesa *Butoh* de Tatsumi Hijikata³⁹, a exposição *Queermuseu - cartografias da diferença na arte brasileira*⁴⁰, as proposições e ações artísticas de Antonin Artaud, como o a obra radiofônica de *Para acabar com o julgamento de Deus*⁴¹ ou o conceito de *Corpo Sem Órgãos*⁴², ou ainda a obra *Guernica* de Picasso de 1937⁴³.

É matéria de colocar a lupa em micropolíticas e reconhecer o traço das ondas que estas provocam, sob outra perspectiva, Greiner desenvolve sobre o *poder das metáforas*:

o colonialismo, o capitalismo e outras fontes de poder são cascatas inesgotáveis de metáforas com habilidade para envenenar pouco a pouco, instaurando referências que induzem ao que deve ser considerado correto, saudável, admissível, produtivo e desejável. O que foge a esses parâmetros é reiteradamente lançado em categorias ejetas, para ser descartado, exaurido, subalternizado, considerado indigno,

³⁹ Fundador do *Butoh* junto a Kazuo Ohno. Hijikata investigava um tipo de dança que fosse “inata” ao seu corpo, entre outras através e a partir das memórias de um corpo japonês, de uma identidade corpo-cultural japonesa.

⁴⁰ Exposta no Santander Cultural de Porto Alegre, Brasil, em 2017.

⁴¹ 1947

⁴² Conceito oriundo de reflexões a partir de uma prática artísticas que desaguarão em outros campos como a psicanálise e a filosofia.

⁴³ Obra cubista que representa o bombardeio durante a Guerra Civil espanhola.

perigoso ou simplesmente desprezível. Isso vale para pessoas, movimentos, imagens e pensamentos (Greiner, 2023, p.15).

Estas leituras têm sido amplamente enriquecidas por autores como Christine Greiner, Leda Martins, Nego Bispo, Conceição Evaristo, Ailton Krenak, Joaquim Kaxinawá entre outros. Esta duração pelo contágio, um tipo de manutenção pelo sensível, seria a dinâmica de existência desses *coros-corpos-ancestrais*, territórios-estéticos em movimento.

4.3. *Akiri: quem gritará*

Tsuã sei aki henewã retsis keyu tanayarã ?
Tsuã sei aki ni xarabu ana hamanakenã ?
Nuyawê, hunekaiwê, kuxikaiwê na yurabu bekani ki kirã.⁴⁴



Figura 4. Cartaz de *Akiri: quem gritará*.

O segundo trabalho em parceria com Yube foi *Akiri, quem gritará*⁴⁵, no qual submersos nas fumaças que em 2024 apagaram e sufocaram profundamente o Acre, foi criado um

⁴⁴ Texto de criação coletiva para o espetáculo de disciplina Atuação I da Ufac: *Aquiri, quem gritará* 2024, tradução para o Hãtxa Kuin de Yube Wanderson Rodrigues Domingos. Tradução em português: *Quem vai gritar pelas águas manchadas do mar? Quem vai gritar pelas árvores sem chão? Voa, foge, corre que o homem vem aí.*

⁴⁵ Direção Viviana Coletty e Helder Carlos Miranda

espetáculo sobre o que acontecia. Yube colaborou com a dramaturgia, trabalho de voz, tradução e pronúncia dos textos em Hãtxa Kuin, em alguns textos e canções⁴⁶.

Embora de apresentação única, o espetáculo teve uma recepção calorosa por indígenas e não indígenas, os relatos testemunhavam o sentimento de estarem sendo contemplados pelo grito coletivo (talvez catártico?) de bichos, florestas, homens e xamã, que o espetáculo criava.

Durante os meses de fumaça em 2024 (principalmente entre julho e setembro), devido a seca aliada às queimadas criminosas, o Acre viveu um período de sufocamento crítico; animais silvestres morrendo nas queimadas, quase 100 hectares de área verde desapareceram, a qualidade do ar nunca foi tão gravemente impactada, afetando a saúde respiratória de indivíduos mais frágeis como crianças e anciãos, mas igualmente de qualquer indivíduos que se expusesse ao ar poluído.



Figura 5. Yube em apresentação de *Akiri: quem gritará*.

Hospitais sobrecarregados, escolas fechadas, máscaras e humidificadores nas casas dos que podiam, e para quem não podia, enxaquecas e crises respiratórias graves. Neste contexto era comum nos veículos de mídia ouvir falar das repercussões desse caos nas regiões Sul e Sudeste, enquanto a região Norte sumia; literalmente, nos piores dias, através da fumaça não se via nada há um palmo de distância, sufocando silenciosamente.

⁴⁶ Coletty, 2024.

O grito em uníssono que a cena produzia contemplava igualmente muitos dos indivíduos que ali se encontraram como público para o compartilhamento do evento artístico, nesse sentido nos parece que um *corpo-coro-grito* era territorializado pelo evento estético junto ao público.

4.4. Começos e corpo-mundo

Acredita-se que as mãos, o suor e as palavras usadas no ritual passam o caráter, o poder, o *dau* (encantamento, medicamento) e o *dua* (brilho, saúde e sorte) para a pessoa que os recebe. A fala ritual, o sopro e o toque passam os pensamentos (*xina*) e o conhecimento (*una*) para aquele que recebe as encantações. Desta forma não somente o corpo, mas os primeiros pensamentos da pessoa são, simultaneamente, modelados. O corpo não é percebido como uma entidade independente, separada de outros corpos. Sua forma e estado são resultado de uma modelagem e fabricação coletiva (Lagrou, 2007, p.305).

Lagrou narra acima a experiência de ter participado do nascimento de um bebê Huni Kuin em seu livro *A fluidez da forma* (2007). Neste relato de nascimento, essa insurreição de natureza bruta no seio de uma ordem social, podemos ver como uma série de tentativas de organizações precedem o bebê. Revelando a potente malha estética e sensível que estrutura o mundo cujo bebê vai chegar, se trata aqui também de um processo territorializante.

Ainda nesta leitura, Martins nos ajuda a compreender através de seu conceito de oralitura, que embora não se trate de uma coreografia dirigida, as primeiras organizações deste nascimento, diante dos caos que ameaçam: riscos, sangue, choro, vida e morte, pode se tratar de uma dança de gestos: não narrativa, não descritiva, mas recheada de poesia (linguagem simbólica), numa construção simultânea de afetos, sentidos, ritmos, memória, história:

no âmbito das oralituras, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. O gesto, como *poiesis* do movimento e como forma mínima, pode suscitar os sentidos plenos. O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento. [...] Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos quais e nos quais se compõe (Martins, 2021, p. 57).

Processos de *des* e *re*-territorialização, envolvem agenciamentos, composições de afetos, tempos e eventualmente terra, física, concreta, ainda que esta seja o próprio corpo,

neste sentido as relações entre *caos*, *cosmo* e *ritmo*, como trilogia estruturante, de muitas cosmogonias em culturas e contextos distintos, se revela inevitável. A eterna e repetida, busca pela ordem diante do caos que ameaça, que é igualmente função do mito, como vimos segundo Eliade (2007, 124).

Nesse sentido trata-se talvez de reabrir esse acesso ao mundo, papel que o mito cumpre, pois aquele que o acessa “não se sente enclausurado em seu próprio modo de existir[...] ele se comunica com o mundo pois fala a mesma linguagem do mundo : o simbólico” (Eliade, 2007, p.126), assim acontece igualmente no evento artístico.

Lagrou, sob a perspectiva antropológica, se refere ao mundo dos indígenas e ao dos ocidentais como mundos diferentes, ao participar de eventos análogos á esse *acesso ao cosmo*, promovido por diferentes tipos de rituais, por exemplo, teríamos acesso a uma terceira possibilidade de mundo? Esta questão tem sido interessante disparador para possibilidades de trocas e avanços sensíveis em campos intelectuais epistemológicos e artísticos, dentro da academia.

Do seu mundo para o meu, e inversamente, buscando aberturas para migração e contágio a partir de territórios estéticos, uma co-*habitação ritualmente legitimada*, parafraseando Eliade (2007, p.124). Novamente, sem alienar territórios estéticos de políticos, uma vez que estes se interdependem e existem na malha de forças visíveis e invisíveis.

4.5. Daunibu Kiaki, a origem dos remédios da Mata

um aspecto decolonial é [...] uma janela (na universidade) para um estudante indígena falar sobre a arte e a cultura de uma forma, do seu modo, falando da espiritualidade, das características do seu povo, nesse contexto assim tradicional, falando de onde vive, de ser quem se é, ser quem nós somos, dentro da cena também (Yube Kaxinawá sobre o processo, entrevista concedida, 2025)



Figura 6. Leitura dramatizada *Ana morre hoje*.



Figura 7. Leitura dramatizada *Ana morre hoje*.

Neste momento, o que foi inclusive uma proposta de Yube, foi colocado em cena a cosmovisão Huni Kuin: *Daunibu Kiaki, a origem dos remédios da Mata*, traduzido para a *Fêmea*

Roxa⁴⁷, que trata da criação das medicinas, encantos e venenos a partir dos saberes da Mata. Nesta disciplina se deu a criação dramatúrgica coletiva de uma composição de algumas histórias trágicas de mulheres do Acre, que de certa forma fazem parte de uma tragédia maior acreana⁴⁸.

Entre elas o mito de uma anciã: *Daunibu Kiaki*; Fêmea Roxa, que detinha as receitas e segredos para venenos, remédios e encantos a partir de plantas, raízes etc. Nem boa, nem má, a anciã que cuida, mas igualmente mata, é traída por seu neto, e pela comunidade. Um mito cheio de aprendizados que foi lido e analisado na graduação (em um trabalho de análise comparativa com outras estruturas de textos de tragédias ocidentais); e na pós graduação (no intuito de analisar e compreender o esquema narrativo e desenvolvimento do mito, dentro do conto escrito, tendo em conta sua tradição de transmissão ora, suas perspectivas estéticas e políticas).

Estas histórias estão sendo estudadas igualmente pela relevância e pelo fato de que muitas vezes há pouco material histórico e ou científico sobre as mesmas, testemunhando sintomas do hiato histórico, tão recente e doloroso quanto violentamente invisibilizado; muitos detalhes são tirados de testemunhos orais dos pais e avós dos alunos.

Por exemplo, as mulheres que vieram, muitas vezes enganadas ou iludidas, em batelões⁴⁹ do Nordeste para o Acre na época da “corrida da borracha”; as mulheres “pegas no laço”⁵⁰ durante os períodos das “correrias”⁵¹, entre muitas outras tragédias constitutivas da história acreana. E finalmente um mito originário brasileiro, *Daunibu Kiaki*, completamente desconhecido por não indígenas acreanos, menos conhecido do que muitos e muitos mitos estadunidenses ou europeus, por exemplo.

Nesse sentido nos parece igualmente necessário na cena, um *coro* que faça *corpo* junto á essas vozes de histórias *ancestrais* e cosmovisões fundadoras do Acre.

⁴⁷ MANA, MONTE (orgs.). *Shenipabu Miyui, história dos antigos* 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Universidade de Minas Gerais. 2000.

⁴⁸ Entre elas as mulheres indígenas “pegas no laço” durante as “correrias” por exemplo, ou as que vieram em batelões do Nordeste para “abastecer” as necessidades de homens em seringais.

⁴⁹ Tipo de embarcação comum no Norte e Nordeste.

⁵⁰ Essas histórias pouco ou nada documentadas, são muito comuns entre as avós e bisavós de alunos, tanto em Rio Branco quanto em Taracá. Mulheres que eram literalmente pegas no laço para servirem de esposa dos seringueiros, ou seringalistas.

⁵¹ Episódios de chacina indígena, para liberar espaço para a implantação de seringais. Mais uma vez os relatos são frescos na memória dos indivíduos, embora a documentação seja escassa.

As histórias foram organizadas no mesmo espetáculo e o público podia escolher como num jogo de destino, nos dados, qual tragédia acreana ele assistiria no dia. O espetáculo⁵² tem o nome de *Ana morre hoje*.



Figura 8. Cartazes da leitura dramatizada. Criação dos alunos.

4.6. Corpo-mundo-terreiro-maloca⁵³

os seres, dentro da nossa cosmovisão, os elementos da natureza, eles têm espírito, então a gente consegue se comunicar (Yube Kaxinawá sobre o processo, entrevista concedida, 2025).

Esses tipos de processos de reterritorialização contínuos e comuns, se tratam de uma refundação territorial envolvendo alteridades, sem hierarquia definida entre afetos, seres, elementos, memórias e encontros: uma fundação de mundo a partir dos próprios corpos.

O terreiro, a maloca, o corpo existem, mas quando estes não dão conta da existência dos indivíduos e suas subjetividades, é preciso se recriar um mundo, organizar-se diante dos

⁵² Sob a direção de Viviana Coletty e Humberto Issao Sueyoshi.

⁵³ Cabana ou conjunto de cabanas de habitação indígena. Disponível em : <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/maloca/>

diversos caos que ameaçam, função do mito, e movimento análogo à *autodemarkação* de povos indígenas.

Autodemarkação se configura como:

a luta pelo território, para geri-lo de acordo com suas próprias regras e demandas; por uma forma de vida específica, em que a sua relação com a floresta e os Encantados é fundamental, e contrária às imposições de outros modos de vida, marcados pela maior centralidade do comércio e de trocas monetárias.[...] (Vick, 2023).

Uma das formas de manter *mais floresta em nós*.

Em momentos diversos, houveram atos de autodemarkações por etnias como os Mura, os Potyguara, os Kulina e os Huni Kuin (Kaxinawá). Através das autodemarkações, neste encontro de territórios de natureza diversa, que se contagiam e diluem encontramos o exemplo que segue:

A relação com a terra e o modo de vida a ser protegido são os elementos que mais chamam a atenção nesse embate político. Fundamentais na cosmologia indígena, os Encantados e Protetores das Águas e das Matas são centrais na luta contra as novas formas de exploração de seus territórios. A Mãe D'água, a Mãe da Mata (que muitos identificam como o Curupira) e as visagens são constitutivas da apreensão do mundo ao seu redor e do próprio conflito político na região. [...] É marcante a crença em um lago no qual os antigos iam pescar e partiam apenas com uma banda de peixe-boi, deixando a outra metade para os Seres Encantados. Tal lago teria desaparecido, e estaria para ressurgir e liberar outras forças. Esse mesmo lago, segundo alguns, teria ajudado a confundir os aparelhos de medição das reservas de petróleo pela Petrobras (Zuker, 2017).

Nessa caminhada amazônica sul-ocidental⁵⁴, que investiga possibilidades teórico práticas para um *coro-corpo* na escuta de vozes ancestrais, de criação coletiva e decolonial e oriunda do encontro entre Huni Kuin e nawás, se evidencia cada vez mais da compreensão de que ser inteiro é existir em complementariedade(s) com o mundo.

Como elabora Lagrou a partir de seu longo período de convivência com os Huni Kuins do Jordão, sobre o que seria uma filosofia de vida, um jeito de ser-estar no mundo:

É uma teoria de afetar e ser afetado, é uma teoria da criação totalmente relacional. Não tem essa teoria de ter o autor que inventou uma coisa do nada. São microvariações, tudo é uma versão de uma versão.[...] (Lagrou, 2015).

⁵⁴ Localidade amazônica do Acre.

4.7. *Vozes do saber : teatralidades brasileiras em campo expandido* (disciplina dada no mestrado - PPGAC)

As histórias, as ações, várias coisas aconteceram naquele lugar, naquele local dos nossos parentes dos nosso antepassados, [...] onde a gente se sente seguro, protegido e respeita as coisas que tem dentro do nosso território onde a gente vive [...] pois lá já aconteceram várias coisas boas, dentro do nosso território, todas nossas histórias até hoje. (Yube Kaxinawá sobre o processo, entrevista concedida, 2025).



Figura 9. Yube em apresentação sobre o Katxa Nawá, em ocasião da disciplina de mestrado *Vozes ancestrais*, no PPGAC-Ufac

A disciplina *Vozes do saber: teatralidades brasileiras em campo expandido*⁵⁵ disponibilizada pelo PPGAC da Universidade Federal do Acre, em 2025, propôs em sua ementa : “Investigar teatralidades consideradas em campo expandido, pensadas a partir de formas performativas de comunidades tradicionais brasileiras, considerando suas epistemologias e comovisões”.

A disciplina colocou em debate o encontro entre epistemologias diversas, de maneira teórica e prática, focando igualmente em uma aproximação de saberes oriundos de práticas culturais de comunidades brasileiras.

Para tanto foram provocados encontros com outras formas de escutar e estar no mundo, investigando perspectivas sensíveis de criação, dentro da sala de aula e fora dela,

⁵⁵ Disciplina elaborada e dada em conjunto pelos professores Leonel Carneiro, Carlos Gontijo Rosa, Juliana Mota Drummond e Viviana Coletty

através de práticas simples como a da meditação por exemplo, o trabalho com o barro, entre outros. Yube participou do seminário e de algumas práticas igualmente.

Neste sentido, a reflexão sobre a relação entre corpo, voz e palavra na cena teatral, a partir de epistemologias e cosmovisões de populações tradicionais brasileiras, era obrigada a passar por uma experiência de conhecimento corporal em movimento. Experenciando e propondo no corpo em cena, a territorialização de um coro ancestral, em caráter laboratorial e com diálogo e pesquisa científica, na medida do possível alinhada à pesquisa de mestrado de cada um.

Neste percurso que aconteceu entre julho e outubro 2025, tivemos a intervenção de dois convidados: Yube Kaxinawá que apresentou seu trabalho de TCC sobre o Katxa nawá (já citado anteriormente neste trabalho), e do prof. Dr. Selmo Apontes, filósofo e linguista, que interveio sobre encontros de epistemologias e diferentes formas de produzir conhecimento.

A disciplina ainda provocou a identificação de conexões entre culturas de povos tradicionais diversos, aliada à construção de cenas junto ao trabalho desenvolvido, tudo na escuta de aspectos da cosmovisão Huni Kuin.



Figura 10. alunos em práticas em sala da disciplina de mestrado *Vozes ancestrais*no, PPGAC-Ufac



Figura 11. alunos em práticas na paisagem, da disciplina de mestrado *Vozes ancestrais*no, PPGAC-Ufac

5. Considerações Finais

A proposta central residiu na criação de um espaço de intersecção epistemológica, onde o conhecimento ancestral indígena dialoga e nos orienta a reconfigurar metodologias pedagógicas ocidentais tradicionalmente aplicadas ao ensino do teatro e das artes cênicas. Neste sentido o processo aponta caminhos de potencialidade decolonial e sustentável.

A análise aprofundou-se em noções de uma voz **Huni Kuin indissociável do corpo, como portadora de conhecimento** igualmente indissociável de compreensões míticas e relação com o ambiente. Expressões como os grafismos (kene), cantos (huni meka), histórias ancestrais e rituais integram uma cosmogonia que articula o corpo com a floresta, seus elementos e outros seres.

Essas noções e expressões, quando analisados e tratados em criação e perspectiva cênicas, revelam modos singulares de presença, ritmo e ação dos corpos, que se assemelham, em intensidade, a propostas de abordagens do teatro e artes da cena, no sentido da instauração de uma presença integral. Este processo parece instaurar também um tipo de

território específico, de natureza estética, entre atores e público, que promove um outro tipo de habitação e acesso ao mundo.

Este território se enraíza em um encontro de matrizes culturais e epistemológicas distintas das ocidentais normativas e mais habituais ao contexto acadêmico. A experiência demonstrou que tais encontros não se limitam a um simples intercâmbio cultural, mas configuram-se como catalisadores de outros processos formativos, e de intensa profundidade no que concerne uma *repossessão* (no sentido de uma retomada de um estado de fruição e acesso ao mundo, um tipo de descolonizar-de a partir do próprio corpo) e *reterritorialização* do mundo que se habita, numa espécie de “devir terra sem fincar bandeira” (Coletty, 2017).

Este processo, ainda que de forma incipiente, atestou a relevância e exequibilidade da introdução de narrativas e práticas Huni Kuins nos currículos do curso de Teatro e Artes Cênicas. Testemunhando de sua significativa colaboração para um caminho decolonial, sensível e consciente no que concerne a formação de licenciados e bacharéis em teatro, e pesquisadores em artes da cena.

Como para o ator, a relação Huni Kuin com o corpo não separa gesto, voz e ambiente; o trabalho corporal é orientado pela escuta e percepção sensível dos territórios que se habita, do ritmo, dos sons e do significado de cada movimento dentro de suas cosmogonias, o que desafia e engrandece, concepções ocidentais de treinamento do ator e perspectivas filosóficas da arte.

A partir das manifestações estéticas Huni Kuins que pudemos conhecer e experimentar, se instaura uma fricção fértil e desafia com concepções ocidentais do teatro e das artes da cena. Os grafismos Huni Kuins por exemplo, podem ser interpretados como partituras visuais que orientam a postura e a identidade do artista, ou ainda como uma cartografia estética-sensível (como visto em item 4.1), que parece territorializar no corpo carne, uma orientação para uma atualizar identidades, reterritorializando atalhos para suturar hiatos e ou feridas históricas.

As manifestações artísticas oriundas deste processo nunca são um produto fechado, objetificado para um público passivo, mas uma ação viva, um acontecimento comunitário, através da instauração de possibilidades territoriais, abrindo acessos para formas alternativas de habitar, interagir e se realizar no mundo.

A partir das práticas e reflexões que provocaram a insurreição dessas vozes na cena, e suscitaram esse paradigma alternativo de um *coro-corpo-ancestra*, observa-se uma **dramaturgia**

sonora e vibracional, oriunda de um tecido compreendido por sons, ritmos e símbolos, mas igualmente afetos, memória, território e ação, um tecido-mundo. Onde o foco se desloca do resultado para o processo e a cena se torna um território transformador, e não apenas representativo, na qual os seres parecem retomar um estado de fruição, relação e acesso ao mundo que habitamos.

Em síntese, percebemos que o encontro com a cultura Huni Kuin reconfigura fronteiras epistemológicas entre arte, vida e mundo, oferecendo ferramentas potentes tanto para a criação quanto para o debate pedagógico e científico, na formação de artistas, docentes e pesquisadores em artes.

A principal contribuição desta análise é evidenciar a relevância e praticabilidade, dentro do meio acadêmico da região Norte, da realização do encontro com a língua, práticas e cosmovisões do povo Huni Kuin, especificamente no que concerne abordagens artísticas.

Conclui-se que a arte Huni Kuin amplia noções de presença, coletividade e transformação, contribuindo para novas epistemologias em artes. Estas abordagens se tratam de epistemologias próprias, capazes de enriquecer metodologias contemporâneas sem serem apropriadas ou esvaziadas culturalmente. O diálogo entre teatro e saberes indígenas deve ser conduzido com respeito, evitando apropriações indevidas e valorizando a autonomia cultural dos povos originários. Estudos futuros podem aprofundar, em parceria com indivíduos e comunidades Huni Kuin, a compreensão dessa relação e propor metodologias colaborativas de criação.

Ressalta-se finalmente a valorosa e fundamental parceria com o estudante e artista Yube Kaxinawá, neste início de uma caminhada que se pretende duradoura, que através das trocas tem nos anunciado como um pássaro, cantos de orientação e informação: “quando um pássaro canta está dando algum sinal[...] que vai acontecer algo: ou vai chover; ou vai fazer muito sol amanhã, ou vai vir alguma coisa boa [...]” (Yube Kaxinawá sobre o processo, entrevista concedida, 2025).

Referências

- ABREU, J. Capistrano de. **Rã-txa hu-ni-ku-ĩ**: grammatica, textos e vocabulário caxinauás. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1914
- ABREU, J. Capistrano de. **Vocabulário da língua caxinauás**. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1910] - [1913]. 36 doc. (2188 p.), Original. Localização: Manuscritos - 12,1,016-051.
- BOMFIM, Anari Braz. **Um breve panorama das línguas indígenas do Brasil**. In: Na ponta do lápis, nº 40, Agosto 2023.
- BRUNIERE, Marcelo Felipe., MINCHONI, Tatiana. **Sonoridade decolonial: conexões entre o corpo e a floresta**. Revista Espaço acadêmico, Edição especial. Out. 2021.
- CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. **Introdução às Línguas Indígenas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1965.
- CARDOSO MIRANDA, Camille., CORBERA MORI, Angel. **Revista Liames**, Campinas, SP, v.21, 1-4, e021015, 2021.
- COLETTY, Viviana de Souza. **A voz em cena na língua Hãtxa Kuin para não indígenas: Perspectivas poéticas e políticas**. Voz e cena. 2024.
- COLETTY, Viviana de Souza. **Território estético e território político, corpo e insurreição através da arte, um estudo a partir da obra de Tatsumi Hijikata**. Tese de doutorado Paris 8 e PUC - São Paulo. 2017.
- DELEUZE, Gilles., GUATTARI, Felix, (1980). **Mille plateaux, Capitalisme et Schizophrénie**, Paris, France : Les éditions de Minuit, Collection Critique.
- DUARTE, Andreia., TERENA, Naine. (Org.). **Teatro e os povos indígenas: Janelas Abertas para a possibilidade**. N1- edições, São Paulo. 2023.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Ed. Perspectiva, SP. 2007.
- GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. São Paulo: Editora 34, 1989.
- GUATTARI, Felix. **L'hétérogénéité dans la création musicale**. Éditions Èrès. Chimères -1 N° 79, pages 33 à 36. 2013.
- GREINER, Christine. **Corpos crip: instaurar estranhezas para existir**. São Paulo: N-1 Edições, 2023.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HUNI KUIN, Iba Isaias Sales. **Huni Meka: cantos do Nixi Pae**. Rio Branco: IPHAN - Comissao ProIndio, 2007.

HUNI KUIN, Iba Isaias Sales; MATTOS, Amilton Pelegrino de. Quem e quem no pensamento Huni Kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin. **Cadernos de Subjetividade**, Sao Paulo, n.18, p. 67-80, 2015.

HUNI KUIN, Iba Sales; MATTOS, Amilton Pelegrino de. Por que canta o MAHKU: Movimento dos Artistas Huni Kuin. **Revista Landa**, Florianopolis, v. 5, n.1, p.61-82, 2016.

HUNI KUÏ, Dasu Inu Bake (Evanildo da Silva Albuquerque Kaxinawá). **Nukũ Beyá Xarabu. A Arte na Recriação, Reconstrução e Fortalecimento da Identidade Huni Kuï da Terra Indígena Kaxinawá de Nova Olinda**. Dissertação (mestrado). Rio Branco, PPGAC- Universidade Federal do Acre, 2022.

KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de Lima. **Hâtxa kena xarabu, livro de palavras em Hâtxa Kuin**. Iphan, Rio Branco-AC, 2023.

KAXINAWÁ, Warderson Rodrigues Domingos. **Katxa Nawa, prática cultural do povo Huni Kuï: gastrossônica ancestral**. Orientador: Prof. Dr. Damián Keller. 2025. TCC (Graduação) - Curso de de Licenciatura em Música, Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 2025.

KRENAK, Ailton., CARELLI, Rita (Org.). **Futuro ancestral**. Ed. Cia. das Letras, SP. 2022.

KRENAK, Ailton; DUARTE, Andreia. **O silêncio do mundo**. In: Jornalistas Livres, 20 set. 2019. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/o-silencio-do-mundo/>.

LAGROU, Els. **Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígena**. In: Revista Proa, n°02, vol.01, 2010. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/proa>

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade ameríndia (Kaxinawa)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LAGROU, Els. **Uma etnografia da cultura kaxinawa: entre a cobra e o inca**. Dissertacao (Mestrado em Antropologia Social). 1991. 247 f. Centro de Filosofia e Ciencias Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianopolis, 1991.

LAGROU, Els. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. **Usina**, in : <https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>. 2015.

LEVI, Peter. **A civilização grega**. Tradução de Carlos Nougué et al. Barcelona: Folio Digital, 2008.

MACIEL, Ney Jose Brito. **Os Huni Kuin (Kaxinawa) do Caucho e o indigenismo ambiental acreano: diálogos e fricções em torno da conservação ambiental nos territórios indígenas**

na Amazônia sul ocidental brasileira. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018. MANA, IBA, (orgs.) **Nuku Mimawa, cantos Kaxinawa**. Rio Branco. Comissão Pro-Índio do Acre. 1994.

MANA, MONTE, (orgs.) **Shenipabu Miyui, história dos antigos** 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Universidade de Minas Gerais. 2000.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEDEIROS, V.; BONFANTE, G. M.; ESTEVES, P. M. da S. Descolonização e decolonialidade: considerações sobre línguas no espaço brasileiro. **Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 1-17, maio/ago. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETDOI6135.

NICOLLI, Aline Andréia (Org.). **Estabelecendo conexões: saberes e culturas dos povos indígenas na Universidade**. Edufac. Rio Branco/Acre. 2024.

Organização dos professores indígenas do Acre. (Org.). **Índios no Acre - Organização e História**. CPI-AC. Rio Branco/Acre. 2002.

PINTO, Jhone Tavares; PINTO, Benedita Celeste de Moraes; MOREIRA, Cristian Caio Silva. O processo de construção histórica da representação dos povos indígenas no Brasil. **ARACÊ**, [S. l.], v. 7, n. 5, p. 26849–26871, 2025.

PUCCI, M. **Influência da voz indígena na música brasileira**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 4, v. 2, p. 5- 30, jan.-jun. 2016.

RASU, Inu Bake Huni Kuĩ (Evanildo da Silva Albuquerque Kaxinawá); ARAÚJO, Hanna. **Katxa Nawa: prática cultural do povo Huni Kuĩ para conexão com os espíritos dos legumes**. In: CARNEIRO, Leonel Martins (org.). *Experiências teatrais no Acre*. Rio Branco: Edufac, 2022. p. 33-59.

RIBEIRO, Glória Maria Ferreira. O mito e a experiência da linguagem. **Trilhas Filosóficas**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 23–49, 2021.

RODRIGUES, Aryon. **Línguas indígenas: 500 anos de descobertas e perdas**. Delta, São Paulo, 9 (1): 83-103, 1993.

SEKI, Lucy. **A linguística indígena no Brasil**. In: Linguística, revista da ALFAL. Campinas: Unicamp, 11: 2000.

TRAVASSOS, Elisabeth. **A voz objeto fugidio: voz e “musicologias”**. in: Música em perspectiva, voll. n.1 março, 2008.

USP. BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN. *Boletim 3x22: Pluralidades Indígenas*. São Paulo, [2020]. N. 4. Disponível em: <https://3x22.bbm.usp.br/wp-content/uploads/2021/09/Boletim-Pluralidades-Indigenas-05.2020.pdf>. Acesso em: 10/11/2025.

VICK, Mariana. in: <https://www.nexojornal.com.br/a-autodemarcacao-da-terra-indigena-tupinamba-no-baixo-tapajos> 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. 2002. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

ZUKER, Fabio. in: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2023/06/24/os-indigenas-que-autodemarcaram-sua-terra-cobicada> 2017.

Artigo recebido em 15/10/2025 e aprovado em 13/11/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.60046>

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

ⁱ Viviana de Souza Coletty - Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (2007), mestrado em Artes, Filosofia e Estética - Universidade Paris 8 (2012) e doutorado cotutela em Estética, Ciências e Tecnologias das Artes pela Universidade Paris 8 (2017) e em Comunicação e Semiótica pela PUC - SP (2017). Atualmente é docente da Universidade Federal do Acre. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em teatro, dança, estética, comunicação e filosofia. É pesquisadora associada e colaboradora do grupo Cenas do mundo, criação, saberes críticos. Escola doutoral estética, ciência e tecnologias das Artes, universidade Paris 8. viviana.coletty@ufac.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4976863690782647>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7992-511X>

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



A sonoridade da peça *Afluentes Acreanas*: do silêncio aos ruídos

Maria Jaqueline Nascimento das Chagas ⁱ
Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil ⁱⁱ

Resumo - A sonoridade da peça *Afluentes Acreanas*: do silêncio aos ruídos

Este artigo parte da descrição das sonoridades presentes na peça *Afluentes Acreanas*, de Jaqueline Chagas, montagem realizada em Rio Branco/Acre, desde 2020 até 2025. A partir de um desmembramento da peça, destaco as sonoridades que julgo essenciais para a leitura cênica da encenação, sendo elas: músicas, ruídos produzidos por atores e os instrumentos utilizados. Costa (2022), Lignelli (2014), são apenas alguns dos autores utilizados para entender a construção epistemológica e estética da sonoridade na cena. Através destes, busca-se compreender como estas sonoridades são constituídas e os diferentes papéis de destaque que alcançam durante a peça.

Palavras-chave: Afluentes Acreanas. Encenação. Leitura Cênica. Ruídos. Sonoridades.

Abstract - The sound of the piece *Afluentes Acreanas*: from silence to noise

This article begins with a description of the sounds present in Jaqueline Chagas' play *Afluentes Acreanas*, staged in Rio Branco, Acre, from 2020 to 2025. Based on a breakdown of the play, I highlight the sounds that I consider essential for the scenic reading of the staging, namely: music, noises produced by actors, and the instruments used. Costa (2022) and Lignelli (2014) are just some of the authors used to understand the epistemological and aesthetic construction of sound on stage. Through these, we seek to understand how these sounds are constituted and the different prominent roles they play during the play.

Keywords: Afluentes Acreanas. Staging. Dramatic Reading. Noises. Sounds.

Resumen - El sonido de la pieza *Afluentes Acreanas*: del silencio al ruido

Este artículo parte de la descripción de los sonidos presentes en la obra *Afluentes Acreanas*, de Jaqueline Chagas, montada en Rio Branco/Acre, desde 2020 hasta 2025. A partir de un desglose de la obra, destaco los sonidos que considero esenciales para la lectura escénica de la puesta en escena, a saber: la música, los ruidos producidos por los actores y los instrumentos utilizados. Costa (2022) y Lignelli (2014) son solo algunos de los autores utilizados para comprender la construcción epistemológica y estética de la sonoridad en la escena. A través de ellos, se busca comprender cómo se constituyen estos sonidos y los diferentes papeles destacados que alcanzan durante la obra.

Palabras clave: Afluentes Acreanas. Puesta En Escena. Lectura Escénica. Ruidos. Sonoridades.

Introdução

A peça *Afluentes Acreanas* foi escrita e dirigida por mim Jaqueline Chagas, em 2019 e encenada pela primeira vez em dezembro de 2020, na cidade de Rio Branco-AC, e segue desde então ativamente nos palcos acreanos. A encenação perpassa por diversas fases do processo de formação do atual estado do Acre, desde a invasão dos territórios indígenas, luta na revolução acreana até a atualidade, com características dos diversos municípios do estado. Aqui, parto da descrição das sonoridades ao longo das diversas encenações realizadas, desde o ano de 2021 até os dias atuais, destacando características sonoras na encenação que são primordiais para a execução da peça teatral. Desde o silêncio, sussurros, gritos ou músicas que permeiam a encenação, será possível perceber como as sonoridades são essenciais para a leitura da peça.

Afluentes Acreanas é uma peça escrita, inicialmente, a partir de relatos da oralidade dos meus familiares, que ganha no processo de composição até sua estreia em 2020, narrativas que aparecem nos livros escolares e outras que são populares na oralidade acreana. As narrativas começam com a invasão do território acreano na primeira fase do ciclo da borracha, no final do século XIX até o século XXI, com características de diversos municípios do Acre. Segundo Chagas (2025, p. 17), é “a narrativa dos indígenas enganados, das mulheres que auxiliaram no corte da seringa ou nas lutas armadas pelo território; artistas locais, ativistas ambientais, dos homens que não têm nome, mas que participaram da história” que é destacada na encenação.

Sendo assim, é possível perceber inicialmente que a construção da peça parte de um desejo de contar outra história do Acre, desta vez pautada nas narrativas da oralidade e naqueles que ficaram de fora dos registros oficiais, mas que permanecem no imaginário de diferentes gerações acreanas. É justamente levando em conta estes objetivos que destaco neste artigo como as sonoridades fortaleceram o desejo de retratar outros pontos de vista da historiografia do Acre. Cada instrumento, música e intenção dentro da encenação dos atores direcionam para uma percepção diferente, como veremos a seguir, de diferentes culturas que auxiliaram na formação do estado do Acre, sendo principalmente indígenas e nordestinas.

Para isso, é necessário entender quais conceitos estão orientando a descrição feita neste artigo, sendo principalmente o uso do termo sonoridades. Conforme defendido por Lignelli (2014, p. 143), “de modo geral, e com variáveis terminológicas podemos considerar que as sonoridades da cena envolvem palavra (falada ou cantada), música, sonoplastia e a organização dessas instâncias em um tempo/espço específico no âmbito de 360º”. Sendo

assim, as sonoridades abrangem de forma mais completa as diversas camadas que constituem a encenação. É preciso destacar que neste artigo, apresento somente as sonoridades que considero mais específicas da peça *Afluentes Acreanas*, sendo as músicas usadas em cena, os instrumentos e as sonoplastias produzidas pelos atores.

Assim, na perspectiva do teatro, a sonoridade faz parte de uma estética, realçando e fixando contornos para a leitura cênica, ajudando na comunicação e na intenção da encenação, cuja linguagem pode ser bem explorada a partir da música, da voz do ator, dos ruídos da cena (e externos a ela), além de objetos cênicos que, de alguma maneira, possam ser sonoramente aproveitados (Costa, 2022, p. 27).

Ainda pensando na sonoridade, é reforçado por Costa (2022), como ela é utilizada fora da ideia de plano de fundo da encenação, mas como parte essencial para a comunicação entre o que está no palco e o que o espectador assiste. Dessa forma, além das músicas e instrumentos usados em *Afluentes Acreanas* que reforçam a encenação, destacar os ruídos executados propositalmente pelos atores é um ponto essencial ao se referir a uma encenação textocêntrica como esta, potencializando ainda mais a construção sonora. Como poderemos perceber a seguir, muitos deles estão presentes justamente para potencializar a encenação, dando ao público mais uma sustentação para a leitura da cena apresentada.

Partindo para a descrição das sonoridades, é necessário apresentar a dinâmica da montagem, para ser possível visualizar de forma mais prática como as sonoridades na peça se destacam durante a apresentação. A peça é encenada por três atores, sendo dois homens e uma mulher. O cenário dispõe de uma canoa ao fundo, dentro dela alguns adereços de personagens que vão ser representados, remos e instrumentos que são usados na sonoplastia. No exterior da canoa, é possível perceber do lado direito do palco um tecido em retalhos coloridos no chão, e demarcando toda a extensão do palco, está uma fita de retalhos maior e algumas pequenas que são esticadas, a partir da fita maior, representando um rio e suas afluentes.

A peça *Afluentes Acreanas* foi escrita e é encenada de maneira épica. De modo geral, o ator/narrador não se funde ao personagem; ao contrário disso, está a todo momento reafirmando sua existência como transmissor e espectador das histórias que apresenta ao público. É possível perceber que, em alguns momentos da peça, os atores se chamam pelo nome e interagem diretamente com o público, quebrando a quarta parede e levando-os não apenas a assistir, mas a se posicionar (Chagas, 2025, p. 62).

A partir das informações citadas por Chagas (2025) é possível ter uma primeira impressão da maneira que a representação é feita, sendo constituída por atores/narradores

que transitam entre diversas histórias e que usam adereços e instrumentos para demarcar algumas situações da encenação. Sendo assim, o processo de descrição das sonoridades neste artigo será dividida em dois títulos, sendo nomeadas aqui como, o primeiro “O Acre existe?” e o segundo “Oolha a farinha”. No primeiro, perceberemos como as sonoridades se destacam pelo uso de diversos mecanismos, desde a música, os ruídos feitos pelos atores, respiração, as corridas e o silêncio. No segundo, de forma mais leve, é possível acessar sonoridades mais alegres, que parecem confortar e convidar o público a participar.



Figura 1 - Palco da peça *Afluentes Acreanas*, foto de Bianca Cabanelas.
Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

O Acre existe?

A peça começa com os três atores sentados na canoa de frente para público. A atriz carrega em seu colar um passarinho feito de argila, ela o toma em sua mão, e sopra três vezes. O passarinho emite um som agudo, este representa os três sinais que se usa no teatro para avisar que a peça vai começar. O passarinho é apenas o primeiro item sonoro na peça a buscar o que Fernandino (2022, p. 204) retoma, sendo “a musicalidade da palavra se aparta de elementos estruturantes e pré-determinados se abrindo para a exploração e a extrapolação de sua materialidade sonora, voltadas para a potencialização da ação ou para a criação de novos sentidos”, ou seja, a criação de um novo sentido a algo habitual. Após o sopro do passarinho, temos a citação de um poema e o desenrolar de algumas cenas que interagem com o público até que em determinado momento, o passarinho é entoado novamente.



