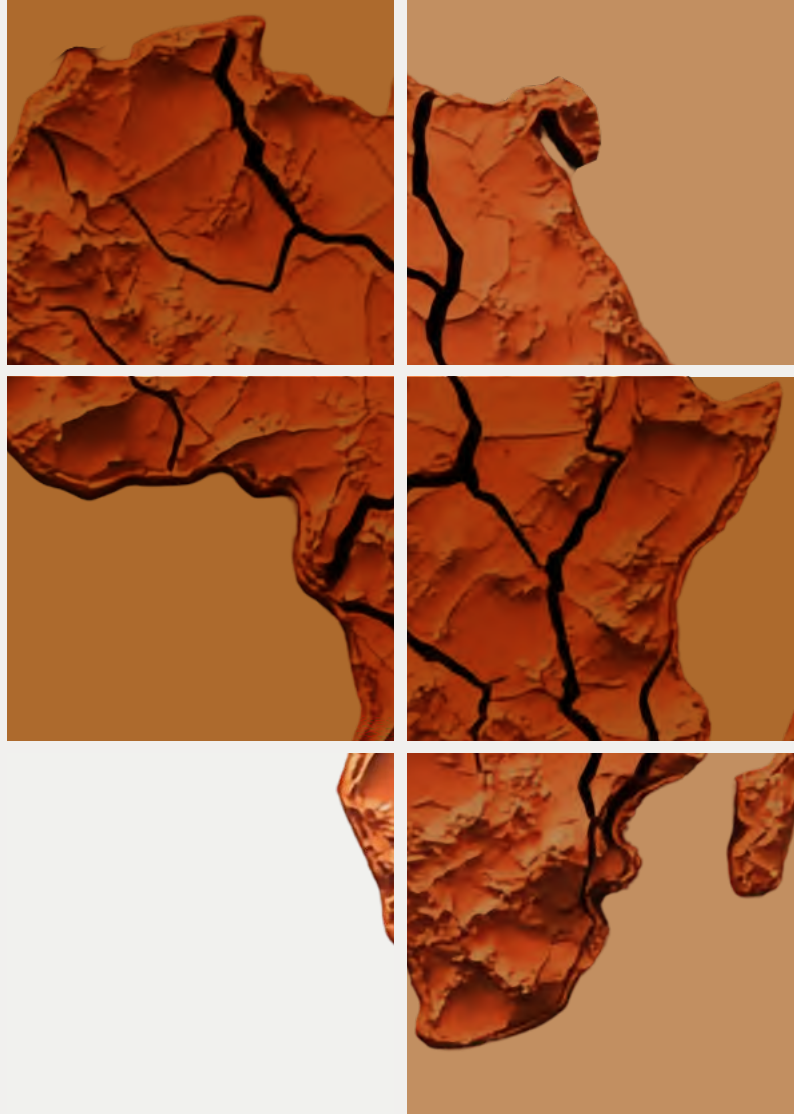


Revista do Laboratório de
Dramaturgia (LADI) da UnB

ano 2026 | ISSN: 2525-9105



DRAMATURGIAS

DOSSIÊ:

ÁFRICA-BRASIL:

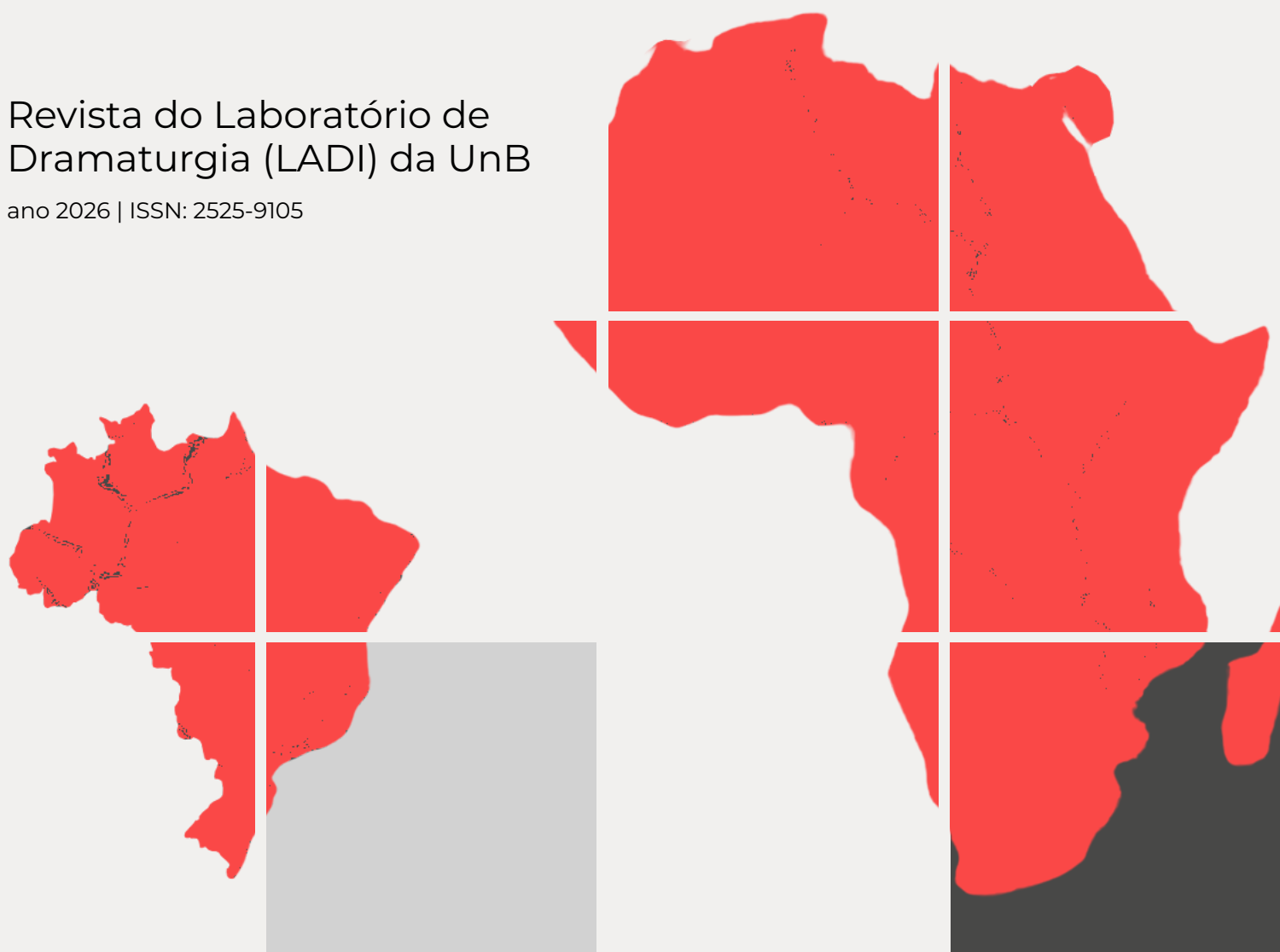
Percepções sobre as Artes da Cena

no.

31

Revista do Laboratório de
Dramaturgia (LADI) da UnB

ano 2026 | ISSN: 2525-9105



DRAMATURGIAS

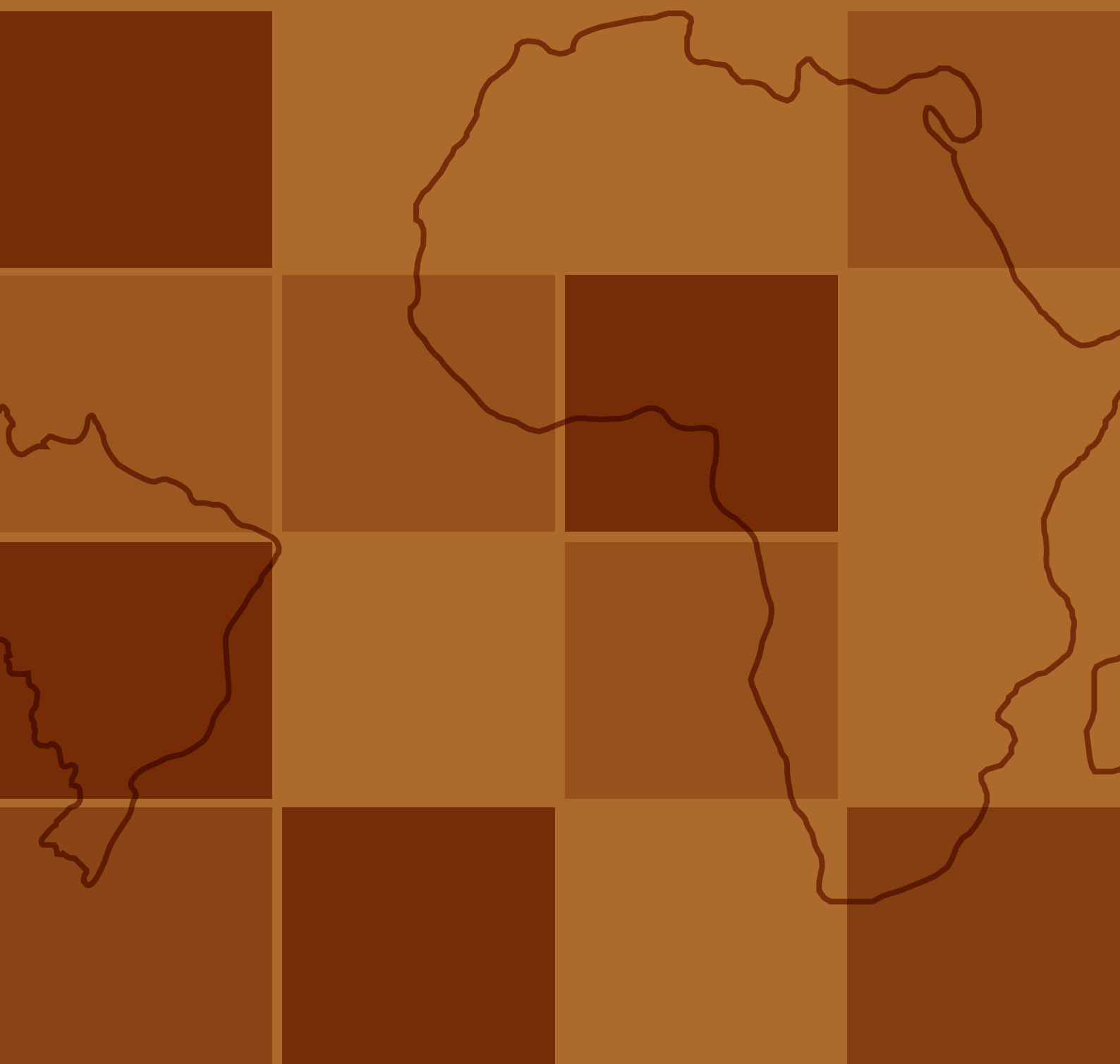
DOSSIÊ:

ÁFRICA-BRASIL:
Percepções sobre as Artes da Cena

no.

31

APRESENTAÇÃO





Este é o primeiro número deste complexo ano de 2026 – trumpismo, guerras, copa do mundo, eleições... E é o primeiro número após a Revista Dramaturgias ter sido classificada como A1 pela Capes.

O reconhecimento dos pares para uma publicação centrada na excelência e liberdade é, para nós, uma alegre e uma surpresa: desde o seu início em 2016, a revista buscou o melhor texto, independentemente de sua origem. Por não ser um veículo de um programa de pós-graduação específico, valeu-se cedo da flexibilidade e das vantagens de ser uma publicação online, possibilitando que pessoas dos mais diversos backgrounds publicassem seus textos, textos que muitas vezes não seriam aceitos dentro das fábricas de papers em que se converteram muitos dos periódicos acadêmicos.

Sabemos bem a loucura que é muitas vezes publicar na maioria dos periódicos: o autor tem de seguir à risca alguns protocolos que são variáveis de revista para revista, especialmente no que se refere à normalização bibliográfica. Outra coisa: o autor ainda tem de ser o editor, revisor, diagramador de seu texto, entregando o material quase pronto para a revista. Este acúmulo dessas funções tem deixado exaustos grande parte dos autores, que colocam em primeiro plano atividades editoriais e não de pesquisa. Outro fator estonteante: em nome, creio, de um falso igualitarismo, limites de caracteres ou páginas impedem que textos mais complexos e extensos sejam publicados, como traduções de peça e documentações. Limites gerais não deixam muito espaço para singularidades. Ora, se estamos trabalhando com revistas online, para que limites além do bom senso e da especificidade de um texto. Se isso não é levado em conta, muitas vezes os artigos são apenas faturações de um produto maior – uma tese ou uma dissertação. Na verdade, muitos desses problemas advêm de não se considerar que de fato vivemos uma revolução editorial após a democratização dos recursos digitais. Precisamos pensar revistas dentro das possibilidades desses recursos. E quem trabalha com arte e cultura precisa cada vez mais aproximar a efetividade multissensorial de seus “objetos” de pesquisa das possibilidades de sua tradução em um ambiente virtual. Grande parte dos protocolos de controle dos textos para publicação em revistas acadêmicas se concentram mais no conteúdo verbal do que aquilo que pode ser disponibilizado na página. Ainda celebrando liberdade e excelência, abrimos este novo ano com a publicação do dossiê “ÁFRICA-BRASIL: Percepções sobre as Artes da Cena”, editado por Nilza Laice e Erico José Souza de Oliveira. Há muito a se fazer, muitas pesquisas em andamento, muitas discussões a partir de práticas, poéticas, epistemologias e abordagens antirracistas, descoloniais, negroreferenciadas. Fóruns, seminários, pesquisas, publicações – estamos construindo e questionando referências em um ambiente coletivo e crítico. Ajunte-se a esse deslocamento frente ao eurocentrismo e as perversas garras do colonialismo os materiais aqui reunidos pela incansável pesquisadora Anabela Mendes, fruto de seus encontros com comunidades africanas que moram em ilhas no arquipélago dos Bijagós, na costa da Guiné-Bissau. São anotações de diversa ordem, com observações do cotidiano dos Bijagós, projetos, coisas sonhadas, pensadas que agora se publicam, como impulsos para futuras realizações.