Figura 2 - Passarinho em destaque, foto de Bianca Cabanelas.
Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

O passarinho só é utilizado na primeira parte da peça e desempenha uma das funções mais importantes, ele prever quando a encenação volta para o passado ou quando um personagem histórico é posto em cena. Quando o passarinho é entoado a atmosfera muda, somente ele é ouvido e só há fala quando ele para de tocar, ou seja, os atores se preparam para encontrar com este personagem do passado e, ao mesmo tempo, tentam dizer ao público que se trata de outro assunto. O sopro é longo e pode ser tocado mais de uma vez. A primeira vez que o passarinho é tocado tem a função de avisar o começo da peça, mas no decorrer da encenação, ele passa a avisar que novos personagens vão entrar em cena e em algumas situações, o prolongamento do sopro também é usado para chamar a atenção do público disperso.

É preciso destacar que não quer dizer que a atriz fará o sopro toda vez que o público estiver disperso, mas sim que nas cenas que ele já anuncia, ele pode ser repetido. O som emitido em lugar aberto é mais baixo devido às interferências externas, enquanto em lugar fechado, ele consegue preencher melhor o espaço, de toda forma, é essencial que ao ser tocado, ele exerça sua função de tomar a atenção do espectador, por isso, a atriz tem a autonomia de soprar mais de uma vez.

Neste primeiro momento da peça é necessário destacar o silêncio, a corrida e a respiração como ação constante entre diversas cenas. O silêncio, que aparece principalmente nas transições de cena, é essencial para manter a concentração do público. Enquanto o silêncio às vezes é lido em alguns espetáculos como “buraco” na cena ou “esquecimento do

texto”, em *Afluentes Acreanas* ele representa a “falta” de urgência, ou seja, ele deixa de ser um incômodo e passa a ser corriqueiro. Enquanto o silêncio predomina por alguns segundos, os atores andam calmamente para as marcações da cena seguinte, fazendo o espectador apenas seguir as ações com o olhar. O jogo é essencial para chamar a atenção do espectador que, neste momento, costuma esperar que “algo aconteça” para mudar aquele silêncio, mas que permanece até os atores estarem prontos para a cena seguinte.

Em contraponto, existem duas cenas nesta primeira parte que a corrida se destaca como essencial para a constituição sonora da peça. Na primeira, todos os atores correm e gritam a palavra “fogo”, eles correm desesperadamente como se estivessem fugindo de uma casa incendiada e param de correr quando um deles toma a fala. Esta corrida tem como função gerar ansiedade, mudar drasticamente da calma da cena para a agitação, transformando a atmosfera. É neste momento que mais um instrumento é utilizado em cena. Um dos atores ao começar a corrida pega uma cabaça pequena e a usa para gerar um pouco de tumulto, enquanto correm. Durante a corrida os atores fazem uma parada já na marcação para a próxima cena e então, intensificam a respiração, quase ofegante, propositalmente alta que da forma mais normal possível, vai sendo controlada até parar.

O rompimento com a linguagem sonora mais racional e emotiva, subordinada a um texto fixo que direcionava linearmente aquela dramaturgia, permitiu a experimentação de outras formas de comunicação no teatro, inclusive inserindo nas cenas elementos sonoros outros, como ruídos, poesias e novas explorações vocais dos atores (Costa, 2022, p. 29).

Reforçando o pensamento de Costa (2022), mais cenas de *Afluentes Acreanas* demonstram as experimentações vocais e de ruídos. Na segunda cena, dois atores correm, um fala e assim reveza duas vezes entre quem fala e quem corre, esta é mais intensa que a citada acima, pois a cena deve gerar não só ansiedade com a corrida e tom de voz, como agressividade e raiva. Ao fim desta cena, temos o cortejo fúnebre, onde os atores um por vez se cobrem com um véu e pegam uma vela, em seguida, partem um atrás do outro entoando um choro, que teve como referência as mulheres carpideiras - coro feminino que era contratado para chorar e lamentar em velórios e enterros - e neste caso, os atores lamentam os diversos casos de feminicídio no Acre, através dos caixões com nomes de mulheres e a maneira como foram assassinadas que aparecem em um dos véus.



Figura 3 - Cortejo fúnebre, foto de Bianca Cabanelas.
Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

Aqui é imprescindível destacar como o choro é criado para se aproximar o máximo possível da referência das mulheres carpideiras, deixando de ser um choro desordenado ou escandaloso, mas ao contrário disso, temos um choro ordenado e ritmado que começa mais baixo, gradualmente aumenta e para finalizar diminui a altura, e que só cessa completamente quando o último ator ou atriz deixa o véu e vela no lugar que retirou. O choro é uma lamentação em formato de cortejo, ele preenche a cena sem uso de palavras, somente o choro agonizante dos atores. É importante destacar que a busca por este choro não foi fácil, mesmo tendo a referência das mulheres carpideiras, os atores apresentaram diversas dificuldades para manter o ritmo, altura e respiração da lamentação, tendo tido algumas aulas básicas de canto em outra produção para auxiliar na execução. Sendo assim, a montagem de 2024 é considerada como a mais próxima do que se espera para a cena.

É na cena a seguir que os atores cantam pela primeira vez na peça. A música “Nascimento” composição minha e Bel Gabs¹ com arranjo de Eduardo Bibiano², ambos artistas acreanos, escrita especialmente para a dramaturgia, ela destaca o sentimento de retomada de algo que foi tirado e que até a atualidade, é possível sentir este vazio. A cena começa com os atores partindo em silêncio na direção do tapete, onde dois atores o abrem e colocam em cima do ator posicionado deitado na frente, em seguida, caminham para a canoa onde um senta e o outro pega dentro da canoa um sapo de madeira que tem uma pequena vareta. O sapo é

¹ Bel Gabs é ator, cantor, compositor. Estudou canto e técnicas vocais por 4 anos na escola Bel canto e hoje é preparador vocal, além de cursar Letras Português na Universidade Federal do Acre.

² Eduardo Bibiano é Licenciado em Música pela Universidade Federal do Acre, atualmente músico na Assembleia Legislativa do Acre, professor de piano e atua na área de pesquisa que resgata compositores de choro do Acre.

utilizado para dar marcação de tempo para os atores iniciarem a música e no espaço entre o refrão e a segunda parte, exercendo a função de metrônomo, toda vez que a vareta bate na madeira. Os atores cantam a música toda a capela, apenas eles e o sapo marcando o tempo, enquanto o ator embaixo do tecido exerce alguns movimentos corporais.



Figura 4 - Sapo na mão do ator da direita, foto de Bianca Cabanelas.
Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

A música foi adicionada a peça no ano de 2022 em uma temporada de comemoração dos 60 anos do estado do Acre e na sua primeira apresentação, foi acompanhada somente por um piano e o canto dos atores. Em seguida, para viabilizar a apresentação desta versão da peça com a música, o sapo, que já era usado na peça como sonoplastia de outras cenas, foi direcionado para esta cena, se tornando, atualmente, o único momento em que é tocado.

Eu nasci neste rio
Que eu não sabia navegar
E mesmo de olhos fechados
Senti a correnteza me guiar
E de corte em corte
De minha história fiquei consciente
Também do sangue derramado
Que flamejante corre em minhas afluentes
Foi logo que entendi
Que história não se faz de final feliz
Mas nem por isso
Deve ser a base de tiros
História não se faz de final feliz
E caminhando nesse Acre
Descubro muito por onde quer que eu vá
E em cada corte de rio
Um passado em chamas eu ouço queimar

Mas hoje o futuro está aqui
 Arrependido e pedindo pelo meu perdão
 Correndo em minhas águas
 Prometendo não se afogar em erros passados
 Imploramos à história um final feliz³ (Chagas, 2025a, p. 24).

Em outro momento é possível perceber mais uma sonoridade criada, a partir de ruídos produzidos pelos atores. Na cena do palanque, dois atores, deitados no chão, começam de forma suave, tentando por meio de palavras criar um ambiente tranquilo sobre como é bom estar em meio a natureza, mas que logo muda. A cena que trata da constância das queimadas na região Norte e o descaso dos políticos com a situação, muda assim que o político, representado pela atriz, entra em cena para discursar. Neste momento, enquanto o político fala que as queimadas não são tão graves como parece, os atores no chão tosse gradualmente até uma intensidade mais forte, quase mais alto que o político até que desmaiam de uma vez, como se significasse a morte, neste caso, a morte não só dos seres humanos, mas da natureza, por não ser devidamente bem cuidada.

Nesta cena, assim como em outras já citadas é possível perceber como a criação de ruídos produzidos pelos próprios atores são essenciais para a leitura da encenação, desta forma, mesmo quando as cenas não têm falas subjetivas sobre o que está acontecendo, o público é induzido a partir de ruídos, como a respiração, o choro ou neste ultimo caso, a tosse, para uma interpretação direcionada ao que está acontecendo no palco. Desta forma, as sonoridades apresentadas até aqui produzidas pelos atores, reafirmam o que já foi falado no início deste artigo por Costa (2022, p. 27), onde estas acabam “ajudando na comunicação e na intenção da encenação”.

Por fim, a última cena antes de passar para a segunda parte da peça é o canto *kayatibu Eskawatã Kayawey*, cantado pelo *Txana Ikakuru* na língua *Hatxa Kuin* do povo originário *Huni Kuin*, etnia da qual descendo. O povo *Huni Kuin*, de tronco linguístico pano, segundo a CPI-Acre⁴ até 2020 contava com mais de 16 mil pessoas, sendo 14 mil nos cinco municípios do Acre (Tarauacá, Jordão, Feijó, Marechal Thaumaturgo e Santa Rosa) e mais de 2 mil no Peru.

³Disponível em:

https://www.instagram.com/reel/C66xGPUNY2L/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==.

Acesso em: 15 de out. de 2025.

⁴ A Comissão Pró-Índigenas do Acre (CPI-Acre) é uma organização da sociedade civil brasileira fundada em 1979, sem fins lucrativos, com sede em Rio Branco, capital do estado do Acre. Sua missão é apoiar os povos indígenas que vivem no Acre em suas lutas pela conquista e o exercício de seus direitos coletivos - territoriais, ambientais, linguísticos, socioculturais - por meio de ações que articulem a gestão territorial e ambiental das terras indígenas, a educação intercultural e bilingue e as políticas públicas.

Minha família paterna vem do povo *Huni Kuin*, minha bisavó nasceu e viveu na aldeia, minha avó nasceu na aldeia e tem contato frequente com parentes que hoje se localizam na maioria na aldeia novo futuro, no rio Humaitá em Tarauacá. No entanto, até onde soube, nunca se identificou como indígena e nem passou adiante essa ancestralidade. Os diferentes motivos que a levaram a isso, não vem ao caso neste momento, mas é a partir da inação dela quanto a ancestralidade que após tomar consciência destas narrativas, comecei a escrita desta peça.

Os cantos na etnia *Huni Kuin*, assim como em diversas culturas originárias, faz parte não só dos rituais mais sagrados, mas do dia a dia e da aprendizagem. Para plantar, para comer, para tear, para fazer cerâmica, para contar história e em tantas outras ocasiões o canto é presente no processo de aprendizagem. No caso do *Kayatibu* usado na peça, ele faz parte do que seria o repertório de músicas usados somente no momento de tomar o chá *Nixi pae*, conhecido por muitos como ayahuasca.

Existem três tipos de músicas no Nixi Pae. A principal e a primeira que a gente canta é para chamar a força, chamar yube. Essas cantorias são as de yube txanima. Depois vêm as músicas de miração. Quem tiver miração primeiro pode começar a cantar. Essas cantorias a gente chama de dawtibuya. Por último, vem as músicas do kayatibu, que são as músicas para diminuir a pressão do cipó (Maia, 2007, p. 26).

Desta forma, o *Kayatibu* citado aqui, tem exatamente esta função na peça, diminuir a pressão, mas neste caso, não se trata da força do cipó, mas a força para ouvir e ver as barbaridades da história no decorrer da encenação. Nesta cena é o único momento da peça são utilizados recursos externos aos atores, o canto é tocado na caixa de som e os atores pegam remos que estão dentro da canoa e usam para realizar diversos movimentos corporais ligados a suas próprias vivências ancestrais e de infância. O canto é posto na caixa de som principalmente devido à língua que os atores não dominam e, além disso, por ser um canto usado durante um dos rituais mais sagrados da etnia *Huni Kuin*, nem todo mundo tem a permissão para entoar.

O canto é um pedido de calma a rainha da floresta e todos os encantados que a rodeiam e por isso, ele é utilizado neste momento final da primeira parte da peça, considerada a mais tensa, pois é principalmente uma transição de uma fase dolorosa da história do Acre, para um momento mais leve. Assim, idealizei a princípio que o canto se tornaria o momento de encerramento de uma fase violenta da história, onde ela não precisa ser esquecida, muito pelo contrário, mas deve ser lembrada de óticas diferentes. Apesar da música não ser em

português, a atenção gerada ao ser tocada é suficiente para cumprir o papel de calmaria no público, preparando-o para o que vem a seguir.

Oolha a farinha!

A segunda parte da peça é um momento de respiro diante da ansiedade, raiva, correrias e silêncios gerados na primeira parte, aqui, as sonoridades retomam momentos alegres e corriqueiros do dia a dia acreano. Uma das cenas mais marcantes que abre esta segunda parte é a da feira, onde os atores tentam reproduzir um ambiente de feira, oferecendo aos espectadores diversos produtos produzidos no estado do Acre, desde a farinha de Cruzeiro do Sul, o açaí de Feijó ou o abacaxi gigante de Tarauacá e muitos outros, citando a maioria dos municípios do estado. Neste momento os atores se dedicam de maneira leve a negociar os produtos com o público, até que um dos atores vá até a canoa e pegue o triângulo, este mesmo ator dá a primeira batida no instrumento, e assim, começa a música “É que no Acre”.

É que no Acre tem muita coisa
Tem muita coisa
Muita coisa que é só nossa
Nesse rio que corre solto
Todo mundo pode ver
De Acrelândia a Mancio Lima
Todo mundo pode ver (Chagas, 2025a, p. 36).

A música é uma rima criada para a peça que é marcada pelo triângulo. O uso do triângulo se dá pela conexão nordestina com a história de formação do estado do Acre e sendo assim, se tornou um instrumento essencial para esta música, principalmente porque nenhum dos atores sabia tocar o instrumento quando ele foi escolhido para a encenação. A construção do ritmo e melodia da música foram criados com o auxílio do músico Eduardo Bibiano, desde a palavra cantada até o conhecimento básico do manuseio do instrumento. Durante a cena, são citados alguns municípios do Acre e entre cada um deles, a música é cantada novamente, desta forma os atores puxam o público para cantar junto e logo o público aprende a rima. A música é acompanhada somente pela voz dos atores, o triângulo e ocasionalmente as palmas do público.



Figura 5 - triângulo em destaque, foto de Bianca Cabanelas.
Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

Durante esta cena da feira, algumas informações sobre municípios do estado do Acre são destacadas e outro instrumento entra em cena pela primeira vez. O chocalho é usado para gerar impacto e suspense na cena em que destaca, especialmente, as produções de dois municípios sendo, Mâncio lima e o fornecimento de macaxeira para fazer a famosa farinha de Cruzeiro do Sul e Xapuri, conhecida como a princesinha do Acre, cidade do ambientalista Chico Mendes. A inserção deste instrumentos parte da referência a cultura indígena que também faz parte do processo formador do estado do Acre, sendo utilizado como objeto de destaque somente para estas cenas, captando a atenção do público e gerando uma certa espetacularidade na sua utilização. Em cada cena o chocalho é usado de maneira diferente.



Figura 6 - Chocalho em destaque, foto de Bianca Cabanelas.
Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

Na cena de Mâncio Lima, o chocalho é usado para fazer suspense. O ator sinaliza ao público que fará uma grande revelação sobre o estado e o outro ator pega o chocalho e faz um longo balançar do instrumento, um pouco além do necessário, possibilitando uma brincadeira entre o elenco, implorando para o instrumento parar. Enquanto na cena de Xapuri, ao ser chamado de “a princesinha do Acre”, a atriz se move no palco como em um desfile, dando a entender que ela é a princesinha do Acre e o chocalho, manuseado por outro ator a acompanha, até ser parado por ele e eventualmente, gera risadas entre o público ao final da fala que diz “Não é tu não, é Xapuri” (Chagas, 2025a, p. 40).

Em diferentes cenas que seguem na peça, é possível perceber características importantes da cultura acreana, seja na forma de falar até o clima do estado. A peça termina com os atores voltando para a canoa, onde se sentam e cantam novamente a música “Nascimento”, desta vez apenas o refrão final e a capela, sem o sapo, feito isso, eles abaixam a cabeça e o público entende como o fim. O uso da música novamente é uma maneira de reforçar o desejo de pertencimento acreano, ao mesmo tempo que se tornou uma solução para deixar mais claro ao público que a peça chegou ao fim, visto que em outras temporadas com finais diferentes havia uma indefinição de que a peça havia finalizado.

Por fim, é importante destacar a regionalidade na fala durante a encenação, seguindo a “pronúncia ou os hábitos da fala, que determinam as especificidades do som, variando de acordo com as origens sociais e geográficas dos indivíduos” (Sundberg, apud Davini, 2007, p. 65). Durante a encenação os atores usam constantemente palavras e termos do Acreanês, definição criada para se referir a palavras e dialetos que são falados no Acre. Sendo assim, é propício para o espectador se identificar com a encenação através das palavras, tornando a peça ainda mais pessoal. Os atores parecem confortáveis o tempo todo com os textos proferidos durante a peça, fato este que também acredito ser um facilitador para a memorização do texto e improvisos durante a encenação, pois não foge do habitual. Assim, é possível reforçar como a fala também está condicionada a variação e limitação de cada indivíduo, sendo assim, quando a peça escolhe uma estética de fala regional, ela diminui uma barreira de comunicação entre o público acreano e o teatro.

É desta maneira que a sonoridade imbuída na fala e dialeto dos atores, também fortalecem a identidade sonora da peça *Afluentes Acreanas*, pois a outra história do Acre que busco destacar com a peça, também perpassa pelo orgulho de ser acreana e sendo assim, a fala, o comportamento acreano do dia a dia que aparece vez ou outra na encenação, permitem que

o espectador se torne cúmplice enquanto assiste. Ao juntar os itens destacados até aqui, como as músicas, os ruídos produzidos pelos atores, os instrumentos e a regionalidade na fala, é perceptível a força criada através destas sonoridades na construção da encenação.

Conclusão

Assim, as sonoridades destacadas até aqui são essenciais para a execução da peça. “Assim sendo, a sonoridade da cena é a união de todos os elementos sonoros que compõem uma cena, incluindo os sons da sala produzidos pelos espectadores” (Carneiro; Gonçalves, 2024, p. 17), e assim, a encenação deixa de ser apenas o que o ator fala, mas todos os elementos sonoros organizados ou não, para a encenação. Esta, deixa de ser sustentada pelo texto e passa a depender de um conjunto de ações e sons que são necessários para a encenação, destacando também a força da regionalidade acreana que busquei construir. É desta maneira que a peça reúne duas das principais culturas formadoras do estado do Acre, sendo indígena e nordestina, potencializando o Acre dos dias atuais como um estado amazônico diverso e capaz de deixar perceptível para o espectador apenas algumas das diversas características de ser acreano.

É nesta perspectiva de uma produção diversa, que as sonoridades destacadas em *Afluentes Acreanas*, partem de um desejo de além de deixar o espaço teatral ambientado sonoramente, ele também complementa a encenação. Cada silêncio, ruído, choro, corrida, músicas ou respirações, ressaltados aqui, são essenciais para a execução da peça, garantindo que a comunicação com o espectador passe por diferentes percepções, mesmo diante do desconhecimento do mesmo sobre o que está ouvindo. Dentro da construção da encenação é importante destacar que tudo foi pensado em conjunto, não veio primeiro o texto e depois a sonoridade, mas uma escrita que já incluía estas sonoridades para o texto cumprir sua função.

Por fim, como encenadora e dramaturga da peça, destaco um último ponto que abrange todos os detalhes sonoros que foram ressaltados aqui, o ritmo da encenação. A peça desde o princípio foi pensada e dirigida para acontecer em dois tempos: o passado e a atualidade, e da mesma forma, cada um destes tempos, tem um ritmo. O passado, descrito como a fase mais violenta, é rápido, sufocante e angustiante, por isso, todas as cenas passam por estas sensações constantemente, o espectador é sobrecarregado por um ritmo que não para e mesmo quando tem breves silêncios, a tensão causada anteriormente, permanece.

A atualidade, é a fase de descanso, é tranquila, divertida e livre, e ao contrário da anterior, são encenações mais espontâneas e cênicamente mais paradas, aqui o espectador e os atores se encontram com um ritmo tranquilo e divertido. Essa noção de ritmos diferentes durante a encenação, que é marcada diretamente na atuação é essencial para perceber que a marcação de tempo na peça também é pontuada pela sonoridade. Assim, destaco mais uma vez o caráter completo das sonoridades dentro da encenação de *Afluentes Acreanas*.

Por fim, a partir de tudo que foi levantado aqui, é perceptível a potencialidade da sonoridade dentro da peça *Afluentes Acreanas*. Destacando desde os menores detalhes sonoros que perpassam pelos ruídos, silêncios, choros e gritos em cena, até as músicas mecânicas e feitas ao vivo, que fortalecem um desejo de completude da encenação. É através da orgânica e, ao mesmo tempo, planejada utilização dos sons que as cenas se fortalecem e criam uma organicidade necessária para a peça e para o espectador, se levarmos em conta que o caráter textocêntrico pode ser cansativo, as sonoridades da peça mantêm a atenção do espectador ao mesmo tempo que tenta transportá-lo por diferentes emoções e tempos.

Referências

CARNEIRO, Leonel; GONÇALVES PEREIRA DE ARAUJO, Hanna Talita. **Em busca do tesouro: sonoridades e visualidades de uma criação teatral em território amazônico**. O Mosaico, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 1-26, 2024. DOI: 10.33871/21750769.2024.18.1.9286. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/mosaico/article/view/9286>. Acesso em: 15 out. 2025.

CHAGAS, Jaqueline. *Afluentes Acreanas* - Rio Branco/AC. Produção independente, 2025a.

CHAGAS, Jaqueline. *Afluentes Acreanas: uma peça histórica contra o esquecimento da memória Huni Kuĩ*. 2025. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2025.

COSTA, Dyonnatán da Silva. *Sonoridade na cena teatral: o caso do espetáculo O organismo, do grupo de teatro Macaco Prego da Macaca, de Rio Branco - Acre*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Acre, Programa de Pós- Graduação Mestrado em Artes Cênicas, Rio Branco, 2022.

DAVINI, Silvia Adriana. *O corpo Ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo*.

Brasília. Anais da ABRACE, 2008. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abracesite/holding.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abracesite/issue/view/75.html>. Acesso em 5. dez. 2025.

FERNANDINO, Jussara. - A palavra em potência e musicalidade: contribuições da Educação Musical. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 01, janeiro-junho/2022 - pp. 185-208. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>. Acesso em 5. dez. 2025.

LIGNELLI, César. Sonoplastia: breve percurso de um conceito. Uberlândia: ouvirOUver, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 142-150, 2015. DOI: [10.14393/OUV13-v10n1a2014-9](https://doi.org/10.14393/OUV13-v10n1a2014-9). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32065>. Acesso em: 5 dez. 2025.

MAIA, Dedê (org.). Huni Meka: cantos do Nixi Pae. Rio Branco: Comissão Pró-Índio; TI Kaxinawá do Rio Jordão, 2007.

Artigo recebido em 15/10/2025 e aprovado em 13/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.60063>

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

ⁱ Maria Jaqueline Nascimento das Chagas - Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (MG), formada em Licenciatura em Artes cênicas: Teatro da Universidade Federal do Acre (Ufac); Atriz, produtora, diretora, iluminadora, dramaturga e co-fundadora do Coletivo Teatro Candeeiro. Ganhadora do prêmio de dramaturgia (2020) pela peça *Afluentes Acreanas* pela Fundação Garibaldi Brasil e do prêmio Arcanjo de Cultura (SP) pela montagem de *Afluentes Acreanas* (2021). Pesquisadora de Shakespeare na Escola e Dramaturgia histórica. Atualmente auxiliar de secretaria da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) e doutoranda na Universidade Federal do Pará (2025). inkuanijacqueline@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7535273737331697>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1615-6184>

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



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

Dyonnatan da Silva Costa ⁱ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Introdução

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

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

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

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

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

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

Perspectivas das Sonoridades na Construção Cênica Teatral

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

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

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

O mesmo autor ainda reforça:

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

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

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

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

Sonoridades teatrais em movimento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cito mais um autor:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Uma Escuta timbrística sobre as Sonoridades Teatrais do Acre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Considerações finais

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

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

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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

REBOUÇAS, Renato Bolelli. **Cenografia expandida no Brasil - uma abordagem narrativa a partir do Sul.** Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

MARTINS, Morgana. **O Som Ouvido, Visto e Sentido. Repertório Sonoro na Cena Teatral e a Dramaturgia Sonora dos Espetáculos do Circo Teatro Udi Grudi.** Florianópolis: Dissertação de Mestrado da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

MED, Bohumil. **Teoria da música**, 4.ed. Ed. Musimed, DF, Brasília, 1996.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons.** Ed. Ateliê. São Paulo, 2003.

MOTA, Marcus. **Meyerhold e a Materialidade do Evento Cênico.** Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

MOTA, Marcus. **Audiocenas: Interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades,** Brasília: Universidade de Brasília, 2020.

NASH, Ricardo. **Música e(m) Cena: Processo de criação em mídias diversas.** São Paulo: Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2006.

OBICI, Juliano. **Condição da Escuta: mídia e territórios sonoros.** São Paulo: Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo, Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema:** São Paulo, Perspectiva, 2010.

PICCOLO, Livia. **No Interior da Palavra: Reflexões sobre voz, som e silêncio a partida cia.** Club Noir. São Paulo: Dissertação de Mestrado no Departamento de Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2013.

PINHEIRO, Lucas. **Bob Wilson: por trás do olhar de um surdo e da voz pensamento de um autista.** Campinas: Unicamp. Tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - IA - UNICAMP, 2019.

TROTTA, Felipe. **Gêneros Musicais e Sonoridades: Construindo uma ferramenta de análise.** Pernambuco: Artigo Publicado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

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

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

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

ⁱ Dyonnatan da Silva Costa - ator, músico e pesquisador. Doutorando Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia PPGAC-UFU. Tem Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC pela Universidade Federal do Acre (2022). Licenciatura Plena em Artes Cênicas/Teatro pela Universidade Federal do Acre UFAC (2015). Integra como professor de carreira da Secretaria de Educação, Cultura e Esporte (SEE). É associado da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Atua como pesquisador de fenômenos sonoros, sonoridades, sonoplastia, música de cena, teatro musical brasileiro, vocalidades e movimentos para cena teatral. Tem artigos publicados, entre os trabalhos de maior destaque são de capítulo de livro Arte e Cultura: Produção, Reprodução e a Reapropriação, cujo título se chama Teatro de Arena: A Estética de Resistência da Sonoridade do Musical "Arena Conta Zumbi" e um dossiê com o título Revisitando a Sonoridade do Coro a partir do Espetáculo O Organismo, do Grupo Macaco Prego da Macaca, da cidade de Rio Branco/AC da revista Voz e Cena da UnB. Cursando licenciatura Plena em Música na Universidade Federal do Acre. Tem experiência como ator no processo de montagem intitulada "As Criadas" do dramaturgo Jean Genet. Tem Participação em comunicações livres, congressos, proponente de oficinas, simpósios e grupos de extensões com as devidas certificações. dyonnatan.costa@sou.ufac.br.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4586168492717059>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6395-2795>

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



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

José Raphael Brito dos Santos ⁱ

Anderson Gley da Costa Pantoja ⁱⁱ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vocalidades e dramaturgias sonoras: do entorno acústico à cena

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pedagogias vocais e do som na criação

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sonoridades afroindígenas na Amazônia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Personagens e instrumentos: a voz-entidade de cada persona

Personagem Boto: voz-entidade gaita

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

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

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

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

Personagem Yara: voz-entidade carrilhão

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

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

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

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

Personagem Pororoca: voz-entidade pau-de-chuva

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

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

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

Personagem Poraquê: voz-entidade tambor

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

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

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

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

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

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

Personagem Tarumã: voz-entidade agogô de castanha

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

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

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

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

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

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

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

Personagem Matinta Pereira: voz-entidade caixa de marabaixo

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

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

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

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

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

Personagem Curupira: voz-entidade apito

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Análise de Práticas Negrorreferenciadas no ensino de Expressão Vocal no Amapá

Emerson de Paula Silva ⁱ

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

Resumo - Análise de Práticas Negrorreferenciadas no ensino de Expressão Vocal no Amapá

O presente texto tem como principal objetivo apresentar um relato de experiência no Ensino de Expressão Vocal pautado na temática da Negritude, a partir da análise de práticas pedagógicas negrorreferenciadas realizadas junto ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) em Macapá (AP). Partindo de pressupostos que as práticas musico-vocais negrorreferenciadas têm como essência abordar questões da ancestralidade negra e os processos afrodiaspóricos existentes na sociedade, focamos no recorte racial inserindo na prática realizada, metodologias pautadas nas sonoridades negras por entender a necessidade de ênfase na questão afrobrasileira bem como estabelecer este saber como elemento para uma vivência diferenciada e ampliada à técnica da Expressão Vocal e o cumprimento da Lei 10.639/03, que versa sobre a presença da cultura africana e afro-brasileira na formação docente.

Palavras-chave: Expressão Vocal. Negritude. Lei 10369/03. Amapá. Macapá.

Abstract - Analysis of Black-referenced Practices in the Teaching of Vocal Expression in Amapá

The main objective of this text is to present an experience report in the Teaching of Vocal Expression based on the theme of Blackness, based on the analysis of Black-referenced pedagogical practices carried out in the Bachelor's Degree in Theater at the Federal University of Amapá (UNIFAP) in Macapá, AP. Based on the assumption that Black-referenced musical-vocal practices essentially address issues of Black ancestry and the Afro-diasporic processes existing in society, we focus on the racial perspective by inserting methodologies based on Black sound into the practice carried out, understanding the need to emphasize the Afro-Brazilian issue and establish this knowledge as an element for a differentiated and expanded experience in the technique of Vocal Expression and compliance with Law 10.639/03, which addresses the presence of African and Afro-Brazilian culture in teacher training.

Keywords: Vocal Expression. Blackness. Law 10369/03. Amapá. Macapá.

Resumen - Análisis de las prácticas de referencia negra en la enseñanza de la expresión vocal en Amapá

El objetivo principal de este texto es presentar un relato de experiencia en la Enseñanza de la Expresión Vocal con base en la temática de la Negritud, a partir del análisis de prácticas pedagógicas con referencia negra realizadas en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Federal de Amapá (UNIFAP) en Macapá, AP. Partiendo del supuesto de que las prácticas musical-vocales con referencia negra abordan esencialmente cuestiones de la ascendencia negra y los procesos afrodiaspóricos existentes en la sociedad, nos centramos en la perspectiva racial al insertar metodologías basadas en el sonido negro en la práctica realizada, entendiendo la necesidad de enfatizar la cuestión afrobrasileña y establecer este conocimiento como un elemento para una experiencia diferenciada y ampliada en la técnica de la Expresión Vocal y el cumplimiento de la Ley 10.639/03, que aborda la presencia de la cultura africana y afrobrasileña en la formación docente.

Palabras clave: Expresión Vocal. Negritud. Ley 10369/03. Amapá. Macapá.

ABRINDO OS CAMINHOS

Este texto refletirá sobre uma prática pedagógica que conta com a presença de pessoas negras e não negras, apresentado uma breve trajetória da relação da Negritude nos estudos da Voz contextualizando ambientes e pessoas em uma experimentação específica.

No artigo “Negritude e relações raciais: racismo e antirracismos no espaço atlântico” de Audebert *et al* (2022), o conjunto de pessoas autoras, a partir de tradução própria, nos apresenta o conceito de Negritude por Aimé Césaire, originalmente escrito em 1955, que diz que:

A Negritude, aos meus olhos, não é uma filosofia. A Negritude não é uma metafísica. A Negritude não é uma concepção pretensiosa de universo. É uma maneira de viver a história na história: a história de uma comunidade cuja experiência, na verdade, nasce de maneira singular com as deportações de sua população, as transferências dos homens de um continente a outro, as lembranças de crenças longínquas e restos de culturas assassinadas. [...] A Negritude tem sido uma forma de revolta, primeiro contra o sistema mundial da cultura tal qual se tem constituído durante os últimos séculos o qual se caracteriza por um certo número de preconceitos, de pressupostos que levam a uma severa hierarquia. De qualquer maneira, a Negritude foi uma revolta contra o que chamarei de reducionismo europeu (2004, pp. 82-84).

Nesta perspectiva, pensar a dimensão racial junto ao trabalho de expressão vocal no Teatro se faz importante pois, mesmo que a temática seja algo transversal que permeie práticas em diversos contextos, assumir o foco temático racial é potencializar sua discussão, ampliando olhares e entendendo como um processo formativo colonizador se estabeleceu em nosso país e continua a perpetuar segregações, explorações e preconceitos influenciando também nossos cantares e falares e como tal, o nosso Corpo, grande canal de comunicação.

Alexandra Dumas, professora do Curso de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), numa perspectiva reflexiva de pensar como a formação em Teatro necessita ser revista e inclusive ser negrorreferenciada, em suas diversas pesquisas sobre o tema, nos mobiliza não só a pensar a presença dos estudos teatrais brasileiros na formação acadêmica em Artes Cênicas, mas também a termos o contato com o Teatro Negro, refletindo ainda como tal produção não faz parte de ementários universitários sobre a história do Teatro Brasileiro. Esta questão se complexifica quando pensamos em disciplinas específicas de formação da prática artística como as que trabalham Expressão Vocal e Corporal, que ainda dicotimizam Corpo e Voz. Aqui me refiro ao entendimento de que, nos estudos teatrais e em seus currículos pedagógicos institucionais, separamos os processos formativos em Expressão

Vocal e Corporal como se a Voz concentra-se apenas na região da cabeça. Nas disciplinas de Expressão Corporal em geral, não é abordado o conteúdo vocal, e a pauta da respiração, quando presente, é deslocada de sua ligação com o aparelho fonador e sua reverberação em todas as partes do Corpo. Já nas disciplinas de Expressão Vocal, se concentram exercícios na região craniana e facial como se toda a abordagem sonora, articulatória e de movimento não compusesse a totalidade do ser humano constituindo nossa corporeidade.

Enquanto corporeidade, trazemos o conceito a partir de Csordas (2008), quando este nos diz que “o corpo é um ponto de partida produtivo para analisar a cultura e o sujeito” (p. 145) e que nas encruzilhadas cognição e emoção/mente e corpo, é preciso reconhecer o corpo “pelo que ele é em termos vivenciais, não como um objeto, mas como sujeito” (p. 142).

Entretanto, a meu ver, as relações que aqui faço e as experiências apresentadas, me mobilizam a aprofundar não só no ensino de uma Expressão Vocal negrorreferenciada e no estabelecimento de sua presença na área da Pedagogia do Teatro como também na Educação Musico-Vocal, ampliando a necessidade ainda premente de divulgação deste processo formativo, principalmente nos cursos superiores de Teatro uma vez que estamos diante de uma metodologia músico/corpórea dialógica que é dinâmica e questionadora em sua própria concepção. Entender a ancestralidade negra no trabalho vocal nos apresenta um processo que descoloniza o olhar por colocar em movimento quem media o processo como quem dele participa.

Assim, as importantes experiências/reflexões vivenciadas enquanto docente da área de Voz do Curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP, me apresentaram indagações na busca de discutir a Negritude a partir do diálogo das técnicas da chamada Expressão Vocal com/como práticas pedagógicas negrorreferenciadas. Práticas estas que têm como essência abordar questões da ancestralidade negra e os processos afrodiaspóricos existentes na sociedade, focando nas sonoridades negras em específico, as afrobrasileiras.

O curso de Teatro da UNIFAP surgiu em 2014¹ e durante 10 anos, reformulou seu Projeto Pedagógico de Curso (PPC) para atender diversas dimensões presentes na Resolução CNE/CP Nº 2, de 20 de dezembro de 2019 que define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial de Professores para a Educação Básica e institui a Base Nacional Comum para a Formação Inicial de Professores da Educação Básica (BNC-Formação),

¹ Para mais informações sobre o Curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP, acesse: <https://www2.unifap.br/teatro/>

apresentando um novo PPC em 2024². Outro ponto importante da reformulação do PPC passa pelo atendimento às Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana (Resolução CNE/CP N° 01 de 17 de junho de 2004), que determinam que o currículo contemple a Educação das Relações Étnico-raciais, bem como o tratamento de questões e temáticas que dizem respeito a afrodescendentes e devem ser incluídas nos conteúdos de disciplinas e atividades curriculares do curso.

É neste sentido que, a partir da reformulação do PPC do Curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP, ocorrida após 10 anos de sua criação, que pretendo estabelecer uma breve análise dos processos estruturais aqui elencados dialogando com a necessidade do atendimento à legislação, em específico o cumprimento da Lei 10.639/03³ junto ao referido Curso.

É importante contextualizar que o documento citado passou por atualizações tendo a promulgação da Lei nº 11.645, de 10 março de 2008⁴, tornado obrigatório não só o estudo da história e cultura afro-brasileira, mas indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio. Neste sentido, o estudo da presença e contribuição das matrizes indígenas também deve permear os cursos de Licenciatura em disciplinas específicas, uma vez que estes formam profissionais para a atuação na Educação Básica, mas sem ignorar a temática de forma transversal no processo formativo que a matriz curricular propõe à formação docente, atendendo ao disposto na Resolução CNE/CP 01/2004. São Leis complementares, uma não anula a outra.

Consciente da necessária discussão sobre as questões indígenas, esta reflexão pretende concentrar especificamente, neste momento, na abordagem e ações negrorreferenciadas no Curso. Embora este contexto conceitual dialogue em partes com questões que perpassam os povos originários, esta discussão ainda carece de uma reflexão específica e de maior e melhor conceituação junto ao próprio curso e a área de Expressão Vocal por este, proposta.

² Sobre o processo dos PPC's do Curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP, acesse: <https://www2.unifap.br/teatro/projeto-politico-pedagogico/>

³ Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

⁴ Sobre esta Lei, acesse: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11645.htm

CAMINHANDO NAS ENCRUZILHADAS

É importante contextualizar como a disciplina ligada a prática da Expressão Vocal se apresentou/apresenta no Curso em questão. Vejamos a tabela abaixo:

PPC 2014	PPC 2024
Nome da Disciplina: Voz e Dicção	Nome da Disciplina: Poéticas da Voz
Ementa: Percepção e sensibilização auditiva. Bases anatômicas e fisiológicas para o uso da voz profissional. Fundamentos da produção vocal: postura e relaxamento, respiração, ressonância, articulação. Apoios respiratórios. Aspectos da fonação: ataque vocal, intensidade, altura, tessitura e qualidade. Voz falada e voz cantada. Conscientização da relação corpo-mente-voz. Espaço interior para a produção vocal. Exercícios e jogos vocais. Projeção vocal. Expressão vocal do ator: a voz e suas relações com a palavra, com as emoções, com o ritmo e velocidade da fala, com a pontuação e estilo do texto.	Ementa: Noções básicas de fisiologia da voz: conceitos e fundamentos. Cuidados com a saúde vocal. Respiração, ressonância, articulação, timbre, tessitura, projeção e postura. Exercícios e jogos vocais. Expressão vocal do ator: a voz e suas relações com a palavra, ritmo, velocidade e pontuação. Entonação: impulso vocal, intensidade, altura e qualidade. Corpo como instrumento musical e caixa de ressonância.

Podemos ver na tabela acima que em 2014 a disciplina tinha um foco técnico na questão da expressão vocal com ênfase na anatomia e fisiologia da Voz, tendo como nome, um foco extremamente direcionado a um ponto específico da fala na e para a produção artística. Em 2024, os aspectos técnicos gerais não são excluídos, mas se entende uma melhor concepção da Voz como um todo do Corpo e não como uma parte do Corpo contemplando ainda que a comunicação sonora está em toda a representação e simbologia corporal, o que se efetiva inclusive no nome da disciplina que a torna mais abrangente curricularmente.

No sentido estrutural mais específico, não detectamos, de forma direta, a discussão sobre a cultura africana e afro-brasileira na ementa vigente, mas percebemos uma abertura pedagógica que possibilita, por parte da pessoa docente, a ampliação do repertório a ser abordado no conteúdo programático.

É nesta abertura curricular, que passei a inserir a cultura negra com ênfase na relação musicalidade/vocalidade como processo formativo nos estudos da Voz buscando promover possibilidades metodológicas do trabalho negrorreferenciado no ensino de Expressão Vocal para grupo de discentes de Licenciatura em Teatro e como essas podem se consolidar como práticas pedagógicas capazes de descolonizar o currículo e promover a efetivação da Lei 10.639/03 no Ensino Superior, principalmente em cursos de Licenciatura.

Assim, um dos caminhos metodológicos se pautou na tríade *cantar-dançar-batucar* que é a base de distintas celebrações, tanto nos rituais afro-brasileiros como também em festejos

não religiosos, assim como estudado e potencializado no Brasil, pelo pesquisador Zeca Ligiéro (2011) que nos mostra esta relação encontrada como característica principal da performance na África negra pelo filósofo do Congo Bunseki Fu-Kiau. O pesquisador analisa os processos da recriação em solo brasileiro das principais performances afro-brasileiras, tanto religiosas como seculares.

Os objetivos da prática experimentada/proporcionada é não só rever meu próprio processo formativo enquanto discente em Teatro mas, a partir da possibilidade de retorno ao espaço universitário como formador de docentes, promover um processo pedagógico antirracista ampliando as possibilidades de compreensão da musicalidade/vocalidade negrorreferenciadas na formação em Teatro considerando suas epistemologias, ampliando a formação na área e promovendo um diálogo com a área de Música detectando presenças e/ou invisibilidades sobre o tema Voz e Negritude e estereótipos em sua abordagem.

Conforme as análises das práticas foram feitas, a metodologia para desenvolver essa reflexão foi qualitativa, considerando os desdobramentos que foram surgindo no decorrer da coleta de dados a partir da investigação das práticas de exercícios negrorreferenciados em Voz em sala de aula sendo consideradas outras camadas do tratamento como a difusão das pautas afro-brasileiras dentro de outras perspectivas, que acredito serem importantes para o diálogo proposto com a temática principal, embora saiba que tais camadas são desdobramentos desta investigação para ampliação da mesma em futuras pesquisas.

Em tese, estas práticas favoreceram ações transformadoras no âmbito do espaço artístico-pedagógico a partir da Negritude, problematizando os conceitos de Voz, principalmente na dicotomia Corpo e Voz, como se não estivéssemos falando sobre a mesma pauta.

Nortearam as práticas realizadas as contribuições de José Ramos Tinhorão (2012) e seus estudos sobre os sons das pessoas negras no Brasil a partir da origem de cantos e danças. Ainda sobre os sons de África e a diáspora atlântica, aprofundamos nos estudos de Josivaldo Pires de Oliveira e Andrea Adour (2023) sobre as interfaces entre história e musicologia. Na questão pedagógica, os estudos de Luan Sodré (2024) sobre práticas musicais afrodiáspóricas e seus atravessamentos, contribuíram para pensarmos a formação em Artes no Brasil a partir da perspectiva de investigação desta proposta.

Esta relação de uma prática vocal negrorreferenciada no Teatro é uma área em consolidação. Exemplos como o Projeto Mambembe - Música e Teatro Itinerante, que em

caráter extensionista reúne, em torno da criação artística, discentes dos Cursos de Artes Cênicas e Música da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) nos mostram a importância e eficácia da vivência deste processo mas também a necessidade de que ele se torne uma prática pedagógica presente de forma incisiva nos currículos e consequentemente nas práticas pedagógicas proporcionadas, não se tornando um conhecimento a parte, ou complementar, direcionado apenas a quem busca o mesmo.

Sobre a presença das musicalidades e sonoridades junto a ancestralidade africana e seu estabelecimento no Brasil temos que:

O fato de na África Ocidental todos os atos do dia a dia regerem-se por vontade sobrenatural, o que subordinava os homens a constantes encantamentos e sortilégios, levou os africanos a desenvolverem um complexo ritual de vida que exigia, para praticamente cada ação desempenhada, uma invocação especial, através de cantos e danças (Tinhorão, 2012, p.123).

Assim, este processo de comunicação corporal acompanhou as pessoas africanas escravizadas que foram arrancadas de seus países de origem e sequestradas para o Brasil, constituindo uma sonoridade que constitui a música popular brasileira e como tal, nossa corporeidade.

Estes saberes sonoros são capazes de nos apresentar “múltiplas metodologias para construir pontes e saberes, tecendo narrativas sobre a vasta musicalidade africana e da diáspora” (Oliveira; Adour, 2023, p. 18).

Entender essas práticas musicais como afrodiáspóricas vai ao encontro do conceito apresentado pelo Professor Luan Sodré que entende o mesmo como algo:

gestado a partir de práticas que, de alguma maneira, dialogam com música (ou com algo análogo a ela) e são desenvolvidas pelas populações negras, incluindo africanos e afrodescendentes, assim como pelos não-negros, que dialogam com a complexidade relacionadas às existências afrodiaspóricas (2024, p. 15).

Embasado por estes estudos, o relato aqui narrado, se pauta a partir do conhecimento sobre uma metodologia do ensino do trabalho corpovocalizado⁵ negrorreferenciado capaz de, a partir da ampliação do repertório sonoro vivenciado em sala de aula, promover a elaboração crítica do processo racial e uma consciência política da Negritude como chave de análise social da formação em Artes no Brasil, com ênfase no Teatro.

⁵ A expressão que trago não é uma perspectiva dicotômica de Corpo x Voz, mas uma junção em que a Voz já é Corpo, mas com ênfase à reverberação sonora das emissões vocais por todo o Corpo Humano potencializando-o como o grande canal de comunicação, ressonância e vibração.

VOZ QUE DANÇA/CORPO QUE CANTA

Os conteúdos programáticos das disciplinas em análise, a partir da sua ementa, versaram sobre: Dança Afrobrasileira⁶ e Cantos Negros (Vissungos)⁷. Metodologicamente, os encontros sempre se iniciaram com exposição dialogada sobre Voz e Negritude. A partir disso, era promovido uma investigação para entender os processos laboratoriais em práticas negrorreferenciadas em Voz para validação da proposta a partir das abordagens temáticas em experimentação.

Após explanação teórica, os encontros se iniciavam com jogos corpovocais estimulados pelo docente através de vivência na dança e canto afrobrasileiros fazendo também com que as memórias corporais do grupo e sua sonora ancestralidade negra fossem reverberadas e apresentadas pelo mesmo, num movimento de que todas e todos as/os participantes pudessem ter autonomia neste processo de formação/criação/proposição.

A questão afro não foi apenas estimulada enquanto temática dos laboratórios propostos, mas também como elemento mobilizador/propulsor de jogos e vivências trazendo as sonoridades e vocalizações negrorreferenciadas como conteúdos estimuladores de/nas experiências. As práticas, trabalhadas espacialmente em formato circular, tiveram como fio condutor um processo acumulativo de aprendizagem, ou seja, a cada dia/vivência/encontro o conhecimento anterior era retomado e a ele se acrescentava novas informações diárias/momentâneas construindo um processo agregador de mais camadas de conhecimento sobre a musicalidade/vocalidade em pauta.

Além da observação ativa por parte de todo o grupo e suas representações, foi estabelecido o processo de confecção diária de *Protocolo*. Segundo Japiassu (2001) o protocolo é um registro da sessão de trabalho feito por discentes. Pode ser escrito e conter desenhos, ilustrações, colagens, etc. O protocolo são as coisas que a/o discente quer dizer sobre o que vivenciou nas aulas de Teatro.

O uso deste procedimento avaliativo buscou não só registrar elementos para subsidiar o alcance dos objetivos da prática pedagógica negrorreferenciada na musicalidade/vocalidade

⁶ Com base nos movimentos circulares, ligação com a terra e com a matriz corporal ancestral africana e movimentos do cotidiano como trabalhados/pesquisados pelo bailarino afro mineiro Evandros Passos e pelas bailarinas afromineiras, Marlene Silva e Márcia Messias de Castro.

⁷ Para mais informações, acesse:

http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Vissungos.pdf

estabelecida, mas, também, funcionar como um estímulo à memória dos fatos/acontecimentos/conteúdos trabalhados com as/os participantes de modo que esta prática sistemática não vise uma avaliação quantitativa, mas qualitativa de todo o processo em andamento oportunizando o registro das falas que a cada encontro se espera que se tornem mais elaboradas no que tange o entendimento das questões da Negritude e a transposição do processo de aprendizagem para a vida diária, assim como proposto por Spolin (2010) em sua metodologia de aplicação dos jogos teatrais.

Em específico, registro que os encontros, de forma geral, no que tange experimentações propostas, pós-discussão temática, versavam em:

- Aquecimento corpovocal baseado em experimentações da Dança Afro a partir de sua relação com movimentos arredondados, pés descalços, relação com a terra e sonoridades corpóreas de comunicação em consonância com a explicação sistematizada do contexto em que esta manifestação se insere, com ênfase a sonoridades percussivas ao vivo;
- Aquecimento corpovocal a partir dos Vissungos, considerados historicamente como Cantos de Trabalho, podemos entender os mesmos como Cantos de Comunicação e Resistência de pessoas escravizadas, durante o período do garimpo, em Minas Gerais, recolhidos e publicados em livro por Aires da Mata Machado Filho (1909-1985) em consonância com a explicação sistematizada do contexto em que esta manifestação se insere; como no exemplo abaixo:

“TAVA DURUMINDO,
CANGOMA ME CHAMOU
DISSE LEVANTA POVO,
CATIVEIRO JÁ ACABOU”
(VISSUNGO CANGOMA ME CHAMOU - Registro fonográfico no LP O Canto dos Escravos
intérprete Clementina de Jesus)

Estas vivências buscaram promover a consciência vocal a partir da tríade *Cantar-Dançar-Batucar*, explorando nossa memória musical buscando entender o Corpo como uma caixa de ressonância em sua totalidade para além de partes específicas possibilitando em discentes uma Voz mais encorpada e potente facilitando sua projeção tanto para a Voz cantada como falada. As sonoridades/musicalidades negrorreferenciadas promoveram uma ampliação estética vocal alcançando uma dilatação diafragmática e seu resultado na emissão vocal espacial uma vez que a proposta com a ancestralidade negra promoveu um encontro com a musicalidade interior das/dos discentes “adquirida pela oralidade, colocando assim, o corpo em movimento durante o canto” (Afonso, 2013, p. 113).

Tanto as disciplinas *Voz e Dicção* como *Poéticas da Voz*, ambas ministradas por mim, partiram desta noção das sonoridades/vocalidades negrorreferenciadas⁸ entendendo o Corpo e sua inteireza e a sua ligação com a natureza assim como presente em comunidades africanas e afrobrasileiras, como as ligadas à religião de matriz africana. Pautamos ainda na perspectiva do que chamamos de *Coração-Tambor*, ou seja, a percussão que nos pertence uma vez que o primeiro instrumento físico a existir, após a Voz humana, é o percussivo e este nos habita uma vez que o coração pode ser entendido como um exemplo para tal.

Esta noção foi ampliada trazendo para as práticas pedagógicas a noção de *Cardiografia* do filósofo egípcio Amenemope que foca especificamente no coração. Na busca de conceitos próprios do Antigo Egito, este filósofo estuda sobre a *Cardiografia* e suas provisões. Em diálogo com a tradição egípcia, Amenemope mantém interlocução com a concepção de coração como sede do pensamento, das ações e do caráter.

É importante contextualizar que tal prática não passou descontextualizada de questões locais uma vez que estamos no estado do Amapá, na capital Macapá, Região Norte do Brasil e o recorte afro-indígena nos permeia fazendo com que pensemos também na existência de uma Amazônia Negra.

Assim, em estudos realizados pela Professora Dra. Adriana Moreira, também do Curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP, em parceria comigo e por nós já publicados⁹ em 2024, temos buscado a identificação dos processos e procedimentos das culturas afro-brasileiras na manifestação cultural amapaense Marabaixo, a partir da perspectiva advinda dos estudos sobre as matrizes estéticas presentes no símbolo representativo: a caixa de Marabaixo.

Buscamos, como já estudado e publicado por nós, evidenciar a presença do cantar e do dançar ao tocar essa caixa percussiva que se acopla ao Corpo, num diálogo sinestésico, responsivo e memorial. Com esta escrita, que dialoga com o som, o Corpo, a música e o movimento, mobilizamos um emaranhado de conexões, entrelaçamentos, reverberações e, principalmente, sonoridades. Trazemos um olhar sobre o Corpo sonoro afro amazônico,

⁸ Entende-se aqui sonoridades/vocalidades negrorreferenciadas como “A noção de cantos de experiências negras” que “propõe a compreensão do termo cantos de tradição”, “como meios de comunicação de vivências diaspóricas e afrodescendentes” assim como presente nos estudos de Luciano Mendes de Jesus e Sayonara Sousa Pereira. Relaciona-se a Cantos de Tradição, Relações Étnico-Raciais, Poética Diaspórica e Performatividades Afrodescendentes. Para maior compreensão da pesquisa citada, acesse: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/RKmjw67vjjcGzQGQGF9rPvp/?lang-pt&goto-next>

⁹ Sobre a publicação intitulada “Corpos-caixas: a presença das mulheres na manifestação cultural do Marabaixo” presente na obra “Epistemologias Afrorreferenciadas e suas Cenas” acesse: <https://emanuscrito.com.br/epistemologias-afrorreferenciadas-e-suas-cenas-2>

buscando entender que o “corpo como local prático de manifestação de algo sensorial é um canal de manutenção de uma cultura em que a experiência humana, única e intransferível”, “cria laços de manutenção/fundamentação da própria existência enquanto ser/viver/estar no mundo” (Paula, 2021, p. 32).

Seguindo em nossas pesquisas, temos que o estado do Amapá está situado na região Norte do país. Seus contornos demarcam sua proximidade com o território da Guiana Francesa e com o estado do Pará. Fora dos limites da terra amapaense, vê-se o Oceano Atlântico, onde deságua um rio que banha todo o estado, o rio Amazonas. O Amapá está repleto de lendas, histórias, Corpos, danças, crenças e modos de vida cujas origens, fundamentadas nos povos afroameríndios, nos levam ao encontro e à retomada de nossa própria ancestralidade. A manifestação cultural conhecida como Marabaixo é um desses símbolos que reafirmam a história do povo preto no Brasil, evocam uma experiência poética e tensionam as imagens que habitam o imaginário brasileiro sobre as dores e as violências provocadas pelos invasores.

Portanto, a discussão negrorreferenciada na prática aqui relatada encontra também na identidade e ancestralidade local a reverberação de uma identidade e ancestralidade coletiva, no que tange a experiência da Negritude e suas musicalidades/sonoridades.

Nessa perspectiva de inteireza do Corpo, a Voz se apresentou como um ponto de inquietação e experimentação neste contexto de não separação do Corpo em partes, pautada pelas expressões africanas e afrobrasileiras de sonoridade, que entendem que Voz é Corpo, o que, no PPC do vigente do Curso em análise, demonstra uma caminho de solidificação deste entendimento onde, após cursar as disciplinas *Poéticas do Corpo* e *Poéticas da Voz*, discentes se encontram com a disciplina *Laboratório de Corpo e Voz*, que instiga uma processo de inteireza corpovocal, mais próximo da perspectiva corporal negrorreferenciada mesmo com uma designação nominal que ainda ecoa um currículo que se pauta numa visão eurocêntrica do saber.

POR UM ENSINO DE EXPRESSÃO VOCAL NEGROREFERENCIADO

Sabemos que a questão racial precisa perpassar as vivências em Teatro a partir de práticas de grupos em trabalho durante imersão em uma técnica. Quanto à Educação das Relações Étnico raciais, segundo a Lei 10.639/2003, “os conteúdos referentes à História e

Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de EDUCAÇÃO ARTÍSTICA e de Literatura e Histórias Brasileiras¹⁰” (grifo nosso). Portanto, a musicalidade/vocalidade negra é, na prática, indispensável para cumprir de forma satisfatória as requisições desta lei no campo das Artes da Cena.

A promulgação da referida Lei impacta nos processos formativos a serem desenvolvidos dentro dos cursos de Licenciatura, incluindo a área de Artes e suas diferentes linguagens, tendo como objetivo que a/o egressa/o deve sair da Universidade com a missão de saber como desenvolver a temática racial em sala de aula e não correr o risco, por descuido, de descumprir a legislação. O que implica, no caso da formação em Teatro, também na presença do Teatro Negro dentro dos currículos universitários.

Neste contexto, é preciso e obrigatório por Lei, um processo formativo em Artes que seja negrorreferenciado. Questionar a presença da musicalidade/vocalidade negra na formação em Teatro é refletir sobre o apagamento deste importante processo na história do nosso fazer teatral/musical.

Porém, para que docentes sejam capazes de levar todas essas discussões para as salas de aula da Educação Básica, base formativa fundamental, é imprescindível que sejam cumpridas as Orientações Étnico-Raciais para Licenciaturas, propostas pelo Ministério da Educação no ano 2006, que visam preparar futuros/as docentes para tal missão uma vez que “é preciso ofertar nas escolas uma formação continuada a partir das necessidades locais, com desígnio de desconstruir a educação eurocêntrica reproduzida no chão da escola, sobretudo, quando tratamos das discussões com a finalidade de implementação da Lei n.º 10.639/2003 nas práticas educacionais” (Paula et al, p. 31).

Negrificar a prática dos estudos sobre Voz, evidencia metodologias que demonstram um enegrecimento identitário do trabalho vocal em Teatro nos mostrando que este próprio processo pedagógico possui necessidade de se atualizar no que tange ao registro da musicalidade/vocalidade negrorreferenciada, problematizando o próprio conceito eurocêntrico e dicotômico de Voz como um elemento do Corpo e não como o próprio Corpo.

Promover uma prática pedagógica nos estudos da Voz, nessa direção apresentada nesta reflexão, junto ao Teatro, é provocar alterações que continuam a lidar com o processo de

¹⁰Lei completa disponível em: [Emerson de Paula Silva - Análise de Práticas Negrorreferenciadas no ensino de Expressão Vocal no Amapá.
Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 06, nº 02, julho-dezembro/2025 - pp. 149-165.
ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2003/L10.639.htm#:~:text=LEI%20No%2010.639%2C%20DE%209%20DE%20JANEIRO%20DE%202003.&text=Altera%20a%20Lei%20no,%22%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs. Acesso em 14/07/24.</p>
</div>
<div data-bbox=)

inteireza do Corpo, pressuposto inicial da metodologia de um trabalho de corpovoz negrorreferenciado entendendo que há diversidade de Corpos e que há camadas econômicas, ambientais, sociais e principalmente, identitárias.

Assim, as propostas aqui expostas, tendo as pessoas participantes consciência da temática a ser abordada, se tornam relevantes ao percebermos que pessoas negras e não negras, participaram das disciplinas da área de Expressão Vocal do Curso de Teatro da UNIFAP conscientes de que a mesma tinha um foco discursivo e que se configuraria como um processo de letramento racial, uma vez que era o Corpo Negro e seu movimento que estava em pauta, sem apagamentos e silenciamentos.

As experiências vividas em Expressão Vocal em diálogo com a Negritude, me aproximaram de teorias artísticas e pedagógicas negrorreferenciadas que levaram à reflexão sobre a presença de outros elementos no processo aqui relatado que potencializaram a tríade *Cantar-Dançar-Batucar* expandindo a questão racial como também a base de aplicação dessas práticas.

Exercícios criados levaram à proposição por exemplo de vivências como: ADINKRA - seu nome escrito/sonorizado com o Corpo e SANKOFAR - trazer imagens sonoras de ancestrais em diálogo com sua atualidade¹¹.

Este caminhar reflexivo foi aberto a partir da possibilidade de uma prática pedagógica que considerou, que dialogou e que se inspirou, nas existências e experiências afrodiáspóricas que estão vivas, que são múltiplas e que não renunciam ao retorno a sua matriz sem ignorar a contemporaneidade.

Esta prática pedagógica negrorreferenciada, têm, nas vivências apresentadas, uma sinalização de uma expansão investigativa que se registra aqui de forma inicial e que nos apresenta uma análise a partir de um material sobre o ensino de Voz, desvendando aspectos

¹¹ O nome de um conjunto de símbolos ideográficos dos povos acã, grupo linguístico da África Ocidental que povoa a região que hoje abrange parte de Gana e da Costa do Marfim. Os símbolos são estampados em tecido, esculpidos em peças de ferro usadas para pesar o ouro, talhados em bancos reais e em peças de madeira que anunciam a soberania dos reinos. Adinkra significa - adeus à almal, e as pessoas usam o tecido com essas estampas em ocasiões fúnebres e em festivais de homenagem a pessoas importantes. São mais de 90 símbolos, cujo significado se transmite nos nomes e nos respectivos provérbios. [...] Sankofa, um dos adinkra mais conhecidos, significa a sabedoria de aprender com o passado para construir o presente e o futuro. Seu símbolo é o pássaro que olha para trás. Essa representação ganhou estilização gráfica na forma de dois símbolos que transmitem a ideia expressa no provérbio -nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou atrás. Trata-se, enfim, de um antigo sistema africano de escrita. Texto disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdiasnascimento/sankofa/>

como ausência de conteúdos negrorreferenciados na área e formação de quem produz este material e quem o utiliza como recurso didático.

Portanto, é necessário discutir a importância de uma formação em Teatro, com ênfase na Expressão Vocal, numa perspectiva antirracista bem como é primordial discutir o pouco espaço que a linguagem da musicalidade/vocalidade negra ainda ocupa nestes cursos de formação e seu desdobramento para o ensino da Arte na Escola.

Referências

AFONSO, Letícia de Oliveira. Consciência Vocal e Prática Musical da Encenação “O Cavaleiro Inexistente”. In: GROSSI, Adriane; BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). **Cadernos Musicais: Mambembe**. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2013.

AUDEBERT, Cédric *et al.* Negritude e relações raciais: racismo e antirracismos no espaço atlântico. *Horiz. antropol.*, Porto Alegre, ano 28, n. 63, p. 7-37, maio/ago. 2022.

BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro- Brasileira", e dá outras providências.

CÉSAIRE, A. Négritude, ethnicity et cultures afro aux Amériques. In: CÉSAIRE, A. **Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur le négritude**. Paris: Présence Africaine, 2004. p. 79-92.

CSORDAS, Thomas. **Corpo/Significado/Cura**. Tradução de José Secundino da Fonseca e Ethon Secundino da Fonseca. Revisão técnica de Carlos Alberto Steil e Luis Felipe Rosado Murilo. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

FILHO, Aires da Mata Machado. **O Negro e o Garimpo em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1964.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Metodologia do Ensino do Teatro**. Campinas – SP: Papirus, 2001. (Coleção Ágere).

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. 21. 133. 10.17851/2317-2096.21.1. 2011. p.133-146.

MONTEIRO, R. B. LICENCIATURAS. In: **ORIENTAÇÕES E AÇÕES PARA EDUCAÇÃO DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS**. Brasília: SECAD, 2006. p. 123-138. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/orientacoes_eticoraciais.pdf. Acesso em: 07/09/2025.

MOREIRA, Adriana; PAULA, Emerson de. *Corpos-caixas: a presença das mulheres na manifestação cultural do Marabaixo*. In: CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva et al (org.) *Epistemologias Afrorreferenciadas e suas Cenas*. São Paulo: e-Manuscrito, 2024.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; ADOUR, Andrea. *Sons de África e da diáspora atlântica: história, musicologia e interfaces*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2023.

PAULA, Emerson de. *O Corpo como Texto: Clara Nunes e a Performance da Fé*. Curitiba: CRV, 2021.

PAULA, E. de; CARVALHO, H. de S.; PEREIRA, L. da S. Reflexões sobre a efetividade da Lei 10.639/2003 nas práticas educacionais. *IAÇÁ: Artes da Cena*, [s. l.], v. 6, n. 1, 2023, p. 25–41.

Resolução CNE/CP Nº 2, de 20 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://abmes.org.br/legislacoes/detalhe/2982/resolucao-cne-cp-n-2> Acesso em 07/09/2025.

Resolução CNE/CP Nº 01 de 17 de junho de 2004. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/res012004.pdf> Acesso em 07/09/2025.

SOUZA, Luan Sodré de. (Org.). *Práticas Musicais Afrodiáspóricas e seus atravessamentos: Perspectivas para pensar a formação em Artes no Brasil*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2024.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil- cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2012.

Artigo recebido em 07/09/2025 e aprovado em 20/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.59622>

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

ⁱ Emerson de Paula Silva - Nome artístico: Emerson de Paula. Estudante Arteterapia UBAAT 070282/0425. Servidor em requisição IBRAM/MINC desde 2024. Professor Adjunto do Curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá - UNIFAP (desde 2017). Especialista em Teatro do Oprimido: Práticas Político-Pedagógicas (UFBA/2025). Especialista em Música e Contemporaneidade (UEFS/2025), Arteterapia(INTEGRARTE/2025) e Musicoterapia (FAMART/2025). Bolsista Modalidade: Desenvolvimento Tecnológico Industrial - DTI - B - CNPq (2021/2022). Pós Doutor na área de Acessibilidade Cultural no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP (2022/2023). Cantor. Ator. Diretor. Produtor Cultural. Coordenador da Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos - EETC - UNIFAP (2019/2022). - Vice-Coordenador Interinstitucional do Curso de Acessibilidade Cultural - Rede Interuniversitária de Acessibilidade Cultural - Polo Região Norte - UNIFAP/UFRJ/UNB/UFRN/UFRGS (2022/2023). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGLT/UNIFAP (2021 a 2024). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - PPGAC/UFBA. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGCEN/UnB. Doutor em Estudos Literários pela UNESP. Mestre em Artes da Cena pela UNICAMP. Secretário Municipal de Cultura e Turismo de Ponte Nova - MG (2013/2016). Líder do Grupo de Pesquisa NECID-Núcleo de Estudos em Espaços, Culturais, Inclusivos e Deliberativos - CNPq/DPq UNIFAP. Licenciado em Artes Cênicas pela UFOP. Especialista em Acessibilidade Cultural pela UFRJ. Especialista em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros pela PUCMINAS. Professor substituto do Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto(2009/2011). Professor contratado da Universidade Presidente Antônio Carlos (2006/2008) e Coordenador do NAED Núcleo Artístico Educacional - MG (2006/2013) e do NUTEA - Núcleo Tecnológico de Informação e Comunicação (2020/2022). Áreas de Atuação: 1.Teatro/Educação 2.Teatro Negro Brasileiro 3.Performances Culturais 4. Acessibilidade Cultura 5. Teatro do Oprimido 6..Gestão, Produção Cultural e Políticas Públicas de Cultura 7. Teatro e Prisão 8.Espaços Deliberativos e de Governança Pública. emersondepaula@unifap.br.
Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6072084944115357>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0148-9835>

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



A ação vocal dos Caretas na *Reisada* de Nazaré do Bruno (Caxias/MA)

Flávia Andresa Oliveira de Menezes ⁱ

Universidade Federal do Maranhão - UFMA, São Luís/MA, Brasil ⁱⁱ

Resumo - A ação vocal dos Caretas na *Reisada* de Nazaré do Bruno (Caxias/MA)

O presente artigo tem por objetivo destacar a vocalidade dos Caretas, da *Reisada* do povoado Nazaré do Bruno, pertencente ao município de Caxias/MA. Destaca-se a importância da voz e da fala nas dinâmicas relacionais da manifestação. Para tanto, buscou-se caracterizar as vocalidades dos Caretas, exemplificar momentos dessa ação vocal e destacar a fala e seu efeito risível nos demais participantes. Por fim, concluímos que a voz tem funções importantes quanto ao mascaramento do brincante, caracterização do personagem e estabelecimento das dinâmicas relacionais que dão significados à manifestação.

Palavras-chave: Voz. Vocalidade. Reisado. Mascaramento. Relação.

Abstract - The vocal performance of the Caretas in the *Reisada* of Nazaré do Bruno (Caxias/MA)

This article aims to highlight the vocal performance of the Caretas in the *Reisada* of the village of Nazaré do Bruno, located in the municipality of Caxias/MA. It emphasizes the importance of voice and speech in the relational dynamics of the event. To this end, it sought to characterize the vocal performances of the Caretas, as well as exemplify moments of this vocal performance and highlight speech and its laughable effect on the other participants. Finally, we conclude that the voice has important functions in masking the performer, characterizing the character, and establishing the relational dynamics that give meaning to the event.

Keywords: Voice. Vocality. Reisado. Masking. Relationship.

Resumen - La actuación vocal de los Caretas en la *Reisada* de Nazaré do Bruno (Caxias/MA)

Este artículo busca destacar la actuación vocal de los Caretas en la *Reisada* de la aldea de Nazaré do Bruno, ubicada en el municipio de Caxias/MA. Se enfatiza la importancia de la voz y el habla en la dinámica relacional del evento. Para ello, se buscó caracterizar las actuaciones vocales de los Caretas, así como ejemplificar momentos de esta actuación vocal y destacar el habla y su efecto cómico en los demás participantes. Finalmente, se concluye que la voz cumple funciones importantes al enmascarar al intérprete, caracterizar al personaje y establecer la dinámica relacional que da sentido al evento.

Palabras clave: Voz. Vocalidad. Reisado. Enmascaramiento. Relación.

Introdução

Os Caretas são personagens presentes nas brincadeiras de *Reisada*¹ (termo local, mas é também usual na região os nomes Reisado, Boi de Reis ou Careta de Caxias), identificadas principalmente na mesorregião Leste do Maranhão, com destaque para os municípios de Caxias, São João do Sóter e Timon (existem grupos também no Piauí)². Os grupos organizam-se de forma bastante estruturada e complexa, que envolve os motivos devocionais que agrupam essas pessoas e a função que cada uma vai desempenhar para a realização dos eventos necessários ao desenrolar de todas as etapas da manifestação cultural, bem como aspectos voltados para as dinâmicas cênicas, que se referem especificamente ao momento das apresentações da brincadeira.

Neste artigo, o grupo pesquisado é a Reisada de Luís Domingues, sediada no povoado Nazaré do Bruno, em Caxias/MA, cujo ritual performativo se inicia anualmente em 24 de dezembro e se encerra dia 06 de janeiro. Quando trazemos a ideia de ritual performativo, entendemos que a Reisada não consiste somente no momento da apresentação em si; por isso é fundamental considerar todos os acontecimentos que se repetem anualmente como um ciclo de ações que são realizados obrigatoriamente pelos seus fazedores.

No caso desse grupo, as etapas rituais são as seguintes: *Penitência nos Morros* (em que se realizam momentos de rezas em lugares sagrados do povoado chamados *Cruzeiros*); *Primavera* (primeira noite com ladainhas e cantos); *Jornada* (período de deslocamento e apresentações nas portas das casas); *Leilão* (penúltima noite, na qual são leiloados assados de porco, frango, bolos, etc.); *Procissão dos Santos Reis*, *Morte dos Pássaros* (última apresentação, durante a qual os brinquedos morrem e se bebe o vinho/sangue); e o *Beija*³.

É importante destacar que as apresentações ocorrem sempre à noite (Imagem 01) e acontecem sistematicamente nas portas das casas de diferentes pessoas (geralmente promesseiras/os), que sinalizam ao dono do *Reisada* o desejo de receber a visita do grupo. Os personagens que compõem a apresentação na *Reisada* de Nazaré do Bruno são: 4 Caretas

¹ Adotaremos o itálico para termo locais que fazem parte do universo da manifestação estudada.

² Para uma aproximação sugerimos os perfis do instagram: @reisadoencantodaterra, grupo de Caxias e @reisado_de_timon33, grupo de Timon.

³ Dado o recorte e limites do artigo, não será possível detalhar as etapas, mas sugerimos a leitura de Menezes, 2018.

(Tapioca, Macambira, Mungunzá e Miudinho), Boi, Pião, Burrinha e Babau (também chamados de *brinquedos*)⁴.

A visita começa com a chegada do grupo à casa de uma promessa ou um promesseiro, onde se canta o canto de abrigão de porta. Então, segue a negociação para apresentação, feita entre os Caretas e a dona ou dono da casa; depois, há o momento da dança dos Caretas com cada um dos brinquedos acima citados; logo após a apresentação, o grupo segue para a próxima residência e assim por diante. Integram ainda esse momento a mulher que carrega o Santo⁵, pessoas que seguram a bandeira dos Santos Reis, o dono da Reisada, os instrumentistas (acordeom, pandeiro, triângulo), além de outras pessoas que acompanham a *jornada*.⁶



Imagem 01 – Caretas dançam com a Burrinha

As *Reisadas* são manifestações artístico-culturais do ciclo natalino compostas por um grupo precatório⁷. Nosso primeiro contato com esse grupo foi em 2006, quando se apresentaram em São Luís/MA. O que gerou um interesse por todo universo visual, sonoro e cênico da manifestação, resultando em idas para ver a manifestação *in loco*, que foram seguidas da produção de dois trabalhos acadêmicos sobre o grupo: uma monografia de graduação que se dedicou a um estudo da movimentação espacial e gestual de seus personagens, apresentada em 2008, e uma dissertação de mestrado dedicada a compreender como os brincantes e

⁴ Em outros grupos há ainda Cabeça de fogo, Jaraguá, Ema, dentre outros. Quanto aos Caretas. Existem grupos que são compostos por um número muito maior de Caretas.

⁵ Trata-se de um pequeno oratório, dentro do qual há uma imagem dos Três Reis Magos quando da visita ao Menino Jesus.

⁶ O universo de participantes que sustentam essa manifestação é ainda maior. Cabe mencionar ainda as pessoas que dançam nos *brinquedos* (bichos ou pássaros) - no grupo pesquisado para esse artigo são: rezadeiras, cozinheiras, contratantes, donos de racharia, etc.

⁷ A retribuição pela apresentação/visita é chamada de esmola.

demais participantes percebem a instauração do efeito risível nos momentos cerimoniais da *Reisada*⁸.

Durante esses períodos de pesquisa pudemos perceber que as pessoas que participam dessas manifestações se afastam da temporalidade cotidiana para vivenciar esses momentos. Notamos também que esse afastamento abre um tempo específico, com lógicas e regras que são instauradas através da relação com o sagrado, pois todos, em geral, participam em agradecimento às graças alcançadas via promessas feitas aos Santos Reis. Essa compreensão, me permitiu realizar uma aproximação dessa experiência que chamam de *jornada* com a ideia de *communitas*, tal como Turner (1974) considera:

Em quase toda parte a “communitas” é considerada sagrada ou “santificada”, possivelmente porque transgride ou anula as normas que governam as relações estruturadas e institucionalizadas, sendo acompanhada por experiência de um poderio sem precedentes (Turner, 1974, p.156, grifo do autor).

Assim como na *communitas*, durante o tempo da *jornada* em que esse coletivo está reunido, há uma suspensão da ordem do cotidiano, pois as apresentações podem ocorrer em lugares demasiado distantes de suas residências. O trajeto, por exemplo, é planejado a partir do lugar mais distante que sinalizou o interesse em receber a visita (muitas vezes em outro município); assim, se organiza a ordem das casas onde serão feitas as visitas para apresentação, fazendo-se o caminho de volta. Desse modo, interrompe-se a rotina de trabalho, alteram-se as lideranças e até a hora e o lugar de descanso são outras, pois os participantes do grupo brincam à noite e descansam de dia, *arranchados*⁹ na casa de promesseiros. Durante todas essas dinâmicas, os participantes devem estar *contritos no santo*, ou seja, devem obedecer a um sistema de restrições que remetem a um respeito e obrigação para com o Santo e toda a coletividade que ali paga a sua promessa. É interessante destacar como todas as lógicas organizacionais estabelecem uma relação de interdependência entre promesseiros, necessária não só para que a manifestação aconteça, mas também para que cada um faça a sua retribuição ao Santo, como destacado abaixo:

[...] as relações de retribuição ao santo se colocam de forma individual e para a sua execução caminham para a esfera coletiva. Ou seja, uma pessoa faz a promessa e depende de um grupo de pessoas para que seja retribuída/paga. E isto se dá em diversos momentos com os vários envolvidos. No primeiro momento é o responsável pela reisada, que faz a promessa para organizá-la, que depende dos outros integrantes, sejam os brincantes ou os instrumentistas para realizá-la. No segundo, é

⁸ Nesses trabalhos também contamos um pouco da história do povoado Nazaré do Bruno e das relações do grupo com as dinâmicas místicas do local.

⁹ Os pontos de apoio onde o grupo repousa e se alimenta durante o dia são chamados de *Rancharias*.

o brincante que faz a promessa para brincar, ou tocar, e depende da aprovação do responsável da reisada para cumprir o seu trato, que por sua vez já depende dos outros componentes. E por último, aquela pessoa que faz uma promessa para levar a reisada para apresentar-se depende da presença de todo o grupo lá para que sua retribuição ao santo aconteça, ou então ser selecionado pelo responsável pela reisada para que sua casa seja um dos lugares de passagem da *jornada* (Menezes, 2008, pág.69, grifo da autora).

É nesse contexto sagrado que se dão as vocalizações dos Caretas, personagens que, além de dançar, cantam, falam, jogam *lorotas*, em todos os momentos da *Reisada*. Diferente dos brinquedos, que só aparecem para dançar no momento da apresentação nas portas das casas, os Caretas estão o tempo todo ali presentes, povoando a paisagem visual e sonora das ladainhas, procissões, apresentações, com suas vocalizações.

Nesse sentido, tendo em vista que a voz e a fala dos Caretas são elementos importantes quando pensamos a *Reisada* de Nazaré do Bruno, este artigo buscará fazer uma abordagem sobre a ação vocal desses personagens. A metodologia trabalhada aproxima-se da ideia de estudo de caso aliada à pesquisa bibliográfica. Reportamo-nos à experiência de pesquisa já vivenciada com esse grupo e fazemos uma revisão nas obras já escritas pela autora deste artigo (monografia e dissertação) a fim de identificar dados que nos permitam o contato com informações sobre as vocalidades dos Caretas. O procedimento realizado consiste em uma nova abordagem sobre esse fenômeno de estudo, que permite dar destaque a um elemento que pouco foi explorado em outras investigações, a citar: a voz do Careta e suas vocalizações.

Em suma, pretendemos apresentar ao leitor como a Voz é usada no contexto da *Reisada*, dando atenção às suas características sonoras e as vocalizações (*esturros e lorotas*), a fim de perceber seus efeitos nos diferentes momentos da manifestação. Discutiremos, ainda, como a voz também funciona como um elemento que caracteriza e identifica esse personagem, bem como oportuniza que ele possa realizar o seu papel de inserir um efeito risível nos momentos cerimoniais.

A ação vocal dos Caretas: contextos e significados

Os Caretas são personagens mascarados que usam uma *farda* (figurino) composta de uma roupa de fibra de buriti (um tipo de vestido fibroso e volumoso) e máscaras que cobrem todo o rosto. O material usado pelo grupo de Nazaré do Bruno é *capemba* de palmito ou

papelão, podendo ser adornado com couro ou outras fibras e materiais, que possam ajudar a caracterizar o cabelo, nariz e barba (Imagem 02). Os brincantes de Careta performam o personagem durante todas as etapas rituais da brincadeira usando constantemente o corpo e a voz.



Imagem 02 – Os Caretas

Os Caretas são máscaras falantes, cujos timbre e dinâmica de projeção têm que ser obrigatoriamente modificados em relação à voz cotidiana do brincante, pois, durante toda a *jornada*, ele está imerso em um conjunto de regras que tem por objetivo restringir alguns aspectos da sua vida cotidiana. Um deles é a sua identidade física e vocal (além de aspectos voltados vida sexual).

Interessante perceber que, nas dinâmicas da manifestação, o Careta está imerso na construção de um tempo-espço em que são bem caracterizados o seu papel social (sua função na brincadeira, a relação hierárquica entre os diferentes Caretas do grupo), sua corporeidade e sua vocalidade.

Quanto à corporeidade, destacamos que:

Durante o tempo em que estão atuando, os Caretas mantêm-se no gestual deste personagem. O careta tem um jeito de andar meio relaxado, largado, os ombros ficam caídos, o tronco um pouco curvado, as mãos algumas vezes balançam, soltas no caminhar, quando vão olhar alguma coisa, giram toda a cabeça, e às vezes parte do tronco, o que se atribui ao limitado campo de visão causado pela máscara (Menezes, 2008, p.77).

Os Caretas também trazem um trejeito de balançar o tronco para frente e para trás, em determinados momentos quando estão parados. Sua caminhada é sempre feita segurando o *relho* (cabo de madeira como uma tira de couro amarrada nas pontas). Esse objeto tem função prática, pois pode ser usado pra proteger o brincante de cachorros, mas também tem função “cênica” quando usado nas diferentes motrizes executadas durante a dança.