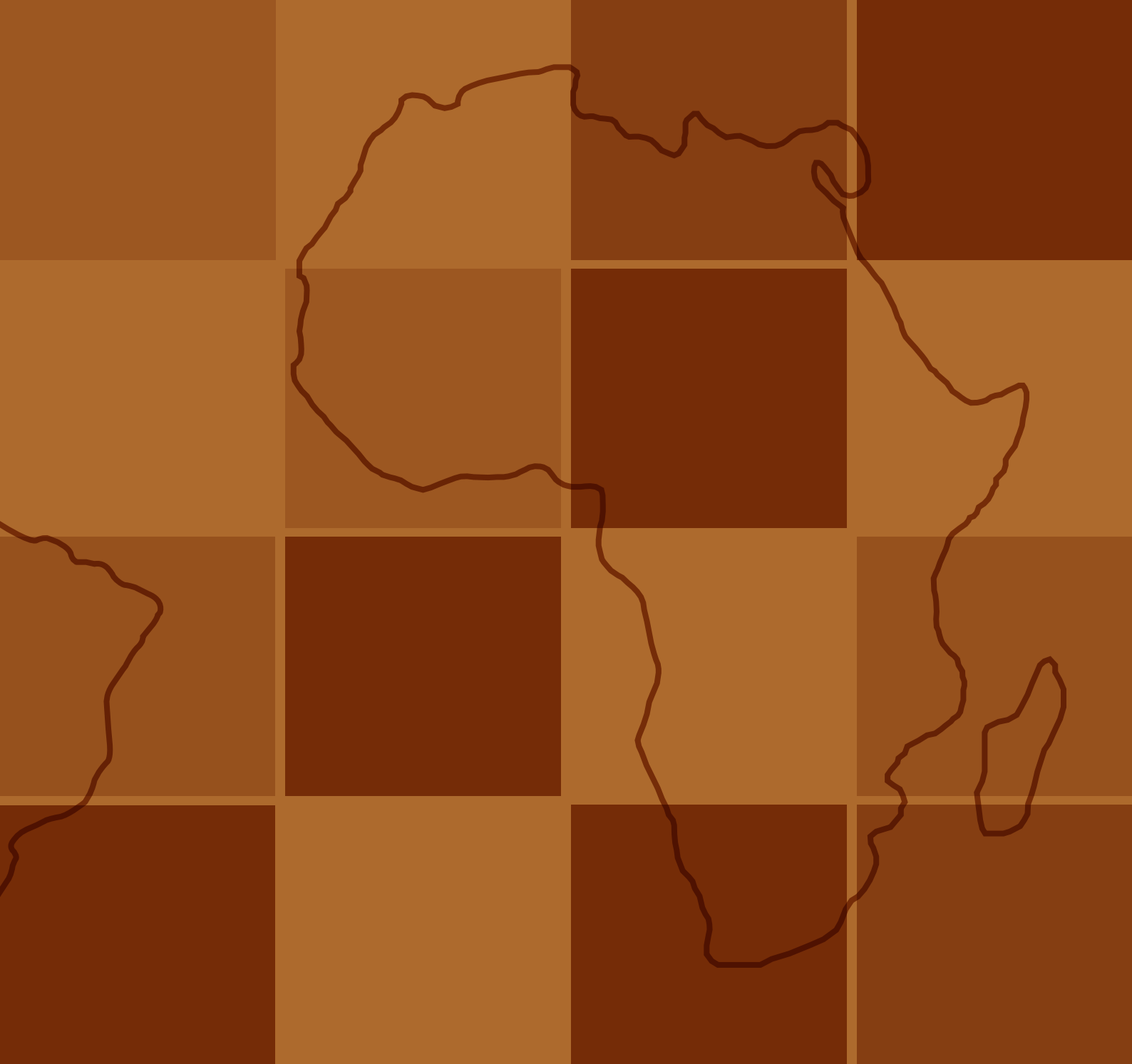
A próxima seção, Seminários, publica textos a partir de disciplina ministrada em 2025 nos ppgs em artes cênicas e metafísica da Universidade de Brasília, na qual discutiu-se a questão da assincronia entre som e imagem em audiovisuais e suas implicações estéticas. Cada pesquisador-artista entrou em contato com a leitura e discussão de textos e vídeos fundamentais sobre o tema e depois cada pesquisador-artista conduziu e documentou um projeto artístico.

A revista se conclui com dois colaboradores recorrentes: o pesquisador e compositor Marcello Amalfi e o classicista A.P. David apresentam suas ideias sobre som música e criação. Bem, quaisquer que sejam os resultados das lutas e disputas desse ano, desejamos uma boa leitura e um bom 2026 para nós! Que venham melhores tempos!

Atenciosamente

Brasília, 22 abril de 2026.

Marcus Mota.



SUMÁRIO

Dossiê ÁFRICA-BRASIL: Percepções sobre as Artes da Cenas

11

APRESENTAÇÃO

NILZA LAICE E ERICO JOSÉ SOUZA DE OLIVEIRA

14

RIOS E QUINTAIS: modos de ser e de ensinar da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão

CYNTHIA DE CÁSSIA SANTOS BARRA E JOSIVALDO FELIX CÂMARA

33

ECOS DE *MACACOS*: estéticas, poéticas e epistemologias negroreferenciadas

FELÍCIA DE CASTRO MENEZES E JOSÉ RAPHAEL BRITO DOS SANTOS

47

TEATRO NEGRO E ATITUDE (TNA): 30 anos de muitas histórias para contar, encenar e celebrar

DENILSON TOURINHO E MARCUS CARVALHO

53

CARTA AOS ESTUDANTES DE TEATRO: narrativas sobre a construção de práticas pedagógicas para o ensino de Teatro na Educação Infantil em Afroperspectiva

ADRIANA MOREIRA SILVA

66

ATRAVESSAMENTOS DECOLONIAIS DE UM CORPO DOCENTE DISSIDENTE: rumo a um ensino de teatro antirracista e antissexista na educação infantil

DIEGO DA SILVA AZEVEDO, FÁTIMA SANTANA SANTOS E ANDRÉ L. ROSA

90

CARÔMETRO: Questões Étnico-Raciais no Currículo de Artes Cênicas da UnB

GLAUCILENE FERREIRA SOARES

106

O QUE ME ORIENTA? Um exercício de vadiagem nas artes cênicas

GIL AMÂNCIO E GABRIELY SANDRA DA SILVA

125

MASCARADAS E ENCARADAS: autonomia africanodiaspórica para as Artes da Presença

TATIANA HENRIQUE

139

AS MULHERES NEGRAS E O ESPETÁCULO *A RECEITA* – derrubando o caldeirão

NANÁ SODRÉ

Textos e Versões

167

BIJAGÓS E NÓS - O que conseguimos fazer juntos

ANABELA MENDES

214

SOL_SUOR – bravura e destemperança de como o romance *Sol_Suor* dá lugar a versão cénica inspirada em obra homónima do escritor guineense Abdulai Sila

ANABELA MENDES

Seminários

257

APRESENTAÇÃO: Assincronias

MARCUS MOTA

262

ACESSIBILIDADE CULTURAL: A percepção visual no mundo da pessoa surda.

KÊNIA DIAS, MARCUS MOTA E URIEL MESQUITA

275

QUANDO O MEU CORPO DANÇA: reflexões sobre a criação um vídeo-documentário interartístico

LAÍS VIEIRA COSTA DOS SANTOS

289

RESSONÂNCIAS ESTATOCÁSTICAS: Um experimento audiovisual de livre conexão entre artistas do Som, do Silêncio, da Cor e da Audiovisão.

GLAUCO FRANCISCO MACIEL DE ARAÚJO

324

KANDINSKY ENTRE MÚSICA, DANÇA E PINTURA. Experimentação prática da teoria de formas para fundamentar abordagens poéticas multiexpressivas

FLÁVIO CAFÉ

344

A FRAGMENTAÇÃO DA DRAMATURGIA CIRCENSE: Um recurso estético e político

MAÍRA MORAES SAENGER

357

FILOSOFIA DO CINEMA E CINEMA MODERNO — a composição da imagem-tempo de deleuze

MÁRCIO BRAZ E BENEDETTA BISOL

381

PALAVRA-FIO: a dramaturgia como prática de escrevivência em um experimento audiovisual

ALZIRA BOSAIPO

395

Quando a voz do ator fricciona com a cidade: dramaturgias vocais e paisagens sonoras no espaço urbano

FILIPE LACERDA BATISTA DE SOUSA

411

PROJETANDO PARA A LUA: Experimentações teatrais em adaptação de jogos 2D e tecnologias de projeção em cena

URIEL MESQUITA

Ideias e críticas

428

MACROHARMONY IN AUDIOVISUAL MUSIC:
A THEORETICAL EXPANSION OF HARMONY BEYOND THE SONIC DOMAIN

MARCELLO AMALFI

Metрикаe

445

The Haunted Text: Music, Allusion, and Stagecraft in Homer's Odyssey

A.P.DAVID

Lista de realizações do LADI-UnB



DOSSIÊ

ÁFRICA-BRASIL:
Percepções sobre as Artes da Cenas

APRESENTAÇÃO

EDITOR/XS

NILZA LAICE (Universidade Eduardo Mondlane-Moçambique)

ERICO JOSÉ SOUZA DE OLIVEIRA (UnB)

COMITÊ EDITORIAL

CONRADO DESS (USP)

JENNIFER JACOMINI DE JESUS (UnB)

CYNTHIA CY BARRA (UFSB)

PAULO PETRONILIO (UnB)

ERICO JOSÉ SOUZA DE OLIVEIRA (UnB)

NILZA LAICE (Universidade Eduardo Mondlane-Moçambique)

Este dossiê é resultado de ações acadêmicas e extensionistas que ocorreram entre 2024 e 2025, a partir do projeto ARTES CÊNICAS E UNIVERSIDADE: (re)pensamento curricular de intervenções antirracistas, contemplado na Chamada nº 40/2022 - Linha 3A - Projetos Individuais - Políticas públicas para o desenvolvimento humano e social – Pro-Humanidades 2022.

Uma das atividades mais impulsionadoras para a culminância deste dossiê foi o Seminário Internacional MOÇAMBIQUE-BRASIL: Olhares sobre as artes da cena, realizado em parceria pelo Grupo de pesquisa EDEGECI- estudos descolonias, de gênero e cidadania, da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM-Moçambique) e o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília – UnB, de abril a dezembro de 2024.

Sob a coordenação da Profa. Dra. Nilza Laice (Universidade Eduardo Mondlane-Moçambique) e do Prof. Dr. Erico José Souza de Oliveira (UnB – Brasília), o referido seminário online e gratuito tratou de experiências teóricas e práticas no seio das artes cênicas no Brasil e em Moçambique, com oito aulas e uma conferência de encerramento, cujos os temas versaram sobre Decolonialidade e Racismo Epistêmico, com o Prof. Érico José (UnB), Evolução Histórica do Teatro Africano, com o Prof. Dativo José (UEM-Moçambique), Acessibilidade Cultural nas Artes da Cena, com o Prof. Emerson de Paula (UNIFAP), O Olhar e o Necro-Olhar em Cena, com o Prof. Marcial Macome (UEM-Moçambique), Territórios da Arte: Luz Negra, Diásporas Afroatlânticas e Ancestralidade, com a Profa. Cynthia Cy Barra e Adilson Kamy Manuel Ferreira (UFSB), Do Psicodrama ao Teatro, com a Profa. Angelina Chavango (UEM-Moçambique), Desocidentalização: Estratégia de Emancipação Social com Ênfase na Educação Formal, com a Profa. Adna de Paula (UFVJM), Estudos de Gênero nas Artes, com a Profa. Nilza Laice (UEM-Moçambique), Universidade e Descolonização das Subjetividades, com o Prof. Paulo Petronilio (UnB-Planaltina), cujos vídeos podem ser assistidos no <https://www.youtube.com/@ppgcen-unb>.

Outro evento fundante para a ideia desse dossiê foi a criação do Fórum de Docentes Negros/as em Artes Cênicas do Ensino Superior, que teve a iniciativa de reunir docentes dos cursos de teatro e dança das Universidades Federais do Brasil para discutir questões curriculares sob a ótica das epistemologias negrorreferenciadas e a problemática de suas ausências no pensamento curricular dos departamentos.

Como resultantes dessas iniciativas, o dossiê ÁFRICA-BRASIL: Percepções sobre as Artes da Cena, traz práticas, reflexões, pesquisas e proposições pedagógicas no âmbito das Artes Cênicas, desenvolvidas há décadas tanto nos países africanos quanto no Brasil reunindo cada vez mais adeptos/as e espaços de discussão, a partir das relações entre ensino, pesquisa e extensão. Diálogos profundos sobre questões de raça, gênero, sexualidade e classe como indicativos de uma mudança paradigmática que desestabiliza a hegemonia do pensamento eurocêntrico nos âmbitos universitário, artístico e do ensino básico, reverberam no “viver-fazer-pensar” (Zulma PALERMO, 2019) das artes da cena. As análises críticas das lógicas da colonialidade no Brasil e na África, no tocante à importância e urgência de epistemologias negras, indígenas, dissidentes e identitárias geram novas percepções sobre como as artes cênicas perpetuam colonialidades, exclusões e epistemicídios diversos e confrontam modelos tecnicistas e bancários (Paulo FREIRE, 1996) de compreensão e difusão de conhecimentos estéticos e educacionais.

O Dossiê ÁFRICA-BRASIL: percepções sobre as artes da cena se propõe, portanto, a ser um desdobramento dessas e outras questões correlatas com o intuito de adensar o diálogo entre pesquisadores/as-artistas-docentes, através da pluralidade de temas, realidades socioculturais e pensamentos artísticos de matrizes contra-coloniais (Nego BISPO, 2015) desvelando a manutenção dos racismos epistêmico e estrutural, assim como das epistemologias hétero e cisgêneras centradas no mundo das artes.

RIOS E QUINTAIS: MODOS DE SER E DE ENSINAR DA CIA DE TEATRO NEGRO MÁRIO GUSMÃO

RIVERS AND BACKYARDS: WAYS OF BEING AND TEACHING
OF THE MÁRIO GUSMÃO BLACK THEATER COMPANY

DRA. CYNTHIA DE CÁSSIA SANTOS BARRA

Professora da Universidade Federal do Sul da Bahia/PPGER/UFSB, Doutora em Literatura Comparada/Pos-Lit/UFGM, Pós-doutora em Artes Cênicas/PPGCEN/UNB. Yawó de Naná do Ilé Obìnrín Omi Àṣẹ Ayra (Terreiro Vintém de Prata), Salvador/BA.

Universidade Federal do Sul da Bahia – UFSB
cynthiacsbarra@ufsb.edu.br

ME. JOSIVALDO FELIX CÂMARA

Professor de Artes no Centro Educacional Maria Santana, Mestre em Ensino das Relações Étnico-Raciais, pelo PPGER/UFSB, Diretor da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão, Coordenador Estadual de Cultura do MNU – Bahia.