No que se refere ao papel social, a diferenciação é estabelecida pelos nomes dos Caretas: Tapioca (ou Careta Velho), Macambira, Mungunzá e Miudinho. Destacamos que

[...] o Macambira e o Mungunzá têm por função acompanhar as ações do Careta Velho, responder o coro das canções e também pode proferir as lorotas, já o Caretinha, além de fazer o mesmo que os outros dois, está em processo de formação, o que expressa a preocupação dos grupos de Reisado (pois existem outros grupos que também possuem) com a continuidade da manifestação (Menezes, 2018, p. 99).

O Tapioca é um integrante que já está há muitos anos executando a função de Careta no grupo, por esse motivo também é chamado Careta Velho¹⁰ e assume funções não só durante a brincadeira, mas também fora dela. Segundo Menezes (2018, p.97),

O Careta Velho exerce um papel de liderança no grupo de Caretas, além das funções descritas pelos entrevistados, de preparo das roupas, ele é responsável por observar o desempenho dos demais integrantes devendo dar direcionamentos quando percebe que os mesmos podem melhorar em algum aspecto sua 'performance'. Durante a dança também é o que canta as músicas da Burrinha, Pião e Babau, além de ser o responsável por estabelecer contato com o dono da casa quando o grupo de Reisada chega para a visita.

Todas as atividades executadas pelo Careta Velho envolvem de forma significativa a fala, no sentido dado por Cavarero, 2011, p. 204, de que “falar é inter-locação, requer uma reciprocidade de palavra e escuta; ao contrário do pensar, o falar exclui que seu protagonista seja um sujeito abstrato”. Aqui, percebemos que a Voz do Tapioca tem um aspecto relacional importante. Quando orienta os demais integrantes, a sua voz, que orienta e impacta no ouvido que escuta, ajuda a construir comportamentos que beneficiam as relações grupais, bem como direciona a própria ação cênica: corpo, voz, dança e fala.

Para falar sobre a voz e das vocalidades dos Caretas, partiremos de duas premissas principais.

A primeira premissa tomamos de Cavarero (2011), quando nos fala sobre a unicidade e a relacionalidade do evento vocálico e nos convoca ao fato de que pensar voz é considerar um som produzido em uma garganta de carne, ou seja, em um corpo em específico, bem como destaca que toda voz é acolhida por um ouvido. No caso, o da autora do artigo que tratará a escuta como um instrumento de coleta e tratamento dos dados. Assim, entenderemos as vozes aqui apresentadas no contexto dos corpos que as produzem, ou seja, dos brincantes de Careta que observamos ao longo de vários contatos com a *Reisada* de Luís Domingues, a citar: Arimatéia Santo, Lenivaldo Silva, Edinaldo Guimarães, Raimundo dos Santos e Zé Francisco.

¹⁰ “Na *Reisada* de Nazaré do Bruno, três integrantes são responsáveis por essa função: Edinaldo Ferreira Guimarães, Raimundo Nonato dos Santos e Reginaldo de Sousa Silva” (De Menezes, 2018, p.96)

A segunda premissa que orienta a reflexão se ampara no conceito de oralidade e vocalidade formulado por Zumthor (1993, p.21), de que “vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso” e ressalta que a voz é portadora de linguagem, de sentidos significantes. Assim, ao pensar sobre esse aspecto contextual, entendemos que a maneira como os Caretas usam a sua voz segue um modo de fazer, bem como os sentidos e recepções que se processam ocorrem dentro de um contexto específico no qual as falas que são proferidas são aceitas e compreendidas em seu papel específico de produzir um efeito risível (sobre o que falaremos mais à frente).

O som da voz desses Caretas soa por vezes áspero, meio gutural; outras vezes, meio abafado. Como procedimento para tentar compreender a forma como se produzem essas sonoridades, buscamos nos aproximar desse fazer, para poder descrevê-lo. Assim, tentamos reproduzir, imitar essas sonoridades e como resultado pudemos perceber o seguinte: o resultado sonoro alcançado se dá fisicamente pelo tensionamento do palato mole (para cima ou para baixo) em conjunto com um direcionamento da coluna de ar, que pode variar. Em alguns casos, quando o palato está rebaixado e a coluna de ar raspa a garganta e pela faringe, resulta em um som mais áspero e grave; em outros, quando o palato está tensionado para cima e a coluna de ar é lançada pela garganta em direção à parte frontal do céu da boca, resulta em um som mais abafado e menos grave.

Assim, identificamos que o processo de caracterização desse personagem perpassa também por uma pesquisa corpóreo-vocal, que mesmo que obedeça às motrizes (vocaís) previstas para esse tipo de personagem, ela cria pra si uma identidade vocal que “comunica a presença de um existente em carne e osso, assinala uma garganta, um corpo particular” (Cavarero, 2011, p.207).

A ideia de motriz aqui tomada é emprestada de Ligiéro (2011), quando pensa o sistema de movimentos que compõe uma prática cultural e considera que no processo de transmissão do conhecimento corporal cada corpo em sua individualidade vai recuperar esse movimento de uma maneira própria, deslocando a ideia de matriz (em Scheckner) para motriz, um referente que é aprendido, mas é ajustado, o que considera como “contribuição pessoal do performer, não só fazendo (pondo em prática) o que aprendeu com o mestre, mas desenvolvendo ele um estilo próprio, capaz de rearranjar” (Ligiéro, 2011, p.113). Ao pensar a voz, verificamos, através de escutas e entrevistas, que existe a premissa de um modo de fazer e de um resultado sonoro; porém, cada garganta, com suas características (anatômicas, dentre

outras), chegará a um resultado sonoro-vocal que vai se estabelecer juntamente com as características corpóreas e “psicossociais”¹¹ do personagem Careta (voltaremos a esse ponto mais à frente).

A mudança na sonoridade da voz entra também como mais um artifício de ocultação da identidade do performer, pois somente a fantasia sem a mudança do padrão vocal poderia denunciar facilmente quem é o brincante. Dentro do sistema de regras que os performers têm que obedecer, um deles é a ocultação da identidade, sendo inclusive proibido a alguém da assistência¹² chamá-los pelo nome de batismo. Devem ser chamados simplesmente de Careta, como pudemos identificar em diversos depoimentos durante as pesquisas de campo.

Voltando ao aspecto vocal, é comum as pessoas se referirem a determinadas sonoridades produzidas pelos Caretas como *esturros*, que são longos sons guturais, produzidos em grande intensidade, solo e/ou em coro, como espécies de ovações, que são vocalizadas durante caminhadas, ou reforçando o coro durante as canções. Os *esturros* são importantes sonoridades que identificam os Caretas (de perto e de longe¹³) e causam efeitos diversos nas pessoas presentes, de crianças a idosos.

No que se refere à relação de vocalidade dos Caretas com a palavra, é importante destacar os aspectos “psicossociais” do personagem. Os Caretas têm uma expressividade expansiva e festiva, e em suas interações costumam falar tudo no sentido inverso (se a noite está fresca, dizem que o sol está quente, por exemplo). Tal dispositivo costuma ter efeito cômico. Aliás, o uso de intervenções de efeito cômico também são características importantes da ação vocal, principalmente nos momentos de forte apelo religioso, como durante ladainhas, procissões, rezas (Menezes, 2018). As falas do Careta podem se configurar como espécies de paródias dos cânticos e rezas, ou comentários sobre alguma ação que alguma pessoa realize. Esses comentários e todas as outras interações verbais dos Caretas são chamados de *lorotas*.

A presença de expressões como *esturros* e *lorotas* para se referir a vocalidades dos Caretas denota as compreensões que a comunidade tem sobre essa figura. Por um lado, existe a ideia de que o Careta é um bicho, como destacado em Menezes (2008, p.88), em que encontramos o seguinte relato de Edinaldo F. Guimarães:

¹¹ Estamos usando o temo como uma aproximação para que possamos nos referir a nossa percepção das características de aspecto aproximado ao emocional e das maneiras como os Caretas se relacionam com os demais participantes da manifestação.

¹² Como são chamadas as pessoas que estão assistindo às apresentações

¹³ Nas entrevistas realizadas escutamos vários entrevistados se referirem a escutar de longe os esturros dos Caretas e assim saberem que a Reisada está por perto.

Careta todo mundo fala que não é gente, é um bicho, depois que ele entra naquelas palhas já se transforma em outra coisa, pra ele pra li, pra ele tudo tá bom. Pra ele tanto faz cair como não cair, levantar, correr, pra ele ali tudo tá bom, pra ele ali tá todo cheio de vida naquelas palhas, ninguém tá vendo o rosto dele, ninguém tá vendo o que ele tá fazendo, o que ele fizer ali tá bem feito, e no último dia a gente se ajoelha aqui nos pés do altar, perde perdão o que ele fez, por onde ele andou, por onde ele passou, as feita que ele fez, por onde ele andou, pisou, fez mal pros pessoal, ele vai pedir perdão, se ajoelha, aí Deus sabe o quê que faz com ele quando chegar lá no outro mundo.

Na fala do brincante, destacam-se várias questões. Primeiro, o entendimento de que o Careta se afasta do humano quando está com sua máscara/*palhas*, o que podemos aproximar das reflexões de Amaral (1996, p. 277) ao destacar que “a máscara é um elemento de ligação e de transformação por isso surge sempre ligada à dança”. Desse modo, ser Careta não é somente vestir uma fantasia: é imergir num duplo, afastar-se de si e construir e ser um outro, que “pode tudo”, inclusive dizer as *lorotas* nos momentos que exigem seriedade, oração, brincar com a dona da casa, falar com todos na rua. O termo “lorota” denota uma espécie de correção ao dito; nesse contexto, é sinônimo de brincadeira, de coisa jocosa, que não deve ser levada a sério, aspecto que nos remete às reflexões de Bergson (2007), segundo o qual:

O lado cerimonioso da vida social deverá, pois, conter uma comicidade latente, que só precisará de uma oportunidade para vir à luz. Pode-se dizer que as cerimônias estão para o corpo social como o traje está para o corpo individual: sua gravidade se deve ao fato de se identificarem, para nós, com o objeto sério ao qual o uso as vincula, e perdem essa gravidade assim que nossa imaginação as isola dele (Bergson, 2007, p. 33).

A ação vocal do Careta torna esse imaginário, ou melhor, o desejo do riso possível. No entanto, o elemento do pedido de perdão surge como uma consciência da ligação entre o corpo do brincante, devoto e corpo do Careta, ser não-humano que está ali para cumprir seu papel naquele contexto sagrado, mesmo que em certa medida haja um apartamento entre as identidades do performer e do Careta. Os brincantes costumam se referir ao seu Careta na terceira pessoa e mencionam “o que o Careta faz, ou fez”, tendo a consciência de que todas as *lorotas* ditas e brincadeiras realizadas (ou transgressões) são ações do Careta (características que precisam ser consideradas na performatização do personagem). Mesmo que nas entrevistas tenhamos identificado que há um entendimento de que esse é o papel dele, o brincante precisa pedir perdão por ele, demonstrando não só que esse apartamento de identidades de alguma forma tem suas aproximações, como também que o Careta, embora no interstício de suas obrigações, está sujeito ao olhar da divindade, no caso os Santos Reis.



Imagem 03 – Caretas em frente ao altar de Santos Reis

Esse momento mencionado pelo brincante é o ritual do *Beija* (Imagem 2), que se trata da última oração feita em frente do altar dos Santos Reis e que marca o encerramento de toda a festa. Nesse momento fica mais evidente que, mesmo o Careta “podendo tudo”, o brincante vive sob regras desse interstício específico que rege a *jornada*, ou a vida em *communitas*. Durante o *beija* será revelado se o brincante (e demais participantes da *jornada*) esteve *contrito no santo*, ou se desobedeceu alguma das restrições já mencionadas¹⁴.

Voltando à voz e à fala, daremos destaque agora a algumas situações, de forma a ilustrar ao leitor o que é dito pelos Caretas quando “jogam” as suas *lorotas*. Por exemplo, depois que o grupo de *Reisada* chega à casa do devoto e canta a Música de abrição de porta (os Caretas também cantam respondendo o coro), em determinado momento a/o dona/o da casa abre a porta para receber o grupo; assim que a música acaba de ser cantada, os Caretas entoam os *esturros* e em seguida o Careta Velho assume a conversa (os demais também participam) e irá então proceder com a “venda” da apresentação. Importante destacar que, mesmo que anteriormente a/o promesseira/o tenha enviado o pedido de visita da *Reisada*, ele (o dono da casa) ainda precisa autorizar a apresentação em sua porta e se comprometer em dar a ‘esmola’ do Santo. O responsável por essa negociação é o Tapioca.

Em Menezes (2018, p. 97-98), encontramos algumas transcrições que nos aproximam da atmosfera desse momento. Tomamos como exemplo o seguinte relato de Luís Domingues, responsável pela *Reisada*:

[...] eu vou cantar na porta e quando ser na hora que o dono da casa abrir a porta que pra receber os Santos Reis aí eu me fujo, já quem toma de conta é os Careta, n'ê? Pra

¹⁴ Essa revelação ocorre no estado emocional do brincante ou integrante do grupo, ele pode ser acometido de aflição, choro extremo, o que é lido como um sinal de punição dos Santos Reis.

contar a história dele, né, que a história do Careta é essa, aí assim: “Catinga das panela, o manso dos araçá tanto faz daqui prali como daqui pr’aculá, o comprido mais o curto é ruim de se amendar, o cumprido porque passa, o curto porque não dá”, aí fala assim: “o meu patrão ou minha patroa”, conforme seja que vier receber, aí: “meu patrão não quer ver andorinha e currupeirão dançar e em cima de tcheu cu piá, de lá da cumieira pra cá, até teu bucho espocar?”; Ele diz o relaboque deles lá, n’ê? Aí que quando, ele chega de novo: “Como é careta, torna dizer de novo, torna aí pedir de novo!”; Aí se ele quiser, aí um Careta percura se bota pai dele, eu bota, “tu quer fulano?”; “eu quero!”; “Tu quer fulano?”; “Eu quero!”; Aí até que as vezes o dono da casa não queria botar mas acaba botar, tá entendendo isso? É assim. A entrada do Careta é assim, que ali ele vai confessar o dono da casa e se ele tiver fii (filho) e os Careta souber do nome aí ele percura pro Careta, “Tu quer fulana?” Aí o Careta responde: “Eu quero!”; “Tu quer fulana?”; “Eu quero!”; Que se ele tiver três filho aí são quatro Careta aí cada um ele bota um nome da pessoa, aí resulta o dono da casa botar pra brincar (Informação verbal) (Menezes, 2018, pp. 97-98).

Outro relato é de José Maria da Silva, pandeirista,

“Tinha madrinha tu já pagou a esmola do Santo?”; “Já”; “Pagou não que eu ainda não recebi”; “tem que pagar é o dono do Santo”; “não o dono é eu tia madrinha, do Santo.”; aí então “tu pagou?”; “eu paguei”. Aí vai tia madrinha, ou tio padrinho, o que tiver na porta. Aí: “tu não quer ver currupeirão e (an)dorinha dançar? Da cumieira pra cá até o sol rachar, o diabo que ele já deu o jeito dele lá.”; “não careta, não quero não que eu não posso”; “não, não é em tuas costa não, é no chão”; “aí a pessoa pergunta: “e quanto é essa tua brincadeira?”; “tia madrinha é por duzentos, por mil reais, trezentos mil reais”. Aí é aquela graça né, ele deixa por dez, por quinze a brincadeira, é desse jeito (Informação verbal) (Menezes, 2018, p. 96).

Podemos perceber que o Careta nesse momento faz amplo uso de jogos de palavras e trocadilhos, que trazem uma rítmica musical e aguçam a escuta dos presentes. O improviso e ligeireza na construção de falas com argumentos dão um tom risível para esse momento cerimonial; afinal, lembremos que o que está em jogo é o pagamento de uma promessa, uma graça alcançada em geral por motivo de doença e restabelecimento de saúde. As pessoas envolvidas passaram por provações e estão em momento de agradecimento e de relacionamento com o divino.

O Careta traz para a situação, carregada de seriedade, com a sua voz e suas palavras, o riso, a alegria. Conforme destaca Jeudy (1993, p. 51), “em circunstâncias trágicas, o riso nos liberta às vezes de nossos tormentos e medos, ele é salvador, desafia a dor e a morte. Tem a virtude jubilatória de sua raridade”. Nesse sentido, o efeito risível também traz alívio e aproxima o Santo dos devotos. Temos esse momento também de interação entre o Careta e o devoto como um momento de arremate, de cumprimento das obrigações na presença do Santo que cantou com o grupo em sua porta, o que precederá será a dança a brincadeira, o respiro de agradecimento, o agrado da divindade.

Outros aspectos interessantes de destacar do depoimento acima é o uso das expressões “Tio Padrinho” ou “Tia Madrinha”, que são vocativos que os Caretas usam para se referir às pessoas com quem falam. Para falarem entre eles usam o seguinte: os brincantes de Careta Velho falam com os demais usando “Tcheu Filho” (teu filho), e os demais Caretas chamam o Tapioca (Careta Velho) de “Tcheu Pai” (teu pai).

Citamos ainda as rezas e na procissão dos Santos Reis, que também são momentos cerimoniais em que os Caretas usam a voz e a fala para mexer com o estado de seriedade e contemplação das situações. Geralmente há a presença de rezadeiras, o que para os brincantes de Careta é um elemento instigante. Além disso, estão atentos a tudo que veem e ouvem (canções, comportamentos, rezas, dentre outros), pois assim aproveitam para fazer comentários que podem testar a concentração das/os presentes. A exemplo:

[...] quando as pessoas cantam uma parte que os Caretas parecem não compreender, um deles pergunta: “é o quê tia madrinha?”. E assim seguem frequentemente fazendo interferências, comentários, como quando rezam a Ave Maria, na qual falam, “agora e na hora da sua morte, amém”, em outra ocasião interrogam: “quem que tá morrendo, tio padrinho?”. Certa hora o responsável pela Reisada levou a mão na cabeça e os Caretas prontamente perguntaram “tio padrinho o que é que tu coça aí? É piolho?”, também fizeram brincadeira com o cabo de vassoura que a rezadeira, segurava como bengala, dizendo a Luís Domingues, que estava ao lado dela, que esta iria matá-lo com o cano de ferro. Em determinado momento esta senhora começou a “discutir” com os Caretas, aparentando estar zangada e apontando a bengala pra eles. Lembra-se também de outro em que fazia tempo que Luís Domingues estava ajoelhado ao lado do altar, e os caretas falaram que ele estava colado no chão (Menezes, 2008, p.44-45).

Como podemos perceber, esses comentários, feitos por qualquer pessoa nesses momentos, seriam considerados inapropriados. Quando o Careta fala, observamos que as pessoas esboçam e tentam disfarçar o riso, sobretudo porque nessas situações o caráter religioso é mais explícito. Em uma ladainha, em uma procissão, embora eventos religiosos de caráter participativo, há determinado grau de autocontrole no comportamento por parte dos presentes, que implica concentração e busca de domínio das expressões da face. No entanto, a voz, por ser som e por possuir esse caráter invasor, carregando a palavra, seus significados e sua materialidade sonora, e, encontrando com a escuta, pode colocar à prova toda autorregulação. Assim, como relatado em Menezes (2018), é possível perceber pessoas escondendo o riso e expressando estar atentas às ações do Careta, assim como existem aquelas que se mantêm focadas no que pede o momento. Os Caretas, por sua vez, também estão atentos às reações que causam na assistência, mas é importante destacar que há a

consciência de um limite. Se o grupo nota que alguém não está à vontade com as brincadeiras, ou parece ofendido, o comum é que não persistam as intervenções jocosas dos Caretas.

A voz do Careta é o elemento que desperta caráter latente de comicidade do qual Bergson (2007) nos fala. As suas colocações tornam a imaginação sobre o que não poderia ser feito em ação. Essa surpresa evoca a comicidade (ou não), mas de qualquer forma constrói outras realidades, outras possibilidades de se viver um ritual religioso. Uma prática que já faz parte de uma certa tradição popular, conforme identificamos em Acserald, quando destaca:

Paralelamente aos cultos sérios e reverenciais, às formas tradicionais de captura da subjetividade, sempre houve em todas as épocas, paródias que convertiam as divindades em objetos de burla e basfêmia. Assim o riso também era cultuado e possuía seus próprios sacerdotes (Acserald, s/a, p. 02).

No caso do Reisado de Caxias, esse quadro descrito na citação acima ocorre, por exemplo, quando o Careta reza “agora e na hora da tua morte, amém”, ou faz o sinal da cruz batendo na cabeça e no quadril na parte da frente e de trás, ou quando na procissão é cantado “me chamaram para caminhar na vida contigo” e o Careta fala em seguida “tu vai aonde?” Esses atos são contrários aos praticados pelos demais (que não estão mascarados). O Careta com sua farda se converte aqui num sacerdote, uma figura sagrada, pelo princípio do contágio do sagrado, porém são os únicos autorizados a agirem de tal forma, pelo estado de duplo, não é o brincante, é o Careta que faz e fala, é ele quem usa máscara, tem roupa, comportamento corporal, característica vocal diferentes, naquele contexto, diante daquele grupo, daquela comunidade que compreende o seu papel.

Sobre isso traçamos um paralelo com a seguinte informação:

A expressão comunitária do riso tem sem dúvida origens longínquas e, para uma antropologia funcionalista, ela representa um princípio de coesão do grupo. A cena coletiva de risos, com gestos grotescos e posturas paródicas pode ser tomada pelo ritual ideal de extravasamento e por um princípio de conjuração de ameaças que pesam sobre o grupo [...] O riso coletivo acha-se legitimado como uma sessão necessária de regressão durante a qual a transgressão de regras é autorizada, mas observada com condescendência” (Jeudy, 1993, p. 53).

O Careta com a sua voz, seus esturros e sua fala evoca uma atmosfera mais diversificada em emoções. A alegria de celebrar os Santos devotos e as graças alcançadas trazem leveza para o momento de cumprir obrigações, mas não sem ele mesmo (ou o seu performer) estar sob a regência de restrições e regras. O coletivo autoriza, entende, regula e permite dentro da suspensão da ordem do cotidiano a emergência de um outro tempo-espço de festa, rito e regozijo.

Considerações Finais

O universo da *Reisada*, onde performa o Careta, é carregado de misticismo e do encontro entre a fé, a celebração e os efeitos risíveis das vocalizações do Careta, sobretudo no jogo de *lorotas*.

Com sua voz grotesca, suas falas invertidas, seus *esturros* que anunciam a sua chegada, o Careta ajuda a compor o ambiente sonoro da manifestação. Sua presença é obrigatória não só para divertir, mas também para reafirmar o compromisso com o Santo. Esse riso da assistência tem um caráter interessante de correção (Bergson, 2007): ri-se porque o que o Careta ousa fazer ninguém mais faria, somente ele. E o faz porque não é gente, e esse é o seu papel.

A voz do Careta é também uma máscara que camufla a identidade do seu performer e o afasta da condição de pessoa. Compreender esses elementos é interessante para que possamos nos aproximar cada vez mais das práticas artístico-culturais presentes nos diferentes lugares do Brasil e perceber como cena, brincadeira, religiosidade compõem juntas um universo sonoro rico em vocalidades e significados.

A Voz tem papel importante no direcionamento dos acontecimentos e no estabelecimento das dinâmicas relacionais que dão significados à manifestação.

Referências

- ACSELRAD, Marcio. *Rir de morrer: tragicidade, poder e linha de fuga*. [s.l.: s.n].
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- JEUDY, Henry-Pierre. *O riso como prática social*. Revista de Psicologia & práticas sociais. Instituto de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1993.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MENEZES, Flávia A.O. de. **Espacialidade e gestualidade: a prática performativa dos Caretas e dos brinquedos da Reisada**. Universidade Federal do Maranhão. Curso de Licenciatura em Educação Artística, São Luís, 2008. Monografia (Graduação).

MENEZES, Flávia A.O. de. **O risível no Reisado de Caretas do Maranhão**. Curitiba: CRV, 2018.

DE MENEZES, Flávia A.O. **Multiplicidade Vocal e o conceito de voz-documento aplicado à análise de audiowalks**. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Florianópolis, 2024. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Ferreira. São Paulo: Companhia as Letras, 1993.

Artigo recebido em 15/09/2025 e aprovado em 13/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.59695>

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

ⁱ Flávia Andresa Oliveira de Menezes - Professora do Curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão. Coordena o OBSERVAVOZ - Observatório de Estudos sobre Voz. Membro do Grupo de Pesquisa CENACORPO - Encenação e Corporeidade. Doutora em Artes Cênicas (UDESC), Mestre em Cultura e Sociedade (UFMA), Especialista em Fundamentos da Voz (Unyleya), Especialista em Educação Inclusiva (Fac. Santa Fé), Especialista em Gestão Cultural (SENAC/RJ) graduada em Educação Artística, habilitação Artes Cênicas (UFMA), graduanda em Fonoaudiologia (Unifatecie). Pesquisadora nos campos de estudos: Voz e teatro, Voz e tecnologias, Performances culturais, Corpo e comichidade e Pedagogia das Artes Cênicas. flavia.menezes@ufma.br.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4955093683042534>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5884-1660>

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



Práticas musicais e o cissexismo: classificação vocal

Marcos Machado Chavesⁱ

Paulo Otávio Ribeiro Delgadoⁱⁱ

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

Resumo - Práticas musicais e o cissexismo: classificação vocal

Na música, a tradicional classificação vocal de pessoas cantoras, dividida em vozes femininas e vozes masculinas, pode perpetuar estereótipos sobre como as vozes devem ser associadas ao gênero de uma pessoa, disseminando conceitos cissexistas que são alimentados por uma divisão binária e não inclusiva. Na contemporaneidade, com distintos entendimentos a respeito das identidades de gênero, como ampliar as classificações vocais de maneira a não pactuar unicamente com a cisnormatividade? Nossa pesquisa abordou, com auxílio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), estudos que visitaram práticas musicais que colocaram nossos enfoques na classificação vocal.

Palavras-chave: Música. Sociedade. Teatro Musical. Canto. Classificação Vocal.

Abstract - Musical practices and cissexism: voice type

In music, the traditional voice type as a classification of singers, divided into female and male voices, can perpetuate stereotypes about how voices should be associated with a person's gender, disseminating cissexist concepts that are reverberated by a binary and non-inclusive division. In contemporary times, with differing understandings of gender identities, how can we broaden vocal classifications so as not to adhere solely to cisnormativity? Our research studies, with the assistance of the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq), musical practices that placed our focus on voice type.

Keywords: Music. Society. Musical Theater. Singing. Voice Type.

Resumen - Prácticas musicales y cissexismo: clasificación vocal

En música, la clasificación vocal tradicional de los cantantes, dividida en voces femeninas y masculinas, puede perpetuar estereotipos sobre cómo las voces deben asociarse con el género de una persona, difundiendo conceptos cissexistas alimentados por una división binaria y no inclusiva. En la época contemporánea, con diferentes comprensiones sobre las identidades de género, ¿cómo podemos ampliar las clasificaciones vocales para no adherirnos únicamente a la cisnormatividad? Nuestra investigación abordó, con la ayuda del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq), estudios que visitaron prácticas musicales que colocaron nuestro foco en la clasificación vocal.

Palabras clave: Música. Sociedad. Teatro Musical. Canto. Clasificación Vocal.

Introdução

Rever reverberações e ações no campo híbrido teatral-musical. Pontua o livro que aborda ex-pressão musical: “para falar nas **problemáticas da música** na atualidade, podemos recorrer ao cis-tema” (Chaves; Lignelli, 2025, p. 84, grifo nosso). Nessa analogia a um *sistema* de padrões, que na arte dos sons pode privilegiar elementos conservadores, o que é um *cis-tema*? “Um cis-tema é patriarcal, machista, racista, lgbtfóbico e capacitista” (Idem, p. 89), trazendo relações sobre a cisheteronormatividade¹ e demais *construções* que existem em nossa sociedade - em *crenças* sobre o que é (ou não) *natural*. Como tais constatações e observações podem agir nas salas de ensaios artísticos? Como podemos agir para abordar essas questões nos cursos de formação em Artes?

A Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) possui, na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FALE), um projeto de pesquisa iniciado em 2022 com título “Teatro Musical: relações entre a cena e a educação musical”², e, desde então, trabalhando na relação entre pesquisa e extensão, vem cadastrando planos de trabalhos, de estudos e de ações, com ênfase nas problematizações teatrais-musicais conectadas a formatações socioculturais. Nesta proposta (e por exemplo), tão importante quanto *evoluir* com o canto em abordagens técnicas, é entender de onde ele vem, quais as relações da pessoa intérprete com seus contextos, quais discursos ele carrega, o que afirma, o que nega... Tão importante quanto desempenhar uma *boa cena* musical, é perceber se ela dialoga com - corrobora ou combate - preconceitos que seguem reverberados na sociedade - que pontuam existir certo e errado na criação artística, corpos adequados ou não adequados, dentre uma série de afirmativas e negativas sobre como (ou quem pode) cantar ou fazer arte.

Teatro, Música e Sociedade são três palavras-chave que estão presentes na referida pesquisa, que tem na graduação em Artes Cênicas da UFGD suas principais interlocuções. Muitas pessoas discentes do curso participaram - em distintos momentos - dos projetos de

¹ Cisheteronormatividade é a ideia (ou sistema de normas sociais) que considera como *naturais, corretas* ou *padrão* apenas duas coisas: “ser cisgênero” (pessoa cuja identidade de gênero corresponde ao sexo designado no nascimento), e “ser heterossexual” (sentir atração afetivo-sexual por pessoas do “sexo oposto”). “Quando se constata o Fato Social da cisheteronormatividade percebe-se o papel basilar das instituições - e de seus agentes [...] (mídia, judiciário; educação etc), na manutenção e promoção de tal conjunto de crenças e valores e, consequentemente, na discriminação e repreensão de identidades, ideias e comportamentos destoantes, ou seja, não normativos que, no presente caso, trata-se da LGBTfobia” (Monteiro; Soares, 2025, p. 4).

² Coordenação do professor Marcos Machado Chaves, projeto vinculado ao Grupo de Pesquisa e-caos - Estudos Contemporâneos e Artísticos em Observações Socioculturais (CNPq).

extensão ou pesquisa TMUS (Teatro Musical da UFGD), algumas delas em Iniciação Científica. No último ciclo de pesquisa concluído da universidade douradense (2024-2025), estávamos com três bolsistas³ (PIBIC) para abordar/problematizar práticas inclusivas, o capacitismo e o cissexismo⁴ que encontramos no Teatro Musical, dando espaço (nos estudos e nas ações artísticas) a discentes neurodivergentes, a discentes trans, a discentes em distintos lugares no espectro de identidades de gênero e orientações sexuais LGBTQIAPN+⁵, para dialogarmos com os planos de trabalho unidos em um coletivo da pesquisa. A abordagem/plano com título “Práticas musicais e o cissexismo: observando a identificação de gênero pela voz”, por muitas vezes conduziu nossos olhares e discussões, por abranger temática que entendemos pertinente e que nos levam a botar muitos pontos de interrogações em uma prática que aparece quando trabalhamos com o canto: a classificação vocal.

Ao observarmos o método de classificação vocal, no campo das artes musicais utilizado na atualidade, podemos perceber que, muitas vezes, ele perpetua estereótipos e normas rígidas sobre como as vozes devem ser associadas ao gênero de uma pessoa, facilitando a disseminação de conceitos cissexistas que são alimentados por uma divisão de gênero binária e não inclusiva. Não é difícil encontrar, na literatura musical, uma classificação binária das vozes, sendo as femininas separadas por soprano, mezzo-soprano e contralto, e as masculinas em tenor, barítono e baixo (Justus; Miranda, 2004, p. 140). Segundo o livro “Cantonário: guia prático para o canto” de Cyrene Paparotti, Mestra em Canto pela New York University, e Valéria Leal, fonoaudióloga graduada pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e especializada em Voz:

A classificação vocal não é uma ciência exata. Ela orienta o cantor em direção ao tipo de repertório que melhor se adapta às suas possibilidades anatômicas e fisiológicas. Os alunos têm uma grande ansiedade em saber qual é o registro em que vamos catalogá-lo. Enquanto desconhecem o seu registro, sentem-se sem identidade. O regente precisa classificar as vozes para poder formar o seu coro. De forma genérica, classificamos as vozes em graves, médias e agudas tanto para os homens como para as mulheres (Paparotti; Leal, 2013, p. 113).

Quando baseamos as classificações vocais em *masculinas* e *femininas* excluímos várias outras experiências de identidade de gênero que não se adequam ao padrão binário difundido

³ As/us alunas/es Paulo Otávio Ribeiro Delgado, Amy Kirisame de Sousa e Emanuely Barros da Silva.

⁴ Cissexismo é um sistema de crenças e práticas sociais que privilegia pessoas cisgênero (cuja identidade de gênero corresponde ao sexo designado no nascimento) e desvaloriza, invalida ou discrimina pessoas trans e não binárias.

⁵ “LGBTQIAPN+ é uma sigla que abrange pessoas que são lésbicas, gays, bi, trans, queer/questionando, intersexo, assexuais/aromânticas/agênero, pan/poli, não-binárias e mais” (Comitê de Conduta Ética/Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia, 2024).

pela sociedade, como pessoas trans e travestis, pessoas dissidentes de gênero ou identidade *queer* e pessoas não binárias. Na contemporaneidade, onde temos distintos entendimentos a respeito das identidades de gênero e lutamos contra silenciamentos de perspectivas não cisgêneras, como ampliar - ao estudar Teatro Musical ou as Artes da Cena - as classificações vocais de maneira a não pactuar unicamente com a cisnormatividade?

Constatamos que pesquisas atuais ainda seguem com reverberações binárias, estudamos um livro publicado recentemente no Brasil sobre técnica vocal para crianças, o qual pontua que: “Não há distinção de timbre entre vozes femininas e vozes masculinas na infância. Todos possuem voz de criança” (Tupi, 2023, p. 12). Trazemos duas perguntas, a partir da citação, e provocamos as pessoas leitoras para que as respondam ou as ampliem buscando embasamentos e atravessamentos outros que não apenas os *biologizantes*: se não há na infância, há na idade adulta? Em qual idade começa a distinção entre vozes femininas e vozes masculinas? Sabe-se que, até então, a fisiologia é fator determinante na literatura musical e fonoaudiológica neste assunto, e que ela consegue - *até a página dois*⁶ - responder a essas questões, mas quais os limites, distinções e entendimentos que fogem da *teoria*? Onde aparecem os corpos intersexo? Onde observam corpos com identidades outras e que não cabem em *caixinhas* cisnormativas?

Um importante aparte contextual de elementos que pulsaram na graduação douradense, é que dentre muitas pessoas que já estiveram à frente de componentes curriculares de voz ou que passaram pelo curso de Artes Cênicas ministrando oficinas com práticas de canto, há alguns registros que marcaram discentes sobre uma classificação vocal unicamente binária - vozes masculinas e femininas - e que apontaram situações delicadas pela não inclusão ou não abertura à pluralidade de corpos. Em uma oportunidade, relatam alunes que passaram pela pesquisa e vivenciaram a situação, uma pessoa ao conduzir exercícios vocais e não aceitar que alunas trans ficassem em grupos das ditas vozes *femininas*, como soprano ou contralto, mudou sua abordagem e separou os grupos de vozes por *sexo biológico*, assim sendo alunas trans haveriam de ficar em naipes das entendidas vozes *masculinas*. Ecos que marcam formações artísticas. Ecos que podem agredir. É preciso falar sobre transfobia na formação.

⁶ A expressão popular *até a página dois* é uma forma de dizer que algo é uma idealização ou que só funciona na teoria, mas não na prática. A expressão comunica que algo pode mudar ao *virar a página*.

Nosso plano de trabalho investigou a classificação vocal, buscou pluralidades de diálogos com pesquisadores/as que atravessam a temática, com pessoas trans e/ou não binárias, visitou o livro de José Stona e Fernanda Carrion “O cis no divã” (2021), o estudo conduzido pela professora Ana Paula Dassie-Leite a respeito da pesquisa e prática fonoaudiológica com pessoas trans e travestis (2023), o artigo da atriz trans Kika Sena publicado na Revista Voz e Cena (2023), textos da literatura musical *tradicional* e/ou *usual* que abordam teorias e exercícios vocais, dentre outros materiais que surgiram no decorrer do ciclo, em um *mergulho* bibliográfico/referencial que atravessou pesquisa-ação⁷ por práticas artísticas-musicais, que tinham como intuito problematizar a classificação vocal presente em alguns estudos musicais.

Articulamos pesquisa-ação no *workshop* “Cantando por aí: Introdução ao Canto Coral”, que aconteceu em junho de 2025 no Sucata Cultural - na cidade de Dourados/MS. Planejamos a oficina visando pluralidades de vozes, que os exercícios não enquadrassem pensamentos binários em conexão com a classificação vocal no campo da música. Na oficina não nomeamos os naipes através da classificação tradicional vinculada a *vozes femininas* e *vozes masculinas*, soprano, tenor etc., mas sim organizamos as vozes por tessituras vocais, naipes agudos, médios e graves, para que as pessoas não se sentissem presas a padrões ou nomenclaturas correlatas à separação por gênero e pudessem experimentar e descobrir possibilidades. Também nesse processo incentivamos os/as/es participantes a vivenciar mais de uma linha melódica, para que não só experimentassem distintas melodias, mas também pudessem se descobrir, se desprender de diretrizes únicas, e compartilhar com o grupo suas percepções.

O presente artigo pontua parte dos atravessamentos teóricos que vivenciamos na pesquisa, traz a prática em canto coral experimental que desenvolvemos como um convite a todas as pessoas que manifestaram interesse em cantar naquela oportunidade, sem amarras ou pré-requisitos, e atualiza o convite às pessoas leitoras deste texto para que todos/as/es possamos ampliar problematizações cissexistas na música.

⁷ “Entre as diversas definições possíveis, daremos a seguinte: a pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo” (Thiollent, 1986, p. 14).

Problemáticas cissexistas na música

O método de classificação vocal utilizado na área da música e nas práticas musicais conectadas ao canto, pode perpetuar estereótipos e normas rígidas sobre como as vozes devem ser associadas ao gênero de uma pessoa, facilitando a disseminação de preconceitos cissexistas que são alimentados por uma divisão de gênero binária e não inclusiva. “Vale ressaltar que tanto o viés heterossexista quanto o cissexista usualmente se interseccionam e se sobrepõem em diversos contextos” (Stona; Carrion, 2021, p.53). Entendemos como cissexismo o fato de colocar pessoas cis como o padrão *natural* de gênero e corpos.

Existem pessoas cis e pessoas trans, ao pensarmos em gênero. Cisgênero ou transgênero. “O prefixo cis, de origem latina, significa posição aquém ou ao mesmo lado, fazendo oposição ao prefixo trans, que significa posição além ou do outro lado” (Beatriz Bagagli, 2015, p. 13). Podemos arrogar, em leituras e tentativas introdutórias de abordar o assunto querendo-o acessível, cis como a pessoa que se identifica com seu sexo biológico, e trans a pessoa que não se identifica com seu sexo biológico (é preciso questionar o binarismo). Vivemos num cis-tema, quando ser trans é lido como algo “anormal” por uma sociedade, ou quando vivemos num sistema onde só o cis é contemplado (Chaves; Lignelli, 2025, p. 85).

Consideramos cissexismo o fato de ignorar, apagar ou considerar *menos válidas* experiências e corpos não-cis. Cissexismo pode se distinguir da transfobia por se tratar de uma violência velada, enquanto a transfobia se trata de violência explícita contra pessoas trans (Guimarães, 2013). No canto, quando baseamos as classificações vocais em *masculinas* e *femininas* excluímos várias outras experiências de identidade de gênero que não se adequam ao padrão binário difundido pela sociedade, excluímos pessoas trans, travestis, pessoas sem conformidade de gênero ou identidade *queer* e pessoas não binárias. No canto coral, o sistema proposto para a identificação dos naipes vocais se organiza em denominações difundidas no campo da música, é comum utilizar os acrônimos SATB - soprano, alto (contralto), tenor e baixo - e SMATBB (incluindo mezzo-soprano e barítono) para descrever distribuições de naipes/vozes, separadas em vozes *femininas* (soprano, mezzo e contralto) e em vozes *masculinas* (tenor, barítono e baixo). Mesmo que existam variações ou outras nomenclaturas no universo da classificação vocal, como *tenorino*, a separação por gêneros ainda é tratada como base.

Apesar do sistema de classificação ter sofrido alterações e revisões ao longo do tempo, ele nunca dissolveu a separação entre vozes masculinas e vozes femininas, o que evidencia que o elo entre essas duas esferas (classificação vocal e identidade de gênero) não está distante, desafiando-nos a romper certos binarismos que flutuam sobre o entendimento da voz humana (Delazzeri, 2018, p. 83).

E onde cabem os corpos *queer*? Vladimir Safatle (2015) explica em seus estudos que a palavra *queer*, era conectada a *bizarro*, *excêntrico*, *estranho*, e passou a designar depreciativamente os homossexuais a partir do século XIX. “Nos anos 1980 a palavra foi reivindicada por grupos LGBT num processo de resignificação em que se tornou valorativa. Com essa transformação de sentido, o termo começou a ser usado no sintagma ‘teoria *queer*’, inicialmente pela feminista italiana Teresa de Lauretis” (Safatle, 2015, p. 178).

Ao transformar e resignificar *queer* para que a sociedade possa diluir preconceitos, voltamos a enfrentar estereótipos deturpados de segregação de gênero pelas vozes, pontuando reflexões para além do campo da prática artística e que perpassam nossos estudos. Quantas vezes já ouvimos frases que podem agredir constituições vocais distintas? Nossa pesquisa captou vários exemplos, como “Voz de traveco”; “Menino tem que falar grosso”; “Fala que nem homem”; “Menina não tem voz grossa assim”; “Que voz fina, esse deve ser...”; “Mulher com voz grossa não atrai homem nenhum”; “Homem com voz fina não tem sucesso na vida”; “Já pensou em tomar hormônio para engrossar a sua voz?”; “Olha lá, tentando se passar por mulher com uma voz grossa daquela”; “Você até que é bonita, mas parece um homem falando”; e encontramos em um artigo de César Lignelli e Gil Roberto, em um livro da Rede Voz e Cena, devaneios sobre “Vozes do fracasso” (2019):

Então, vozes do fracasso poderiam ser em si fracas? Fracas no sentido de brandas, mansas, moderadas, tolerantes ou debilitadas, acabadiças, adoentadas, alquebradas ou escassas, minguadas, parcas ou finas, miúdas, ralas ou frágeis, quebradiças ou franzinas, débeis ou incapazes, despreparadas, imperfeitas, inábeis, péssimas ou indecisas, irresolutas ou inferiores, incompetentes, insuficientes, mediocres ou moles, flácidas, frouxas, tenras ou pobres, desvalidas e miseráveis? Seriam vozes trêmulas? Com pouca presença de alguns harmônicos? Disfônicas? [...] **Ou seriam vozes que incomodam a quem as escuta?** (Lignelli; Roberto, 2019, p. 225, grifo nosso).

As frases que captamos na pesquisa, e várias outras que encontramos em publicações que problematizam vozes e cultura, são aproximações que podemos fazer sobre como fomos instruídos a associar o tom, volume, a afinação, o timbre da voz (dentre outros padrões musicais) de uma pessoa a várias instâncias de sua vida como o sucesso e a identidade de gênero, mas também uma espécie de validação a qual pessoas trans/travestis são submetidas. O tema passabilidade hoje vem sendo alvo de discussão dentro da comunidade LGBTQIAPN+, muito por se referir a essa tentativa de padronização na experiência de pessoas trans, onde mulheres trans e travestis são discriminadas por não terem traços *femininos*, vozes agudas e *delicadas*, homens trans sofrem preconceito pelo fato de não terem

vozes graves e pessoas não binárias sendo excluídas pelo fato de não se encaixarem em normas de gênero e expressividade.

Passabilidade, como ressalta a advogada e ativista Naomi Maratae (2018), é um termo usado na comunidade transgênero que implica em determinado indivíduo trans *passar* como seu gênero de identificação, ou seja, implica em ninguém perceber que esse indivíduo é trans, e pensarem que ele é na verdade cis. É importante elucidar que a passabilidade, na maior parte das vezes, é almejada por pessoas trans/travestis, porque, infelizmente, estas pessoas precisam ser *passáveis* para terem segurança e para garantirem sua sobrevivência numa sociedade transfóbica, onde os índices de violência contra pessoas trans estão entre os maiores do mundo. De toda forma:

Deve-se questionar a “glamourização” da passabilidade. Dizer a uma pessoa trans que “você é tão linda que nunca imaginei que fosse trans” é o mesmo que implicar que uma pessoa trans não pode ser linda. Ainda hoje, existe o tabu de que pessoas trans são “aberrações”, e quando se pensa em trans, muita gente ainda se lembra das travestis dos anos 70 que se danificavam com silicone industrial e mal tinham conhecimento ou acesso para fazer qualquer tipo de tratamento hormonal (Maratae, 2018, s/n).

As pesquisas sobre gênero vêm tomando cada vez mais espaço no âmbito acadêmico atual com discussões importantes relacionadas a pluralidade, performance de gênero e principalmente sobre identificação. Esse assunto não é tão recente quanto parece, temos pesquisas datadas dos anos 1980 e 1990 que já problematizavam a relação entre identidade de gênero e sexo biológico. Vários nomes importantes na pesquisa de gênero podem ser citados no trabalho de desconstrução e na reformulação na identidade de gênero, como a autora e pesquisadora Judith Butler:

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (Butler, 2003, p. 201).

Para seguirmos problematizações de gênero e nos conectarmos com a prática artística, podemos usar como exemplo a atriz e pesquisadora teatral Kika Sena, graduada em Artes Cênicas pela universidade de Brasília, que em seu trabalho “A voz como recurso poético e político na performance de uma travesti preta e periférica” (2023) nos relata como foi o seu processo de criação cênico para o espetáculo Ovelha Dolly. Em seu relato, a atriz nos traz vários questionamentos, destacamos:

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? (Sena, 2023, p.15).

Kika Sena, usa em seu processo sua própria experiência de pessoa preta travesti como força criadora em um espetáculo, e ainda se propõe a usar uma analogia entre animal de abate, a ovelha Dolly personagem de Fernando de Carvalho, e as suas questões de pertencimento, seus gritos e ecos, enquanto interpreta e deixa interpretar como o próprio animal. Esses e outros questionamentos trazem mais potência à pesquisa em identidade de gênero. Quantas outras experiências, vivências e vozes não estão sendo vistas/ouvidas? Perdemos grandes oportunidades de conhecer outras realidades que podem trazer enriquecimento ao mundo da arte quando nos prendemos e perpetuamos regras e normas retrógradas que são limitantes e excludentes para a maioria.

Dar voz à causa de uma classificação vocal mais inclusiva reflete diretamente na arte performática como um todo. Perceber a diversidade e a capacidade artística a partir da presença de pessoas plurais na prática cultural é dar espaço a uma sociedade marginalizada e excluída, como pontua a cantora e atriz Bárbara Biscaro:

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).

Tais reflexões nos remetem ao processo prático de nossa pesquisa, um *workshop* aberto à comunidade douradense no convite a cantar em grupo de forma aberta, livre, onde o desejo de cantar viria em primeiro plano, sem a necessidade de ter vivências formativas ou classificações vocais (para o canto) anteriores.

Classificação vocal: uma experiência alternativa em *workshop*

O *workshop* “Cantando por aí: Introdução ao Canto Coral”, que o Grupo de Pesquisa “Teatro Musical: relações entre a cena e a educação musical” (UFGD) realizou no Sucata Cultural em junho de 2025, na cidade de Dourados/MS, nos deu os caminhos para ampliarmos estudos. Começando pelas estatísticas, de quem participou da oficina, 80% das pessoas presentes eram *cis*, 10% assinalaram *não-binaries* na ficha de inscrição, bem como 5% assinalou o campo *trans* e 5% não sabiam responder.

O coordenador do projeto de pesquisa, professor Marcos Machado Chaves, ministrou o *workshop* aliando suas experiências com o canto coral, inclusive como regente do *Coral da UFGD* nos anos de 2014 e 2015, integrando as pessoas que estavam no momento como bolsistas de Iniciação Científica para preparar a ação conjunta. As pessoas participantes deste *workshop*, com distintos níveis de conhecimento com o canto, tiveram a liberdade de integrar o naipe vocal no qual se sentiram mais confortáveis em atuar. Nesta oficina, não nomeamos os naipes através da classificação tradicional, soprano, contralto, tenor etc., mas sim por agudos, médios e graves, dialogando sobre tessituras, para que as pessoas não se sentissem presas a padrões binários conectados a vozes femininas ou masculinas, para também contemplar as pessoas *trans* e *não-binárias* que participavam.

Nas primeiras pesquisas acerca da voz e da comunicação de pessoas *trans*, os temas abordados tiveram como principal enfoque a identificação da origem das diferenças de gênero na voz. Os estudos, em sua maioria, foram limitados aos falantes considerados como normativos, ou seja, homens e mulheres cisgêneros. Tais estudos, de perspectiva determinista, colocam as diferenças de gênero na voz enraizadas nas diferenças biológicas e fisiológicas. Tem-se, portanto, pesquisadores cis, categorizando a identidade de gênero de pessoas *trans* a partir de suas próprias percepções e suposições sobre corpos e identidades. Porém, essas percepções muitas vezes eram pautadas em uma lógica binária e de homogeneidade entre o que é feminino e masculino (Dassie-Leite et al., 2023, p. 52).

Também neste processo de repensar vozes e estruturas, incentivamos as pessoas participantes a vivenciar e estudar mais de uma linha melódica, para que experimentassem novas práticas e pudessem se descobrir e se desprender de diretrizes únicas. Durante a oficina pudemos observar muitos atravessamentos que foram valiosos à pesquisa, como o fato de mais de um/a/e participante se sentir à vontade de mudar de linha vocal durante o exercício, o que mostra que a proposta de descoberta individual durante as execuções musicais realmente pode ser algo viável, para além de determinismos em encaixes padrões/binários. Onde você se sente confortável em experimentar sua voz? Em quais exercícios vocais você consegue transitar? No pensamento de experimentações em distintas tessituras e naipes vocais, *brincamos* com uma adaptação ao acrônimo SATB de soprano, alto (contralto), tenor e baixo, incluindo *mezzos* e *barítonos* em SMATBB, e compartilhamos um esboço aproveitando a sigla inicial já difundida e pontuando tessituras/alturas em novas leituras de naipes vocais:

Sons altos [o que equivale ao naipe Soprano];
Médio-altos [o que equivale ao naipe Mezzo-soprano];
Altos profundos [o que equivale ao naipe Alto/Contralto];
Tons moderados-agudos [o que equivale ao naipe Tenor];
Baixos-médios [o que equivale ao naipe Barítono];
Baixos-graves [o que equivale ao naipe Baixo].
(Pesquisa Teatro Musical UFGD, 2025).

A *brincadeira* é uma alternativa que adapta extensões/alcances vocais, mantém a sigla e retira o imaginário cissexista. No exemplo desse imaginário, pense rapidamente em uma pessoa soprano e em uma pessoa tenor. Você consegue se desprender de imagens binárias ou pensou em uma mulher e em um homem? Agora pense em artistas que cantam sons agudos. Ficou mais fácil soltar as amarras sexistas? Já a alternativa adaptada de SMATBB, trata-se de uma proposta de inserção/atualização? Não, ao menos não necessariamente. É um convite de adaptação a como cada grupo vocal (ou pessoas interessadas ao canto coletivo ou individual) pode colocar o foco nas notas musicais para além da separação por gêneros, cada grupo pode *brincar* ou *inventar* a seu modo. Nesta proposta, ao invés de separar vozes *femininas* (soprano, mezzo e contralto) e vozes *masculinas* (tenor, barítono e baixo), dividimos por *naipes vocais altos* (sons altos, médio-altos e altos profundos) e *naipes vocais baixos* (tons moderados-agudos, baixos-médios e baixos-graves), correlatos à classificação binária, mas que não fecha as portas para que participantes de distintas identidades e desejos experienciem alternativas que melhor encaixem às suas vocalidades.

Acreditamos que a classificação vocal, na área da música, precise diluir imaginários cissexistas, quais?

A classificação vocal também é uma temática recorrente nos estudos sobre a voz humana, apontando diretamente para o cruzamento entre corpo e cultura. No que diz respeito a esse assunto, os parâmetros de classificação próprios à música erudita europeia acabam constituindo-se como um sistema hegemônico presente em nossa cultura musical ainda hoje [...] a predominância da classificação das vozes, por parte das enciclopédias e dicionários musicais, em primeiro lugar, por gênero e, em seguida, pela região que ocupam na escala de alturas. Desse modo, reconhece-se, inicialmente, um quarteto núcleo formado por soprano/alto/tenor/baixo, mais as vozes intermediárias de mezzo-soprano e barítono (Delazzeri, 2018, p. 80).

Possivelmente, pode-se dar enfoque inicial na tessitura vocal e não no gênero das pessoas participantes, ou seja, no alcance das notas graves e agudas de cada pessoa, como foi experimentado na prática com o *workshop* de introdução ao canto coral “Cantando por aí”. Entender que toda experiência passa pelo individual, mesmo no coletivo, que cada voz é única e cada expressão de gênero é pessoal e nem sempre se encaixa em uma *caixinha* pré-determinada, são os primeiros passos para uma classificação vocal mais inclusiva para todas as pessoas.

Os passos seguintes estudariam culturas, e buscariam se distanciar de imaginários, em classificações vocais, rasos e estereotipados, seja pela fisiologia da pessoa ou por suas

constituições socioculturais, assim como escreveu a cantora e professora/pesquisadora Paola Menegat Delazzeri, Mestre em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina:

Durante meu trabalho de campo, as interlocutoras Rhaysa e Bibi Blue, apontaram que as classificações vocais dentro de suas práticas não se ligam às questões de extensão ou tessitura vocal propriamente, mas às características fenotípicas de uma cantora e à racialização dos indivíduos. Como faz notar Rhaysa: “a branquinha, loirinha, europeia se imagina que canta bonequinha, estridente... Esta é a soprano! Então, são coisas que tu escutas, mas que não estão ligadas à tua fisiologia. Isso tem a ver com aquela questão de cultura, enquadramento. Como se enquadra a voz de alguém?” (SANTOS, 2017). Esse mesmo questionamento perpassa a discussão da cantora Bibi Blue, que comenta: “uma vez eu escutei: para uma ruiva tu canta que nem negona [...] No meu caso, que sou ruiva, tenho pinta, sarda e sou magrela, se imagina uma voz pequena. Então, tu tem que ser negra e gorda para cantar bem?” (BLUE, 2017). O trecho transcrito da cantora Bibi Blue aponta diretamente para o processo racialização que, segundo Monsma (2013), é a ação de essencializar um grupo étnico ou indivíduo e a imposição de categorias a um grupo subordinado por um grupo dominante. Assim, analiso que para as interlocutoras Bibi Blue e Rhaysa as classificações vocais definem-se naquilo que nomeio de “caixas coloridas”; que, quando “negra” funciona como emblema de essencialização e vincula-se à identificação de habilidades, comportamentos e disposições que supostamente são inerentes (Delazzeri, 2018, p. 81).

A proposta de mudança da (ou apenas de um repensar a) classificação vocal que conhecemos hoje, nas salas de ensaio e no entorno de nossa sociedade, é um convite à modificação em diversos outros âmbitos aos quais as diferentes identidades de gênero, experiências e expressividades, não acham espaço para habitar, onde pode-se perder possibilidades de desenvolver uma arte que melhor representa cada pessoa e traz mais força ao próprio fazer artístico, é saber que “pessoas que se identificam em uma mesma categoria de gênero podem exprimi-lo de forma diferente, sejam elas trans ou cis, e este entendimento tem rompido paradigmas históricos de uma dicotomia utópica sobre o que é se ter uma voz feminina ou uma voz masculina” (Dassie-Leite et al., 2023, p. 54). Pontua Ana Paula Dassie-Leite, fonoaudióloga professora da área de Voz da Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná, que atua com temas como distúrbios vocais, disfonias comportamentais e orgânicas, vozes profissionais artísticas e não artísticas e transição vocal de pessoas trans e travestis:

Dessa maneira, há de se assumir uma postura crítica diante das demandas fonoaudiológicas de pessoas trans, englobar as infinitas possibilidades de construir arranjos masculinos ou femininos que ultrapassem leituras binárias; uma voz grave pode ser concebível como feminina dentro de estratégias e técnicas que visem outras formas de construções identitárias não cisnormativas. Trata-se de um trabalho desafiador que precisa adentrar nos campos de discussões fonoaudiológicas. (Dassie-Leite et al., 2023, p. 55).

Nossas conclusões, do presente artigo ou do plano de trabalho do projeto de pesquisa, não trazem pontos finais, mas dialogam como artistas da UFGD compartilharam no artigo

“Nos caminhos das intersecções cênicas entre voz e discurso” (2020), trazendo *pontos inconclusivos de conclusão* mais do que um jogo de palavras, dividindo: “não pretendemos afirmar pensamentos como verdades incondicionais ou como um caminho a ser seguido, são questionamentos que dividimos e convidamos as pessoas leitoras para absorver e ampliar de acordo com seus contextos” (Chaves; Barros; Souza Junior, 2020, p. 73). As vivências aqui descritas podem gerar outros pontos de contatos e conversações, ampliando problematizações cissexistas no campo de música e na classificação musical *tradicional*.

O *workshop* contemplou pesquisa-ação, os resultados nos mostraram pessoas praticantes com interesse em canto coral ou em teatro musical, que valorizaram os exercícios de canto focados em tessituras vocais e não na classificação vocal binária, e que descobriram ou reforçaram entendimento de que o canto pode ser um lugar de liberdade, de resistência. As leituras apontaram que ainda há muito a percorrer para diluir questões cissexistas no campo da música, mas existem ações contemporâneas que, passo a passo, andam à emancipação da binariedade como única opção nos estudos de canto. Por fim, agradecemos à Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo fomento à pesquisa, bem como ao espaço douradense Sucata Cultural à abertura destinada ao *workshop* de experimentação de nossos estudos, e a todas as pessoas em contato com a pesquisa. Resignificar importa.

Referências

BAGAGLI, Beatriz. **“Cisgênero” nos discursos feministas: uma palavra tão defendida; tão atacada; tão pouco entendida.** Campinas/SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2015.

BISCARO, Barbara. Gênero, sexo e escuta na voz em performance. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 015–026, 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** 22. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

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

CHAVES, Marcos; BARROS, Ariane Guerra; SOUZA JUNIOR, José Manoel. Nos caminhos das intersecções cênicas entre voz e discurso: dispositivos de potência do contar-se. **Revista Voz e Cena**, 1-1, 59–75, 2020.

CHAVES, Marcos; LIGNELLI, César. **Ex-pressão musical: universo de nó tonal.** Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2025.

DASSIE-LEITE, Ana Paula; VICENTE, Helena; XAVIER, Congeta; BRASIL, Alline; VIANA, Yago. Pesquisa e prática fonoaudiológicas com pessoas trans e travestis. **Identidade Comunicativa: pessoas trans, travestis e não binárias.** Org. Rodrigo Dornelas, Vanessa Ribeiro e Mara Behlau. Rio de Janeiro: Thieme Revinter, 2023.

DELAZZERI, Paola Menegat. A voz no blues: identidade, questões de gênero e racialização. **Orfeu**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 73–95, 2018.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Desfazendo o gênero: teoria queer de Judith Butler.** Criação & Crítica, São Paulo, v. 1, n. 20, p. 40-55, fev./2018.

GUIMARÃES, Beatriz. **Feminismo radical e feminismo trans.** Disponível em: <https://feminismotrans.wordpress.com/2013/05/24/feminismo-radical-e-feminismo-trans/> Publicação: 24 mai 2013. Acesso: 15 out 2025.

JUSTUS, Liana; MIRANDA, Clarice. **Formação de plateia em música.** Liana Justus, Clarice Miranda. São Paulo: Arx, 2004.

LIGNELLI, César; ROBERTO, Gil. Vozes do fracasso. In: **Práticas, poéticas e devaneios vocais.** Organizado por César Lignelli e Jane Celeste Guberfain. Rio de Janeiro: Editora Synergia, 2019.

MARATAE, Naomi. **Passabilidade – “Nossa, eu nunca iria imaginar!”.** Disponível em: <https://medium.com/triscapire/passabilidade-nossa-eu-nunca-iria-imaginar-16f985929e0e> Publicação: 12 set 2018. Acesso: 15 out 2025.

MONTEIRO, Marcelo; SOARES, Daniele. Cisheteronormatividade como Fato Social: origem e sustentáculo da LGBTfobia. **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**, 36, 2025.

PAPAROTTI, Cyrene; LEAL, Valéria. **Cantonário: guia prático para o canto**. Brasília, DF: Musimed, 2013.

SAFATLE, Vladimir. Posfácio. Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Crítica da violência ética. Tradução de Regina Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SENA, Kika. A voz como recurso poético e político na performance de uma travesti preta e periférica. **Revista Voz e Cena**, 4-2, 13–35, 2023.

SOBREIRA, Silvia Garcia. **Desafinação vocal**. Rio de Janeiro, 2002.

STONA, José; CARRION, Fernanda. **O cis no divã**. Salvador/BA: Editora Devires, 2021.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.

TUPI, Milena. **Voz de criança: Técnica Vocal para pequenos e grandinhos**. Curitiba, 2023.

Artigo recebido em 15/10/2025 e aprovado em 13/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.60030>

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

ⁱ Marcos Machado Chaves - O docente e artista Marcos Machado Chaves, nome artístico Markus Chaves, é Professor Associado da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), da área de Música e Cena, na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. Educador musical graduado na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), é Especialista em Encenação Teatral (FURB), Mestre em Artes Cênicas (UFRGS) e Doutor em Teatro (UDESC). Suas pesquisas atravessam duas áreas das artes - Música e Teatro, no Mestrado pesquisou Trilha Sonora Teatral e no Doutorado a Preparação Musical para Artistas da Cena. Em 2021 fez pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), em projeto sobre Música e Sociedade. Também pós-graduado em Musicoterapia (Faculdade Iguaçu) e licenciado em Pedagogia (UNICV), contribui com o curso de Artes Aplicadas na Promoção da Saúde (CBI of Miami). Participa dos grupos de pesquisa Vocalidade e Cena (CNPq) e do grupo e-caos - Estudos Contemporâneos e Artísticos em Observações Socioculturais (CNPq). Marcos foi professor na Faculdade Intercultural Indígena (FAIND/UFGD), esteve no grupo de coordenação do GT Voz e Cena da ABRACE (2022-2023) e é o atual coordenador do Curso de Artes Cênicas da UFGD (2025-2027). Em sua trajetória como ator, músico/compositor, diretor e preparador vocal/musical, registra vasta participação em projetos artísticos sobretudo nos cenários gaúcho e sul-mato-grossense. marcoschaves12@gmail.com.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3979750863757284>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1202-4977>

ⁱⁱ Paulo Otávio Ribeiro Delgado - Graduando do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Participou do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), nos anos de 2022 e 2023. Tem experiência na área de Artes, como ator, iluminador, sonoplasta e produtor. Atualmente, colabora com o Sucata Cultural e incentiva a difusão artística local. Em 2024 entrou na Iniciação Científica (PIBIC) no projeto "Teatro Musical: relações entre a cena e a educação musical", vinculado ao plano de trabalho "Práticas musicais e o cissexismo: observando a identificação de gênero pela voz" - temática a qual o pesquisador possui interesse em ampliar estudos. Participou de diversos cursos e eventos da área das artes. potaviordelgado@gmail.com.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7913167016061297>
ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8027-0870>

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



A disjunção enunciativa em *moscou para principiantes*

Aline Moreira Filócomoⁱ

Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil

Natacha Diasⁱⁱ

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas/SP, Brasil

Vinicius Torres Machadoⁱⁱⁱ

Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil^{iv}

Resumo - A disjunção enunciativa em *moscou para principiantes*

Este artigo descreve e analisa, no estudo de caso da obra *moscou para principiantes* (2022), de Aline Filócomo, a disjunção enunciativa como operador metodológico e expressivo que vincula processo criativo e espetáculo, expandindo as noções de presença, tempo e escuta na cena. A dramaturgia, elaborada a partir de transcrições poéticas de conversas entre atrizes e mulheres idosas, tensiona os limites entre realidade e ficção, revelando a inação como sintoma de aprisionamentos estruturais. A incorporação de vozes gravadas e camadas sonoras desloca a relação entre corpo e palavra, instaurando um regime instável em que memória, desejo e resistência se entrelaçam na criação de mundos possíveis.

Palavras-chave: Disjunção. Tempo. Presença. Voz gravada. Teatralidade.

Abstract - Enunciative Disjunction in *moscou para principiantes*

This article describes and analyzes, through the case study of *moscou para principiantes* (2022), by Aline Filócomo, enunciative disjunction as a methodological and expressive operator that links the creative process and performance, expanding notions of presence, time, and listening on stage. The dramaturgy, developed from poetic transcriptions of conversations between actresses and elderly women, blurs the boundaries between reality and fiction, revealing inaction as a symptom of structural constraints. The incorporation of recorded voices and sound layers shifts the relationship between body and word, establishing an unstable regime in which memory, desire, and resistance intertwine in the creation of possible worlds.

Keywords: Disjunction. Time. Presence. Recorded voice. Theatricality.

Resumen - La disyunción enunciativa en *moscou para principiantes*

Este artículo describe y analiza, a partir del estudio de caso de la obra *moscou para principiantes* (2022), de Aline Filócomo, la disyunción enunciativa como operador metodológico y expresivo que vincula proceso creativo y espectáculo, ampliando las nociones de presencia, tiempo y escucha en la escena. La dramaturgia, elaborada a partir de transcripciones poéticas de conversaciones entre actrices y mujeres mayores, tensiona los límites entre realidad y ficción, revelando la inacción como síntoma de aprisionamientos estructurales. La incorporación de voces grabadas y capas sonoras desplaza la relación entre cuerpo y palabra, instaurando un régimen inestable en el que memoria, deseo y resistencia se entrelazan en la creación de mundos posibles.

Palabras clave: Disyunción. Tiempo. Presencia. Voz grabada. Teatralidad.

Esta conversa está sendo gravada

A ideia e os primeiros esboços do espetáculo *moscou para principiantes*¹ (2022) nasceram em 2015, a partir do reencontro de quatro atrizes-pesquisadoras² que, diante do esgotamento de expectativas profissionais e da necessidade de redirecionar caminhos pessoais, propuseram-se a elaborar um novo projeto artístico. O que motivava aquela reunião era o reconhecimento do fim de certas expectativas até então cultivadas sobre a própria profissão, a urgência de reprogramar os rumos profissionais e de reinventar anseios pessoais, “uma ciosinha simples, pra dar errado *memso*” (Filócomo, 2020, p. 40). A metáfora da peça-*matrioska*³ - uma peça dentro da outra, uma realidade que contém a ficção e, da ficção, faz emergir uma nova realidade - orientava inicialmente a investigação. Mais do que a construção de uma narrativa linear, a intenção era produzir uma resposta sensível a um cenário político e cultural caótico, atravessado por violências silenciosas e desestabilizadoras.

Naquele momento, as conversas entre as atrizes revelavam afinidades evidentes com os diálogos de *As Três Irmãs* (1900), de Anton Tchêkhov⁴. Assim como Olga, Macha e Irina, que sonhavam em partir para Moscou e se viam confrontadas pela imobilidade, as criadoras de *moscou para principiantes* lidavam com certa sensação de paralisia, imposta por expectativas sociais de gênero e pela passagem do tempo. Respaladas por leituras de Silvia Federici (2017), essa impossibilidade da ação era compreendida não como falha, mas necessidade de transcender a função-trabalho que, historicamente construída pelo capitalismo e luta de classes, vincula a categoria mulher ao exercício de um determinado rol de atividades reprodutivas.

1 Boneca russa que remete à imagem da mulher fértil, constitui-se de uma série de bonecas, feitas geralmente de madeira, colocadas umas dentro das outras.

2 Inicialmente, as atrizes-pesquisadoras envolvidas eram Aline Filócomo, Natacha Dias, Rita Grillo e Fernanda Stefanski.

3 *moscou para principiantes* (2022). Ficha técnica: direção e dramaturgia de Aline Filócomo; elenco composto por Natacha Dias, Paula Arruda e Rita Grillo; produção de Aura Cunha; produção executiva de Yumi Ogino; cenário e iluminação de Marisa Bentivegna; figurino de Anne Cerutti; projeção de Grissel Piguillem; trilha sonora de Kuki Stolarski; colaboração de Fabrício Licursi e Mackaylla Maria; operação de vídeo, luz e som de Cezar Renzi; programação visual e fotos de MaGon.

4 A pesquisa a que se refere este texto está atualmente em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp.

Juntas, as artistas envolvidas na concepção da peça tentavam elaborar um novo projeto artístico do mesmo modo como Olga, Macha e Irina sonhavam em ir para Moscou. Tal como as personagens tchekhovianas - que, embora jovens, já se percebem tomadas por uma sensação de esgotamento existencial - eram quatro mulheres para quem a passagem do tempo impunha o confronto com as máscaras sociais atribuídas ao feminino. Tornava-se urgente romper com a ideia de um destino moldado por convenções e expectativas de gênero. A inação, nesse caso, era interpretada como sintoma de uma condição de aprisionamento estrutural.

a da direita - por que elas não vão pra moscou? elas não vão pra moscou porque elas são trouxas? não tem nenhum passo a passo... é só elas entrarem no trem... por que elas não entram no trem? porque elas são idiotas do *overbooking* na hora de pico numa sala de espera... não... porque é difícil, porque está ligado a *ciosas* que são maiores que elas... ah, agora eu estou pegando o trem e indo e vindo pro *memso* confeitamento... é isso, eu não quero fazer uma festa de aniversário pra cinquenta *peçonhas* amigas cocriativas, eu quero fazer a festa do século... mas por que eu não faço? por que eu não vou pra moscou (Filócomo, 2020, p. 75)?

O ponto de não retorno no processo criativo - posteriormente entendido como disjunção ou início de uma transição sem volta - ocorreu quando uma das integrantes do grupo, Aline Filócomo, tomou a decisão de gravar e transcrever as conversas travadas em ensaio. Nesse momento, a função de dramaturga e diretora consolidou-se, e a “peçonha. corretor de texto. pecinha.” (Filócomo, 2020, p. 51) ganhou contornos artísticos. Embora praticamente nada de extraordinário estivesse acontecendo, a discussão sobre a peça já era, por si só, a própria peça a ser feita. Como em Tchêkhov, o que não se diz, ou o que se diz para ocultar outra coisa, constitui o próprio conflito. O cotidiano, a apatia e o esgarçamento do tempo não são pano de fundo, mas a revelação em si, a verdadeira reviravolta. A batalha, nesse território, é travada na própria linguagem.

Disjunção define-se, no senso comum, como ato ou efeito de desunir, separar, afastar, deslocar. Neste texto, é palavra que dobra e desdobra o aqui e agora. Implica uma relação ativa e muitas vezes tensa entre as partes. Conforme Deleuze e Guattari (2010) pontuam, o paradoxo da “disjunção” consiste em não ser pura e simplesmente uma ruptura estanque, mas permanência disjuntiva que afirma os termos ou tempos disjuntos, sem que um limite ou exclua o outro. Tudo fica registrado, cada opção, cada possibilidade.

À luz do pensamento de Karen Barad (2012), a ação de disjuntar pode ser compreendida como um “corte agencial” que produz uma “separabilidade agencial” no interior do próprio fenômeno - em contraste com o corte cartesiano, que estabelece uma

distinção inerente entre sujeito e objeto. “Isso não significa que não haja separações ou diferenciações, mas que elas existem apenas no interior das relações. [...] É o corte que faz o indivíduo, e não o contrário” (Barad, 2012, p. 77, trad. nossa).

É nesse horizonte que, em *moscou para principiantes* (2022), o termo disjunção viria a se consolidar como um operador filosófico, poético e metodológico inicialmente elaborado pela diretora da obra e, mais tarde, desdobrado por ela também como conceito no âmbito acadêmico⁵. Trata-se de uma noção capaz de tensionar e expandir as dimensões de tempo, escuta e presença das quais emergia a teatralidade do processo e da própria obra. Nessa perspectiva, a disjunção configura o ato de decompor para compor de outro modo; de interromper o fluxo para fazer ver os intervalos; de desalinhar o enunciado para escutar o ruído; de perceber, diferir e reconfigurar o sensível nas artes performativas.

No espetáculo, a utilização de vozes previamente gravadas, dissociadas de seus corpos emissores, instaura um campo de instabilidades perceptivas que desafia os vínculos convencionais entre corpo e enunciação, entre ver e ouvir. Por meio de procedimentos como dublagem, sobreposição de falas, hiatos temporais e desritmias entre emissão e recepção, emergem aquilo que aqui se denomina vozes instáveis: vocalidades acusmáticas, errantes e intermitentes, que transitam entre suportes e presenças diversas.

A análise desenvolvida neste trabalho explora os efeitos e impactos da utilização da disjunção enunciativa como procedimento cênico que incorpora o recurso não-presencial da voz gravada como elemento concreto e atuante na construção das relações vivas que implicam artistas e público, de modo a abrir novas perspectivas de apreciação e compreensão da experiência teatral.

Transcrição Poética

Após a fase de concepção inicial do projeto - quando foram gravadas e transcritas as conversas entre as atrizes - *moscou para principiantes* continuou a tomar forma em um fluxo de composição que poderia se aproximar de um “intemperismo” poético. Assim como as rochas se constituem por movimentos de desagregação e decomposição promovidos pelo tempo, também as palavras e ideias da peça, ao longo de cinco anos, foram se desprendendo de seus

⁵ Optou-se pelo uso do acento em Tchékhov, conforme prática recorrente entre pesquisadores(as) da área no âmbito acadêmico, como Elena Vássina, Diego Moschkovich e Daniela Merino.

significados de origem, descolando-se dos referenciais biográficos que inicialmente remetiam às imagens autoficcionais das atrizes. Entre 2015 e 2020, inúmeras versões do projeto acumularam-se nos computadores das criadoras, submetidas a editais na expectativa de viabilizar sua produção. Simultaneamente, a materialidade do texto se sedimentava pela incorporação, por parte da dramaturga, de imagens que ressoavam o processo crítico daquele momento político. Não se tratava de representar os acontecimentos de um mundo em desfazimento, mas de uma meteorização provocada pela perplexidade e pelo estranhamento das criadoras diante de um cenário que, tendo como marco o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, se prolongava na perda de direitos trabalhistas, na insegurança institucional, na corrosão de valores humanos básicos e na rarefação de referenciais de futuro.

Nesse período, o texto aproximava-se cada vez mais da vida, menos como documento do que como espanto, em movimento semelhante ao que Benjamin (1987) descreve como história a contrapelo. Nos encontros que ainda ocorriam entre as criadoras, a fim de manter vivo o projeto, as conversas revelavam um universo de fatos borrados que, cada vez mais próximos dos diálogos de *As três irmãs* (1900), faziam emergir tanto a voz nostálgica de um tempo morto quanto os silêncios produzidos por nossa absoluta incapacidade de encarar o rosto assustador do futuro. Isso impelia a busca por uma linguagem capaz de traduzir as novas tentativas de comunicação e, ao articular as dinâmicas sociais às condições tecnológicas da época, incorporar tanto a sensação de isolamento no contexto de massa quanto os processos de despersonalização psíquica que a acompanhavam. Em 2019, aquilo que então acreditávamos ser a última versão da dramaturgia apoiava-se em uma circunstância fictícia que remetia, de forma não explícita, à situação de três idosas confinadas em um asilo.

Diante da moldura de uma tela constantemente ligada, suas falas evocavam memórias fragmentadas, em um jogo de palavras que buscava construir, talvez, uma “*peçonha*. corretor de texto”, talvez uma realidade, ou alguma nota de verdade possível. “Ano que vem não tem ano de nada no Brasil” (Filócomo, 2022), anunciavam, dando voz à sensação de desmonte provocada pelo avanço da extrema-direita nas eleições recentes. Do ponto de vista pessoal, o texto também revelava a angústia das artistas diante do desmantelamento das políticas culturais e das estruturas produtivas da arte brasileira, consolidadas ao longo de décadas de mobilização. As personagens, que até então não possuíam nome próprio, passaram a ser identificadas por suas posições ideológicas - *a da direita, a da esquerda e a do meio* -, configurando

uma estrutura lúdica erguida sobre ideias desgastadas e sobre o vazio ideológico que as sustentava.

Em 2020, com as atrizes vivendo em cidades distintas, os ensaios passaram a ser conduzidos de forma virtual, em uma “sala de Zoom”. No breve período que antecedeu a pandemia de COVID-19, a diretora da peça, Aline Filócomo, ainda teve a oportunidade de ministrar uma oficina de teatro com um grupo de mulheres da terceira idade, frequentadoras da Biblioteca Érico Veríssimo, na Zona Norte de São Paulo. Com o propósito de agregar vozes e dar continuidade ao desenvolvimento do texto de *moscou para principiantes*, propôs o mesmo procedimento de conversas em torno dos temas-armadilhas que inquietavam as criadoras: trabalho, sobrevivência ou satisfação, realização profissional ou pessoal, maternidade e passagem do tempo. Esses encontros mostraram-se fundamentais para a finalização da dramaturgia. Cabe destacar, inclusive, que uma das participantes tinha o mesmo nome de uma das personagens de *As três irmãs* (1900): Olga. Foi justamente ela quem, com uma frase muito simples, ofereceu a Aline uma das chaves mais preciosas para a compreensão da obra de Tchêkhov: “Hoje eu faço amanhã” (Filócomo, 2020, p. 102).

a da esquerda - que assim é uma maneira de ficar aqui mais um pouquinho
a do meio - negociar mais um dia
a da esquerda - deixar uma *ciosa* pra amanhã é uma esperança
a do meio - um investimento
a da direita - uma expectativa (Filócomo, 2020, p. 76).

Os enunciados e expressões da oficina não emergiam como vozes que representavam indivíduos isolados, mas como a ressonância de um grupo, de uma classe. Os diálogos, reflexões, depoimentos e testemunhos compartilhados nesses dois núcleos de mulheres - atrizes de meia-idade e mulheres idosas - sempre em interlocução com a obra *As três irmãs* (1900), foram integralmente registrados em áudio. A partir da recombinação de elementos, da reciclagem de ideias e da sobreposição de sentidos, a dramaturga e diretora consolidou o procedimento que denominou “Transcrição Poética”, por meio do qual buscou incorporar todas essas vozes ao texto final de *moscou para principiantes*, publicado pela Editora Javali em 2020.

A palavra “transcrição” origina-se do verbo latino *transcribere*, composto por *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando “escrever para além de”, ou ainda, “escrever a partir de um lugar e chegar a outro”. Mas levar o que? De onde? Para onde? Como transportar nossas memórias e registros mais íntimos e privados para um espaço

público de compartilhamento? E mais: como se transcrever poeticamente e ficcionalmente, tanto em uma criação artística quanto em uma pesquisa científica?

Talvez transcrever seja também um modo de reescrever o vivido, de dar novo contorno às experiências que se deslocam no tempo. No processo de escrita da dramaturgia, as vozes registradas não apenas documentam, mas se reconfiguram na escrita, criando um espaço onde passado e presente se disjuntam e se entrelaçam como os fios de um tecido em permanente composição. O real e a ficção se confundem, e o que foi dito pode ser dito novamente, mas de outra forma. E de novo, e de novo. Inspirando-se em Tchékhov:

Verchínin - Muitas vezes, eu fico pensando: se pudéssemos recomeçar a vida, dessa vez com mais consciência? E se esta vida que já vivemos fosse, por assim dizer, só um rascunho, enquanto a outra seria uma versão passada a limpo? Então, eu acho que cada um de nós se esforçaria, acima de tudo, para não se repetir e criaria para si, no mínimo, condições de vida diferentes, montaria uma casa assim, com flores, uma profusão de flores... (Tchékhov, 2021, p. 206).

Três mulheres confinadas no tempo e no espaço, transitando entre identidades instáveis, tentam transcrever juntas alguma coisa: uma obra, uma verdade, uma espécie de história que elas mesmas ainda desconhecem. No texto, repleto de palavras inventadas, repetições, subversão de fonemas e erros ortográficos, os desassoss(egos) são abordados por personagens nomeadas, em uma espécie de jogo confuso de ideias desgastadas e vácuo ideológico, como *a da direita, a da esquerda e a do meio*. Como o próprio momento atual, a linguagem opera por um jogo de tentativa e erro na construção e desconstrução dos pontos de vista de três figuras que transitam entre ficções e realidades variadas. Ora parecem ser as personagens Olga, Macha e Irina, de *As Três Irmãs*; ora são três idosas resgatando suas memórias; ora são as próprias atrizes que devaneiam imaginando quais seriam as suas pequenas *moscous*. Como uma *matrioska*, uma camada contém a outra.