Centro Educacional Maria Santana – Pau Brasil-BA
camarajosivaldo5@gmail.com

Resumo

Este artigo é uma narrativa crítica, com viés de escrita ensaística, acerca da história de criação e das metodologias de ensino-aprendizagem da Companhia de Teatro Negro Mário Gusmão. Composto por diversos gêneros discursivos, apresenta fragmentos de relatos de vida, relato de experiências, propõe confluências teóricas e constrói pontes para compreensões acerca das relações possíveis entre ativismo antirracista, educação para as relações raciais, de gênero e sexualidades dissidentes na educação básica, teatro negro e ancestralidade.

Palavras-chave: Teatro negro, Ancestralidade, Educação antirracista.

Abstract

This article is a critical narrative about the founding history and teaching-learning methodologies of the Mário Gusmão Black Theater Company. Composed of various discursive genres, it presents fragments of life stories, proposes theoretical confluences, and builds bridges to understanding the possible relationships between anti-racist activism, education for race relations, gender relations, and dissident sexualities in basic education, Black theater, and ancestry.

Keywords: Black theater, Ancestry, Anti-racist education.

Èsú (Exu), [...]
Tu, que traduzes as palavras d'antanho
em novas expressões, [...]
Eu te canto homenagem.
Oriki africano a Èsú Elegbara

Para os negros, o lecionar – o educar – era fundamentalmente político, pois tinha raízes na luta antirracista. Com efeito, foi nas escolas de ensino fundamental, frequentadas somente por negros, que eu tive a experiência do aprendizado como revolução.

BELL HOOKS

O que no corpo e na voz se repete é sempre uma episteme.

LEDA MARIA MARTINS

Território de águas, memórias e expressividades cênicas ancestrais



Para entender como um rio que está no Brasil conflui com um rio que está em África eu demorei muito tempo. E percebi que ele faz isso pela chuva, pelas nuvens” (SANTOS 2018: s.p.). Rio Prata, rio Água Preta e rio Pardo; rios que correm ao lado de muitas nascentes e riachos. A cidade de Pau Brasil, no interior da Bahia, é território físico, geopolítico e pluriépistêmico, marcado por bacias hídricas volumosas, pelos saberes e pelo trabalho centenário de mulheres negras lavadeiras de roupas nos rios e por lutas históricas dos povos indígenas aldeados Pataxó Hã Hã Hãe.

Com múltiplas camadas de opressões e com estratégias de resistência contracoloniais¹, a cidade de Pau Brasil é território de atualizações de embates agonísticos contemporâneos: racismo, conflitos sangrentos pela posse de terra, movimentos sociais ativos, escolas e equipamentos públicos com baixos orçamentos, presença da resiliência de comunidades, a uma só vez, urbanas e rurais, com vivas memórias e tradições civilizatórias, valores e culturas negras e indígenas. O município encontra-se localizado em uma moderna-e-antiga Bahia afroindígena. Hoje, com cerca de 9370 mil habitantes, pela perspectiva dos mapas étnicos, é morada de segmentos populacionais diversos (categorizados, por instituições estatais, IBGE/Pau Brasil/2022), como negros, indígenas, moradores de comunidade rural, assentados da reforma agrária (MST) e pescadores. Na perspectiva da cultura local negra e indígena: "A terra não nos pertencia, nós é que pertencíamos à terra. Não dizíamos 'aquela terra é minha' e, sim, 'nós somos daquela terra'" (SANTOS 2018: s.p.).

Distante 553 km da cidade de Salvador, mergulhada em paisagens de monocultura de cacau, das memórias coloniais de senzalas e casas grandes das fazendas, originalmente nomeada de povoado de Santa Rosa; firmando-se, economicamente, como um entroncamento de feiras livres populares, a cidade de Pau Brasil é território histórico e existencial. É também terreiro e chão onde uma companhia de teatro baiano fincou seus pés; pisou a terra (massapê) e, há 17 anos, oferece formação (a estudantes, atrizes e atores, agentes culturais). É território de fundação e pertencimento, a partir do qual atua (cria, encena/ensina e fabula) a Cia de Teatro Negro Mário Gusmão.

"E o que é contracolônizar? É reeditar nossas trajetórias a partir das nossas matrizes. E quem é capaz de fazer isso? Nós mesmos!" (SANTOS 2018: s.p). Entrar em relação, em conversações e fabulações, com as narrativas, imagens e reedição de memórias da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão, de Pau Brasil, é um convite para adentrarmos em complexos dispositivos críticos (e saberes orgânicos, na perspectiva da contracolônização de Antônio Bispo dos Santos). Esses dispositivos são advindos dos métodos, objetivos estratégicos e teorizações, isto é, dos modos de vida – de fazer, de reterritorializar-se e de pensar –, dos povos, e das comunidades artísticas, da diáspora negra. São modos de fazer produzidos historicamente (pensar é um modo de fazer), e que seguem encontrando formas de expressão, no ritmado fluir das águas negras contemporâneas (confluências e transfluências).

Friccionando de modo opositivo e didático as relações entre povos da terra (povos indígenas, povos de terreiro – urbanos e rurais, comunidades atravessadas por culturas da circularidade e da ancestralidade, do tempo espiralar e das cosmogêneses não monoteístas) e donos da terra (mundo globalizado eurocristão, monoteísta, capitalista, com práticas colonialistas perenes)", Antônio Bispo dos Santos propõe:

Conceitos que achamos que se parecem muito com os de "bem viver" e de "viver bem" são os de "viver de forma orgânica" e de "viver de forma sintética". Bem viver é viver de forma orgânica e viver bem é viver de forma sintética. Compreendemos que há um saber orgânico e um saber sintético. Enquanto o saber orgânico é o saber que se desenvolve desenvolvendo o ser, o saber sintético é o que se desenvolve desenvolvendo o ter. Somos operadores do saber orgânico e os colonialistas são operadores do sintético

SANTOS 2018: S.P.

¹ Seguimos aqui a conceituação de Antônio Bispo dos Santos: "Contra colonização e colonização é como pretendo conceituar processos de enfrentamento entre povos, raças, etnias em confronto direto no mesmo espaço físico" (SANTOS 2015: 20).

E mais:

“Trabalho com os conceitos de ‘confluência’ e ‘transfluência’. Confluência foi um conceito muito fácil de elaborar porque foi só observar o movimento das águas pelos rios, pela terra. Transfluência demorou um pouco mais porque tive que observar o movimento das águas pelo céu. Para entender como um rio que está no Brasil conflui com um rio que está na África eu demorei muito tempo. E percebi que ele faz isso pela chuva, pelas nuvens. Pelos rios do céu. Então, se é possível que as águas doces que estão no Brasil cheguem à África pelo céu, também pelo céu a sabedoria do nosso povo pode chegar até nós no Brasil. É por isso que, mesmo tentando tirar nossa língua, nossos modos, não tiraram a nossa relação com o cosmo. Não tiraram nossa sabedoria. É por isso que nós conseguimos nos reeditar de forma sábia, sem agredir os verdadeiros donos desse território que são os irmãos indígenas. Nós tivemos essa capacidade porque os nossos mais velhos que estavam em África, apesar de sermos proibidos de voltar para lá, vieram pela cosmologia. Isso é o que nós chamamos de transfluência

SANTOS 2018: S.P

Isso acontece, em todos os âmbitos de criação, tal como assinalado por Leda Maria Martins, ao se referir de modo preciso às artes da negrura e aos processos de formação da sociedade brasileira:

Em todos os âmbitos de criação, esses acervos se multiplicam. E em todos esses insumos, a cena negra atual se fermenta e se tempera, expandindo os focos da negrura, como possibilidade estética, invocação e episteme. Os diversos conteúdos habitam e balizam essas dramaturgias e práticas cênicas, em seus diferentes vieses. Aqui impera uma voz postural possante que confronta as pedagogias da ausência e da exclusão sistemáticas, desvelando engenhosos métodos, aparatos e sistemas estruturantes do racismo e suas interdições recorrentes. Mas que também alça as muitas realizações do povo negro como elemento formador constitutivo fundamental da cultura e da sociedade brasileira, revelando sua relevância histórica

MARTINS 2021: 158

Olhos d’água de Nêgo, chão de terra batida²: teatro escola, quilombo

Hoje sei que o escrito fala do sonho. Sonho que é uma vontade grande de o melhor acontecer. Sonho que é a gente não acreditar no que vê e inventar para os olhos o que a gente vê’

EVARISTO 2017: 51

O “inventar para os olhos o que a gente vê” tem funcionado como um mote de abertura de caminhos para Josivaldo Félix Câmara, o Nêgo, idealizador e diretor da Cia de Teatro

² Esta seção foi composta com trechos de conversas realizadas com Josivaldo Félix Câmara, o Nêgo, e reedição remixada de fragmentos textuais de seu memorial de defesa de mestrado “O chão que a gente pisa: uma produção audiovisual da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão de Pau Brasil – Bahia” (2021).

Negro Mário Gusmão. Encenar, fabular recontos, reeditar memórias, lecionar teatro, por meio da Cia que fundou, tem sido para Nêgo uma forma de articular sonhos, memórias de infâncias (suas e de outres), sentimentos de pertencimento à terra de Pau Brasil. Ao longo dessa sessão, retomo e reconto trechos das memórias de infância de Josivaldo Félix Câmara, com um convite para um percurso de aproximação a imagens reinventadas pelas artes da presença, pelas materialidades cênicas de um território singular e pelos modos de ensino-aprendizagem da Cia fundada por ele. Uma aproximação também ao que de política (e de estética), de drama e de poesia, pode ser estruturado – e traduzido e reeditado – como cenas inaugurais do desejo de criação, desejo firmado nos alicerces das histórias de vida de cada uma e um.

Com o objetivo de aproximação e de diálogo, eu perguntei ao idealizador e diretor da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão: como tudo começou; para onde caminha tudo isso que a Cia tem realizado? “Para mim, o começo do fazer teatral foi sonhar, criança, com a cabeça deitada em chão batido. Com os olhos tintos de terra, re(a)ver, fabular, negras raízes, em território pindorama³, fundar e habitar teatros e quilombos”, me disse Nêgo.

Foram muitas as histórias que ouvi dele. Algumas em viva voz, outras recolhi em textos que Josivaldo Câmara escreveu (artigos, dissertação de mestrado, sinopses teatrais) e que trago aqui, em fragmentos, como fontes de epistemes inscritas nos *corpus* textuais e imagens cênicas; como registros mnemônicos de uma prática artística e pedagógica assentada em muitas camadas existenciais, históricas, subjetivas, coletivas, geopolíticas, advindas de ancestralidades negrodiaspóricas e afroindígenas. São histórias que dançam um tempo espiralado e ritmam as peças que Nêgo dirigiu nos últimos anos. Ainda sobre os começos, ele me disse: “Eu me lembro de minha mãe, lavadeira”. As lembranças da mãe, que ouvi dele, não chegam só, veem acompanhadas das filhas de santo que entoavam cânticos aos orixás. A memória viva da mãe traz consigo uma prosódia negra e a afirmação do acesso à educação como um bom destino. Traz também a interseccionalidade em seu próprio processo de subjetivação, atravessado, desde a infância, pelo racismo, por questões de classe e dissidência sexual. Reedito aqui a voz escrita de Josivaldo Félix Câmara, essa voz postural possante:

Na dinâmica de saída e chegada do meu pai para os roçados onde trabalhava, eu, como filho mais velho, e minha mãe, saíamos em direção às margens do rio nas “madrugadas velhas”, como assim chamávamos nossa missão diária. Nesses momentos, muitas vezes víamos sair, de uma casa de candomblé vizinha, as filhas e filhos de santo em uma mesma busca pela natureza. Eles, com seus balaies de oferendas para seus ancestrais: os orixás. Minha mãe e eu em busca de água limpa e pedras planas e grandes, para apoiar as trouxas e as bacias de roupas que seriam alvejadas e quaradas. [...] Anos depois, a minha mãe e as suas amigas lavadeiras embalavam as roupas com seus cânticos, muitas vezes de sofrimento, como esse que me recordo nitidamente: “Cadê meu lenço branco, ó lavadeira que mandei você lavar, ó lavadeira...”. Nas pedras do rio, lavando as roupas, minha mãe costumava dizer: “Vocês têm que voltar logo, para ir à escola, porque para ser alguém na vida é preciso estudar”. Como nessa época não havia escola particular no Município – a que tinha ficava em Camacan, a 24 km de Pau Brasil –, em uma mesma escola, misturávamo-nos aos filhos dos

³ Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma palavra tupi-guarani para se referir à extensão territorial que abarca toda a América do Sul.

fazendeiros da região, dos empregados das fazendas, dos comerciantes locais, dos bancários e misturávamo-nos aos filhos dos poucos indígenas nativos e moradores da zona rural residentes em áreas de retomadas de terras e conflitos. Aos poucos fui desenvolvendo estratégias de sobrevivência para continuar na escola e uma dessas estratégias, em sala e na hora do recreio, era me aproximar das meninas. Com elas, eu tentava estar a salvo daquele ambiente que já tinha se tornado hostil para mim, desviando-me dos xingamentos e olhares com murmúrios e caretas. Acredito que o problema da não aceitação dos colegas estava associado ao machismo e ao sexismo adquiridos em espaços normativos. Por diversas vezes, eles usavam o senso comum para me agredir e descaracterizar. Eu não me defendia, pois era minoria e não tinha em quem me apoiar, mesmo contando com o apoio das meninas. Portanto, não era só o racismo e o preconceito de classe que imperavam naquele momento, a homofobia era uma constante

CÂMARA 2021: 19-20

Quais as potências, a poética e a resiliência das “madrugadas velhas” às quais se referem Nêgo e sua mãe? Potências criativas anímicas sustentam, em Pau Brasil/BA, uma linguagem expressiva tornada dramaturgia de teatro negro. Segredos antigos das mais velhas (axé) e desejo de direitos civis garantidos para todes. Cantigas para os orixás, expressividades corporais e teatralidades do cotidiano das culturas negras caminhando lado a lado à educação como política pública para o povo preto. Nêgo me conta e reconta, com fôlego amplo, trechos de sua história e da história da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão (“o pessoal é político”, sabe-se disso com os movimentos estudantis e *slogans* feministas dos anos 1960, e pode tornar-se dramaturgia com foco nas negruras). A prática de Nêgo como artista na linguagem das artes cênicas e como educador na educação básica (ensino fundamental II) retoma e redesenha traços de sua experiência existencial, racializada, e faz giros e rodas e giras, linhas de fuga ao tempo mortífero das colonialidades perenes e opressões interseccionalizadas (raça, classe, sexualidade). E, por essas vias, ele abriu caminho para um teatro-quilombo. Penso, enquanto escuto Nêgo: somos memórias de futuro e dramaturgias de rios, de opressões, de desejo de liberdade, de feiras e quintais. Somos o vivido – o que dói e o que sonha. Pergunto-me: quando a memória individual se torna fabulação, teatralidade e ato político? Ele se lembra: na infância e adolescência, sua mãe o levava para ver novelas e filmes de comédia em um piquete, monumento erguido na praça pública de Pau Brasil, pelo prefeito Gileno Virgílio de Jesus, em 1973. Na época, era comum no interior da Bahia as comunidades se reunirem, em áreas do entorno de monumentos públicos, para assistir televisão. Ele me conta:

À época, não havia para nós a hierarquia dos corpos, não nos dividíamos entre brancos e pretos, filhos da elite e do povo. Minha mãe trabalhou por anos como lavadeira de roupas da elite paubrasilence e conseguiu juntar tostão por tostão, como ela dizia, para comprar uma televisão, de segunda mão. Meus irmãos e vizinhos, assistindo televisão, achávamos que tínhamos o mundo dentro de casa. Saímos do empurra-empurra da praça, por meio dos tostões do trabalho de minha mãe. Foi assim que trocamos “o cada um por si para tentar ver melhor” pelo prazer de mergulhar nas imagens da televisão (vistas e vividas) no ritmo de nossos corpos deitados e relaxados em chão batido de terra. Tenho muitos e muito a agradecer. A minha gratidão às águas do rio que intercruzaram a minha vida; à correnteza que me fez perpassar entre enredos e aprendizagens; às pedras

do Rio Água Preta que simbolizam a minha estrutura familiar, valores e princípios; aos ventos que em tempos me balançaram e me fizeram voar na imensidão de fantasias e lucidez; aos verdes da mata que representam a esperança; por fim, a minha gratidão à terra e ao chão que a gente pisa, a base de formação e espaço de transformação, em que busco efetivar, através da arte, a pedagogia da diferença e justiça, a equidade social e o devir por meio da expressão artística

CÂMARA 2021: 27

No capítulo “Cruzando o Atlântico na Memória do Atlântico Negro”, do livro *Interseccionalidade*, a autora afirma:

Tal conceito [interseccionalidade] é uma sensibilidade analítica, pensada por feministas negras cujas experiências e reivindicações intelectuais eram inobservadas tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, a rigor, focado nos homens negros. Surge da crítica feminista negra às leis antidiscriminação subscrita às vítimas do racismo patriarcal. Como conceito da teoria crítica de raça, foi cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw, mas, após a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, em Durban, na África do Sul, em 2001, conquistou popularidade acadêmica, passando do significado originalmente proposto aos perigos do esvaziamento. A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais

AKOTIRENE 2019:14

Tanto nas narrativas de história de vida, narradas por Nêgo, quanto na história de construção da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão, é possível enxergar “a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias” (CRENSHAW apud AKOTIRENE 2019: 14). Nesse sentido, parece-me que o modo de ser e de ensinar da Cia Mário Gusmão consegue manejar em seus processos criativos a tríade analítica proposta por Carla Akotirene para grupos oprimidos, invisibilizados e, costumeiramente, silenciados (2019: 14): “1. instrumentalidade conceitual de raça, classe, nação e gênero; 2. sensibilidade interpretativa dos efeitos identitários; 3. atenção global para a matriz colonial moderna, evitando desvio analítico para apenas um eixo de opressão”.

Ensino de teatro e enfrentamento do racismo – essas vozes possantes. Mesmo antes da implementação das leis afirmativas nº 10.639/2003 e nº 11.654/2008, o, então, educador Josivaldo Félix Câmara já dava prioridade a desenvolver práticas pedagógicas de enfrentamento ao racismo no campo das artes cênicas. Durante sua vida escolar, os discursos de ódio e intolerância de colegas e o silêncio de seus professores, posteriormente, a afinidade com o discurso racial o levaram a criar a Companhia de Teatro Negro Mario Gusmão de Pau Brasil, como espaço de sobrevivência social de seus pares. Em 2000, com o amadurecimento da consciência sobre a desigualdade racial brasileira, Josivaldo iniciou seu diálogo e formação com o Movimento Negro Unificado (MNU) de Pau Brasil, participando das reuniões, atos e congressos, intensificando, cada vez mais, seus estudos sobre as questões étnico-raciais. Buscava, assim, conhecer a história de seus ancestrais africanos e as influências culturais, religiosas, presentes em nossa so-

cidade de forma potente. O embasamento na leitura de Paulo Freire (1987), sobretudo, *Pedagogia do Oprimido*, e na de Augusto Boal (2005), especificamente o livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, tornaram-se seus principais alicerces teóricos e metodológicos. A emancipação humana, a libertação social e a superação da dicotomia entre opressores e oprimidos, tomados no contexto de uma perspectiva crítica de sociedade, foram abordados nas apresentações da Cia de Teatro Negro Mario Gusmão de Pau Brasil, nortearam e colaboraram para a efetivação de estudos na área da educação, da cultura e do teatro. A Cia de Teatro, conforme a fala de seu diretor: “primou e prima por lutar através da arte, por consciência e direito de expressar diferenças racial, sexual, social, cultural e econômica. Em Pau Brasil, o MNU juntou-se ao movimento indígena para reivindicar a efetivação da política educacional vigente” (CÂMARA 2021: 38). Para Nêgo, na construção de uma educação antirracista, é fundamental dar corporeidade e temporalidade específicas à gama de conteúdos ainda hoje ignorados sobre a História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena, conforme bem destacam as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais. Josivaldo Câmara (2021: 51-54) afirma:

Em nosso espaço de atuação – o chão da escola, no Centro Educacional Maria Santana, as disciplinas ofertadas no âmbito das Disciplinas Diversificadas – Cooperativismo e Ação Comunitária – nem sempre dialogavam com os estudantes, muito menos com os professores, que mesmo se debruçando em pesquisas, produziam aulas com pouco aproveitamento didático/pedagógico no que tange às questões de identidade étnico-racial e processos de subjetivação autogeridos. A maioria das aulas fazia alusão aos fazeres e práticas sociais desenvolvidas em comunidades rurais e tradicionais, tanto de forma cooperativa como de forma solidária entre elas, aspectos que não necessariamente contemplavam o combate às estereotipias e opressões de gênero, diversidade sexual, dissidências de sexualidade, raça, feminicídio de mulheres, assassinatos de pessoas da comunidade LGBTQI+ que aparecem no cotidiano escolar dessa e de muitas outras escolas pelo Brasil. [...] Afinados com a proposta de contar as histórias não-contadas das pessoas comuns da nossa cidade, em 2008, foi apresentado o primeiro espetáculo do que viria a ser a Cia de Teatro Negro Mário Gusmão, fruto de uma adaptação entre os poemas “Navio Negreiro”, do escritor baiano Castro Alves, e “Essa Negra Fulô”, do alagoano Jorge de Lima. Recomposições e reedição de textos poéticos tornados dramaturgias negras no aqui e agora dos estudantes de Pau Brasil. Para que ocorresse a construção do texto teatral, nessa primeira apresentação, refletimos sobre o legado de subserviência da escravização colonial e seus efeitos, que perduram até a atualidade, nas condições de trabalho das empregadas domésticas. [...] De linguagem falada em bom pretoguês (GONZALEZ, 1984), o espetáculo “Essa Negra Fulô” dialogou com o cotidiano vivenciado não só pelos estudantes, como por grande parte de suas mães, cuja mão de obra foi historicamente explorada pela elite cacauieira do sul da Bahia. Jorge de Lima trouxe-nos o fio da palavra poética para a reedição da memória dessas mulheres que passam por subempregos para sustentarem a si e a suas famílias, mesmo com as humilhações de racismo e outras violências a que são submetidas. Com a Cia de Teatro Negro Mário Gusmão, essas vidas negras – as nossas vidas negras – começaram, então, a se ver refletidas nos palcos de forma concreta, palpável, sentida e contracolonizada pelos corpos e falas dos jovens atores e atrizes estudantes de Pau Brasil. Esse movimento de falar de si por meio de espetáculos teatrais atende a um movimento discursivo

amplo em que não nos permitimos mais “estamos na lata de lixo da sociedade”. Rompemos silêncios: “Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa”

GONZALEZ 1984: 225

Em 2009, após intenso período de mobilizações e diálogos com a Secretaria Municipal de Educação de Pau Brasil, com apoio do MNU, tornou-se possível a inserção dos conteúdos de História e Cultura Africana e, também, Afro-brasileira e Indígena como disciplinas nas áreas diversificadas, na proposta curricular do Centro Educacional Maria Santana. As disciplinas, denominadas, hoje, de componentes curriculares, são aplicadas uma vez por semana, em uma aula de História e Cultura Africana e outra de História e Cultura Indígena, fortalecendo, assim, os fazeres pedagógicos dos professores e a aprendizagem dos estudantes. Josivaldo, entendendo-se como professor negro, diretor de teatro e integrante do movimento negro, compreende que, na prática, a legislação educacional advinda das pressões dos movimentos sociais busca fortalecer as identidades tanto dos educandos quanto dos educadores, desmistificando posturas eurocêntricas carregadas pela herança cultural advindas do modelo político, econômico e social europeus, os quais, até a contemporaneidade, estão arraigados na construção intrapessoal e refletem-se nas relações interpessoais de toda a sociedade brasileira. Por isso, ele afirma que é preciso estarmos sensíveis e dialogantes com as pedagogias das ruas e a autoafirmação identitária dentro dos movimentos sociais como espaço de educação não formal e investigação de matrizes ancestrais (CÂMARA: 2021). Em suas palavras:

Aqui vemos uma oportunidade de ter acesso aos saberes e bens culturais plurais com a discursividade sociorracial dos jovens das periferias, tanto de Pau Brasil como de outras localidades. Assim, me fiz militante e permaneço até hoje, em busca de contribuições que colaborem de forma criativa e positiva nesse coletivo negro brasileiro

CÂMARA 2021: 39

Teatro de rua, espetáculo “Chapéu de Palha”, em Pau Brasil-BA, 2002.



Acervo da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão

A passagem da consciência pueril à consciência crítica, com o norteamento em bases lógicas e intuitivas [em outras palavras, também assentado em saberes fabulatórios ancestrais afroindígenas e de gentes oprimidas], para Josivaldo, assim leio em seus textos, foi possível seguindo trilhas de autores e autoras, mestres e mestras de leituras de mundo, como Paulo Freire, bell hooks, Augusto Boal, Leda Maria Martins, Antônio Bispo e a comunidade de pessoas de seu território, sobretudo, as mais velhas e os mais velhos, as mais novas e os mais novos, os e as diferentes: escutando-os e achando meios de teatralizar – performar – as falas da comunidade e integrantes da Cia. Esse é um modo de fazer, um movimento de (em) liberdade que abrolha a partir das vidas de pessoas reais e oprimidas, consistindo, como pedagogia (como ato pedagógico enraizado em territórios existenciais), numa dada realização – manifestação de expressividades cênicas – , materialização de ritos, de falas e de gestos cotidianos de jovens coletivos de estudantes na luta pela sua humanidade e memória (de passado e, sobretudo, memórias de futuro).

O que pode acontecer quando pensar torna-se conversação coletiva e fabulação cênica? Isso é conseguir expressar o que o olho do tempo espiralar vê? Como Josivaldo, educador, torna-se ator e diretor de teatro? Em 2002, ele participa de um curso de iniciação teatral, oferecido pelo Governo do Estado da Bahia; pouco tempo depois, apresenta-se como ator em um espetáculo chamado “Chapéu de Palha”, com dramaturgia baseada em personalidades populares da história de Pau Brasil. É sempre bom lembrar (e ressaltar) que a Cia de Teatro Negro Mário Gusmão de Pau Brasil surgiu timidamente como um grupo escolar de teatro de uma instituição de ensino municipal, o Centro Educacional Maria Santana. Surge como estratégia e metodologia de ensino. À época, o ensino das teatralidades negras e afroindígenas não era exatamente o foco do processo de ensino-aprendizagem de Josivaldo; não era ainda a construção de uma linguagem cênica o que movia sua prática educacional, não era ainda propriamente um princípio norteador para a criação de uma companhia de teatro. O foco era a expressividade do corpo como dispositivo, como caminho de saber, como ato pedagógico: falar com o corpo – permitir ao corpo falar – como modo (como um método) de fazer e propiciar compreensões e sentidos para as aulas de História e Cultura Africana e Afro-brasileira. Josivaldo ministrava tais disciplinas nas turmas de 8º e 9º ano; e as demais séries do Ensino Fundamental estudavam História e Cultura Indígenas. Josivaldo nos conta que, no início, os estudantes tinham dificuldades em refletir positivamente acerca dos conteúdos antirracistas trabalhados em sala e necessitavam de uma estratégia de ensino (e de uma ação epistêmica) que fizesse com que compreendessem melhor as suas histórias e a própria proposta da disciplina. Assim, ficou estabelecida, inicialmente, como tarefa de casa, a leitura dos textos para posterior encenação em aula, em forma de jogral com os colegas. À época, na maioria das vezes, eram estudados textos poéticos com discussões de gênero e de consciência racial, como, por exemplo, “Todas as Vidas”, de Cora Coralina. Um certo embate discursivo e cênico com contextos religiosos: modos de entrar em relação com os saberes de vidas de mulheres simples, proletárias, cozinheiras, desabusadas, casca grossa de chinelinha, sem preconceito, mulheres do povo. Ou seja, o método era o da escolha de textos poéticos que se aproximavam da realidade dos estudantes. Tais experimentos cênicos (os jograis, como começo) reverberaram na escola e, assim, foi fundado o projeto Afro-cênica (CÂMARA, 2021). Estava estabelecido um modo de acesso ao processo afro-diaspórico previsto no currículo escolar, em conexão com as vidas e memórias espiralares afroindígenas, corpos pulsantes no território de Pau Brasil. Corpos (oprimidos e vivos) e suas expressividades, jogos

cênicos e experimentos estético-cognitivos. No momento das apresentações teatrais, os estudantes transmitiam seus saberes diaspóricos aos colegas e aos professores, através da arte, das paixões e hábitos contidos nas personagens das obras encenadas, constituindo uma relação de empatia, de reconhecimentos de humanidades, de pertencimento e positivities possíveis à própria existência. A teatralização dos textos tornou-se reflexão sobre a expressão de suas próprias histórias de vida. A maioria dos estudantes trazia um legado histórico de sofrimento. Como me conta Josivaldo:

Por diversas vezes, passávamos, eu e eles, por processos de opressões, discriminação racial e social na escola e fora dela. No intuito de garantir a continuidade da reflexão e do engajamento étnico-racial dos estudantes e comunidade escolar, o trabalho do Afro-cênica foi se aproximando do formato de "Teatro Fórum", caracterizado e sistematizado por Augusto Boal (2005) como apresentações teatrais mais democráticas, participativas e emancipadoras. As apresentações com a dinâmica do Teatro Fórum visavam engajar os estudantes em processos de aprendizagem de conhecimentos teóricos/metodológicos, mas também respeitar os conhecimentos empíricos trazidos em suas bagagens, adquiridos no cotidiano da convivência em suas comunidades. Com a participação em encontros, oficinas, palestras, espetáculos literários e teatrais, o grupo de teatro escolar Afro-cênica passou a ser a Cia de Teatro Negro Mário Gusmão de Pau Brasil. Mário Gusmão foi o primeiro aluno negro de teatro das primeiras turmas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Formou-se em 1960, integrou o Grupo dos Novos, que fundaria o Teatro Vila Velha em Salvador por volta de 1964. Foi o grande influenciador do surgimento e resistência dos blocos afros no sul da Bahia, além de precursor do Movimento Negro Unificado - MNU na região. A vida do homenageado se intercruciza com a Cia de Teatro Negro Mário Gusmão, negro, gay e pobre. Sua história se aproxima das histórias das pessoas da Cia, estudantes/atores/atrizes/dramaturgo/diretor/negros, LGBTQI+ e periféricos. A luta de Mário Gusmão – presença, atuação e contribuição no sul da Bahia – cicatriza e inspira à resistência. Como diretor e professor de teatro na Cia de Teatro Negro Mário Gusmão, por diversas vezes, eu me questionava em meu próprio processo de entender-me como artista. E me interpelava no processo de fazer com que o outro/aluno/ator soubesse compreender que o artista é um ser que em sua essência trabalha com a criatividade, tendo como princípio norteador fazer arte e ensinar a fazer arte. No processo de ensinar-aprender-atuar-dirigir, o artista debruça o seu olhar para o outro, para a cena, para o texto e o seu contexto

CÂMARA 2021: 48-49

Olhar ritmos e identificar princípios criativos. O olhar de Josivaldo Câmara é aguçado e ritmado. Muitas vezes, as apresentações teatrais serviram de quebra de paradigmas para os estudantes que ouviam, diariamente, de seus colegas, vizinhos e amigos, discursos cheios de estereótipos criados pela incompletude de uma história única. As apresentações eram o momento disponível para ouvir e desconstruir as ideias racistas dos colegas de sala, logrando a valorização dos povos negros e afroindígenas e suas lutas na resistência. Um dos princípios da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão de Pau Brasil é a valorização da ancestralidade; busca-se sempre a representatividade nas mais velhas e nos mais velhos, entendendo que eles/elas têm uma história de vida rica de saberes ancestrais. Um segundo princípio primordial é o protagonismo do lugar

de fala das minorias negras, ou seja, a importância da cultura negra na construção e formação do Brasil. Quanto ao processo de criação teatral, ele se dá de forma coletiva: os textos são pesquisados pelo diretor, formalizado por Francisco Nascimento, que é o dramaturgo da Cia, desde 2015, e são dialogados com os estudantes atores-autores, que têm autonomia para flexibilizar a escrita e a reescrita das falas, aproximando-as ainda mais das realidades de suas vidas. Ao longo dos processos criativos, além dos textos literários, são utilizadas biografias das pessoas negras que fizeram e fazem história, conectando tais pesquisas com trabalhos que são desenvolvidos em oficinas e laboratórios. O trabalho com os laboratórios de pesquisa tem o intuito de trazer para o palco, o cotidiano de pessoas que desenvolvem um trabalho relevante na comunidade, mas que, por vezes, são invisíveis, têm suas histórias negadas. A proposta, então, é conhecer e escrever essas histórias, traduzi-las em experimentos cênicos (CÂMARA, 2021).

Peça “Mãe Mariinha”, Teatro Municipal de Ilhéus, 2019.



Acervo da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão

O método de composição dramatúrgica e expressividade cênica da Cia, reatualiza-se a cada peça concebida e realizada. São várias as camadas de tempo-espço, processos de subjetivação, escolhas dramatúrgicas: sobreimpressões do tempo espiralar, no viés crítico dado por Leda Maria Martins para as artes negras da presença. Ao (des)escrever e recontar – com a forma discursiva de uma conversação fabulatória – as memórias de Josivaldo, é trazida à cena uma história individual com densidade política coletiva. Nas palavras de Josivaldo Câmara:

Recordo-me de mim mesmo adolescente, quando pessoas disseram: “o seu lugar - o seu destino – era o de trabalhar empregado rural nas fazendas de cacau com seu pai”. Também vem à recordação os dias em que eu “pegava carrego” na feira: “ei, neguinho, leva minha compra até minha casa”. As mesmas bocas das senhoras brancas que me pagavam para carregar seus pesos, diziam, em relação a meninos brancos pobres que também trabalhavam comigo como carregadores nas feiras de rua: “Como pode esse menino pegando carrego? Tão

lindo, branquinho, carregando feira dos outros, de quem ele é filho mesmo? Onde mora? Vocês conhecem?” – e assim seguiam suas vidas. Uma criança – e as pessoas que constituem a comunidade dessa criança e, sobretudo, as pessoas da comunidade escolar – precisam saber nomear o racismo e os sentimentos e emoções excruciantes decorrentes do racismo

CÂMARA 2021: 52

A prática da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão se constituiu como uma trincheira artística e pedagógica (a escola de teatro-quilombo se criou), criando expressividades cênicas ao adentrar, de modo autoral-coletivo, ao universo das vidas de adolescentes negros e indígenas dos bairros de Pau Brasil e da terra indígena contígua à cidade (a Terra Indígena Caramuru-Paraguassu). Além de se inspirar na obra de Augusto Boal (como metodologia), os valores antirracistas e experimentações estéticas fundados na cultura negra do Teatro Experimental do Negro (TEN), de Abdias do Nascimento, e de grupos de teatro negros contemporâneos, são referências significativas para a Cia, o “Bando de Teatro Olodum”, de Salvador; “Os Crespos”, de São Paulo, “Caixa Preta”, do Rio Grande do Sul; e “Os Comuns”, do Rio de Janeiro (CÂMARA, 2021).

Peça “Corpos Negros que Tombam”, 2022.



Acervo da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão

Em 2015, a Cia de Teatro Negro Mário Gusmão foi agraciada com uma premiação no “Sétimo Prêmio Educar Para a Igualdade Racial e de Gênero”, desenvolvido pelo Centro de Educação das Relações de Trabalho e Desigualdade (CEERT), sob a coordenação da Professora Dra. Maria Aparecida da Silva Bento. Ganhar esse prêmio abriu caminhos para dar maior visibilidade aos trabalhos da Cia e serviu como incentivo para outros professores do município de Pau Brasil, motivando-os a trabalhar com a temática da consciência racial. Com o dinheiro do prêmio foi possível comprar figurinos para o grupo de teatro e material didático perma-

nente e de consumo para desenvolver outras ações. Na ocasião, Josivaldo Câmara conheceu o dramaturgo baiano Francisco Nascimento, também premiado pelo CEERT, e que, a partir daí, tornou-se o dramaturgo da Cia. Em 2017, a Cia de Teatro Negro Mário Gusmão ganhou o edital “Agosto da Igualdade”, promovido pela Secretaria de Promoção da Igualdade Racial da Bahia (SEPROMI), com o projeto intitulado “Teatro Negro no Enfrentamento do Racismo e à Intolerância Religiosa”. Em 2020, foi produzido coletivamente o videodocumentário “O chão que a gente pisa: um documentário da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão” (livre acesso na internet⁴), como produto educacional vinculado ao seu projeto de mestrado, defendido no Programa de Pós-graduação em Ensino das Relações Étnico Raciais, da Universidade Federal do Sul da Bahia – UFSB. Em julho de 2025, a peça “Quintal de Casa” estreou durante os Seminários Regionais sobre Educação Antirracista e Cultura do Movimento Negro, Educação e Cultura, edição Itabuna-BA. A peça é um resgate (registro e reinvenção) de cenas vividas pelos moradores de Pau Brasil e das cidades que compõem o território de identidade Litoral Sul da Bahia. São cenas que se manifestam por meio da corporeidade dos atores e atrizes, compondo um espetáculo de reflexão sobre os corpos negros, LGBTQIA+ e femininos, corpos que são historicamente marginalizados e que ainda enfrentam desigualdades herdadas do processo de colonização no Brasil. Esses corpos desejam driblar as mazelas sociais e o abandono por parte do poder público, especialmente nas periferias brasileiras. Essas conversações abriram possibilidades de atualização e enraizamento de modos de construção das cenas e definição de um arco argumentativo relativo à história do desencontro-encontro de raças, gêneros, dissidências sexuais, classes, violências históricas e eventos de transfobias que atravessam a vida dos jovens.

Peça “Corpos Negros que Tombam”, 2022.



Acervo da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AknvCnxX5mg>>. Acessado em: 30 de junho de 2025.

Inúmeras parcerias com diversos movimentos sociais, terreiros e instituições de ensino, como o projeto de extensão Interloquções, da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, e conversações confabulatórias com docentes e estudantes da Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB, tem sido essencial para a longevidade da Cia e para reformulação contínua de suas linguagens cênicas e proposições metodológicas de criação, de pesquisa e de ensino-aprendizagem acerca do fazer teatral (como arte da presença e pertença negro diaspórica e afroindígena). Nos últimos anos, foi intensificada a radicalidade das ações de criação de laços comunitários e de recepção das peças, ao escolher como lugar de apresentação também os quintais da cidade de Pau Brasil.

A Cia Mário Gusmão foi aos quintais das casas, aos terreiros de terra batida, pediram para adentar e foram recebidos. Em se tratado de quintais no Sul da Bahia, é muito comum as famílias terem quintais grandiosos, isso em razão de não terem condições financeiras de construir no chão de terra, deixando parte do terreno para plantações de ervas medicinais, hortas urbanas, árvores frutíferas, o que muitas das vezes serve de estratégias para contribuir no orçamento doméstico. Josivaldo, ao lembrar desse projeto, ressalta que a Cia buscou por patrocínios de cestas básicas e botijão de gás para sortear no dia do evento e para serem entregues às famílias que cederam os quintais-palcos. Assim foi feito por sugestão da atriz Milena Nascimento, moradora da comunidade, que percebe em seu convívio os impactos deixados pela Pandemia da Covid 19, como desemprego, falta de moradia e a fome que assolava os moradores da região, onde o projeto aconteceu. Uma das estratégias para o evento teatral chegar aos ouvidos da comunidade local foi a comunicação de boca em boca, somadas aos estímulos das publicações na mídia, o caminhar com equipe pelos bairros, com carro de som, fichas numeradas para sorteio dos produtos arrecadados no comércio local, panfletos divulgando o dia, local e horário da apresentação (CÂMARA, 2025). Tudo isso teve um efeito educador para formação de público; e fez com que a marginalizada periferia recebesse pessoas do centro que vieram prestigiar a peça. Josivaldo rememora:

Nós decidimos encenar uma peça de nosso repertório intitulada “Corpos Negros que Tombam”, com dramaturgia de Francisco Nascimento. As crianças nos acompanhavam em cortejo, ajudando na divulgação e fortalecendo nossa ação. Em alguns momentos me vinha à lembrança quando o circo chegava à cidade e as crianças acompanhavam os atores circenses em busca de cortesias de ingressos para matinês, ou mesmo pela simples diversão em acompanhar o carro de som, respondendo ou repetido as perguntas dos atores (palhaços/ malabaristas com suas pernas de pau). Com o gradativo sucesso da peça “Corpos que Tombam”, por termos circulado em vários municípios no sul baiano, com a intensa estratégia de divulgação na comunidade, amparados pelos efeitos de pertencimento/lugar de fala dos atores/atrizes, os quintais-palcos se tornaram pequenos diante do público que veio nos ver. A nossa expectativa de um público de cem pessoas foi superada em muito

CÂMARA 2025: S.P

Durante os espetáculos, entre uma cena e outra, conforme o relato de Josivaldo, surgiam os aplausos, choros dos pais, parentes dos atores/atrizes e dos que se faziam presentes, o texto tocando profundamente a plateia. Era suas histórias sendo contadas por meio da vida dos corpos de atores/atrizes da própria comunidade, assim se firmou os palcos-quintais. Esse é o modo de fazer teatro da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão, de Pau

Brasil/BA, um método de criação, de direção, de ensino de teatro, de materialização e pulsações de expressividades negrodiaspóricas e afroindígenas.

Peça de teatro “Quintal de casa”, 2025.



Acervo da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão

“Se Palmares não vive mais, faremos Palmares de novo”

Aqui se instala o contínuo exercício de uma memória cultural dialógica negra, transcrita como um significante recorrente e pelo qual se ritualizam, em cena, os modos de percepção e fabulação de vários matizes cognitivos e performáticos afrobrasileiros, sejam elas as advindas dos acervos das mais clássicas performances rituais, sejam as das periferias urbanas (...)

MARTINS 2023: 15

Os olhos d’água de Nêgo me chamaram para conversar, numa e noutra vez. Eu conheci Josivaldo Félix Câmara, Nêgo, diretor e realizador da Companhia de Teatro Negro Mário Gusmão, ao pé da estátua de Zumbi, na cidade de Itabuna, por intermédio de Lula Dantas, Babalaxé do Ilê Axé Oyá Funké e coordenador do Ponto de Cultura Associação do Culto Afroltabunense – ACAI, em um 22 de novembro de um ano já esmaecido em minha memória. Nosso primeiro encontro se deu por volta de 2015. Os olhos d’água de Nêgo me chamaram para conversar, numa e noutra vez e noutra vez.

A escrita em muitas mãos deste ensaio expressa nosso desejo de encontro da palavra performada, tecida em fragmentos discursivos, como relatos do vivido, como legibilidade de imagens disparadoras de expressividades cênicas, histórias de processos de criação de uma companhia de teatro no interior da Bahia, nascentes e proposições de estratégias e metodologias de ensino e aprendizagem acerca das conflituosas relações raciais, étnicas, de gênero e dissidências sexuais que atravessam nossos corpos e tornam-se materialidades constituintes irremediáveis de nossos modos de fazer artísticos e docentes. É compartilhamento de conversas, compreensões e intuições sobre as relações entre teatro negro e ancestralidade. A rede que se tece, os fios dessa meada, são complexos.