E assim,

Olga - [...] O tempo vai passar e nós vamos partir para a eternidade, as pessoas vão se esquecer de nós, vão esquecer nosso rosto, nossa voz, vão esquecer quantas éramos, mas nossos sofrimentos vão se transformar em alegria para aqueles que viverão depois de nós, a paz e a felicidade vão reinar na terra, e aí dirão palavras boas e cheias de gratidão àqueles que estão vivendo hoje. Ah, queridas irmãs, nossa vida ainda não acabou. Vamos viver! A música está tão alegre, tão animada, que parece que falta só um pouquinho para conseguirmos descobrir para que estamos vivendo e para que estamos sofrendo... Como seria bom saber, como seria bom saber (Tchékhov, 2021, p. 281)!

O futuro, Moscou. Talvez Moscou não seja um lugar. *A da direita, a do meio e a da esquerda* estão presas em um círculo. De um lado, como nós, planejam a festa do século e precisam acreditar que a natureza humana vai melhorar no futuro.

Verchínin - Como posso dizer? Eu acho que tudo no mundo deve mudar pouco a pouco, e já está mudando agora, diante de nossos olhos. Daqui a duzentos ou trezentos anos, enfim, daqui a mil anos, que seja, pois a questão não é o prazo, vai ter início uma vida nova e feliz. Nós não vamos conhecer essa vida, é claro, mas é para ela que hoje vivemos e trabalhamos, e nós também estamos criando essa vida, na verdade, esse é o único objetivo da nossa existência e até, se quiserem, essa é a nossa felicidade (Tchekhov, 2021, p. 224).

Por outro, também como nós, são rodeadas pela impressão de que a felicidade, ou alegria, ou a glória - o que seja - estará sempre fora de alcance, inacessível à compreensão, de modo que só resta o “hoje eu faço amanhã” (Filócomo, 2020, p. 102).

A disjunção enunciativa como procedimento cênico

Em março de 2020, quando estava prevista a primeira leitura pública da dramaturgia, as atividades foram interrompidas pela recomendação de distanciamento social no contexto da pandemia do coronavírus. Como aponta Jorge Dubatti (2021),

A cultura convivial retraiu-se em todas as suas manifestações, não somente a teatral, todas: as reuniões em presença física nas ruas, nos templos, nos pequenos e grandes estádios de futebol, nas escolas, nas reuniões familiares e nas junções com amigos, nos transportes públicos, nos restaurantes e nos bares, nos negócios, nas festas, nos comícios políticos, etc. A experiência do isolamento social nos permite observar a relevância dos convívios em nossas existências cotidianas. [...] Todos já experimentamos uma síndrome de abstinência convivial. Se a quarentena demonstra algo, é o fracasso e a impotência do tecnovívio na substituição do convívio (Dubatti, 2021, p. 258).

A disjunção vivida até aquele momento no processo, concretizava-se completamente. A impossibilidade do encontro presencial impôs uma reorganização dos ensaios, que assumiram definitivamente a tônica do modelo remoto, situando-se no que Dubatti (2021), em sua discussão sobre a ontologia da própria experiência teatral, denomina dimensão tecnovivial - ações que apostam no “encontro desterritorializado, que são realizadas por recursos neotecnológicos (áudio, visual e audiovisual), numa presença telemática que permite a subtração do corpo físico” (Dubatti 2021, p. 256). A Moscou da peça estava adiada, mas era, na vida, mais concreta que nunca. Verdadeiramente confinadas, as criadoras assistiam ao transbordamento da própria ficção, sobre um anteparo político e social que, até aquele

momento, poderia parecer impossível de ser descrito ou mesmo representado. Era a comprovação de que a imaginação é, de fato, o único sistema produtivo ao qual devemos nos submeter com urgência” (Dias, 2020, p. 108), capaz de interromper as engrenagens de um mundo cada vez mais sem sentido, na produção de histórias capazes de se interporem às narrativas gastas.

Essa constatação, que atravessava as criadoras tanto no plano simbólico quanto no cotidiano do confinamento, impulsionou os desdobramentos seguintes do processo criativo. O contexto pandêmico fazia adensar, ainda, a tendência mais ampla a eleger o espaço virtual como sede dos processos comunicacionais. Como escreve Leonardo Moreira, no prefácio da publicação da dramaturgia da peça:

Já era evidente que a maior parte de nossas tragédias e alegrias, encontros e desencontros, frustrações e conquistas acontecem dentro de uma tela - campanhas eleitorais em aplicativos de mensagem, inícios e fins afetivos em redes sociais, declarações de Estado em 140 caracteres. Ainda estamos receosos em admitir que a representação clássica de uma perda não é mais uma pessoa diante de outra, mas alguém com o pescoço curvado sobre um celular. Como nossas dramaturgias vão dar conta dessa nova imagem (Moreira, 2020, p.14)?

Em 2021, uma primeira versão experimental online do espetáculo confrontou as artistas com uma série de novos “problemas” que passaram a ser cuidadosamente cultivados: como transcrever poeticamente as ferramentas digitais utilizadas nos encontros e apresentações virtuais para o regime convivial, baseado no “encontro territorial de corpos presentes, na presença física” (Dubatti, 2021, p. 256)?, Como traduzir em linguagem cênica as gravações das vozes das atrizes e das mulheres da oficina? Como garantir que essas vozes continuassem ressoando no trabalho?

Quando o projeto finalmente estreou no palco, em uma temporada no TUSP, em agosto de 2022, a incorporação dos vestígios desse processo revelou-se inevitável, tensionando as relações entre materialidades, temporalidades e a mediação tecnológica. O principal deles foi a incorporação dos erros resultantes do próprio processo de digitação do texto transcrito a partir das vozes gravadas. Ao contrário de corrigir letras trocadas e termos substituídos pelo corretor de texto, a cena propunha sua integração no universo oral, o que propiciava a criação de um novo vocabulário, estranho, a princípio, mas que gradativamente passava a ser aceito - e compreendido - pela audiência. Nas regras dessa nova linguagem, os significados eram retorcidos, na produção de uma realidade lúdica, em que as coisas podem ser reinventadas continuamente. “ouro, mas também couro; denúncia, mas também renúncia;

confinadas, mas também confeitadas. Aliás, como é que se diz *memso* em voz alta (Moreira, 2020, p. 14)?

Um dos grandes desafios de encenação e atuação era o próprio fluxo ininterrupto, veloz e pouco linear do texto dramatúrgico. Parecia necessário conceber um outro modo de enunciação para que aquele texto chegasse vivo ao vivo, sem abdicar de tais qualidades. Como resposta ao desafio, a encenação considerou a possibilidade de explorar o potencial do registro sonoro do texto também como materialidade da cena. Mais que recurso expressivo, efeito ou dispositivo de jogo de atuação, isso acabou deslocando, ou disjuntando, a tradicional associação entre corpo, voz e presença, tornando-se elemento estruturante de toda a dinâmica da encenação. Assim, o impulso de gravar o texto na íntegra e a disjunção enunciativa como procedimento *cínico* - corretor de texto: *cênico* - consolidaram-se como eixos centrais da proposta de encenação.

moscou para principiantes

a da direita - ok... vamos partir da *ciosa* do título... moscou para principiantes
a da esquerda - soa falso
a do meio - mas funciona (Filócomo, 2020, p. 93)

Viver, morrer, trabalhar e criar eram, há cem anos, e são ainda hoje, palavras à espera de um novo sentido, ainda desconhecido. Não basta sobreviver do trabalho, é necessário sobreviver ao trabalho. Dizem que é preciso trabalhar, produzir e reproduzir. Mas a partir de que? Para quem? E produzir o que? O que resta quando isso tudo se acaba?

moscou para principiantes (2022) é uma obra teatral que discute, de forma provocativa e bem-humorada, os sentidos atuais do trabalho, a partir da perspectiva da mulher, relacionando o tema a questões como desejo e capacidade de criação de outras realidades possíveis em tempos instáveis. Produzido essencialmente por uma equipe feminina, a peça debate as contradições entre tornar-se artista e tornar-se mulher no Brasil, diante de um mercado de trabalho onde até mesmo algumas perspectivas que professam o empoderamento feminino estão impregnadas de uma narrativa de progresso que condiciona a emancipação da mulher à sua capacidade de trabalhar, produzir e reproduzir.

O espetáculo tangencia poeticamente discussões importantes do atual momento político e social brasileiro, quando cada vez mais a existência é estritamente associada à capacidade humana de produzir: o tempo é transformado em matéria consumível, e o ataque

generalizado à arte e à cultura anula o direito à criação e à contemplação. Ao experimentar a linguagem como exercício de encontro e imaginação de mundos, a peça busca alternativas poéticas a esse projeto de desqualificação da condição humana.

A concepção cênica da montagem, revela aos poucos as múltiplas camadas que compõem a dramaturgia e a instabilidade e a precariedade da estrutura que as une. Um jogo lúdico que recria os próprios sentidos do dizer e do pensar. Aqui, o verbo é o condutor da ação. A tentativa de traduzir em palavras, frases e sentidos, o ritmo frenético dos pensamentos, ocupa espaço e produz movimento na cena. Com uma estrutura híbrida - ora teatro, ora cinema, ora um tutorial de internet, ora uma sequência de stories nas redes sociais - a encenação evidencia o choque entre as diversas camadas de ficção e realidade que a compõe, apostando na visibilidade de todos os elementos cênicos. Tudo é cenário. O público, o texto, o elenco e a própria estrutura física do teatro são elementos concretos e atuantes. As atrizes, com mobilidade reduzida, permanecem sentadas durante toda a peça, tendo o verbo como o principal condutor da ação.

Possíveis presentes, passados e futuros são reinventados e projetados em uma moldura - proposta de cenário que poderia ser tanto a janela de um trem, como a tela de um quadro num museu, uma conversa numa sala de ensaio, num chat ou um pop-up que interrompe a navegação - exacerbando a imobilidade das personagens, ressignificando os espaços e tempos ao longo do espetáculo e desdobrando continuamente as perspectivas da história que está sendo contada. Nesse sentido, a iluminação busca integrar as três personagens às paisagens projetadas, ampliando a experiência visual e expandindo os limites da cena.

Compondo uma espécie de “paisagem sonora” da peça, nos termos de R. Murray Schafer, a encenação justapõe às falas gravadas diversos extratos de áudios em russo, os sons de um violino que vem de longe, o choro de um bebê, golpes no assoalho, as badaladas de um relógio, uma marchinha de carnaval e um canto em língua estrangeira - um conjunto de elementos que incessantemente nos remete ao universo sensível da peça de Tchêkhov.

Para Schafer, “paisagem sonora” é o lugar onde os sons se manifestam e se organizam, funcionando como um sistema de reprodução e transmissão. Trata-se, tecnicamente, de “qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas” (Schafer, 2011, p. 366). O caráter singular de sua abordagem, como ressalta Jonathan Sterne, está na maneira como Schafer entende a composição sonora como um gesto verdadeiramente criador de espacialidade. Sob essa ótica,

o som não é mais percebido como algo que simplesmente ocupa ou atravessa o espaço vazio da cena, mas ao contrário, “é a textura do espaço que torna o som possível. [...] O espaço é a textura do som” (Sterne, 2016, p. 60, trad. nossa).

Nesse sentido, a sobreposição dessas camadas em *moscou para principiantes* (2022) instaura um jogo de tempos, vozes e presenças: os ruídos e os áudios em russo, a gravação do texto e os corpos das atrizes em cena, que jogam com essas materialidades vocais deslocadas. São três dimensões temporais e sonoras em fricção, fazendo ressoar não apenas ecos de uma peça do passado, mas também o próprio presente da encenação como um solo instável.

Durante todo espetáculo, as três mulheres, usando um figurino de ficar em casa - as mesmas e infinitas peças sobrepostas - observam incessantemente a suposta moldura na qual também estão inseridas, atentas apenas à passagem do tempo e à mudança das paisagens projetadas. As atrizes não mimetizam pessoas velhas, mas experimentam um deslocamento na linguagem verbal e corporal que as aproxima da condição de idosas: a temporalidade dilatada entre as perguntas e as respostas, os hiatos de memória, as repetições incessantes, o tônus menos denso.

Além de conteúdo, a dimensão temporal é explorada ritmicamente por meio de repetições de palavras e subversão de fonemas, remetendo verdadeiramente a uma conversa entre idosas. Nesses diálogos, instalam-se espaços de erro e incompletude que também se associam a nossa atual dificuldade de incompreensão das alteridades. Em *moscou para principiantes* (2022), embora aparentemente nada aconteça, a linguagem emerge de um jogo lúdico que recria os próprios sentidos do dizer e do pensar, como se a vida fosse um texto em processo de revisão e reescritura.

Ao longo do espetáculo, as atrizes dublam as suas próprias falas, previamente gravadas em estúdio e posteriormente modificadas por um processo de *time compression*, que produziu uma aceleração das vozes. Com a colaboração da artista transformista e pesquisadora Mackaylla Maria, empreendeu-se uma aproximação aos princípios técnicos do *lip-sync*, prática singular vinculada às performances de drag queens. A peça é estruturada em três blocos, nos quais a relação das intérpretes com essas vocalidades se transforma progressivamente: inicialmente, busca-se ocultar a bissecção entre corpo e voz. Conforme o espetáculo avança, instala-se uma quebra gradual da sincronia entre gestos, movimentação labial e sonoridade

textual. Essa dessincronização, proposta de modo sutil, quase imperceptível no início, manifesta-se por meio de breves *delays* imagéticos que, mais tarde, evoluem para suspensões completas da dublagem - como se o áudio passasse a remeter não mais ao texto proferido, mas a um subtexto, a um fluxo de pensamento das intérpretes. Para além dos signos que projeta em cena, essa estratégia convoca uma reflexão sobre o próprio modo de composição da personagem, questionando-a enquanto unidade atrelada de forma indissociável à fisicalidade do corpo que atua e à interdependência entre texto e cena.

O ponto culminante ocorre no último bloco da peça, quando a encenação experimenta o que se poderia caracterizar como migração de vozes: as atrizes passam a dublar as falas umas das outras. Instaure-se, assim, uma subversão das corporeidades referenciais originalmente atribuídas a cada voz, de modo que já não é possível determinar, com certeza, a qual intérprete pertencem aquelas vocalidades. Em seguida, elas também se multiplicam em trechos nos quais duas ou todas as atrizes dublam simultaneamente a mesma fala, projetando em cena uma espécie de despersonificação sonora e diluindo a noção de identidade fixa sobre a qual se assenta a ideia tradicional de personagem dramática.

Complexificando ainda mais essa premissa poética disjuntiva - entre a performance em tempo real e a gravação com falas sobrepostas, *delays* e hiatos de memória -, a montagem também joga com o deslocamento cênico das três figuras: *a da esquerda*, *a da direita* e *a do meio*. À medida em que as atrizes alternam suas posições, preservam, em suas reações às falas das interlocutoras, as mesmas direções do início da peça. Assim, por exemplo, *a do meio* sempre reage às falas de *a da esquerda* virando o pescoço para o seu lado direito, mesmo quando essa já se encontra no lado oposto. De modo semelhante, a atriz que ocupa a direita do palco, conforme visto pela plateia, segue reagindo às outras intérpretes sempre virando-se para seu lado direito - de modo que, ao final, parece se comunicar com o vazio.

Segundo Bird (2021), o primeiro fundamento do *lip-sync* é a escuta: a performer não apenas segue, mas praticamente antecipa a voz gravada, figurando prolepticamente a autoafecção da fala. Não apenas a máscara facial, mas todos os órgãos internos e externos são convocados a se imaginar em estado de emissão sonora, evocando vibrações, tensões e deslocamentos. Isso se articula ao que o autor denomina audição háptica, um regime sensorial que afirma uma “escuta tátil” capaz de envolver todo o corpo e suas propriocepções. Texturas, movimentos, significados e forças são percebidos e instaurados na performance das atrizes a

partir dessa qualidade háptica de escuta. Esse processo demanda uma atuação que projete significados a partir de uma imersão na totalidade da enunciação, não apenas nas dimensões semânticas da palavra, mas também nas camadas topográficas e materiais do som.

Como resultado, embora milimetricamente condicionada à extensão e à qualidade fixa da gravação, a encenação admite um campo de jogo no qual as intérpretes não se vêem como uma versão contemporânea da *über-marionette*. Ao contrário, encontram um espaço de autonomia no qual a corporeidade pode, em determinados momentos, não apenas ampliar mas construir sentidos opositivos às vozes gravadas. Longe de uma sujeição inerte ao artifício, a cena configura-se como um procedimento voltado à sua própria revelação, em um exercício de decomposição e remontagem dos elementos comunicativos do qual emerge a teatralidade.

Enquanto evento mediado pela tecnologia, a atuação não busca tornar-se puro acontecimento imediato nem reprodução mimética do arquivo sonoro e gestual, mas reação a ele. Imersas na escuta e afecções provocadas por essas vozes, pode-se afirmar que as atrizes efetivam um modo dramático de natureza centrípeta, em que as ações não seguem a organização cronológica do áudio que progride na cena, nem projetam sentidos regidos por uma lógica linear. Ao invés disso, a atuação perfura as superfícies aparentes das materialidades presentes, trazendo à tona estilhaços de significados, tempos, memórias reconfiguradas e ficções. Investindo em sua potência microscópica, o gesto mostra-se capaz de romper com o determinismo presumido da estrutura gravada, subvertendo-o a partir dos detalhes tônico-musculares, dos impulsos emocionais e das inflexões de olhares que instituem os efeitos de presença na cena.

Se o espetáculo se inicia como uma suposta reprodução exata do comportamento natural em situação de diálogo, ele evolui como procedimento de exposição do artifício que sustenta essa naturalidade. Por meio da recombinação das convenções cênicas temporais e espaciais, a cena reconfigura seu próprio fundamento interpessoal, delineando um paradigma comportamental que, mediado pela tecnologia e pela virtualidade, exige novos parâmetros para pensar contato, identidade e escuta.

A personagem da voz

Segundo paradigmas ainda hegemônicos do teatro ocidental, a ideia de "voz da personagem" baseia-se na concepção da voz como uma espécie de impressão digital sonora - uma expressão singular e irrepetível da identidade humana, inseparável do corpo atuante e uma extensão direta da intenção da personagem. Como enfatiza o filósofo esloveno Mladen Dolar, "a voz se destaca entre os inúmeros sons e ruídos por ser um meio de 'expressão', por trazer à tona o interior, por exteriorizar o que está dentro e, assim, transmitir, querer dizer algo" (Dolar, 2015, p. 81, trad. nossa). A entonação, o ritmo, o timbre e outros aspectos vocais são empregados para transmitir emoções, motivações e traços subjetivos, tornando-se componentes essenciais na composição da personagem teatral. Essa lógica, contudo, é subvertida em *moscou para principiantes* (2022), que desloca o foco da "voz da personagem" para a "personagem da voz". Tal inflexão, possibilitada pelo procedimento da disjunção enunciativa, rompe não apenas com a associação entre voz e identidade, mas também com as formas convencionais de articulação entre performance e textualidade, entre atuação e presença física. Por meio dessa operação, a voz se disjunta da figura corporal emissora, podendo ser manipulada ou mesmo substituída por gravações prévias. Nesse movimento, ela deixa de funcionar apenas como um veículo semântico ou um simples canal para a projeção da subjetividade de uma personagem, para se afirmar como um material vibrátil, autônomo, dotado de agência e presença próprias na tessitura da ação cênica.

Essa autonomia se reflete no uso de dispositivos cênicos marcadamente disjuntivos, que, neste estudo de caso, não busca simular uma determinada situação ou refletir literalmente as formas referenciadas, como o vaivém no dial do tempo de um feed de notícias, ou uma sequência de áudios no chat de *WhatsApp*. Em vez disso, "estranham e dilatam a ideia do real" (Ramos, 2011, p. 61), atuando como vetores que projetam múltiplas temporalidades e perspectivas, que residem além da superfície textual e visual da trama. Ou seja, ainda que a utilização dos recursos imprima à cena um registro de absoluta artificialidade, é justamente pela interação entre os elementos técnicos e performativos que se engendra uma verdade teatral em constante recomposição e redefinição. Segundo Ramos (2011), "talvez, procedimentos altamente estetizados, ou convencionais, ou ainda plenamente ficcionais, sejam muito mais potentes para rasgarem a realidade e valorizarem efetivamente tanto o presente como a presença" (Ramos, 2011, p. 70).

É entre esses atritos, superposições e disjunções que a presença teatral se atualiza não como simples efeito, mas como núcleo propulsor da teatralidade - um fenômeno que interpela

a noção de realidade, construindo e reconstruindo clivagens ficcionais, temporais e a própria identidade dos sujeitos envolvidos no processo de feitura e leitura dos signos da obra. Como sugere Féral (2013), a teatralidade, nesse cenário, não é uma propriedade intrínseca a um corpo, objeto ou espaço. Ela é processual, “uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria outro espaço, tornado espaço do outro - espaço virtual, é claro - e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção” (Féral, 2013, p. 88). Não se apresenta como uma existência autônoma a ser descoberta, mas

resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. Impõe aos objetos, aos eventos e às ações um ponto de vista constituído por várias clivagens: espaço cotidiano - espaço da representação, real - ficção, simbólico - pulsional. Tais clivagens impõem ao olhar do espectador um jogo de disjunção-unificação permanente, uma fricção entre esses níveis. No movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente, surge a alteridade no interior da identidade, e a teatralidade nasce (Féral, 2013, p. 113-114).

Desdobramentos instáveis

No espetáculo *moscou para principiantes* (2022), as atrizes não apenas dublam suas vozes previamente gravadas, como também experimentam disjunções de linguagem entre a atuação ao vivo e o registro das falas. A utilização do registro sonoro do texto na cena emerge como ferramenta expressiva que, além de movimentar e reconfigurar o espaço ficcional, desdobra e difrata a perspectiva da história que está sendo contada, ampliando as possibilidades de jogo cênico. Como se vê, o descolamento, ou a disjunção das vozes das atrizes de seus corpos expostos na cena não anula a necessidade da presença como eixo da performance, mas a reposiciona, subvertendo e radicalizando a experiência da linguagem cênica como criadora de sentidos ancorados no tempo presente.

Nesse contexto, as vocalidades dissociadas adquirem um estatuto espectral e multifacetado: já não são projeções unitárias de um sujeito coeso, tampouco canais de um logos dominante, mas, como propõe Adriana Cavarero (2011), acontecimentos singulares em suas pluralidades relacionais e politicamente situadas. A disjunção enunciativa como procedimento cênico permite, assim, repensar a ontologia da cena como terreno de coexistência entre múltiplas temporalidades, materialidades e regimes sensoriais.

A análise dessa obra, portanto, procurou mapear os contornos instáveis de uma poética que tem como eixo a expansão das potencialidades práticas da cena como arte de um aqui e agora que se compõe e se recompõe entre repetições, contaminações, curvas e desvios.

Referências

- BARAD, Karen. Intra-actions: An interview with Karen Barad by Adam Kleinmann. *Mousse* 34, [S.l.], p. 76-81, 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/1857617/ Intra actions Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann](https://www.academia.edu/1857617/Intra_actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann) Acesso em: 18 nov. 2025.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BIRD, Jacob Mallinson. **Becoming queen: voices, bodies, and technologies in drag lip-sync performance**. Tese (Doutorado em Music) - University of Oxford, Oxford, 2021. Disponível em: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:6f739a72-9715-4e89-9b5b-06d5a8ed6406>. Acesso em 25/11/2025
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia I**. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.
- DIAS, Natacha. Posfácio - tempo, criador de histórias: a cronologia do projeto artístico. In: FILÓCOMO, Aline. **moscou para principiantes**. São Paulo: Javali, 2020.
- DOLAR, Mladen. What's in a voice?. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 18, p. 79-90, 2015. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i18p79-90. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/95916>. Acesso em: 15 jul. 2025.
- DUBATTI, Jorge. Experiência teatral, experiência tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem superação evolucionista, nem destruição, nem vínculos simétricos. **Rebento**, São Paulo, no. 14, Jan-Jun 2021, p. 254-269. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/609>. Acesso em: ago. 2023.
- FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa**. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**. Teoria e prática do teatro. Trad. de J. Guinsburg [et al.], São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FILÓCOMO, Aline. **moscou para principiantes**. São Paulo: Javali, 2020.
- MOREIRA, Leonardo. Prefácio - A mariposa que invadiu o quarto de Tchekhov. In: FILÓCOMO, Aline. **moscou para principiantes**. São Paulo: Javali, 2020.
- RAMOS, L. F. Hierarquias do Real na Mímesis Espetacular Contemporânea. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan. 2011.

SCHAFER, R. Murray. **Afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente : a paisagem sonora. São Paulo: Ed. da UNESP, 2011.

STERNE, Jonathan. Les espaces stéréophoniques du paysage sonore. In: LARRUE, Jean-Marc; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. **Le son du théâtre - XIXe -XXIe siècle**. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne. Paris: CNRS éditions, 2016.

TCHÉKHOV, Anton. **Quatro peças**: A gaivota, Tio Vânia, Três irmãs e O jardim das cerejeiras. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo : Penguin-Companhia das Letras, 2021.

Vídeo

MOSCOU para principiantes. Direção: Aline Filócomo. Youtube. 2022. 45 minutos.

Disponível em: <https://youtu.be/8mvxDmcf870?si=fqCWWHPdICDVjJV2>. Acesso em: 8 ago. 2025.

Artigo recebido em 15/09/2025 e aprovado em 13/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.59691>

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

ⁱ Aline Moreira Filócomo - Diretora, dramaturga, atriz e roteirista paulistana, graduada em Artes Cênicas pela ECA-USP, e mestrandia em Estética e Poéticas Cênicas pela UNESP. É integrante da Cia Hiato, coletivo que sempre se dedicou a investigar novas dramaturgias e formatos cênicos, construindo uma trajetória de relevância e destaque no cenário teatral brasileiro e internacional. Na companhia, criou e atuou nos oito projetos do seu repertório (2008-2023): Cachorro Morto, Escuro, O Jardim, Ficção, 02 Ficções, Amadores, Odisseia e Litoral. Convites para festivais, temporadas e apresentações levaram o trabalho do grupo para novos públicos, em diversas cidades brasileiras e países como Chile, Colômbia, Estados Unidos, Alemanha, Holanda, Bélgica, Áustria, Romênia, Grécia e Portugal. Integrou o elenco do Centro de Pesquisa Teatral do Sesc, coordenado por Antunes Filho, é atriz criadora do Prêt-à-Porter 8 (2008). Participou da turnê internacional da montagem francesa *Le Retour au Désert* (2010), da *Compagnie Dramatique Parnas*, dirigida por Catherine Marnas. Dirigiu os espetáculos *O Desejo do Outro* (2020), *Cantos de Xícaras* (2022), *A Última Cena* (2023), *libolli* (2021) e *m.o.f.o* (2023). Mais recentemente, dirigiu e escreveu *moscou para principiantes* (2022), texto premiado pelo PROAC Produção e Publicação de Obras Teatrais (2019) e publicado pela Editora Javali. Como artista-educadora, conduziu e coordenou diversos cursos, oficinas e residências artísticas com foco na pesquisa e formação em teatro no Brasil, em Portugal e na Holanda. aline.filocomo@unesp.br.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7020692753974221>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1374-2272>

Aline Moreira Filócomo; Natacha Dias; Vinicius Torres Machado.

A disjunção enunciativa em *moscou para principiantes*.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 06, nº 02, julho-dezembro/2025 - pp. 198-216.

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

ⁱⁱ Natacha Dias - Atriz, diretora, professora e pesquisadora. Tem Doutorado em Artes da Cena pela UNICAMP/SP, com período de Doutorado Sanduíche, pelo Programa CAPES-PRINT, na Université Paris 8 - Vincennes Saint-Denis. Mestrado em Artes Cênicas pela USP e especialista em Gestão Pública pela UNIFESP. Suas principais áreas de pesquisa são as teorias e práticas de atuação (treinamento, corpo, práticas de composição) e processos criativos. Dentre suas criações artísticas mais relevantes, constam sua participação, como atriz, na Cia Teatro Balagan, tendo realizado espetáculos como Prometeus - a tragédia do fogo e Cabras - cabeças que voam, cabeças que rolam (Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo). Também foi cofundadora da Companhia Auto-Retrato, com a qual realizou diversos espetáculos. Desde 2018, é professora colaboradora do curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR/Curitiba. Na área de pedagogia e ação cultural, participou de Programas Públicos como o Teatro e Dança Vocacional, a Iniciação Artística nos CEUs e o Fábricas de Cultura, na função de diretora artística do Projeto Espetáculo nas Unidades do Jardim São Luís (2015-2016) e Brasilândia (2017). É membro parecerista de propostas culturais da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura/MINC, além de ter atuado como avaliadora de projetos em diversos prêmios e editais nacionais. natydias@yahoo.com.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6523629861512842>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1883-7568>

ⁱⁱⁱ Vinicius Torres Machado - Professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho"-UNESP. Possui graduação em interpretação teatral, mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Realizou a pesquisa de mestrado com apoio da agência Fapesp e a pesquisa de doutorado com apoio da Capes. Nesta última realizou estágio na Ghent University, Faculty of Arts and Philosophy junto ao grupo S:PAM. Foi pesquisador convidado na Ghent University/ Bélgica durante pesquisa de pós doutoramento com apoio Fapesp. Criou e coordena o Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPQ) . Suas principais áreas de pesquisa envolvem teoria teatral e estética. Pesquisou a retomada da máscara no séc. XX que resultou no livro "A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade", publicado pela Ed. Unesp. Pesquisou a relação entre matéria e tempo na composição teatral que resultou no livro "A cena em devir: um instante para que algo inexista" (Ed. Annablume). Recentemente pesquisou a teatralidade trágica grega do séc V a.C. e a estética antiga que resultou no livro " Em tempo, introdução a performatividade na Grécia Antiga" em coautoria com João Pedro Ribeiro (Ed. Annablume). Dentre suas criações artísticas como diretor, performer e dramaturgo de seus próprios trabalhos destacam-se os espetáculos "A Porta" (Prêmio Mirian Muniz), "Aporia" (Escola Livre em Santo André); "Com os bolsos cheios de pão" (Prêmio Zé Renato); "Revoltar" (Cia Livre- Fomento ao Teatro de SP) e "Filoctetes em Lemmos". vinicius.t.machado@unesp.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9232513459648032>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9840-8789>

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



Milagre Comum: sua ética e sua poética, suas vozes e seus silêncios

Mateus Moura ⁱ

Iris da Selva ⁱⁱ

Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - *Milagre Comum*: sua ética e sua poética, suas vozes e seus silêncios

O texto apresenta o percurso poético, ético e processual de *Milagre Comum*, criação musical, cênica e espiritual de Íris da Selva e Mateus Moura. Partindo da ideia de que “o natural é sobrenatural”, o projeto une arte e rito, canto e silêncio, presença e tempo partilhado. Reconstrói seus mitos de origem e explicita princípios como a realização fora dos palcos, sem amplificações e fora da lógica das redes sociais digitais. A voz surge como oferenda, memória e cura, numa experiência entre música, performance e espiritualidade, propondo o *Milagre Comum* como gesto de resistência sensível à aceleração contemporânea.

Palavras-chave: Poética da Voz. Processo Criativo. Performance. Pesquisa Artística. Amazônia.

Abstract - *Milagre Comum*: its ethics and its poetics, its voices and its silences

The text presents the poetic, ethical, and processual journey of *Milagre Comum*, a musical, scenic, and spiritual creation by Íris da Selva and Mateus Moura. Based on the idea that “the natural is supernatural,” the project unites art and ritual, song and silence, presence and shared time. It reconstructs its myths of origin and clarifies principles such as performing outside traditional stages, without amplification, and beyond the logic of digital social networks. The voice emerges as offering, memory, and healing, in an experience that bridges music, performance, and spirituality - proposing *Milagre Comum* as a gesture of sensitive resistance to contemporary acceleration.

Keywords: Poetics of the Voice. Creative Process. Performance. Artistic Research. Amazon.

Resumen - *Milagre Comum*: su ética y su poética, sus voces y sus silencios

El texto presenta el recorrido poético, ético y procesual de *Milagre Comum*, creación musical, escénica y espiritual de Íris da Selva y Mateus Moura. Partiendo de la idea de que “lo natural es sobrenatural”, el proyecto une arte y rito, canto y silencio, presencia y tiempo compartido. Reconstruye sus mitos de origen y explicita principios como la realización fuera de los escenarios, sin amplificación y fuera de la lógica de las redes sociales digitales. La voz surge como ofrenda, memoria y curación, en una experiencia entre música, performance y espiritualidad, proponiendo *Milagre Comum* como un gesto de resistencia sensible ante la aceleración contemporánea.

Palabras clave: Poética de la Voz. Proceso Creativo. Performance. Investigación Artística. Amazonía.

MILAGRE COMUM

“O natural é sobrenatural, o sobrenatural é natural”

Vicente Franz Cecim

Segundo o dicionário, a palavra “milagre” vem do latim “miraculum”, que significa “coisa maravilhosa” ou “evento sobrenatural”. A raiz da palavra é “mirus”, que significa “maravilhoso”, “incrível”, “fora do comum”.

O milagre seria o contrário do ordinário. O extra-ordinário - aquilo que até então se configurava como impossível - torna-se real, vivenciável.

“Milagre comum”, para nós, começou como o título de uma canção, depois tornou-se o título de uma obra lírica e cênica criada em duo. Agora, filosofando sobre, já entendemos como uma poética, *uma forma de ser no mundo*, com fundamentos e movimentos, acontecendo, criando-se desde 2023 por Íris da Selva e Mateus Moura, e cuidada atualmente pelos dois e por Vickamiaba.

Podemos contar diferentes mitos de origem, e vamos contar.

O primeiro deles pode partir do próprio nome: Milagre Comum.

Ele surgiu com a canção homônima.

Íris da Selva, durante uma apresentação na Casa do Fauno em 2023, depois de cantar “Meu pequeno eu”, narrou como foi o processo de composição da canção. Ouvindo aquela história e se identificando profundamente com aquele processo, Mateus escreveu os versos:

*Nas entrelinhas da vida
Flagrei essa canção
Nascendo entre os espinhos
No colo do violão*

Na mesma noite enviou pro Íris, que, desde já, trouxe melodia para os versos e, assim, com Mateus trazendo palavras e Íris as notas, a canção foi se moldando até chegar nessa forma:

Milagre comum (Iris da Selva/Mateus Moura)

*Nas entrelinhas da vida
Flagrei essa canção
Nascendo entre os espinhos
No colo do violão*

*Tentando não me ferir
Eu estiquei minha mão
Por entre os dedos desagui
Meus pés saíram do chão*

*Tempo, casa, coração
Volto a ti para ser
Mais um grão*

*Ampulheta, faz descer
Tudo o que já subiu
Sem temer*

*Na encruzilhada do som
Eu encontrei meu congá
Me sussurrando segredos
Pedindo para eu cantar*

*Buscando obedecer
Ofereci minha voz
Fechei os olhos e me esqueci
Mergulhei dentro de nós*

Os autores acreditam que a canção em si expressa, de forma lírica, muito do que o Milagre Comum, enquanto obra, processo criativo e caminho espiritual foi se revelando enquanto foi se tecendo no tempo.

Todas as vezes que nos colocamos à serviço de presentificar o Milagre Comum, realmente nos sentimos voltando ao tempo-casa-coração para ser mais um grão na ampulheta, que abandona o medo, oferece a voz e mergulha no encontro.

No processo de construção da obra, ela - como é de praxe - foi nos contando das condições de terreno, luz e calor que precisava para vicejar como queria. E, já que “pra crescer a flor precisa do tempo”, como Íris mesmo diz que não diz em “Três Marias”, nos fardamos marujos e fomos correr com as águas desse rio. De lá pra cá foram 2 anos, 4 turnês, 16 encontros e 5 composições em parceria.

Nosso milagre comum, ordinariamente extraordinário, prosaico e singular, foi acontecendo sem pressa. Uma verdadeira comunhão com o tempo através da alteridade. Um encontro não-espetacular com o sentimento da unidade.



Figura 1. Corpografia memorial¹ registrada por Ana Ribeiro em performance direcionada à fotografia durante a turnê Marajó. Salvaterra/2024. Acervo dos autores.

BREVE HISTÓRICO

Em outro mito de origem, o Milagre Comum iniciou antes de começar, por um encontro de vozes entre Íris e Mateus. Foi Rosilene Cordeiro que apresentou Mateus para Íris através de um áudio em seu celular, da música Jorge Violeiro, e assim ela fez com Mateus, apresentando Íris através de um áudio da música Canto pra Odoya. Como performer de espírito ela tramou de forma consciente esse encontro, sacralizando o que, a princípio, pode parecer banal. Sendo esposa de Ogun, tramou esta encruzilhada através da ferramenta. Como ela mesmo diz: “O terreiro é o mundo em estado de terreiro”, e ela fez do mundo do som gravado esse terreiro possível, mágico, fértil. Desta *pedrinha miudinha* nasceu o nosso mundo, o mundo que reinventamos a partir dessa memória que fomos inventando individual e duplamente e que fazemos parte coletivamente. Recriamos esse mito de origem através de

¹ De Rosilene Cordeiro que, além de nos colocar em contato, tem importante trabalho como performer e teórica da cena na Amazônia, nos utilizamos dos conceitos que desenvolve de *corpografia memorial* e *memória performativa*. Sobre o primeiro, fala que “pensar a experiência do corpo como corpografia memorial está relacionado à performance deste corpo como narrativa em contexto cênico, como ato de narrar-se cenicamente e em estado de performance, o que significa compreender, quadro a quadro, sua ‘estampa e a moldura do conteúdo e dos discursos que o envolvem como material particular dessa matéria orgânica e sensorial maior, não gessada por funções rígidas ou condicionamentos estáticos” (Cordeiro, p.66, 2020).

uma *memória performativa*² que abre o Milagre: no começo ficamos um de costas para o outro, de olhos fechados, nos conectando apenas pelos orís, e vamos cantando pra Ogun, nos sintonizando pelo som.



Figura 2. Corpografia memorial registrada por Paulo Evander em performance direcionada à fotografia. Belém/2023. Acervo dos autores.

Em meados de 2021, durante um momento de mais abertura da pandemia, Mateus tentou construir o projeto “Encantes”, que tinha como proposta reunir semanalmente um grupo de artistas belenenses (entre eles, Íris) que tinham relação em suas poéticas com a encantaria amazônica, e assim montar um show de canções para um possível projeto autoral coletivo. O grupo não conseguiu manter a assiduidade, os horários começaram a bater e o projeto se desfez.

² “Denomino memória performativa a forma com que a memória do sujeito se paramenta, se organiza e orienta em busca de recuperar aspectos pessoais obtidos da memória cultural e social, da qual emerge, na qual se desenvolve; reelaborando, no tempo presente, os meios pelos quais se mune adquirindo identificação própria, personalidade individual no ato de lembrar e esquecer” (Cordeiro, p.118, 2020).

Tempos depois, em 2023, Mateus e Íris resolveram se encontrar para construir um projeto novo onde cantariam um repertório com músicas autorais e alguns tributos de artistas que admiravam em comum.

Diferente de outras experiências com música, o Milagre Comum passou por um processo de construção de repertório bem mais lento que o comum, sem pressa, com muitos encontros e alterações de caminhos, até chegar no seguinte repertório:

Ato 1

Senhor do fogo azul (Gilson Nascimento)

Jorge Violeiro (Mateus Moura)/Nas sombras da cidade (Mateus Moura)

Percura Cigana (Íris da Selva)

Ato 2

Xangô toca tambor (Mateus Moura)

Samba do seu zé (Íris da Selva)

Joãozinho brinca assim (Mateus Moura/Rudá Tupy)/ A do neném (Íris da Selva)

Ato 3

Abuela (Íris da Selva)

Canto pra Odoya (Íris da Selva)

Almas santas (autoria desconhecida)/Do terço à guia (Carla Cabral)/Agô (Carla Cabral)

Milagre comum (Íris da Selva/Mateus Moura)

Marujo de alto-mar (Mateus Moura)

Ato 4

Cavalo Itajara (Mestre Dikinho)

Navio Presidente (Mestre Regatão)

Nosso norte (Tita/Mateus Moura)/ Caboclo (Zezinho Lima)

Destino Vadio (Íris da Selva/Mateus Moura)

Vai quem quer (Mateus Moura)

Os ensaios ocorreram durante o ano inteiro de 2023, onde os artistas foram se ajustando a partir das brechas de correria um do outro, sempre flexibilizando o tempo do processo quando necessário. Encontraram-se em praças, casas, condomínio, escola. Levavam seus violões, o repertório ainda em construção, a voz e a presença. Essa flexibilidade mútua em relação ao tempo e o respeito ao tempo dos encontros foram nutrientes muito importantes para a sobrevivência e compreensão do espírito do projeto.

Depois que o Milagre foi apresentado pela primeira vez, nunca mais houve ensaio, os encontros com aquele repertório conquistado iam amadurecendo a cada rito, confiando na memória do corpo e no jogo acolhedor com o acaso.

A ideia inicial era apresentar o Milagre em quintais, com o mínimo de amplificação e produção de até três pessoas, contando com Íris e Mateus.

No processo das apresentações, no entanto, outros princípios foram surgindo, e moldando a poética em si do Milagre Comum, sua ética e *modus operandi*.



Figuras 3 e 4. Registro de apresentação do Milagre Comum na Turnê Marajó, por Ana Ribeiro. Soure/2024.
Acervo dos autores

Os artistas aqui, acreditando que é preciso refletir sobre esse contexto todo para entender o terreno onde a voz e a cena brotaram, partem da compreensão de que tudo isso é vivência, processo e pesquisa. Escolhemos estar do ponto de vista que Sônia Rangel tão bem descreveu:

Escolho, então, me situar do ponto de vista do artista, para o qual compreender, tornar visível e comunicável sua poética e o processo construtivo da mesma, constitui o “método”. A cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador e a cada processo criativo, correspondem “métodos” diferenciados. Considero que o artista é um pesquisador nato, mas no âmbito

acadêmico além da capacidade de expressar a obra, o artista precisa se sentir estimulado a discorrer sobre seus próprios “métodos” e a “experimental” seu pensamento como criação. A realização da obra artística deverá então fazer parte constitutiva do corpo da pesquisa e não apenas ser considerada como um anexo ou apêndice a ela (Rangel, 2009, p.100)

POÉTICA E ÉTICA DO MILAGRE COMUM

Conforme o Milagre Comum foi sendo realizado nas casas e quintais, silenciosamente uma ética ia se estabelecendo no ato de realizar e tornar propício esse momento. Estar em roda, fora do palco, com as vozes desplugadas - de preocupações, ansiedades e microfones - para que chegasse ao público da maneira mais equalizada possível, foi uma construção que o processo cada vez mais foi revelando enquanto exercício de presença. O inverno amazônico nos fez desistir da ideia de fazer apenas em quintais, então começamos a pensar no espaço doméstico como um todo. Apresentamos em muitos quintais, mas também em cozinhas, quiosques, ilhargas, ruínas. Por parte do público, pedia-se a ausência de registros midiáticos e produção de conteúdo, numa busca por viver o acontecimento e o cultivo de memórias analógicas, compreendendo que o milagre reivindica a realidade de que o principal dispositivo de armazenamento da memória é o próprio corpo. Por meio de uma *conversão semiótica*³ apostamos numa ideia diferente do que se entende hoje como registro, onde o ato de filmar e fotografar constantemente os momentos representa a mais importante maneira de memorizar um acontecimento. “O homem cria, renova, interfere, transforma, reformula, sumariza ou alarga sua compreensão das coisas, suas ideias, por meio do que vai dando sentido à sua existência” (Loureiro, 2007).

O não-acúmulo de tarefas no processo de viabilizar o momento foi um fator muito importante para garantir a presença dos atuantes. Divulgar ao máximo, ser multi em tudo o que for possível é o mínimo esperado de um artista hoje. O milagre despiu-se desses pesos exaustivos e se focou em outros valores.

Falando de questões de produção, o encontro era construído a partir do convite do que denominamos de anfitriã. Esta pessoa escolhia no máximo 20 pessoas do seu afeto e a ela era dada a desafiadora tarefa de apenas sentar e viver o acontecimento, sem se preocupar em

³ Proponho, de minha parte, o conceito de conversão semiótica como o movimento de passagem pelo qual as funções se reordenam e se exprimem numa outra situação cultural. A conversão semiótica significa o quiasma de mudança de qualidade simbólica em uma relação cultural, no momento em que ocorre essa transfiguração (Loureiro, 2007. p. 51).

servir a todos a todo momento. Os cuidados todos, de espaço, luz, logística, registro e condução energética e comportamental eram tomados por Vickamiaba, que, aos poucos, ia manifestando sua musicalidade percussiva durante o rito também. A questão financeira, a princípio, funcionava no pedido de doação no final do rito, mas, com o tempo, decidimos estabelecer a contribuição de 20 reais por cabeça, que eram repassados à anfitriã antes ou depois do rito, e ela nos repassava depois.

Tentamos enxugar ao máximo as questões de pré, produção e pós, e, realmente, comparado a outros processos artísticos que participamos, os dias de milagre eram sempre dias mais leves, de tranquilidade e renovação. Era basicamente nossos corpos, nossos trechos e nossa presença.

Quando começava, começava. Silêncio e som iniciavam sua dança e os sussurros de dentro começavam a se manifestar em maior intensidade entre os participantes.



Figura 5. Cartão-convite padrão, criado a partir de corpografia memorial de uma performance direcionada à fotografia, feita por Paulo Evander. Belém/2023. Acervo dos autores.

VOZES COMUNS

Olhando em retrospectiva, percebemos que o Milagre Comum e sua poética são o cultivo daquilo que nosso espírito necessitava para responder ao tempo em que vivíamos, no território em que vivíamos. O processo da pandemia nos convidou a um mergulho interno muito profundo, por vezes, e sentíamos essa necessidade de um encontro real, orgânico com o outro, para além das telas e, mesmo, dos palcos e microfones. Colocar nossa voz no espaço, e pensar o espaço para essa voz não amplificada, nos trouxe experimentações cênicas que se coadunavam com os princípios éticos que a poética fundamentava. Sem retorno de som, por exemplo, acabamos decidindo fazer a apresentação sempre de frente um pro outro, com o público entre nós, ou muito próximo.

Assim conseguíamos projetar nossas vozes de um lado a outro do espaço cênico que precisávamos ocupar e, ao mesmo tempo, pela necessidade de proximidade do público das fontes sonoras (que eram nossos próprios corpos) criamos um lugar de intimidade que quebrava completamente os espaços tradicionais de palco e plateia. Essa nova forma de apresentar nossa música, assim, se olhando de frente e ao pé do ouvido de quem escutava, nos possibilitou sintonias emocionais muito profundas com as canções.

Além disso, foi possível experimentar, como nunca, as dinâmicas de intensidade do som, podendo ir para pianíssimos impossíveis de serem alcançados nos palcos que estamos acostumados, que priorizam sempre altas massas sonoras. Como nunca, pudemos experimentar o canto murmurado, sussurrado, soprado, marejado. Como nunca, pudemos compartilhar a canção entre nossas vozes, olhares e gestos. E, entre todos os tesouros que pudemos reencontrar nessa experiência, o maior deles, sem dúvida, foram os momentos de vivência dos silêncios. Entre as canções e respirações, antes dos aplausos ou soluços, pudemos viver momentos plenos desse silêncio que nos conecta com o mais íntimo de nós, e retornando ao silêncio, nessa escuta integrada e viva, atenta em serenidade, pulsante sem grandes efeitos, desnudada de ornamentos, encontramos o milagre de estar em música, nada a mais, nada a menos.

“Buscando obedecer, ofereci minha voz. Fechei os olhos e me esqueci, mergulhei dentro de nós”. Este verso da música Milagre Comum tornou-se um amuleto da entrega e da complexidade de alcançar o simples, de querer ser só voz e instante no ar. As tonalidades que foram sendo ajustadas no repertório trouxeram pra Íris e Mateus formas reveladoras de

trabalhar o corpo diante de notas mais altas e baixas do que estavam acostumados. Alinhar as intenções no movimento do corpo através de aquecimentos e meditações ativas antes do rito proporcionou a entrega dessas vozes que também se apresentavam como estado de espírito sempre que entoavam.

Há no milagre um ofertório, uma entrega cada vez que Íris toca para Mateus cantar e vice versa, ou quando Mateus canta uma música de Íris ou ambos cantam os mestres marajoaras presentes no repertório. Certamente a vulnerabilidade também se expressa de forma confiante nessas vozes. Pigarrear, errar e sentir a voz cortada pela força da emoção ou pelo simples esquecimento da letra transcende a ideia da performance perfeita. A calma diante do inesperado “erro” foi se resultando em novos gestos, melodias e caminhos vocais.

Milagre Comum se mostrou momento de alívio, envolvimento e oração que ensina de maneira artesanal, orgânica e paciente que, quando estamos à serviço da música, ela nos apresenta sempre novos caminhos, e que tudo isso são formas de reencontrar nosso espírito, a morada do ser, onde habita a voz. Trazendo pra fora, precisando ritualizar, nascem as cenas, e as corpografias memoriais tornam-se memórias performativas, de acordo com a poética que a ética de um processo teceu.

Aqui narramos brevemente alguns detalhes desse Milagre Comum.

Referências

CORDEIRO, Rosilene da Conceição. **Corpografia Memorial: a narrativa poética do corpo em “Performance a São Marçal - Proibido para o banho”**. Revista Sentidos da Cultura. V.07 N.12 Jan./Jun./ 2020.

CORDEIRO, Rosilene da Conceição. **A bandeira de Oxalá, brilhou, brilhou! uma corpografia memorial**. Cordeiro. Unama: Belém, 2020.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura** / João de Jesus Paes Loureiro. - Edição trilingüe. - Belém: EDUFPA, 2007.

RANGEL, Sonia. **Olho Desarmado - objeto poético e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna, 2009.

SIMAS, Antônio. **Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros**. Mórula: São Paulo, 2013.

Relato recebido em 15/10/2025 e aprovado em 20/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.60064>

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

ⁱ Mateus Moura - é educador, artista, pesquisador e produtor cultural. Graduado em Letras (UEPa) e mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (UFPA) com a dissertação *Revisão crítica-onírica do território chamado Amazônia no sonho real de meias-verdades chamado Cinema*, desde 2008 trabalha com cinema no campo da arte e da educação. Realizou mais de 50 oficinas e cursos em parceria com diversas instituições. É o atual diretor da produtora independente de filmes Maria Preta, que tem 1 longa e 4 curtas em seu currículo, dirigidos por Mateus e é o criador da série MATOU O CINEMA E FOI A FAMÍLIA, premiada pelo conjunto da obra pela Fundação Cultural do Pará, em 2015. Neste projeto já produziu, editou e dirigiu mais de 60 vídeos de curta e média metragem. Atualmente, além de coordenador do Cine Curau - programa de cineclubismo amazônida premiado pela Lei Paulo Gustavo em 2024, em edital de apoio a cineclubes - é doutorando no PPGARTES (UFPA), pela linha 3 (Memórias, Histórias e Educação em Artes), tendo como orientador o Prof Dr. Orlando Maneschy, desdobrando sua pesquisa sobre abordagens pedagógicas de formação do olhar crítico para as representações do território amazônico no cinema. No ramo da cultura também atua como Realizador de Cinema, Diretor Teatral, Músico e Escritor. Desde 2009 é músico-compositor e produtor musical. Participa das bandas Les Rita Pavone, Manto e desenvolve trabalhos que assina solo (*A imitação do vento*, *Aqui Agora*, *Com Licença*) ou em duo (*Milagre Comum*, *Na ilharga do samba*, *Popopo da bicharada*). Até o momento lançou 3 álbuns e diversos singles, realizou dezenas de turnês e participou dos principais festivais da região norte. Atualmente é brincante e compõe a diretoria do Ponto de Cultura Boi Vagalume da Marambaia. Desde 2011 lançou o selo "incêndio", onde publica seus livros de poesia: *"Incêndio"*, *"Palavra de Denotan"*, *"Temporada fora si"*, *"Fui ou"*, *"Releituras da casa"*, *"Distâncias"*. Desde 2011 também é integrante da Trupe Periféricos, onde participa de montagens teatrais de dramaturgia autoral, tendo como pesquisa principal a arte da máscara, o teatro de rua e criação de mitologia. cinemateusmoura@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7974694831206950>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6505-9342>

ⁱⁱ Iris da Selva - Iris da Selva é artista trans não-binário nascido em Belém do Pará. Tem em sua música a mistura da MPB com fortes elementos do carimbó. Iris lançou 2 EPs e diversos singles com parceiros de dentro e fora do Estado. Além de ter participação ativa nos principais festivais da região, é destaque no Arraial do Pavulagem, onde comanda a roda cantada. Foi reconhecido pela União Brasileira de Compositores uma revelação da música nortista contemporânea. É formado em canto popular na EMUFPA e tecnólogo em Design Musical pelo Centro Universitário de Maringá (UNICESUMAR). irisdasselva@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-6461-3028>

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



Deságua: relato-memorial de um processo de criação corpo-vocal e ancestralidade

Evelyn Cristine Pereira Nascimento ⁱ
Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil ⁱⁱ

Resumo - *Deságua*: relato-memorial de um processo de criação corpo-vocal e ancestralidade

Deságua é um relato-memorial que remete a um processo de experimentação e criação de formação artística do curso de Técnico em Teatro na escola de Teatro e Dança da UFPA na matéria Téc. Corporais II ministrada pela professora Ana Flávia Mendes. Nessa matéria tivemos como indicadores, práticas corporais ligadas a matrizes africanas e indígenas com o objetivo de criar performances inspiradas em tais práticas. Neste artigo será relatado o processo criativo da performance corpo-vocal que inclui práticas corporais e canto, o conceito de voz/corpo como um só a partir de um processo que remonta a natureza, águas e ancestralidade como indutores para o objetivo final da matéria.

Palavras-chave: Experimentação. Performance. Corpo-vocal. Ancestralidade. Água.

Abstract - *Deságua*: memorial report of a body-vocal and ancestry creation process

Deságua is an memorial report that refers to a process of experimentation and creation of artistic training in the Theater Technician course at the School of Theater and Dance of UFPA in the course Téc. Corporais II taught by teacher Ana Flávia Mendes. In this course, we focused on body practices connected to African and Indigenous matrices with the aim of creating performances inspired by this practices. This article will describe the creative process of the body-vocal performance that includes body practices and singing, the concept of voice/body as one, stemming from a process that traces back to nature, water, and ancestry as drivers for the course's final objective.

Keywords: Experimentation. Performance. Body-vocal. Ancestry. Water.

Resumen - *Deságua*: relato-memorial de un proceso de creación cuerpo-vocal y ancestralidad

Deságua es un relato-memorial que remite a un proceso de experimentación y creación de formación artística del curso de Técnico en Teatro en la escuela de Teatro y Danza de la UFPA en la materia Téc. Corporales II impartida por la maestra Ana Flávia Mendes. En esta materia tuvimos como indicadores, prácticas corporales ligadas a matrizes africanas e indígenas con el objetivo de crear performances inspiradas en tales prácticas. En este artículo se relatará el proceso creativo de la performance cuerpo-vocal que incluye prácticas corporales y canto, el concepto de voz/cuerpo como uno solo a partir de un proceso que remonta a la naturaleza, las aguas y ancestralidad como inductores para el objetivo final de la materia.

Palabras clave: Experimentación. Performance. Cuerpo-vocal. Ancestralidad. Agua.

Nascente

Tudo que nasce, nasce de algum lugar, com a água não é diferente. Vivemos em um planeta majoritariamente cercado de água. No chão, no ar, no céu e nos nossos corpos humanos. Tudo é água e ela vem de algum lugar.

Todo rio tem uma nascente: local onde a água que está subterrânea atinge a superfície, dando origem a um curso d'água. Quando ela chega à superfície e aflora, temos um olho d'água¹. Nascente.

Sempre que olho para dentro de mim, como artista, costumo ver muitas subjetividades sobre quem e o que sou, buscando em entranhas amarradas de uma mente/corpo-voz o que pessoas com um olhar com pouca subjetividade e sensibilidade talvez não enxergariam. E existem processos, no qual, o olhar do artista sobre si, se volta a partir de vivências que te levam a determinados lugares específicos. Assim foi o começo desse processo. Nascente.

No começo de setembro de 2024, no curso do Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) tive uma matéria chamada Técnicas corporais II, ministrada pela professora Ana Flávia Mendes e com auxílio do professor Edson Santana. Nessa matéria tivemos como foco, práticas corporais que estavam conectadas a matrizes africanas e indígenas. Tivemos danças como samba, carimbó, outras danças com saias rodadas e experimentações como diversos ritmos musicais afro-indígenas aos sons de tambores e instrumentos percussivos. Durante as aulas tivemos contato com diversas práticas, danças, estímulos de instrumentos musicais e espaços diversos. Dentre elas, podemos destacar em todas, a relação de corpo e movimento (ex: fluxo, espaço, peso, níveis...), como poética, trabalhamos elementos da natureza (terra, fogo, ar e água) e sua interseccionalidade. Nossos corpos em relação ao som de batuque e alguns instrumentos percussivos (trabalho com som e ausência de som) eram constantes, todos de forma técnica-teórica por meio da exploração em laboratório a partir das práticas exploradas em sala. Decidi ao longo das práticas, fazer um diário de bordo, no qual eu pude escrever, rabiscar, desenhar... Verbalizar tudo o que eu sentia e o que as vivências em sala e reverberações fora dela traziam a minha mente/corpo-voz. Mesmo a partir de diversos estímulos, experimentações e transformações que se desenrolaram dentro de mim, de uma coisa, eu tinha certeza: a minha relação com as águas. Eis a minha

¹ RIBEIRO, Amarolina. Partes de um rio.

nascente. Saiu do meu subterrâneo eu e mostrou seu olho d'água aos olhos de quem agora poderia ver um rio nascendo.

Leito

O leito é o espaço ocupado pelas águas. É o caminho que o rio percorre². Caminho esse que não apenas corre em um fluxo único. No rio tem pedras, desvios, curvas, animais, plantas, afluentes, confluências, meandro³... diversas características que mostram a subjetividade para que cada rio seja o que ele é, diferente dos outros. Em sala de aula por meio das experimentações, pudemos encontrar nossas subjetividades. Um desses momentos, com a direção da professora e um atabaque soando ao fundo, pudemos experimentar de forma livre o nosso corpo-voz em relação ao espaço e ao som. A indicação era que fossemos elementos da natureza: água, fogo, terra e ar. Logo, a favor da experimentação, eu quis me retirar do meu “ser água” o qual, eu já sabia que existia em mim para encontrar outros corpos-vozes internos e externos, mas apesar das práticas e de conseguir vivenciar esses outros corpos-vozes, a água sempre me puxava de volta, como uma âncora submergindo. Parei de brigar comigo mesma e deixei as vozes que eu tanto calo, fluírem na minha mente/corpo-voz. Fui ser o que era naquele momento.

Reencontrei a ideia de que nós não somos algo além da natureza, nós somos ela. E eu senti que era água de corpo/voz e mente assim como relata Alba Lirio, professora de voz sobre suas experimentações no artigo “A natureza da voz é água” :

Gosto de pensar que a natureza da voz é água. É imersos nela que estamos quando ouvimos os primeiros sons do corpo e da voz materna. É através da água que o som se propaga para criar outros sons e outros corpos. É por ela que algumas das mais lindas melodias do mundo habitam essa Terra e inspiram os homens. São a sua fluidez, sua permeabilidade e transparência, sua força e seu poder que nos subjuga até que as reconheçamos e, possivelmente, manifestemos no corpo e na voz essas mesmas qualidades (Lirio, Kieserman, p.72, 2017).

No caminho de retomar as águas que me atravessavam a história, aos poucos, fui buscando entender que vozes habitam no meu rio para o fazer ser assim como é? Que cor ele tem? Que sabor, gosto? Que animais habitam nele? E outras diversas questões. Mas para saber

² RIBEIRO, Amarolina. Partes de um rio.

³ Caminho tortuoso de um curso de água, curvas.

tudo isso eu precisei mergulhar, ficar submersa lá no fundo e entender através da minha ancestralidade⁴ o que é meu que me faz ser quem sou.

Vieram encenações na memória, que transpuseram e tornavam naquele momento, um pensar, um inventariar, um tecer as singularidades. Trouxeram lembranças ao ambiente e argumento de um tempo, que passavam por seleções afetuosas de aprendizado particular (Santos, 2019, p. 35)

Como reitera a artista e educadora Inaycira Santos quando fala sobre o processo de criação com a ancestralidade ligada ao fazer artístico e pedagógico. A ancestralidade é uma ponte, uma raiz forte que conecta o meu passado ao meu presente. Nesse mergulho sem rumo, voltei para onde minha mãe me gerou, onde nasci e morei:

Eu sou de São João de Pirabas. Lá na beira banhando a cidade, tem um rio e do lado dele tem um mar. O que faz com que a água do meu rio, não seja doce e nem salgada. Salobra é o que ela é. Nem todo mundo gosta de rio assim, mas eu gosto, porque eu sou salobra. Demorei para sentir de onde eu vim, me apaguei da memória a sensação de ser água salobra e como isso faz parte do meu corpo-voz. Receptáculo de rio-mar. O meu eu ancestral é pura água. Eu nasci na beira do mar e logo cedo me banhei na beira do rio. Antes mesmo de eu me entender como ser, eu já sabia o sabor que tinha de colocar os pés nas águas geladas de um igarapé. Ela parecia me amar e eu amar ela de volta. Toda vez que sou tocada por ela, algo me cura. Curada. Água que cura, matura o tempo que é água. Quem tem o corpo vestido de água, tem benção da natureza! Sou sereia de rio-mar e a minha casa é molhada. Nasci na beira da água e antes de eu saber, eu já era ela⁵ (Nascimento, 2024, p. 13)

Como se não bastasse voltar apenas ao dia e local que nasci, mergulhei mais, caindo em desvios ao longo do meu curso d'água. Encontrei uma curva. E ainda imersa em como a ancestralidade se manifestava na minha mente/corpo-voz por meio dessa volta, tentei buscar uma referência do que pudesse se encaixar nos preceitos da matéria que trabalhava a conexão entre matrizes africanas e indígenas de forma que se encontrasse com o que eu estava pesquisando. Sem muito sucesso, desisti de encontrar algo concreto e deixei o fluxo me levar durante as práticas onde ele quisesse me levar. Em determinada ocasião de práticas corporais livres em laboratório, tive vontade de cantar (sentimento não incomum para mim, visto que sou cantriz⁶, pesquisadora de voz e o meu amor maior é voz), por meio de murmúrios e melodias que se formavam, uma melodia e letra em constante repetição se fez em minha

⁴ Nesse relato, falamos de ancestralidade como um conceito ligado ao “o que veio antes”, em relação a pertencer a um lugar, costumes, cultura e saberes.

⁵ Texto adaptado retirado do Diário de bordo presente na pesquisa.

⁶ Termo que utilizo para me nomear com uma cantora que veio para o teatro e não se sente nem mais cantora e nem mais atriz. E sim, os dois.

mente. Como uma força incontornável, ela se repetia constantemente até o ponto que permiti deixar que ela me guiasse. A música em questão era um ponto de Cabocla Mariana⁷:

Ela é arara cantadeira
 Ela é arara cantadeira
 Ela é Dona Mariana
 Rainha das curandeiras
 Ela é Dona Mariana
 Rainha das curandeiras

Busquei entender melhor entender sobre o que se tratava. Eu não sou uma pessoa de terreiro e quis buscar entender com respeito o espaço que eu estava adentrando. Pesquisei sobre as três princesas turcas: Mariana, Jarina e Herondina, por meio de diversas leituras e vídeos. Assunto não tão desconhecido para mim visto que já havia tido conversas com pessoas próximas de mim que me contaram sobre elas, procurei saber mais de quem tem essa vivência. Nessas pesquisas, me deparei com um vídeo no qual Mae Rita D'Oxum⁸ falava sobre Dona Mariana, mas entendi que muito que eu devia buscar não estava em livros e leitura, fui na busca pela oralidade, por meio de conversas e ensinamentos. “As narrativas orais preservam e propagam através da memória os ensinamentos dos antigos, costumes, jogos, cantos e histórias” (Schneider, 2015, p.14-15). Ponto esse, que levei em consideração na hora de continuar essa pesquisa, quando pensava em voz e ancestralidade, o que mais me atravessava era a relação direta com a oralidade e a histórias que chegavam até mim pela fala de outras pessoas mais velhas que eu, muito comum na cidade em que eu morava. Segundo Schneider (2015, p.12) “Uma teia que une os tempos é tecida pelo contador de uma narrativa oral”.

Lembrando o passado dos ancestrais, a narrativa traz ao presente a vida e os sentimentos de outro tempo, ou seja, reconecta quem narra e quem ouve a uma temporalidade outra que também faz parte do instante vivido. Tive diversas conversas com o professor Edson Santana, que é de terreiro, sobre os mesmos assuntos, ele me guiou durante o meu processo criativo. Das conversas que tive, muitas ideias me atravessaram por meio das histórias da bela turca, forte, encantada na beira dos mares que fortalece e empodera outras mulheres. A arara cantadeira, canta e cura, rainha das curandeiras. Ser que transmuta, fluida como as águas e é luz e guia para quem a necessita.

⁷ Cabocla Mariana, a bela turca, é uma entidade espiritual que está nas linhas dos encantados se faz presente em religiões brasileiras de matriz africana.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Pfp3lyjPIqc>

Ao conectar com a o momento inicial da pesquisa que me trazia de volta para a ancestralidade de onde eu nasci, voltei a algo que já havia me ocorrido anteriormente. Na minha cidade, São João de Pirabas, cidade na beira de um rio, perto do mar, há uma praia conhecida como praia do Rei Sabá, onde há uma festividade sincrética todos os anos no começo do ano. Nessa festividade se comemora uma figura encantada que tem uma multiplicidade de significados para as religiões da cidade, em uma dessas facetas, para as afro-religiosidades da cidade, ele é o Rei Sebastião, pai de jarina, Mariana e Herondina.

Por esta razão, podemos dizer que Rei Sabá pode ser Rei Sebastião. Cabocla Mariana, a bela turca encantada, na croa de Mãe Rita de Oxóssi me garantiu: Rei Sabá era um passeador das águas do Maranhão e do Pará, acabou por se encantar nessas regiões. Quando em forma de gente, aparece como um homem branco, alto e bonito, podendo surgir, em outros momentos, virado em Cobra Grande, e por isso, Cabocla Mariana lhe deu a alcunha de Rabudo (Veras, 2021, p. 3).

Foi o ponto de conexão entre as referências da minha pesquisa: as águas, o local de onde eu venho, cabocla Mariana o Rei sabá. Com as novas ideias que vieram surgindo no meu leito, fiz a retomada às águas.

Em uma das ocasiões de experimentações em sala de aula, me perguntei como as águas se comportavam. Tem água calma, tem maresia, tem água de chuva, tem água de banho, tempestade, banho de cheiro, água com ervas... Banho de cheiro não é água que cura?

Mulher água. Fluida. Às vezes calma, outras vezes nem tanto. Ser que se move dançando com as ervas na cuia de uma curandeira de fé. Cura e leva o que tem que ir. Por vezes, é tempestade que cresce em ímpeto mudando brusca de direção, levando tudo que está ao seu redor. Leva o que tem que ir. Movimento, pororoca! Encontro de águas marcado com intenção. É mais de uma água. É mais de uma. É mais. É muito. Sou várias. Sou doce, sou salgada, sou o que eu quiser. E não agrado a todos os paladares⁹ (Nascimento, 2024, p 13).

Essas reverberações se tornaram presentes no meu corpo/voz. Visualidades foram surgindo com o tempo. A professora nos deixou livres para criar seres, criaturas que emergiam ao longo do processo sem precisar ser um ser já existente. Fui por esse caminho, de um ser criado por mim. E uma das imagens que me surgiu na mente, eu desenhei no meu diário de bordo (desenho esse que seria futuramente o meu figurino para a cena) assim como o desenho de uma cuia com contas penduradas (meu objeto de cena que é instrumento musical, cuia e máscara)¹⁰:

⁹ Texto adaptado retirado do Diário de bordo presente na pesquisa.

¹⁰ Figura 1 e 2 são partes do diário de bordo presente na pesquisa



Figura 1 - Figurino
(página tirada do diário de bordo)



Figura 2 - objeto de cena (página tirada do diário de bordo)

Os objetos foram confeccionados e quando prontos, eu pude experimentá-los em sala de aula, criando o roteiro e criatura que iria para a cena comigo na finalização da matéria. Encontrei a minha foz, meu ponto de desague.

Foz

Diante de tantas reverberações, surgiu uma criatura até então sem nome. No dia 30 de outubro de 2024, aconteceu a finalização da matéria de Técnicas Corporais II chamada “CRIATURAS” que ocorreu às 17h30min no Complexo turístico do Ver-o-Rio, ponto turístico de Belém de frente para a Baía do Guajará. Em um dos trechos desse espaço, há uma pequena praia, local que escolhi para ser o “palco” para o meu solo. Neste dia, apresentamos eu e mais cinco colegas de turma, cada um com seu solo. A criatura que tanto pesquisei no meu corpovoz foi nomeada por mim somente nesse último dia após a apresentação: Senhora das águas salobras. Eu esperei o nome vir até mim.

Eu estava vestida com um vestido curto branco fluido, o chapéu de fitas azuis encobrindo-me o rosto deixando de fora somente a boca e de maquiagem, uma boca vermelha, com traços brancos no rosto e nos braços linhas curvas como ondas pintadas de branco que começavam nos meus dedos e subiam até os braços. As cores do meu figurino surgiram de forma espontânea por meio das referências: azul, branco e vermelho. O chapéu uma referência

a Cabocla Mariana com as flores no topo, o azul representava as águas, o branco, cura e transmutação e o vermelho, força de mulher, inspirada nas falas feridas e fortes de Mariana, que se comunica com certeza e força. As linhas nos braços representavam ondas, um ser que é banhado de águas, espuma de onda que quebra na beira. O objeto de cena era um instrumento musical de efeito que fazia sons das águas, que virava cuia, receptáculo de águas que curam e no final virava máscara da criatura Senhora das Águas Salobras.

A apresentação se iniciava na praia, perto da beira do rio, somente com os sons das águas do rio e do instrumento musical que carregava comigo. Nesse momento, tínhamos um atabaque que o professor Edson estava manuseando, porém, nesse instante, trabalhamos com a ausência do som do instrumento musical e somente os sons do ambiente, no qual tinha bastante barulho de vento e as pessoas estavam muito silenciosas. O que trouxe para a performance, um começo que mostrava uma criatura misteriosa, não mostra a face, só se move. Enquanto estou encoberta pelo chapéu de fitas no começo, me faço água, água salobra, movimentações que remetem ao caminho de como essa água se move, lenta, forte... De dentro da minha “casa de água” (chapéu de fitas), aos poucos mostro os as mãos, os braços, depois as pernas, como uma água calma, que tem repentes surgindo aos poucos. Água movente, que se expande e se encolhe como o balanço das ondas. Primeiro, calma depois agressiva, com movimentos mais bruscos, chicoteando o chão com ondas fortes de praia. Água que também é tempestade e pode destruir o que tiver no caminho. Fluidez e rispidez. Até que um giro contínuo de movimentação, redemoinho me leva ao meu instrumento musical. Nesse momento ele vira cuia até o rio. Começo de transformação, encantaria. A cuia me guia até o rio, retiro o chapéu que me cobre e me banho nas águas do rio, água da cuia que cura e transforma. Banho-me no rio ao som dos batuques no atabaque, o meu vestido fluido, quando mais é molhado, mais gruda no meu corpo como uma pele. Corpo vestido de água. E essa cuia que carregou as águas que me banharam se torna uma máscara que cobre meu rosto. Encantada. Senhora das águas salobras. Caminho com a máscara no rosto a encontro do som do atabaque e nesse caminho entoo uma canção com uma voz forte que chega até longe, enquanto danço movimentos de corpo que se transmuta:

É rio, é mar
 Água salobra É
 rio, é mar
 Água salobra
 Não é doce, nem é salgada. Não é
 doce, nem é salgada. Pororoca,
 pororoca

Não é doce, nem é salgada. Não é
doce, nem é salgada. Pororoca,
pororoca¹¹ (Nascimento, 2024, p. 25).

E logo após, me ajoelho no chão e dou um texto. Transformação se fez por completo:

Me banhei no colo sagrado do rio-mar
Me afoguei
A minha casa é molhada
E antes mesmo de eu saber, eu já era água.
Transmuta, cura e transforma
Tempestade de mim que sou maresia
Quem tem o corpo vestido de água tem guia¹² (Nascimento, 2024, p. 25).

Levanto-me com a minha máscara e corro até o meu chapéu na beira do rio, com a máscara cuia no rosto e o chapéu seguro com a mão nas costas, as fitas se arrastam no chão. Eis a criatura, encantada pelas águas. Ela é água salobra e a água salobra é ela. Desague.

Palavras finais

Por meio desse relato memorial, afirmo que a experiência com a matéria de Técnicas corporais II na Escola de teatro e dança da UFPA, foi muito enriquecedora e trouxe até mim uma pesquisa que hoje chamo de “Deságua”. Pude explorar com muita liberdade e expressão minha mente/corpo-voz, encontrando em mim, como artista, vozes, corpo e criaturas ainda não encontradas anteriormente nesse contexto. Não apenas nas experimentações em sala de aula em coletivo e individualmente que fizeram com que nós nos enxergássemos como natureza e não algo à parte, mas também na busca pela ancestralidade que permeia por essa mesma mente/corpo-voz que busca retomar a si, de onde vem e para onde vai. Busca constante que não para.

“Deságua” é uma pesquisa que apesar de já ter encontrado curso d’água, ainda está na sua nascente. Está apenas no começo, há muito que explorar nas águas do meu rio-mar. Cada rio tem o seu caminho e nele há desvios, cada meandro pelo rio, me leva a um lugar novo e me sinto inspirada e renovada para seguir as novas curvas desse rio.

Essa pesquisa e essa matéria, em especial, se tornaram algo maior que eu previa, visto que após longos cinco anos na Escola de Teatro e Dança da UFPA, finalizo meu último dia de aula com uma apresentação que ficará na minha memória com muito afeto, amor e sentimento

¹¹ Composição autoral feita por mim no processo das aulas (texto presente no Diário de bordo).

¹² Texto autoral escrito por mim no processo das aulas (texto presente no Diário de bordo).

de trabalho bem-feito com tudo que eu podia oferecer de mim. Entrega e devoção. E para além, um sabor de que esse não é o final, é sim o começo de muitos cursos nas minhas águas salobras.

Referências

FILHOS DE IRACEMA. Mariana: histórias de vida e encantaria. Youtube, 22 de out. de 202. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Pfp3lyjPIqc> > Acesso em 17 de outubro de 2024.

LÍRIO, Alba, KIESERMAN, Nara. A natureza da voz é água. Rascunhos. Uberlândia, MG. v.4, n.4, p.70-83. Setembro 2017.

NASCIMENTO, Evelyn. Deságua: diário de bordo da matéria de Técnicas corporais II.

Belém, 2024. Disponível em:< <https://online.fliphtml5.com/ehvuv/yzsv/#p=1> >

OXÓSSÍ, Mãe Rita de. A umbanda é um livro que se folheia: uma conversa com Cabocla Mariana na croa de Mãe Rita de Óxossi. Entrevista concedida a Hermes Veras. Revista Entrerios, Piauí, v. 7, n. 1, p. 135 - 141, 2024.

RIBEIRO, Amarolina. Partes de um rio. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/partes-um-rio.htm>.

SANTOS, Inaycira. Corpo e ancestralidade: perspectiva poética e pedagógica. Em: Formação de educadores: contaminações interdisciplinares com arte na pedagogia e na mediação cultural - São Paulo: Terracota Editora, 2019.

SCHNEIDER, Juliana. A escuta da fala marginalizada em ancestral na voz ascendente. Trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Letras, pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015, Porto Alegre.

VERAS, Hermes. O santo e o encantado: a procissão afro umbandista para São Sebastião em São João de Pirabas. Rev. antropol. (São Paulo, Online). v. 64 n. 3: e189653 | USP, 2021.

Relato recebido em 04/09/2025 e aprovado em 16/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.59575>

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

ⁱ Evelyn Cristine Pereira Nascimento - Cantora, atriz, artista-pesquisadora e professora de canto/técnica vocal. Bacharela em Design de Moda pela Universidade da Amazônia - UNAMA (2018). Atriz em formação no curso Técnico em Teatro pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Experiências profissionais em artes Cênicas, música e audiovisual em diversos espetáculos e produções desde 2016. Membro do projeto de extensão LAB-GUMA: Laboratório de performance vocal, sonoridades e diversidade (desde 2023) e aluna bolsista de iniciação científica - PIBIC no grupo de pesquisa "Vozes Encorporadas: processos de criação e epistemologias caboclas na Amazônia" com o Professor Thales Branche (2022-2024). Professora de canto e técnica vocal na Escola Espaço das artes de Belém (desde 2022). Atuante no meio artístico como arte educadora, atriz e cantora da cena teatral/musical. Na área de pesquisa em arte, transita entre os temas: Voz, corpo-voz, canto, teatro, teatro musical, vocalidades e pedagogia vocal. evscrisart@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2142542917609451>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-2059-8576>

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



Motriz

Juliana Alves Mota Drummondⁱ

Maria Clara Ferrerⁱⁱ

Universidade Federal de São João Del-Rei - UFSJ, São João del Rei/MG, Brasil

Vinícius Assunção Albrickerⁱⁱⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil^{iv}

Resumo - Motriz

“Motriz”, peça sonora de Vinicius Albricker, combina modelagem eletroacústica com dramaturgia poética, paisagem sonoro-musical, canções da tradição popular brasileira e releituras de Chico Buarque, Cartola, Noel Rosa, Tom Jobim e Vinicius de Moraes. A obra foi criada a partir do espetáculo teatral homônimo concebido pela atriz Juliana Mota e pela diretora Maria Clara Ferrer. A peça sonora contou com a participação dos músicos Marcos Albricker (teclado), Calvin Badu (percussão) e Marcio Albricker (baixo elétrico). A publicação acompanha, ainda, um material gráfico com informações sobre a criação do espetáculo “Motriz: um concerto para voz e afetos”, vestígios de outras criações que derivaram dele e ainda um breve histórico da instância que abrigou a investigação original, o Grupo de Pesquisa e Extensão CASA ABERTA da Universidade Federal de São João Del Rei.

Palavras-chave: Motriz.

Abstract - Motriz

“Motriz”, a sound piece by Vinicius Albricker, combines electroacoustic modeling with poetic dramaturgy, sound-musical landscape, songs from the Brazilian popular tradition, and reinterpretations of Chico Buarque, Cartola, Noel Rosa, Tom Jobim, and Vinicius de Moraes. The work was created from the eponymous theatrical performance conceived by actress Juliana Mota and director Maria Clara Ferrer. The sound piece featured the participation of musicians Marcos Albricker (keyboard), Calvin Badu (percussion), and Marcio Albricker (electric bass). The publication also includes graphic material with information about the creation of the performance “Motriz: a concert for voice and affections”, vestiges of other creations that derived from it, and also a brief history of the entity that hosted the original investigation, the Research and Extension Group CASA ABERTA of the Federal University of São João Del Rei.

Keywords: Motriz.

Resumen - Motriz

“Motriz”, pieza sonora de Vinicius Albricker, combina el modelado electroacústico con la dramaturgia poética, paisaje sonoro-musical, canciones de la tradición popular brasileña y reinterpretaciones de Chico Buarque, Cartola, Noel Rosa, Tom Jobim y Vinicius de Moraes. La obra fue creada a partir del espectáculo teatral homónimo concebido por la actriz Juliana Mota y por la directora Maria Clara Ferrer. La pieza sonora contó con la participación de los músicos Marcos Albricker (teclado), Calvin Badu (percusión) y Marcio Albricker (bajo eléctrico). La publicación acompaña, además, un material gráfico con información sobre la creación del espectáculo “Motriz: un concierto para voz y afectos”, vestigios de otras creaciones que derivaron de él y también un breve historial de la instancia que acogió la investigación original, el Grupo de Investigación y Extensión CASA ABERTA de la Universidad Federal de São João del-Rei.

Palabras clave: Motriz.

GRUPO DE PESQUISA
E EXTENSÃO **CASA ABERTA**
APRESENTA:

motriz

JULIANA MOTA
CONCEPÇÃO E ATUAÇÃO

MARIA CLARA FERRER
CONCEPÇÃO E DIREÇÃO

VINÍCIUS ALBRICKER
CRIAÇÃO SONORA



SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

2. SOBRE O **CASA ABERTA**

3. PROCESSO CRIATIVO
E PESQUISA

4. **MOTRIZ:** Um concerto para
voz e afetos

5. **MOTRIZ** Court

6. **MOTRIZ:** Um concerto para
a voz e os sons ao redor

7. **MOTRIZ:** Peça sonora
(*Vinícius Albricker*)

8. FICHA TÉCNICA

9. CIRCULAÇÃO

10. CURRÍCULOS

Juliana Mota

Maria Clara Ferrer

Vinícius Albricker

11. REDES SOCIAIS

12. ANEXO

Partitura - Modinha

(*Vinícius Albricker*)



Quando estreamos a primeira versão de **Motriz**, não imaginávamos a dimensão que esse projeto alcançaria em nossas trajetórias nem os passos que ele nos convidaria a seguir. Quase dez anos após a estreia de **Motriz: um concerto para voz e afetos** - depois dos artigos escritos sobre nosso processo, dos novos frutos gerados, das trocas com outros sotaques e outras línguas e das profundas reverberações desse encontro entre mulheres lembradas, inventadas e esquecidas de mim com **Maria Clara Ferrer** - pedi que nossa **Revista Voz e Cena** abrigasse alguns vestígios desse vivido.