Mesmo que queimem a escrita, não queimam a oralidade, mesmo que queimem os símbolos, não queimam os significados, mesmo que queimem os corpos, não queimam a ancestralidade. Porque as nossas imagens também são ancestrais. Várias comunidades em todos os cantos do Brasil estão sendo atacadas da mesma forma que foram Palmares, Canudos, Caldeirões, Pau de Colher. As Forças Armadas estão na Rocinha, praticando etnocídio. [...] Mas, nós também estamos discutindo a contracolônização. Para nós, quilombolas e indígenas, essa é a pauta. Contracolônizar

SANTOS 2018: S.P.

Invocação da terra (e dos quilombos contemporâneos), pedagogias da presença e uma afirmativa pertença às cosmopercepções, cosmopolíticas e cosmologias negras e afroindígenas. Nesse texto de memórias (de passados, de presente e futuros desejados) que se segue tecendo, é preciso estarmos abertos aos focos da negrura e suas expansões e enraizamentos. Nesse sentido, e com esse propósito, pedimos passagens aos pensamentos críticos e proposições estéticas, às políticas e gestos educacionais, às narrativas de vida que sustentaram e sustentam a criação e as recriações (reedições cênicas) de um negro teatro-escola na cidade de Pau Brasil, fundado em 2008. Essas são memórias e práticas das artes das cenas que foram iniciadas no chão da sala de aula de uma escola da Educação Básica, nos anos finais do ensino fundamental; e são teatralidades dialogantes com as materialidades das histórias da diáspora negra, isto é, com ritos e signos. São encruzilhadas contemporâneas de povos negros e afroindígenas. Como ato estético ancestral e política educacional que se quer efetivar, desde o chão e o interior das salas de aulas, dos quintais de casas e aldeias, nos auditórios e teatros universitários, as encenações das peças do Teatro Negro Mário Gusmão de Pau Brasil participam da vasta composição atual das contemporâneas artes da presença no Brasil.

Bibliografia

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BRASIL, *Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica*/Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. Diretoria de Currículos e Educação Integral. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.
- _____. *Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm>. Acesso em 30.jun.2025.
- _____. *Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639>. Acesso em: 30.jun.2025.
- _____. *Lei 11.645 de 10 de março de 2008*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>. Acesso em: 30.jun.2025.
- _____. Ministério da Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Brasileira e Africana*. Brasília: MEC, 2005. 1
- _____. *Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais*. Brasília: Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2006.

- BOAL, Augusto. [Entrevista concedida a] Douglas Tavares Borges Leal. *Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes - Eca/Usp*, Rio de Janeiro, p. 1-11, 15 out. 2007.
- _____. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 7. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 10. ed, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CÂMARA, Josivaldo Félix. *O chão que a gente pisa: uma produção audiovisual da Cia de Teatro Negro Mário Gusmão de Pau Brasil – BA*. Dissertação (Mestrado), Orientação: Dr Rafael Siqueira Guimarães. Itabuna: Universidade Federal do Sul da Bahia, IHAC – PPGER, 2021.
- CÂMARA, Josivaldo Félix. *Memórias da Cia de Teatro Mário Gusmão*. [Manuscrito em preparação]. Pau Brasil/BA, 2025.
- EVARISTO, Maria Conceição. *Poemas de recordação e outros Movimentos*. Belo Horizonte. Editora Malê, 2008.
- FREIRE, Paulo. *Educação e mudança*. Tradução de Moacir Gadotti e Lilian Lopes Martin. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Educação como prática da liberdade*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREIRE; Paulo; NOGUEIRA, Adriano S. *Que fazer: Teoria e prática em educação popular*. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. Edição revista. São Paulo: Editora Perspectiva, 2023.
- SANTOS, Antônio Bispo. Somos da terra. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, ago. 2018. Versão digital. Acessível em <https://piseagrama.org/artigos/somos-da-terra/>
- SANTOS, Antônio Bispo. Colonização, Quilombos: modos e significados. Brasília: Encontros de Saberes-UNB, 2015.

ECOS DE *MACACOS*: ESTÉTICAS, POÉTICAS E EPISTEMOLOGIAS NEGROREFERENCIADAS

ECHOS OF *MACACOS*: AESTHETICS, POETICS,
AND EPISTEMOLOGIES BLACK-REFERENCED

FELÍCIA DE CASTRO MENEZES

Felícia é negra, mãe, mulher-artista do corpo e das imagens. É graduada, mestra e doutoranda em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Atua, dirige, escreve e orienta diversos artistas em processos criativos autorais, entre arte ritual e engajamento político. Trabalha com tecnologias ancestrais, ativismo feminista e antirracista, comicidade, afro brasilidades e performance. Criou e atua nas obras *Rosário* e *Tudo Que Você Precisa É Amor*.

Universidade Federal da Bahia
teatrodeterra@gmail.com

JOSÉ RAPHAEL BRITO DOS SANTOS

Raphael é artista afroindígena em diáspora, nascido no interior do Maranhão. Ator, Performer, Diretor e Produtor Cultural. Professor Efetivo do Curso de Teatro Licenciatura, na área de Interpretação Teatral, da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), desde 2015. Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Universidade Federal do Amapá
raphaelbrito@unifap.br

Resumo

Este artigo propõe uma análise crítica e sensível do espetáculo MACACOS, solo teatral de Clayton Nascimento, a partir de uma abordagem negroreferenciada que atravessa corpo, memória e território como campos de resistência, articulando conceitos de pensadoras negras como Beatriz Nascimento, Leda Maria Martins e Saidiya Hartman. Com escuta encarnada, versada em crítica contracolonial de dois autores-artistas-negros-nordestinos, o estudo investiga como a dramaturgia do referido espetáculo inaugura um espaço de cura coletiva e política, e opera como dispositivo de insurgência para a criação de outros futuros possíveis.

Palavras-chave: Teatro negro, Crítica contracolonial, Epistemologias afrocentradas, Solo teatral MACACOS, Corpo-território.

Abstract

This article proposes a critical and sensitive analysis of the theatrical solo MACACOS, by Clayton Nascimento, through a black-referenced approach that traverses body, memory, and territory as fields of resistance, drawing on concepts developed by Black women thinkers such as Beatriz Nascimento, Leda Maria Martins, and Saidiya Hartman. With embodied listening, shaped by the countercolonial critique of two black-artist-scholars from the Brazilian northeast, the study investigates how the dramaturgy of the performance opens a space for collective and political healing, operating as a device of insurgency for the creation of other possible futures.

Keywords: Black theatre, Countercolonial critique, Afro-centered epistemologies, Theatrical solo MACACOS, Body-territory.

Epistemologias negras em cena



O presente artigo refere-se a uma análise crítica, realizada por uma autora e um autor, sobre o espetáculo MACACOS, de Clayton Nascimento, estreado em 2016. Somos dois corpos negros, artistas da cena, uma nascida na Bahia e outro nascido no Maranhão. São destes atravessamentos que nascem a nossa percepção e reflexão.

As considerações iniciais que originaram o presente artigo, surgiram em um exercício de recepção de espetáculos negros na cidade de Salvador/Bahia, na disciplina de doutorado intitulada "Formas do Espetáculo", ministrada no primeiro semestre do ano de 2024, pela professora Evani Tavares e pelo professor Tássio Ferreira, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia.

Antes de adentrarmos no espetáculo em questão, apontaremos alguns cruzamentos reflexivos que discursam sobre teatro e crítica negra. Discutir criticamente sobre as linguagens artísticas com marcadores identitários étnico-raciais é também promover uma urgente justiça sociocultural, reiterando a ideia de que há estéticas, poéticas e epistemologias negrorreferenciadas que devem ser afirmadas e reafirmadas, frente às hegemonias euro-branco-ocidentais e suas dinâmicas de exclusão e apagamento.

Portanto, faz-se necessário que a prática pluriepistemológica confronte a ciência moderna da monocultura, baseando-se nos conhecimentos plurais e heterogêneos, com interlocuções, dinâmicas e diálogos entre as culturas, na tentativa de diminuir a supremacia do conhecimento eurocêntrico - dentro e fora das universidades - que invisibiliza, inferioriza e desqualifica outros corpos, cenas e discursos (GROSFOGUEL, 2010).

Essa perspectiva da pluralidade de conhecimentos não nos deixa esquecer que a colonialidade ainda é um sistema de opressão que opera sobre as relações raciais, com dimensões cotidianas, subjetivas e materiais. Desta forma, discutir sobre as artes negras exige – inicialmente – a compreensão de que o racismo se agencia de duas formas: ora violento, truculento e explícito; ora sutil, normativo, estrutural, e ainda assim violento.

Intelectuais negras como Lélia Gonzalez (1984) e Beatriz Nascimento (2021), abordam sobre a importância do processo de restituição de histórias invisibilizadas em contraponto ao discurso do dominador. Contar histórias negras é narrar memórias coletivas de culturas africanas e afrodiaspóricas, saberes ancestrais, traumas históricos e sociais. É neste sentido que, as artes negras, e mais especificamente o teatro negro, em suas dimensões estéticas e performativas, se potencializam como movimento político, e criam narrativas e novas realidades, que libertam as existências e confluências do povo negro.

Evani Tavares Lima nos aponta que o teatro negro é uma expressão que busca afirmar a presença e a cultura negra no Brasil, problematizando questões vivenciadas historicamente pela população negra, no anseio pela *democracia racial*. Na reflexão da pesquisadora, teatro negro não se limita às representações artísticas, mas atua como resistência de um povo. Retratar a complexidade da experiência negra, desafia a hegemonia predominante, no sentido de promover dignidade para esta população (LIMA, 2015).

O teatro negro opera como resistência que confronta narrativas opressoras. Nesta dimensão, artistas negros podem fabular criticamente, na intenção de realizar reparações históricas e de constituir outros corpos, vozes, estéticas e poéticas, capazes de elaborar outras formas políticas e projetar futuros, que refletem seus desejos e realidades.

A fabulação crítica, uma proposição metodológica da Saidiya Hartman (2022), mulher negra, professora de Literatura comparada na Universidade Columbia e pesquisadora de história cultural e estudos afrodiaspóricos, refere-se à prática de recriar narrativas que fazem justiça às experiências históricas de pessoas negras, especialmente em contextos de opressão e violência.

Hartman propõe que, na ausência de registros sobre a história/memória dos indivíduos marginalizados, é necessário inventariar e imaginar para preencher as lacunas deixadas pelos apagamentos na história dita oficial. Essa abordagem permite dar voz a histórias que foram silenciadas, oferecendo novas formas de representação das experiências negras (HARTMAN, 2022).

A pluralidade e a complexidade das culturas africanas e afrodiaspóricas nos conduzem a pensar o teatro negro para além de um único conceito. Sendo assim, sem a pretensão de almejar respostas imediatas, mas provocar a expansão deste diálogo, ressaltamos o termo Teatro Negro nas pesquisas de Leda Maria Martins (1995), quando problematiza a terminologia “negro”, como um conceito atravessado de uma rede de relações:

Do que se fala, quando se fala de negro? Da cor do dramaturgo ou ator? Do tema? Da cultura? Da raça? Do sujeito? Na verdade, de tudo um pouco, ou melhor, fala-se da relação de tudo. O negro, a negrura, não traduz, neste trabalho, a substância ou essência de um sujeito, de uma raça ou cultura, nem um simples motivo temático recorrente. O termo aponta, antes de tudo, uma noção textual, dramática e cênica, representativa. Essa noção recupera o sujeito cotidiano, referencial, como uma instância da enunciação e do enunciado, que se faz e se constrói no tecido do discurso dramático e na tessitura da representação. A negrura não é pensada, aqui, como um topos detentor de um sentido metafísico, ou um absoluto. Ela não é apreendida, afinal, como uma essência, mas, antes, como um conceito semiótico definido por uma rede de relações

MARTINS 1995: 25-26

A ideia de negritude está intrinsecamente ligada ao continente africano, é inevitável não fazer esta vinculação, compreendendo que há um atravessamento de dimensões históricas, sociais, míticas, genéticas e ideológicas que fundamentam a luta da população negra em diáspora por cidadania, liberdade, dignidade e direitos. A criação em teatro negro se legitima como um movimento em que a presença negra e suas múltiplas projeções em corporeidades, poéticas e estéticas inauguram expressões políticas autênticas.

Crítica teatral negra

Os artistas negros e pesquisadores Guilherme Diniz (2018) e Soraya Martins (2018) nos indicam em suas reflexões que para pensar a crítica teatral em perspectiva negra, não se trata somente de fechar os pensamentos em teorias de saberes de diásporas africanas, como se fossem centralizados em si mesmos, mas colocar esta perspectiva em pilares de importância que adentrem o universo crítico dos espetáculos. De forma geral, a crítica teatral no Brasil, e seus modos de ver/pensar/atuar teatro no país são baseados na categoria da instituição branquitude, que opera predominantemente sobre todos os corpos, excluindo e esmagando modos de existência outros.

Os parâmetros estéticos adotados para análise do teatro brasileiro são, predominantemente, brancos-europeus-coloniais, que acabam não considerando outras produções, devido ao preconceito e à limitação conceitual para se pensar as expressões negroreferenciadas, que é o foco deste artigo.

O modo de ver e ler o teatro contemporâneo sob a ótica do teatro branco-europeu, limita a existência de outras tessituras propostas pelas cenas negras, ameríndias, afroindígenas, amazônidas, e outras expressões contra-hegemônicas. Desta forma, faz-se necessário pensar em experimentações que abalem a normalidade e causem ranhuras e rupturas da norma hegemônica vigente que dita, de forma unilateral, como devem ser as produções na atualidade (DINIZ, 2018).

A pesquisadora Alexandra Dumas em seu artigo "Nomear é Dominar? Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras" propõe uma digressão que desnaturaliza a universalização do teatro branco-ocidental, situando-a no contexto histórico e cultural do processo colonizador brasileiro, afirmando que: "A centralidade excludente do teatro branco-ocidental promove o racismo epistêmico e, proveniente deste, o racismo estético que se apresenta em diversos espaços de poder, incluindo as universidades brasileiras" (DUMAS, 2023).

A crítica sob o ponto de vista da negritude deve operar como um ato político de configuração de outras epistemes que deem autonomia ao povo negro e provoque emancipação do ser/estar no mundo, com pensamentos e ações que desestabilizem a ordem vigente colonialista e racista em nossa sociedade, que insiste em reduzir as produções negras em territórios secundários e insignificantes.

A efetivação da autonomia poética e estética negra se constrói com a afirmação do próprio sujeito como protagonista da sua história, capaz de criar fabulações de outros mundos possíveis que não se orientem por saberes estranhos ou alheios ao que, de fato, somos enquanto indivíduos constituintes de particularidades históricas, culturais e ancestrais. Ou seja, estamos falando de uma crítica em negritude que se relacione com nossos pares para nós e por nós, ampliando diálogos e espelhando para o mundo que se insiste hegemônico, a potência e diversidade de nossas existências.

Infelizmente, ainda continua urgente inventariar outros campos cognitivos de invenção do mundo que possibilite criar, organizar e catalogar produções de experimentações teatrais negras, para barrar o apagamento e grafar tessituras de palavras, imagens, reflexões, memórias e registros em geral, que alcem nossas produções ao amplo pertencimento no mundo da arte.

Essas memórias devem ser catalogadas com referências que estejam colocadas em outros territórios institucionais de saberes - a exemplo das escolas universitárias de teatro -, que constituam perspectivas antirracistas, que possam tramar a costura de outras histórias da cena contemporânea negra que é, indiscutivelmente, multifacetada de signos estéticos e procedimentos afrocêntricos. Alexandra Dumas reitera:

O teatro, passo a passo, vem construindo reflexões específicas e interseccionadas com o antirracismo e demais pautas sociais que deslocam pensamentos e expressões para poéticas e éticas mais plurais. Com a abertura de maior acesso das universidades para ingresso de estudantes quilombolas e indígenas percebe-se uma reivindicação de pertencimento também nas representações epistêmicas e estéticas curriculares e didáticas, pois os documentos orientadores ainda revelam uma obediência aos cânones europeus

DUMAS 2023: 15

Para inserir a perspectiva das artes negras no âmbito da crítica teatral contemporânea faz-se mister questionar os conceitos consagrados no teatro como dominadores das múltiplas formas de teatralidade negra. Portanto, nos perguntamos como a crítica teatral, em seus modos tradicionais, pode ler, debater e registrar de forma reflexiva as experimentações cênicas no âmbito do teatro que possui suas negruras, sem descer do pedestal da instituição branquitude e ampliar a perspectiva para uma atitude antirracista.

Portanto, a crítica teatral negra visa colocar em destaque mudanças de rotas de pensamento através de reflexões sobre espetáculos que contemplem a identidade negra, as matrizes e manifestações das culturas afro diaspóricas, as suas experiências raciais discutidas na cena contemporânea negra, e a multiplicidade de criações que se projetam para novas perspectivas de futuro. Dentre os aspectos da crítica teatral negra, segundo Diniz (2018) e Martins (2018), devem ser integradas à estética das produções negras:

- Representação e visibilidade, questionando as narrativas das personagens e/ou humanidades das personas colocadas em cena, como também suas complexidades, não as enclausurando em preconceitos e visões distorcidas;

- Contexto cultural e histórico, observando a relevância dos atravessamentos das culturas africanas e afro-brasileiras, em suas construções, e na consideração destas narrativas negras em suas perspectivas históricas e afro-futuristas.

Recepção em carne negra e viva

Um corpo em corrosão, explodido e devastado...Por mais que já tenhamos camadas e camadas destas consciências aprofundadas, foi assim que nos sentimos assistindo ao espetáculo MACACOS: decompondo para se recompor desta tragédia - e de seu lembrete constante - que é a colonização encravada nos nossos corpos, e o assombro do racismo presente no ar que respiramos todos os dias. Clayton Nascimento nos lembra que estamos em 2025 e ainda estamos aqui, na obrigação da indignação, vivendo sequências e sequências de choques e genocídios de nossos corpos e epistemes.

A pele à mostra do corpo do ator em total estado de presença atravessava nossos corpos negros. Ele está ali com a gente, aberto em um jorro de palavras incorporadas em discursos dançados com suor que faz brilhar seus poros e pele. Pulsando boca, verbo e saliva, em um corpo que se estampa vivo e espelha a nós mesmos.

Com sua corporalidade sagaz e seu verbo em fogo, Clayton nos conduz em um palco nu, por uma viagem do escancaramento. Histórias e histórias são apresentadas: histórias de si, histórias do outro, histórias de nós. Contando sobre o outro, ele também conta sobre mim e você, fabulando criticamente, no exercício de imaginar para preencher as lacunas deixadas pela história.

Clayton propõe contranarrativas urgentes da memória dos corpos esquecidos pela sociedade racista. Em MACACOS, testemunhamos Clayton reimaginando narrativas históricas, dando voz e visibilidade a experiências frequentemente ignoradas, promovendo uma compreensão mais profunda das identidades e das lutas negras.

A obra parece escolher como proposta estética a crueza e o desnudamento. A criação aponta como crucial a memória da carne, inquietações e pesquisas de Clayton que sacodem e se juntam com nossas memórias e inquietações no decorrer de todo o espetáculo. Clayton traz para o centro da performance a urgência de ser ouvido em seu "Basta!" e o desejo de conversar diretamente conosco, elegendo o protagonismo de seu corpo-memória-palavra-história-narrativa-vivência-experiência.

Neste espetáculo, Clayton nos conduz pela capacidade mais arcaica do teatro, que é nos fazer imaginar outros mundos, mesmo sem elementos palpáveis aos nossos olhos. Com a dança da memória do seu próprio corpo, Clayton também ativa nossas memórias em um calabouço de percepções sem fim. Dores, clamores e tremores aguçam a trágica experiência que é ser negro e negra neste país. As palavras de Clayton revelam mundos, e nos ajudam a criar nossos próprios mundos, a partir dos nossos sonhos, desejos e consciência de um mundo justo.

Ecos de Macacos: invisibilidade, violência, denúncia e resistência

O espetáculo MACACOS, solo com texto, concepção, atuação e direção de Clayton Nascimento, destaca-se já como um consagrado espetáculo do teatro negro brasileiro

contemporâneo e tem conquistado significativa notoriedade pelo Brasil e mais recentemente em outros países.

Vencedor do Prêmio Shell de Teatro, Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes) e do Prêmio APTR (Associação de Produtores de Teatro), o espetáculo extrapola os limites do palco, tornando-se um documento social, político e histórico, que articula ancestralidade, resistência e denúncia.

Originada na reação de indignação ao contexto do racismo estrutural brasileiro, o ator criador utiliza o insulto “macaco” - ofensa recorrente no Brasil e no mundo - como um dispositivo narrativo que desencadeia a criação. A dramaturgia tem como um de seus disparadores, o caso do jogador de futebol do Grêmio Mário Lúcio Duarte Costa, o “Aranha”, ofendido publicamente com o infeliz insulto “macaco”, entoado publicamente, em 2014, pela torcida tricolor gaúcha.

O espetáculo também se tece em emocionantes relatos autobiográficos, potencializando a narrativa com histórias pessoais, memórias da infância e experiências do ator como homem e artista negro. Clayton realiza cuidadosas pesquisas investigativas, faz descobertas, e tece narrativas de histórias coletivas atravessadas pela violência policial, escravidão e opressão. Revela em diversos momentos do espetáculo, sórdidas origens destas engrenagens genocidas e racistas, por exemplo quando nos conta do surgimento da corporação da polícia militar.

MACACOS é um espetáculo urgentemente necessário que se consagra ainda como um movimento político que exalta o povo negro e reivindica seu lugar de pertencimento no teatro brasileiro, ao passo que numa perspectiva contracolonial rompe com a forma hegemônico-ocidental de fazer teatro. Ao cruzar passado/ancestralidade, presente/denúncia e futuro/cura, o ator aciona na nossa percepção o que Leda Maria Martins (2021) conceitua de *performance do tempo espiralar*, passando da representação para a presentificação histórica em uma experiência temporal cênica não linear. A pensadora propõe uma perspectiva do tempo como um ciclo constantemente interligado, em que passado, presente e futuro se entrecruzam, permitindo que as experiências históricas influenciem a compreensão do presente e reinventem o futuro.

No espetáculo MACACOS, Clayton Nascimento apresenta esta ideia ao entrelaçar eventos passados, como experiências da escravidão, racismo e violência, com situações da atualidade. Essa estrutura narrativa não linear permite que o público perceba a dimensão do absurdo das injustiças do passado, ainda ocorrendo no presente. A forma como MACACOS é apresentado, com cenas em fluxo e sobreposição, nos remete à ideia da espiral.

As performances de histórias de injustiça e opressão, são um exercício de memória, e um chamado à ação, que podem instigar o público a considerar suas próprias responsabilidades na luta por mudanças estruturais. O espetáculo conecta diferentes temporalidades e promove uma compreensão mais profunda das experiências negras, destacando a importância da memória e da resistência na busca por justiça e transformação social.

O espetáculo, atualmente, tem aproximadamente três horas de duração, e é dividido em um único grande ato, com nove episódios/cenas, que são narrativas e histórias, ora contadas em terceira pessoa, ora em primeira pessoa, ora contando essas histórias a partir da imagem que suas palavras evocam, ora performando histórias e deixando marcas em seu próprio corpo.

Portanto, há nesta dramaturgia espiralada de acontecimentos que vão para o passado e vêm para o presente, o ator encruzilhado por atravessamentos, entrando e saindo de

cenar. Desta forma, realidade e ficcionalidade se misturam, como também são mostrados estudos históricos fazendo uma revisão do avesso sobre a história do Brasil.

Também são reveladas em cena, histórias de cotidiano, funcionando como estratégias de protagonismo da negritude, que dão encantamento às narrativas dos afetos/trocas/vivências do povo negro, que são potencializadas, sonhadas e vividas pelo ator. Desta forma, a peça desvela micro e macro percepções relacionais de pessoas negras na sociedade atual.

A peça é um comboio de narrativas e parece que o ator usa desse território de possibilidades para gritar ao mundo suas revoltas, emolduradas por seu desejo de transformação/revolução do mundo. O ator brinca com algo que o impressionou em suas primeiras aulas de teatro, ainda criança, que foi uma fala de sua professora, sobre o espaço cênico ser um território de realizar sonhos e ser o que se quiser ser, noção que, nos parece, opera como uma chave-mestra no espetáculo e até na própria trajetória de Clayton.

Ele nos conta aquela história, que provavelmente muitos atores e atrizes negras sofreram, como por exemplo, nós, autora e autor deste texto, que é a de nunca “ter a cara”, “ser o tipo” da/do protagonista, e revela num ritual afirmativo e de cura que a solução foi criar sua própria peça, na qual ele será o protagonista. De mãos dadas com sua criança, durante toda a peça, revela repetidas vezes, que naquele espaço mágico, ele vai ser o que ele quiser, com o seu próprio corpo negro, revelando sua potência no mundo.

Dramaturgias de contranarrativas negras

Leda Maria Martins, pensando os modos e protocolos de refiguração do negro e negrura, revela que “é comum a iniciativas de expressões de artistas negros e negras, o realce dos mais diversos aspectos da experiência histórica e da memória do negro no Brasil, como tema de elaboração, assim como de criações dramatúrgicas e cênicas” (MARTINS 2021: 102). Em MACACOS, há uma busca de Clayton Nascimento por distintas formas e procedimentos, que culminam em uma escritura cênica potente, que desafia o modus operandi hegemônico, excludente e estereotípico.

A dramaturgia do espetáculo se desenvolve em camadas interconectadas, que nos sugerem a articulação de denúncia, cura, autobiografia e coletividade. O ator entrelaça suas histórias pessoais com narrativas coletivas, que destacam a violência policial como uma experiência compartilhada por grande parte da população negra, e evoca vozes coletivas que foram silenciadas. E também ritualiza denúncias em cenas que escancaram mortes violentas, como a de Eduardo de Jesus Ferreira - criança de dez anos assassinada pela polícia militar com um tiro na cabeça, enquanto brincava na porta de casa, no Complexo do Alemão, em 2015. A força desta denúncia culminou no contato de Terezinha, mãe de Eduardo, com o ator e o espetáculo, e moveu que a investigação da morte fosse desarquivada pelo Ministério Público do Rio de Janeiro, através de um advogado que estava na plateia. Um caso inédito na história do teatro brasileiro.

A dramaturgia apresenta uma estrutura intencionalmente caótica, que nos sacode e nos faz revisitar nossas crenças e valores do início ao fim, refletindo a experiência de ser negro em uma sociedade racista brasileira. Com uma linguagem poética e visceral, trazendo como estratégia a potência da corporeidade, presença cênica e da exposição de seu corpo como um território, a peça cria um ritmo pulsante que captura o público e denuncia a desumanização histórica do povo negro.

É interessante ressaltar que no pensamento de Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel (2020), o corpo, é também compreendido como materialidade da geopolítica do conhecimento. Estamos falando em MACACOS de um corpo-geopolítico, que expõe povos, saberes, histórias e memórias invisíveis e silenciadas, subjugadas pela colonialidade hierárquica. MACACOS faz coro às mais diversas iniciativas que cada vez mais ganham corpo e espaço nas lutas por re-existência e resistência, mirando na crítica ao universalismo abstrato e às generalizações ontológicas e, consequentemente, epistemológicas.

A publicação da dramaturgia do espetáculo foi lançada em 2023, pela editora Cobogó (SP). Tendo tido a oportunidade de assistir algumas vezes, em teatros e cidades diferentes, ressaltamos que a dramaturgia se coloca em movimento, assim como o mundo ao nosso redor, integrando novas histórias, atualizando informações, e se relacionando em tempo real com o espaço e o público. Isso, às vezes, gera dúvidas na plateia sobre o que pode ser um texto memorizado ou improvisado. Observamos ainda a complexidade dinâmica da estrutura do texto, que nos conecta a signos abertos e circulares, onde os acasos do “aqui e agora” e a força de improvisação de Clayton, movem a trajetória da narrativa.

MACACOS apresenta uma estrutura de roteiro composta por diversos blocos temáticos que formam fluxos de sentido, explodindo em uma profusão de imagens jornalísticas, transculturais e biográficas. Sentimos a intensidade, o impacto, a respiração ofegante do ator, sua performance de desespero, repetição e insistência, além do tempo estendido, como recursos intencionais que promovem um despertar urgente da consciência crítica e ampliam a dimensão da realidade que se deseja gritar. E, nesta não linearidade do roteiro, há uma linha que se tece em todo o acontecimento cênico: o elemento cômico.

Durante o ritual cênico, Clayton é um Griot. No sentido profundo da função do Griot, ele assume para si: a responsabilidade da transmissão oral consciente do poder de sua palavra, a responsabilidade de ser um artista pesquisador e guardião de memórias negras coletivas, a responsabilidade de ser um contador de histórias que partem de sua memória, a responsabilidade de conectar passado e presente, e de aconselhar, sugerir e implorar por futuros dignos e justos para a população negra, para as crianças, para as mulheres, para as pessoas que labutam arte.