Do primeiro espetáculo, desdobraram-se outras três criações: **Motriz Court**, nascido do encontro com **Claire Laperier**; **Motriz: um concerto para voz e os sons ao redor**, que marca nossas horas de vida compartilhada com **Vinícius Albricker**; e, agora, em 2025, a peça sonora **Motriz**, que aprofunda a pesquisa de Albricker ao transformar nosso encontro anterior em uma obra eletroacústica - publicada nesta edição.

Se você puder, encontre um cantinho sem luz, cuide para que o som chegue bem e permita-se atravessar conosco essa experiência sonora.

Um grande abraço,
Juliana Mota

SOBRE O GRUPO DE
PESQUISA E EXTENSÃO

CASA ABERTA

O **Grupo de Pesquisa e Extensão Casa Aberta**, idealizado e fundado pela **Professora Dra. Juliana Mota** (DEACE/UFSJ) em 2012, nasce pela latente necessidade fruição entre as produções acadêmicas desenvolvidas no **Departamento de Artes da Cena** da **Universidade Federal de São João del Rei** com outros núcleos de pesquisas teatrais, outras instituições e, principalmente, com a sociedade. Durante treze anos foram elaborados diversos trabalhos em âmbito teórico e prático, expandindo o conhecimento e experimentações da voz e da música na cena, entrecruzando e relacionando teatro, psicanálise e saúde, arte e sociopolíticas. Além de três edições do livro **“Pequeno mapa de encontros e afetos”**, diversos artigos publicados em variados veículos e VII Seminários Acadêmicos, Casa Aberta já concebeu 14 produtos artísticos apresentados em diversas cidades de Minas Gerais e, inclusive, em outros países através das VIII missões divulgação no exterior, passando por Itália, Chile, França, Argentina, Estados Unidos, Rússia e República Checa.





PROCESSO CRIATIVO E PESQUISA

O projeto, elaborado dentro do Grupo de Pesquisa CASA ABERTA, conjuga duas linhas de pesquisas: *Afetos musicais* e *(auto)biografia* e Dramas da percepção e espaços mentais, respectivamente desenvolvidas pelas artistas-pesquisadoras Juliana Mota (cantora e atriz) e Maria Clara Ferrer (diretora e dramaturga), ambas professoras doutoras do curso de teatro da Universidade Federal de São João Del Rei. A dramaturgia do espetáculo nasce de uma investigação com base auto-ficcional que questiona o espaço-tempo e as formas da memória através de figuras femininas, reais e inventadas. Ao longo do processo de criação, foi elaborado um trabalho de escrita autobiográfica batizado pelas criadoras de “Máscaras de si”, uma série de exercícios envolvendo improvisações textuais, gráficas e cênicas que buscam convocar afetos e ficcionar vivências.

MOTRIZ: *UM CONCERTO PARA VOZ E AFETOS*

MOTRIZ: um concerto para voz e afetos é uma é uma travessia sonora na escuridão que convoca diferentes modos e texturas da oralidade: canções, falas, choros, risos, soluços e suspiros. Em cena uma voz-mulher-negra dispara um fluxo de músicas e palavras que adentram a memória dos espectadores em torno dela. A experiência da escuridão transforma radicalmente a relação de escuta entre a atriz e os espectadores, potencializando a produção de imagens mentais do espectador e despertando seus conteúdos íntimos. Trata-se menos de representar o mundo interior da mulher em cena do que criar um espaço de imersão, uma paisagem mental criada através de uma experiência meditativa e imaginativa.





MOTRIZ COURT

Como desdobramentos criativos do primeiro espetáculo temos o vídeo produzido por **Claire Laperier** intitulado *Motriz Court*. Em **MOTRIZ Court** temos a travessia de uma mulher em seu carro, partindo da casa para o que há fora dela. O olhar vagueia pelas estradas e ruas da região das vertentes em cidades como São João del Rei, Tiradentes e Coronel Xavier Chaves. As imagens dialogam com as vozes internas já presentes em *Motriz: um concerto para voz e afetos*, com a transformação dessa mulher em uma figura mítica que se relaciona com a natureza, com outras mulheres negras presentes no imaginário da atriz.

MOTRIZ:

UM CONCERTO PARA VOZ E OS SONS AO REDOR

A segunda versão do espetáculo criada em parceria com o ator, músico e professor da UFRJ **Vinícius Albricker**, coloca em diálogo o corpo voz da atriz em estado de presença com um universo sonoro composto por garrafas, instrumentos musicais e efeitos sobre a própria voz gravada da atriz. A criação de Albricker joga ainda com a espacialização do som sendo o mesmo transmitido em estereo dentro da sala de espetáculo onde o público se coloca frontalmente ao palco. Essa versão do espetáculo é feita com um desenho de luz que apresenta fragmentos do corpo da atriz que permanece no centro do palco em frente a um pedestal durante toda a performance. Esses recortes de luz possibilitam ao espectador indícios da transformação da corporeidade na passagem por cada uma das vozes-memória que se atualizam ali.



Foto: Thais Andressa

MOTRIZ

PEÇA SONORA

Vinícius Albricker

“Motriz”, peça sonora de Vinicius Albricker, combina modelagem eletroacústica com dramaturgia poética, paisagem sonoro-musical, canções da tradição popular brasileira e releituras de Chico Buarque, Cartola, Noel Rosa, Tom Jobim e Vinicius de Moraes. A obra foi criada a partir do espetáculo teatral homônimo da atriz Juliana Mota e da diretora Maria Clara Ferrer. A peça sonora contou com a participação dos músicos Marcos Albricker (teclado), Calvin Badu (percussão) e Marcio Albricker (baixo elétrico).

O processo de composição teve início com a gravação da voz de Juliana Mota, com textos falados e canções à capela. Concomitantemente, o compositor criou um inventário de gravações originais de sons concretos que remetessem à idéia de jornada, viagem, deslocamento e, sobretudo, memória e espaço mental, que eram os motes criativos do espetáculo teatral Motriz. Foram coletados sons como o abrir e fechar do portão de uma garagem, o ruído do motor do carro, o vento entrando pela janela, o canto das cigarras ao entardecer, entre outros. Em seguida, esses sons foram articulados musicalmente com a fala e o canto de Juliana, inserindo-se algumas camadas de processamento de áudio que, intencionalmente, tornaram irreconhecíveis algumas das fontes sonoras. Há passagens em que foram aplicadas modificações à equalização e à reverberação da voz, a fim de transformar o seu timbre em um objeto de sonoridade similar a de um instrumento de sopro.



O texto que perpassa a obra é recheado de memórias pessoais e ancestrais da própria atriz, mas também se articula com outras autoras, como Conceição Evaristo que, nessa peça sonora, tem o poema “Força-Motriz” musicado por Vinicius Albricker e entoado, declamado e proclamado por Juliana Mota. Há também arranjos experimentais que recorrem a instrumentos não tradicionais do universo musical, como a orquestra de garrafas que dão um sopro melancólico à “Modinha” de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. A referência ao mestre Hermeto Pascoal reverbera no som da aura do trecho “Tem hora que incomoda, né?”, lançando camadas musicais misteriosas e ambivalentes sobre a imagem implacável da maternidade.

Em suma, pode-se dizer que a peça sonora Motriz é um exercício de entrega à escuta: tanto do ouvinte dos 36 minutos ininterruptos dessa jornada sonora, quanto do compositor, que buscou compreender a materialidade específica dos sons para, quem sabe, transcendê-los. Um desafio que propôs a percepção das mais finas sutilezas da voz da atriz para compor paisagens musicais abstratas que pudessem sintonizar com os pensamentos, emoções e memórias que entremeiam as palavras e melodias da presença vocal ao mesmo tempo calma e voraz, flutuante e firme, de Juliana Mota.

Vinicius Albricker



FICHA TÉCNICA

CONCEPÇÃO: Juliana Mota
e Maria Clara Ferrer

ATUAÇÃO: Juliana Mota

DIREÇÃO: Maria Clara Ferrer

PRODUÇÃO: Casa Aberta

FOTOS: Thaís Andressa
e Marlon de Paula

MÚSICA: Vinícius Albricker

FILMAGENS: Claire Laperier





CIRCULAÇÃO

A circulação de "Motriz: um concerto para voz e afetos" é expressiva ao se pensar em um produto artístico acadêmico. Desde a esfera local até a esfera internacional o espetáculo já foi apresentado em festivais, temporadas e congressos das áreas de artes, psicologia, psicanálise e ciências sociais gerando debates muito importantes para o contínuo desenvolvimento da pesquisa. O trabalho já foi apresentado em SJDR e cidades do entorno, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Belém, Rio Branco e ainda no Chile, Argentina, Estados Unidos, Itália e França.

JULIANA MOTA

ATRIZ/CANTORA



JULIANA MOTA 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 Teatro, atua em Interpretação, Voz e Musicalidade. Lidera o grupo de pesquisa e extensão CASA ABERTA e foi chefe do Departamento de Artes da Cena da UFSJ (2024–2025), subchefe em 2018 e chefe do Departamento de Letras, Artes e Cultura (2015–2017). Doutora pela UFMG (2012), com a tese Marcas deles em mim, realizou pós-doutorados na Università di Messina (2014), pesquisando saúde do artista cênico; na UFMG (2020), sobre afetos musicais; e inicia em 2025 novo pós-doutorado, Cantos do Jatobá, aprofundando diálogos com comunidades tradicionais do Congado Mineiro. É bacharel em Interpretação Teatral (UFMG, 2005) e em Relações Públicas (PUC Minas, 2004), e mestre em Artes pela UFMG (2007). Coordena o CASA ABERTA, com pesquisas em treinamento vocal, teatro musical brasileiro e voz e tradição. Realizou residências na Itália, Argentina, República Tcheca, EUA, Chile e Rússia. Idealizou e organizou sete edições do Seminário Internacional CASA ABERTA, oito Missões de divulgação internacional e a Mostra UFSJ–Casa Aberta no Chile (2024), impulsionando processos de internacionalização e interdisciplinaridade. Entre seus parceiros estão a Secretaria de Cultura de SJDR, o Instituto Histórico-Geográfico, a associação italiana APERTA e a INDA (Siracusa). É autora dos livros Pequeno Mapa de Encontros e Afetos (2015), Marcas deles em Mim (2015), Pequeno Mapa – Vol. 2 (2020), Insubmissa (2020) e Pequeno Mapa – Vol. 3 (2025). Entre os artigos de destaque estão Voz e presença, Caminhos da escuta e A construção da paisagem mental em Motriz (todos de 2017). No grupo CASA ABERTA, dirigiu Motriz (com circulação nacional e internacional), Quintal, Olhos d'água, As Cantadeiras e o show Aos Meus Velhos Pretos.

MARIA CLARA FERRER

DIRETORA/DRAMATURGA



MARIA CLARA FERRER é professora de Cenografia, Indumentária e História da Arte nos cursos de graduação e pós-graduação em Teatro da UFSJ, onde coordena o PPGAC desde 2022. Doutora em Études Théâtrales pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (2014), lecionou na própria Sorbonne Nouvelle (2008–2015) e na Universidade de Poitiers (2015). Sua pesquisa aborda direção, cenografia, dramaturgias contemporâneas e, especialmente, a noção de “Cena-paisagem”. Publicou diversos artigos no Brasil e no exterior sobre composição e percepção do espaço cênico. Artista e pesquisadora, fundou em 2007 a companhia PlayGround, desenvolvendo espetáculos, estágios e laboratórios de dramaturgia com artistas brasileiros e franceses. Em 2014 foi assistente de direção de Antônio Araújo no projeto *Dire ce qu'on ne pense pas...* (Bruxelas e Festival de Avignon). Atua também como tradutora, tendo traduzido obras de Copi, Jean-Luc Lagarce, Rodrigo de Roure e Newton Moreno, além de realizar traduções simultâneas em eventos teatrais. Dirigiu *Motriz* (2016), apresentado no Brasil, França e Itália; *O Jardim das Cerejeiras* (2017); *Espectador em Cena* (2018); *Levantes* (2019); *Por Visões* (2019) e *Calmaria* (2023). Coordenou a área de Artes Cênicas do Inverno Cultural da UFSJ nas edições de 2018, 2019 e 2023. Realizou pós-doutorado na Université Paris Nanterre (2019–2020), com pesquisa sobre relações entre fotografia e práticas cênicas contemporâneas. Atualmente coordena o Projeto Fotocênico e integra o projeto internacional *Chantiers d'acteurs*, que investiga regimes de presença na cena contemporânea em França, Canadá, Brasil e Japão.

VINÍCIUS ALBRICKER

MÚSICO



VINÍCIUS ALBRICKER é professor do Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UNIRIO. Doutor (2019) e mestre (2014) em Artes pela UFMG, sob orientação do Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta, pesquisando respectivamente o ritmo e o conceito de vida na atuação cênica, e a fala cênica em Stanislávski e Declan Donnellan. Bacharel em Interpretação Teatral com Formação Complementar em Música pela UFMG (2011). Leciona na UNIRIO desde 2017 nas áreas de atuação cênica, voz e musicalidade. Desde 2020 lidera o Laboratório de Estudos Vocais, Cênicos e Musicais (LEV/CNPq) e coordena, com o Prof. Dr. Marcus Fritsch, o projeto "Estúdio Fisções". É pesquisador colaborador do LiberaVox (UFMG). Foi Coordenador de Cultura da PROExC/UNIRIO (2021) e Chefe do Departamento de Interpretação Teatral (2023–2024). Atuou como professor substituto da UFSJ na área de Jogos Teatrais, Improvisação e Interpretação (2015–2016). Além da atuação acadêmica, trabalha como diretor, ator e músico, com experiência em encenação, direção de ator, composição de trilha sonora, sonoplastia, direção vocal e musical. É autor do livro *Variações Rítmicas Vivas na Atuação Cênica* (Perspectiva/CLAPS, 2025).



REDES SOCIAIS

FACEBOOK

@pesquisaextensaocasaaberta

INSTAGRAM

@casaabertaufsj

CASA
ABERTA

SITE

casaabertaufsj.com.br

YOUTUBE

Pesquisar por:
Projeto CASA ABERTA UFSJ

PARTITURA - MODINHA

MOTRIZ: UM CONCERTO PARA A VOZ E OS SONS AO REDOR

Score

Modinha

Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Arranjo: Vinícius Albricker

$\text{♩} = 80$

The first system of musical notation consists of six staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It begins with a whole note, followed by a quarter rest, then an eighth-note melody. The second staff is also in treble clef with the same key signature and common time, containing whole rests. The third and fourth staves are in treble clef with the same key signature and common time, featuring a harmonic accompaniment of half notes and whole notes. The fifth staff is in treble clef with the same key signature and common time, continuing the harmonic accompaniment. The sixth staff is in bass clef with the same key signature and common time, providing a bass line with half notes and whole notes.

The second system of musical notation continues the piece with six staves. The top staff begins with a measure rest, followed by an eighth-note melody. The second staff is in treble clef with the same key signature and common time, containing whole rests. The third and fourth staves are in treble clef with the same key signature and common time, featuring a harmonic accompaniment of half notes and whole notes. The fifth staff is in treble clef with the same key signature and common time, continuing the harmonic accompaniment. The sixth staff is in bass clef with the same key signature and common time, providing a bass line with half notes and whole notes.

PARTITURA - MODINHA

MOTRIZ: UM CONCERTO PARA A VOZ E OS SONS AO REDOR

2
12

Modinha

Musical score for 'Modinha' starting at measure 12. The score is written for six staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The melody is in the first staff, with accompaniment in the other five staves. The music is in a common meter (2/4) and features a mix of eighth and quarter notes.

17

Continuation of the musical score for 'Modinha' starting at measure 17. The score is written for six staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The melody continues in the first staff, with accompaniment in the other five staves. The music is in a common meter (2/4) and features a mix of eighth and quarter notes.

PARTITURA - MODINHA

MOTRIZ: UM CONCERTO PARA A VOZ E OS SONS AO REDOR

Modinha

3

21

Musical score for Modinha, measures 21-26. The score is in 6/8 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes triplets in measures 23, 24, 25, and 26. The vocal line has a melodic phrase in measure 21 and a longer phrase in measure 22.

27

Musical score for Modinha, measures 27-32. The score continues in 6/8 time and B-flat major. The vocal line has a melodic phrase in measure 27 and a longer phrase in measure 28. The piano part includes triplets in measures 29, 30, 31, and 32.

PARTITURA - MODINHA

MOTRIZ: UM CONCERTO PARA A VOZ E OS SONS AO REDOR

4
32

Modinha

37

PARTITURA - MODINHA

MOTRIZ: UM CONCERTO PARA A VOZ E OS SONS AO REDOR

Modinha

5

42

46

43

44

45

46

47

48

49

50

Referências

MOTA, Juliana; FERRER, Maria Clara. **Roteiro do espetáculo Motriz**. Pequeno Mapa de Encontros e Afetos vol. II, 2016/2020. SJDR: Universidade Federal de São João Del Rei, 2020.

Link de acesso à Peça Sonora Motriz

https://uniriobr-my.sharepoint.com/:u:/g/personal/lev_unirio_br/EajFDB2mIaZJiCsMajgDSwkBYdlDQuKa-asHnq_TdYW7dg?e=lns4uI

Registro Audiovisual recebido em 10/12/2025 e aprovado em 23/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.60683>

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

ⁱ Juliana Alves Mota Drummond - Juliana Mota 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. Chefe do Departamento de Artes da Cena da UFSJ (2024). 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. Em 2025 dá início ao seu terceiro pós-doutorado intitulado "Cantos do Jatobá: vozes, sons e afetos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá", sob supervisão de Leonel Carneiro (UFAC), parceria que neste momento tem gerado frutos preciosos e um aprofundamento dos caminhos de trocas com comunidades tradicionais. 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 chefe do Departamento de Artes da Cena da UFSJ em 2024-2025, sub-chefe do mesmo departamento 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 de Artistas da Cena com trabalhos desenvolvidos nas áreas "treinamento vocal do ator", "teatro musical brasileiro" e "voz e tradição". Já realizou residências artísticas na Itália, Argentina República Tcheca, Estados Unidos, Chile e Rússia. Idealizadora e organizadora do I, II, III, IV, V, VI e VII Seminário Internacional CASA ABERTA, da I, II, III, IV, V, VI, VII e VIII Missão de divulgação de pesquisas do CASA ABERTA no Exterior, a Mostra UFSJ - CASA ABERTA / Echo em Chile em Santiago do Chile em 2024 e atua como incentivadora dos processos de internacionalização e da interdisciplinaridade dentro da instituição de ensino superior onde atua. Em 2025 inicia um diálogo mais aprofundado com comunidades tradicionais vinculadas ao Congado Mineiro. Entre parceiros de projetos e ações realizados pela professora podemos destacar a Secretaria de Cultura de SJDR, o Instituto Histórico Geográfico de SJDR, a associação italiana APERTA, a INDA Escola de Drama Antigo de Siracusa, Entre os trabalhos publicados de de maior destaque temos os livros: 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), Insubmissa: Escritas para o fim de um mundo (2020) e Pequeno Mapa de Encontros e Afetos Vol 3 - Experimentos para Arte e Psicanálise (2025). Entre os artigos mais relevantes produzidos destacam-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 com circulação expressiva dentro e fora do Brasil; Quintal e Olhos d'água

construídos em diálogo com a obra de Conceição Evaristo; o espetáculo feito em diálogo como a comunidade de SJDR As Cantadeiras e o show em homenagem à cantores e compositores negros Aos Meus Velhos Pretos. julianamota@ufsj.edu.br.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8338462028975092>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2637-7597>

ⁱⁱ Maria Clara Ferrer - Professora de Cenografia, Indumentária e História da Arte nos cursos de graduação e pós-graduação de Teatro da Universidade Federal de São João Del Rei. Possui doutorado em Etudes Théâtrales / Artes cênicas - Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (2014). É atualmente coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFSJ. Tem experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em direção, cenografia e dramaturgias contemporâneas. Entre 2008 e 2015, lecionou na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e em 2015 na Universidade de Poitiers. Em sua tese de doutorado dirigida por Joseph Danan, debruçou-se sobre a noção de "Cena-paisagem". Nos últimos anos publicou diversos artigos em periódicos brasileiros e estrangeiros interessando-se por questões de composição e percepção do espaço cênico. Buscando sempre aliar prática e teoria, criou em 2007 a companhia PlayGround com a qual dirigiu, junto a artistas brasileiros e franceses, diversos espetáculos, estágios de formação e laboratórios de dramaturgia, jogos de composição cênica. Em 2014, trabalhou como assistente de direção do Antônio Araújo no projeto *Dirige ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas* criado na Bolsa de valores de Bruxelas, e depois no *Hotel des Monnaies* no Festival de Avignon. É tradutora de peças e livros de teatro, tendo traduzido peças de Copi, Jean-Luc Lagarce, Rodrigo de Rouse e Newton Moreno. Realiza também traduções simultâneas em eventos teatrais. Em 2016, dirige o espetáculo *Motriz*, apresentado em várias cidades do Brasil e no exterior (França e Itália). E em 2017, cria junto com um grupo de alunos do curso de teatro da UFSJ, O Jardim das Cerejeiras de A. Tchekhov. Com o grupo e programa Caixa Preta (DEACE/UFSJ), fez a dramaturgia e direção dos espetáculos *Espectador em cena* (2018) e *Levantes. Ações para estar sobre a terra* (2019). Também em 2019, escreveu e dirigiu a peça *Por visões*, convidada pela Cia Passo a 2. Em 2023, escreveu e dirigiu o espetáculo *Calmaria*. Foi coordenadora da área de Artes Cênicas do Inverno Cultural (UFSJ) nas edições de 2018, 2019 e 2023. Realizou, entre 2019 e 2020, pós-doutorado na Université Paris Nanterre com a supervisão do professor Christophe Triau, com projeto intitulado: "Empreintes Photographiques sur les pratiques scéniques contemporaines" (Inscrições fotográficas no fazer da cena contemporânea). Coordena atualmente o Projeto Fotocênico e faz parte da equipe de pesquisa do projeto de caráter transcontinental "Chantiers d'acteurs: (penser) les régimes de présence sur les scènes actuelles - França, Canadá, Brasil, Japão". É, desde 2022, coordenadora do PPGAC/UFSJ. casaaberta@ufsj.edu.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3726730187855170>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0549-5079>

ⁱⁱⁱ Vinícius Assunção Albricker - Professor do Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UNIRIO. Doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta, com pesquisa sobre o ritmo e o conceito de vida na atuação cênica (2019). Realizou Mestrado em Artes no mesmo Programa de Pós-Graduação e sob mesma orientação, com pesquisa sobre a fala cênica nas perspectivas de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan (2014). Bacharel em Interpretação Teatral com Formação Complementar Superior em Música pela UFMG (2011). Leciona na Escola de Teatro da UNIRIO desde 2017, sendo responsável por disciplinas de atuação cênica, voz e musicalidade. Desde 2020, lidera o Laboratório de Estudos Vocais, Cênicos e Musicais (LEV), grupo de pesquisa certificado pelo CNPq. Coordena o "Estúdio Fisções: princípios e práticas para a atuação cênica viva", projeto de pesquisa abrigado no LEV, junto com o Prof. Dr. Marcus Fritsch. É também pesquisador colaborador do LiberaVox - Grupo de Pesquisa sobre a Vocalidade e a Musicalidade da Polifonia Cênica, liderado pelo Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta (UFMG). Em 2021, exerceu o cargo de Coordenador de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROExC) da UNIRIO. Também já ocupou o cargo de Chefe do Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UNIRIO (2023-2024). Foi professor substituto do Curso de Graduação em Teatro do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João Del Rei, na área de Jogos Teatrais, Improvisação e Interpretação (2015-2016). Além das atividades de docência, pesquisa, extensão e gestão, atua profissionalmente como diretor, ator e músico, principalmente nas seguintes áreas: encenação, direção de ator, atuação, composição de trilha sonora e sonoplastia, direção vocal e direção musical. É autor do livro *Variações Rítmicas Vivas na Atuação Cênica* (Ed. Perspectiva e CLAPS, 2025). casaaberta@ufsj.edu.br.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1771987229469239>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5876-2978>

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



A Tecelã das Noites

Sulian VieiraⁱCésar LignelliⁱⁱUniversidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - A Tecelã das Noites

O registro apresenta os resultados da primeira versão da performance narrativa, *A Tecelã das Noites*. Nesta parceria estética, que agrega artistas do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq/2003), é abraçado o universo milenar e multicultural d'*As Mil e Uma Noites* com foco no implacável universo do rei Shárriar, feminicida em série, desafiado pelos universos múltiplos e fantasiosos narrados por Shárrazad, dos quais abrem-se espaços de inquietação, escutas, negociações e consensos pela salvaguarda da vida. Shárrazad, nesta versão, supera a autossuficiência solitária da heroína astuta que salva as mulheres, para compor o plano engendrado com mulheres em condições sociais subalternas, que compartilham com ela as narrativas apreendidas ao longo de suas vidas para com elas desviarem o curso da história fatalista.

Palavras-chave: Performance Narrativa. Feminicídio. As Mil e Uma Noites. Educação. Negociação e consenso.

Abstract - The Weaver of Nights

The record presents the results of the first version of the narrative performance, *The Weaver of Nights*. This aesthetic partnership, which brings together artists from the Vocalidade & Cena Research Group (CNPq/2003), embraces the ancient and multicultural universe of *One Thousand and One Nights*, focusing on the ruthless universe of King Sharriar, a serial killer of women, challenged by the multiple and fantastical universes narrated by Sharrazad, which open up spaces for restlessness, listening, negotiation and consensus for the safeguarding of life. In this version, Sharrazad overcomes the solitary self-sufficiency of the astute heroine who saves women, to compose a plan devised with women in subordinate social conditions, who share with her the narratives learned throughout their lives in order to divert the course of history.

Keywords: Narrative Performance. Femicide. One Thousand and One Nights. Education. Negotiation and consensus.

Resumen - La Tejedora de las Noches

El registro presenta los resultados de la primera versión de la performance narrativa, *La tejedora de las noches*. En esta colaboración estética, que reúne a artistas del Grupo de Investigación Vocalidad y Escena (CNPq/2003), se abraza el universo milenar y multicultural de *Las mil y una noches*, centrándose en el implacable universo del rey Shárriar, un asesino en serie de mujeres, desafiado por los múltiples y fantásticos universos narrados por Shárrazad, en los que se abren espacios de inquietud, escucha, negociación y consenso para salvaguardar la vida. Sherezade, en esta versión, supera la autosuficiencia solitaria de la astuta heroína que salva a las mujeres, para componer el plan ideado con mujeres en condiciones sociales subalternas, que comparten con ella las narrativas aprendidas a lo largo de sus vidas para desviar el curso de la historia fatalista.

Palabras clave: Narrativa performativa. Feminicidio. Las Mil y Una Noches. Educación. Negociación y consenso.

A Teela das montes





Um espetáculo de **SULIAN VIEIRA**



FAC

FUNDO DE APOIO À
CULTURA
DO DISTRITO FEDERAL


Vozalidade & Cena


arte & entretenimento

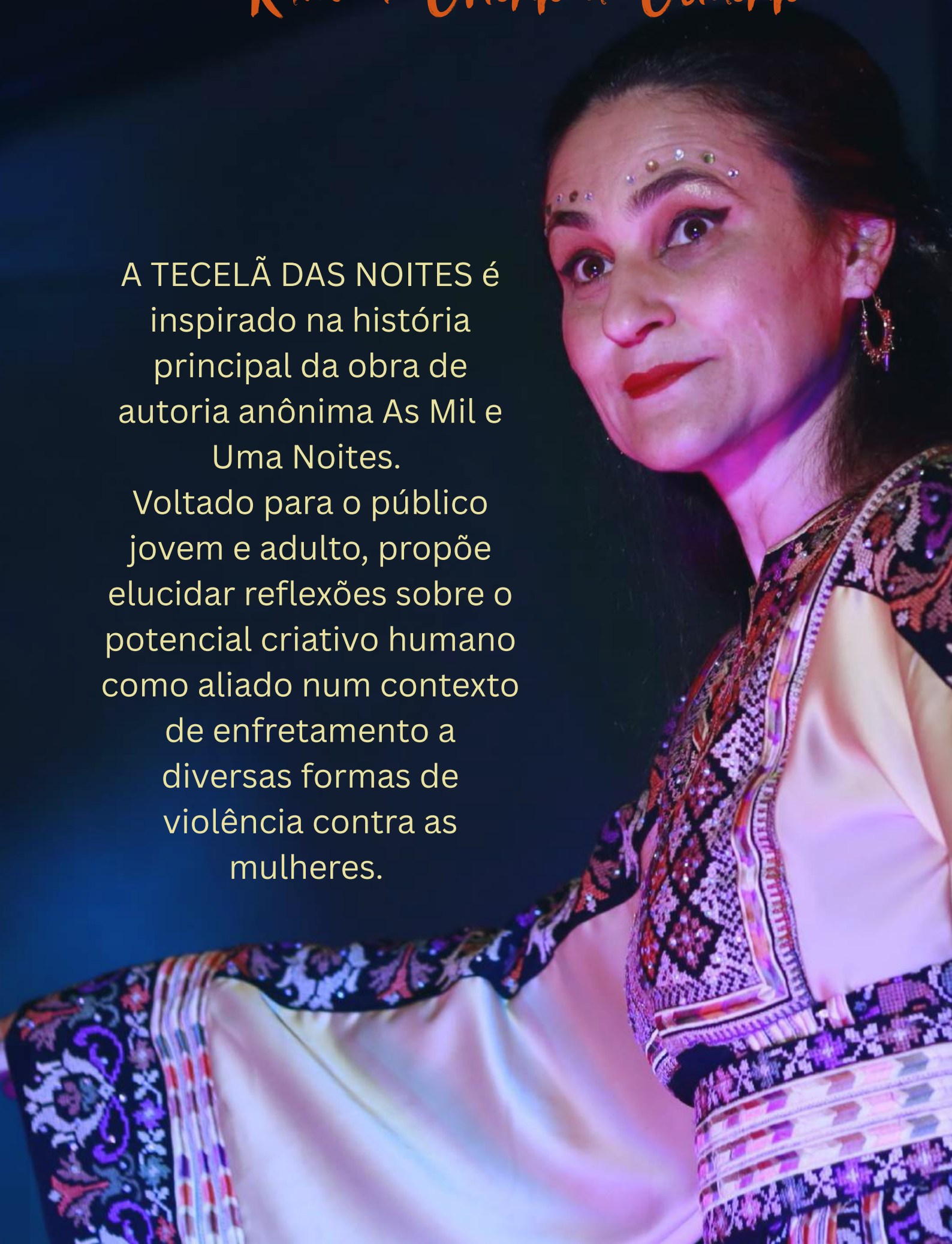


UnB

Rumo ao Oriente do Ocidente

A TECELÃ DAS NOITES é inspirado na história principal da obra de autoria anônima As Mil e Uma Noites.

Voltado para o público jovem e adulto, propõe elucidar reflexões sobre o potencial criativo humano como aliado num contexto de enfrentamento a diversas formas de violência contra as mulheres.



As Mil e Uma Noites

Há milênios atrás

Antes do Ocidente inventar seu Oriente,

Pelas Rotas da Seda*, bárbaros, exóticos europeus
conheceram veneráveis civilizações:

Índia, China, Pérsia, Arábia....

Uma vida por uma história!

Uma história dando vida a outras vidas!

Era um constante ir e vir

Trocas, sedas, ouro, músicas, doenças, moedas,
histórias mil.

Uma vida por uma história!

Uma história dando vida a outras vidas!

Mulheres assassinadas pelo ódio de um tirano

Uma história, noutra história

Quanto vale uma vida?

De que vale uma história?



Sharrazad, uma entre tantas mulheres



A violência contra as mulheres mostra-se, assim, um tema milenar que vem sendo abordado através do tempo e de diversas culturas. O conto testemunha simbolicamente o extermínio de mulheres que é suspenso pela iniciativa pacífica, porém arriscada e transformadora de uma comunidade de mulheres representadas por Shárrazad.

Contar para viver

Munida de saberes da
tradição popular,
Shárrazad apresenta-
se ao rei-carrasco,
tendo, contudo, um
plano:

adiar dia após dia a
sua morte,
envolvendo o sultão
em narrativas que
eram interrompidas
ao raiar do sol e só
retomadas ao luar do
mesmo dia.

Assim, ela se mantém
viva ao longo d'As Mil
e Uma Noites, ao fim
das quais, o rei, que
tivera filhos com ela,
desiste de executá-la



Sons, tons, semitons e microtons

A música, composta e executada ao vivo por César Lignelli, a partir de diversas escalas asiáticas e sudoeste-asiáticas, integra outra das dimensões narrativas que tramam a Tecelã das Noites ao propor momentos de tensão, leveza, festividade e humor, em consonância ou dissonância com a cena nas palavras.

Espaço de distensão



Espaço de distensão

O espaço é aconchegante e coloca em diálogo as tradições asiáticas - da Índia e China - e as do sudoeste asiático - Pérsia e Arábia, d'As Mil e Uma Noites. Tal atmosfera pode favorecer o estado de escuta das narrativas, que gesta uma história dentro de outra história





Ficha Técnica

Sulian Vieira – Criação, Direção e Atriz/Narradora

César Lignelli – Criação, Direção e Ator/Músico

Sulian Vieira – Cenografia e Figurino

Adriano Rosa – Iluminação, Operação de Luz

Luiz Medeiros – Maquiagem, Cabelos

César Lignelli – Técnico de Som

Luiz Medeiros – Cenotécnica

C1 Arte e Entretenimento – Gestão administrativa

Paula Jacobson – Produção

Adriano Rosa – Edição e Operação de Vídeo

João Lucas – Designer

Zuleide Castro – Costureira

Vagner Lopes – Auxiliar administrativo

Mediato - Assessoria – Programa educativo

Clara Camarano – Assessoria de imprensa

Bárbara Barbosa – Abayomi Prod. e Aces. Audiodescrição

Flávia Novaes – Intérprete de Libras

Cristiano Costa – Fotógrafo

Jemima Tavares – Consultora de Dramaturgia e Educação

Material Gráfico

<https://1drv.ms/f/c/3e5dcb77910ef96e/EnjLpGcOoUZAuZYs0c6Mq9oBMt8UO-pvuki9yMB3RJDPJQ?e=bdEw98>

Fotos

Barbarah Queiroz

https://1drv.ms/f/c/3e5dcb77910ef96e/EsDSUna-AydJvB_fz3QM3SsBQqzWUhMBh8AL8LC4jvGT8g?e=rVmPxx

Violeta

https://drive.google.com/drive/folders/1_s5AkHduDpi1SgJngUkV92FYG3iUOh8R?usp=sharing

Teasers

Adriano Rosa

<https://1drv.ms/f/c/3e5dcb77910ef96e/EjeMdrTfauhLmXg56ure8C8Bole5LQK3J6z3BRooA1WzEQ?e=rtxoVj>

Redes Sociais

@ateceladasnoites

Informações Imprensa

https://1drv.ms/f/c/3e5dcb77910ef96e/EjJOnlhAlHRBn10eQ-afQv4B86QyK-FbvyEc7a3Ub_a5ow?e=5sJ6yQ



Clipping Temporada 2024

[https://1drv.ms/b/c/3e5dcb77910ef96e/EXlo2jg8YJxHkzgtsmTW43oBE6BWN1h6IPrrcf7V6wG1HQ?
e=tPm1wW](https://1drv.ms/b/c/3e5dcb77910ef96e/EXlo2jg8YJxHkzgtsmTW43oBE6BWN1h6IPrrcf7V6wG1HQ?e=tPm1wW)

Roteiro - Texto

[https://1drv.ms/b/c/3e5dcb77910ef96e/ESsE6ME_3qhCh_PXOowHA2wBOGD_c-KEPg3p8Qp9mRUzaw?
e=zEAaZi](https://1drv.ms/b/c/3e5dcb77910ef96e/ESsE6ME_3qhCh_PXOowHA2wBOGD_c-KEPg3p8Qp9mRUzaw?e=zEAaZi)

Material Pedagógico

[https://1drv.ms/b/c/3e5dcb77910ef96e/EX9zvqeOdF9Ammj1dXpOshOBcHH1warWsOuRpVnOk8MoXA?
e=aegg4l](https://1drv.ms/b/c/3e5dcb77910ef96e/EX9zvqeOdF9Ammj1dXpOshOBcHH1warWsOuRpVnOk8MoXA?e=aegg4l)



Vocalidade & Cena

<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4833380916879654>

<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4833380916879654>

https://www.youtube.com/results?search_query=vocalidade+e+cena

Referências

- BENJAMIN, Walter. **O Narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- DAVINI, Silvia. **O Jogo da Palavra**. Humanidades Teatro, pp 37-44. Brasília: EdUnB, 1998.
- DAVINI, Silvia. **Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio**. Folhetim, Teatro do Pequeno Gesto, pp 58-73. Rio de Janeiro: Rioarte, n 15, out/dez 2002.
- JAROUCHE, Mamede Mustafa. **O Livro das Mil e uma Noites: dilemas e opções de uma tradução**. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, [S. l.], n. 8, p. 361-371, 2007.
- JAROUCHE, Mamede Mustafa. **O prólogo-moldura das Mil e uma noites no Ramos Egípcio**. **Tiraz Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio**. São Paulo, no 01, p. 70-117, 2004.
- LIGNELLI, César. **Sons e(m) Cena: Parâmetros do Som**. Brasília: Editora Dulcina, 2014.
- Livro das Mil e Uma Noites**. Traduzido do Mundo árabe por Mamede Mustafa Jarrouche – 4ª Ed. São Paulo. Globo – Biblioteca Azul, 2017.
- VIEIRA, Sulian. **Abordagem Pragmática de textos teatrais e a Técnica da Micro-atuação: da letra à voz e à palavra em performance**. Práticas e Poéticas Vocais I. Aleixo, Fernando (Org). Universidade de Uberlândia. Uberlândia, 2014.

Registro Audiovisual recebido em 15/12/2025 e aprovado em 23/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.60913>

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

ⁱ Sulian Vieira - É Doutora em Arte pela Universidade de Brasília (2013), Mestra em Applied Theatre pela University of Manchester-RU (1999) e Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (1995). É professora Adjunto da Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde, desde 2002, atua ministrando disciplinas dos eixos de voz, palavra e atuação nos cursos de graduação. No Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pesquisa e orienta pesquisas na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: vocalidades e formação de atores e professores, gêneros performáticos (teatro, poesia e narrativa) e a questão do estilo nos processos pedagógicos e estéticos para o teatro contemporâneo. Foi Coordenadora do Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade UAB da Universidade de Brasília (2015-2022) curso no qual tem atuado também como professora desde 2008. É Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (2003) e membro da VASTA (Voice and Speech Trainers Association) desde 2015. sulianvp@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8105375243972897>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6688-9402>

ⁱⁱ César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pesquisador Associado do Projeto Arquivos Sonoros de Teatro sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (FAPESP 2025-2026). Pós-Doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2021 - 2022) e 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). Coordenador do Projeto de Pesquisa Sonoridades nas Artes da Cena: termos e conceitos" (CNPq 2021/FAPESP 2025). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade Cena (CNPq desde 2003). Editor-Chefe do Periódico Voz e Cena (desde 2020). Membro do Conselho Editorial da Editora Universidade de Brasília. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Membro da Rede Voz e Cena (desde 2011). Autor do livro Sons e(m) Cenas (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais (2019) e de dezenas 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 diretamente vinculadas ao seu projeto de pesquisa Sons em Cena (desde 2012) em parcerias com outros pesquisadores e grupos de teatro. Dentre as produções destaca-se o espetáculo DeBanda que desde 2017 circula pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Peru e o longa-metragem de animação O Sonho de Clarice que foi selecionado até o momento para 90 festivais nacionais e internacionais e laureado com 31 prêmios e menções honrosas. Em 2023 e 2024 Lignelli foi premiado com prêmios de Melhor Trilha Sonora Original, Melhor Desenho de Som e Melhor Roteiro do filme O Sonho de Clarice. E-mail do Autor .

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/).



VOZ e CENA

ISSN: 2675-4584

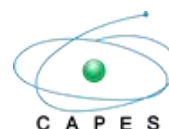
Universidades Parceiras:



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), da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e da Universidade Federal do Pará (UFPA).