E como um Griot sagaz, sabe que precisa fazer as pessoas rirem para que seja ouvido quando falar sério. O recurso da comicidade, do fazer rir de tempos em tempos durante o espetáculo, é acionado de forma astuta, na compreensão de que o riso relaxa e proporciona uma abertura na percepção para receber com maior profundidade as notícias mais trágicas. O riso, em MACACOS, funciona como alívio em alguns momentos em que a densidade das narrativas nos deprime excessivamente e funciona como um preparo para choques de realidades que estão por vir nas cenas que se sucedem sem trégua. “O riso é uma das respostas fundamentais do ser humano confrontado com sua existência; é uma forma de suportá-la quando nenhuma explicação parece convincente”, afirma Georges Minois (2003: 19) no livro *A História do Riso e do Escárnio*.

Então o Griot Clay, enquanto nos afeta com seu corpo negro, diaspórico e brasileiro, vai alinhavando em sua obra o fio da comicidade com a militância política, proporcionando que a recepção articule indignação e reflexão, e talvez até uma reivindicação de mudança.

O espetáculo MACACOS traz consigo a urgência de escavar os escombros das nossas próprias histórias afrodiaspóricas enterradas à força – literalmente. Em um episódio/

cena intitulado “Uma aula que você não teve”, o ator traz traços da história não oficializada nos livros didáticos e dados não contados da história do nosso país. Clayton compartilha com o público seus estalos de consciência sobre essa nação colonizadora e toda a exploração realizada, e que segue sendo perpetrada, em nosso corpo-território.

Caminhando para a conclusão do presente artigo, gostaríamos ainda de ampliar a reflexão que parte deste corpo em cena, semeando as importantes contribuições de uma intelectual que o mundo precisa (re)conhecer, uma intelectual que concentrou esforços em nos contar a história que não nos contaram. Em consonância com a dramaturgia e o compromisso do espetáculo MACACOS, de trazer para o reconhecimento e visibilizar histórias de negros e negras, escolhemos trazer nos momentos finais desta escrita, a existência de Beatriz Nascimento, poeta, historiadora, pensadora insurgente, nordestina, que em sua trajetória elabora conceitos, luta e crítica ao racismo naturalizado no Brasil.

Beatriz, em sua própria história de vida, revela os muitos enfrentamentos para entrar numa universidade pública, tece importantes críticas ao colonialismo acadêmico, e toca na ferida que é a questão racial na universidade, sendo uma resistência que abre caminhos para o direito do povo negro de existir, conhecer e narrar sua própria história. Maria Beatriz Nascimento nasceu em Aracaju, Sergipe, em 12 de julho de 1942, e como milhares de famílias nordestinas, migrou com sua família para o Rio de Janeiro. E, infelizmente, como milhares de mulheres negras, teve sua vida interrompida por crime de feminicídio, décadas antes de haver leis ou políticas públicas de proteção a estes crimes. Hoje, seu nome está inscrito no “Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria”, no Panteão da Pátria, localizado na Praça dos Três Poderes, em Brasília, como reconhecimento por suas contribuições para a compreensão da identidade negra e da luta por direitos no Brasil.

Beatriz e sua contranarrativa nos faz pensar a história do Brasil a partir de um corpo negro, nos auxilia, sobretudo, nós pessoas negras, a desautomatizar nossa percepção de mundo e de Brasil, que foi construída a partir da ótica colonial. Esta dinâmica nos move a catar os restos e os rastros da nossa história, em um processo gradual de libertação, tal como fez Clayton em seu processo de criação e de pesquisa pelas bibliotecas da cidade de São Paulo, em especial a Biblioteca da Universidade de São Paulo, instituição em que se graduou em Teatro.

De forma geral, a dramaturgia aponta para contradições infinitas e modos de massacre, esquecimentos, apagamentos e barbáries dos sujeitos que não figuram na construção da história deste país. Por meio de estratégias que articulam um jogo de ausências dos corpos, o texto se torna um manifesto histórico da invisibilidade do corpo negro, que se perpetua até os dias de hoje.

Clayton Afrofuturista do Nascimento

Clayton ocupa todos os espaços do palco: corre, grita, salta, chora, ri, silencia, transpira, aponta, foge, acusa, pergunta e responde e pergunta de novo. A pulsação de sua musculatura ressoa com a urgência de narrar um caminho que se revela em uma espiral de acontecimentos. Seu corpo jorra saliva e transborda suor e paixão ao protagonizar sua própria história, que é também a história de um eu-nós contracolonial. O jogo narrativo de adentrar e sair de histórias nos transporta por tessituras de imagens e sentidos que nos inquietam e nos lançam à beira do pesadelo das numerosas e naturalizadas notícias sobre o genocídio de crianças, jovens e pessoas negras em nosso país, mesmo em 2025.

A potência criativa e inventiva da atuação de Clayton Nascimento nos toca profundamente. Mas estes 09 anos de apresentações de MACACOS vão além da técnica de corpo e voz e de uma brilhante atuação, são um exercício poético e ético de posicionamento crítico de um artista negro que luta e persiste incansavelmente. Compartilhamos durante o espetáculo sua ansiedade, angústia e esperança em suas várias tentativas de ingresso na Escola de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. E comemoramos quando ele finalmente, após tanto perseverar, na sexta tentativa, consegue entrar. É bonito assistir à vibração e forte aplauso do público quando Clayton arremata a cena, contando que entrou de primeira no mestrado. Vitória nossa! Viva o povo negro brasileiro!

Hoje, ele afirma e reafirma, na liberdade e responsabilidade de sonhar no palco, o direito de ser quem é, e de garantir que outros também possam viver e ser, como nos lembra Saidiya Hartman quando nos inspira às fabulações críticas de nossas histórias para preencher os violentos vazios causados pela invasão e colonização. MACACOS é destes territórios de resistência. Estas posturas são concepções fundamentais que nos instrumentam a pensar o futuro.

Testemunhamos o ator: um corpo negro, sem camisa, com bermuda preta e descalço, despido das grandes estruturas e artifícios do teatro. É um corpo decidido a ser, enfim, o protagonista, a se mostrar, a impedir que o escondam. O único elemento utilizado por Clayton é um batom vermelho, em uma cena que performa uma sala de aula. Riscando seu próprio corpo, ele demonstra trajetos de deslocamentos da colonização no Brasil, e faz alusão ao sangue, à invasão, à exploração e à violência.

A trajetória de vida de Clayton Nascimento e sua visão prospectiva de mundo estão intrinsecamente ligadas às suas origens. Clayton demonstra consciência sobre o que narra e expressa. Filho de uma manicure, dona Maria do Carmo Vieira Santos do Nascimento, e de um mestre de obras, seu Crispim Dias do Nascimento, ambos piauienses que migraram para o sudeste brasileiro. Mãe e pai estavam atentos à educação do filho. Um dia, o levaram a uma escola de teatro e Clayton adorou. E assim, ao conseguirem uma bolsa de estudos, possibilitaram que aquela criança - que corria riscos reais de ser atingido pela violência ao brincar na rua, no Jabaquara, bairro da zona sul paulistana -, mergulhasse no teatro e integrasse o fazer artístico à sua vida, a partir dos 08 anos.

Clayton é um artista que realiza sua compreensão ética sobre o mundo e sobre si mesmo, colocando em prática o que Grada Kilomba (2019: 25), nos ensina sobre a configuração do conhecimento e do poder: "Só quando se reconfiguram as estruturas de poder é que as muitas identidades marginalizadas podem também, finalmente, reconfigurar a noção de conhecimento. Quem sabe? Quem pode saber? Saber o quê? E o saber de quem?".

Clayton numa atitude política assume o protagonismo para si e o redistribui. Em cena é o próprio corpo-mapa (Beatriz Nascimento) que carrega os traumas da escravidão, mas que também constitui lugar de resistência. Em seu corpo-território negro de afetos e dores coletivas, se mapeia de batom-sangue a memória da invasão e a insurgência da reinvenção.

Da perspectiva de Beatriz Nascimento (2021), este corpo se contrapõe à estratégia da colonização que é a usurpação da memória e apagamento da identidade, e se move na cartografia da diáspora, dos caminhos da memória, dos corpos em trânsito, dos saberes e culturas que se encruzilham, numa reivindicação de respeito, pertencimento e dignidade. Esta cartografia se faz na voz, no grito, nos gestos, nas ausências, e nos silêncios, como forma de ressignificação de sua existência, apesar das barreiras impostas pelo racismo e pela supremacia branca.

Para Beatriz Nascimento, cada corpo negro é um quilombo. As memórias ancestrais desde Áfricas são inscritas, em forma de resistência diante dos deslocamentos transatlânticos impostos pela colonização. O corpo negro é entendido por ela como arquivo, memória e território. E há, nestas ideias, diversas danças de [re]existência constituídas na territorialidade do corpo em movimento. *MACACOS*, é certamente uma destas danças. A obra é em si um espetáculo-quilombo, como na concepção de Beatriz — um território simbólico de resistência, afirmação negra e autonomia social que se orienta para a construção de uma nova coletividade.

Referências

- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- DINIZ, Guilherme. "Crítica da razão [teatral] negra". In: *Horizonte da Cena*, Belo Horizonte, 28 nov. 2018. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/critica-da-razao-teatral-negra/>. Acesso em: 13 set. 2024.
- DUMAS, Alexandra Gouvêa. "Nomear é dominar? Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras". In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 12, n. 4, p. 1–21, out./dez. 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/121806>. Acesso em: 1 jul. 2025.
- GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Ciências Sociais Hoje*, Brasília: Anpocs, p. 223–244, 1984.
- GROSGOUEL, Ramón. "A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI". In: *Sociedade e Estado*, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 25–49, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6078>. Acesso em: 5 jul. 2025.
- HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LIMA, Evani Tavares. "Por uma história negra do teatro brasileiro". In: *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92–104, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092>. Acesso em: 1 jul. 2025.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras: expressões do teatro negro no Brasil e nos EUA*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (Coleção Encruzilhada).
- MARTINS, Soraya. "Sobre crítica, fabulação e expansão". In: *Horizonte da Cena*, Belo Horizonte, 16 ago. 2018. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/sobre-critica-fabulacao-e-expansao/>. Acesso em: 13 set. 2024.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Organização: Alex Ratts. São Paulo: Zahar, 2021.

NASCIMENTO, Clayton. *MACACOS: monólogo em 9 episódios e 1 ato*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

TEATRO NEGRO E ATITUDE (TNA): 30 ANOS DE MUITAS HISTÓRIAS PARA CONTAR, ENCENAR E CELEBRAR

TEATRO NEGRO E ATITUDE (TNA): 30 YEARS OF MANY STORIES TO TELL, PERFORM AND CELEBRATE

DENILSON TOURINHO

Artista e educador. Mestre e doutorando em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

denilsontourinho@gmail.com

MARCUS CARVALHO

Músico, Compositor, Palhaço, Dramaturgo, Ator e Diretor Teatral. Presidente e Diretor Artístico do grupo Teatro Negro e Atitude.

marcuscarvalhopreto@gmail.com

*Entrevista realizada em junho de 2025 por Denilson Tourinho.
Revisão: Celeste Maria.*

Resumo

Esta entrevista pretende ser um dos necessários reconhecimentos e enaltecimentos dos 30 anos de atuação ininterrupta do Teatro Negro e Atitude (TNA), a partir de Belo Horizonte, para todo o estado de Minas Gerais e o Brasil. Trata-se de uma conversa com Marcus Carvalho, multifacetado artista do TNA, quem, atualmente, desempenha funções como ator, diretor teatral, dramaturgo, presidente e diretor artístico etc. Afável, como se pode esperar de uma celebração, esta conversa ressalta que a atuação do grupo está muito além da arte teatral, como o próprio nome indica, é “teatro negro e atitude”, repleto de afeto, energia e ativismo, assim como sentido estético, poético e pedagógico. Viva o TNA!!!

Palavras-chave: Teatro Negro e Atitude, Teatro Negro, Memória.

Abstract

This interview aims to be one of the necessary recognitions and celebrations of the 30 years of uninterrupted performance of the Teatro Negro e Atitude (TNA), from Belo Horizonte to the entire state of Minas Gerais and Brazil. It is a conversation with Marcus Carvalho, a multifaceted artist from the TNA, who currently works as an actor, theater director, playwright, president and artistic director, etc. Affable, as one would expect from a celebration, this conversation highlights that the group's operation goes far beyond theatrical art, as its name suggests, it is “black theater and attitude”, full of affection, energy and activism, as well as aesthetic, poetic and pedagogical sense. Long live TNA!!!

Keywords: Teatro Negro e Atitude, Black Theater, Memory.

Entrevista realizada em junho de 2025 por Denilson Tourinho

Revisão: Celeste Maria

P. DENILSON

Marcus, que honra tecer essa conversa acerca do Teatro Negro e Atitude (TNA) e de você. Afinal de contas, não dá para falar da história do TNA sem falar da sua relação afetiva com o grupo. Que tal começar a falar de TNA a partir do afeto? Como tem sido essa relação para você?

R. MARCUS

Também me sinto honrado, Denilson. E acho ótimo começar essa conversa falando de afeto. Porque o Teatro Negro e Atitude, antes de qualquer coisa, é isso: um instrumento de luta movido por afeto. Quando a gente fala em luta, muitas vezes parece - e muitas vezes realmente é, e tá tudo certo - um se colocar contra algo. Mas, antes disso, o que nos move é justamente o contrário: é estar a favor de algo. A favor das nossas culturas, das nossas histórias, dos nossos valores...a favor de nós e dos nossos. Então, sim, é luta, é enfrentamento; mas é o afeto que está ali, gerando atravessamentos e empurrando tudo isso pra frente. Antes de ativista, *ou ativista negro*, eu sou uma pessoa negra, filho de pais negros, marido negro de uma mulher negra, pai negro de filhas negras; sou artista negro...enfim. Há nisso tudo muito, muito afeto envolvido.

P. DENILSON

Com certeza, Marcus. Quem acompanha a trajetória do TNA, certamente, já teve a oportunidade de apreciar a sua família acompanhando e apoiando o grupo (risos). E se fosse para descrever o Teatro Negro e Atitude em um glossário, quais os termos e dados você acha que não poderiam faltar?

R. MARCUS

Nossa!! Se fosse pra descrever o Teatro Negro e Atitude num glossário, acho que algumas palavras tinham que estar ali, tipo em negrito (risos). Falamos agora sobre o "Afeto", seria uma palavra importante, sem dúvida. Também "(Re)existência", porque fala na nossa capacidade de resistir para continuar existindo, mesmo que para isso, às vezes, tenhamos que reinventar formas de ser e estar no mundo. "Negrura", "Aquilombamento" ... Ah, e "Encruzilhada"! Esse lugar de travessia, de tomada de decisão, de multiplicidades. Exu tá aí o tempo todo na história do grupo, revelando caminhos e bagunçando certezas, fazendo do Teatro Negro e Atitude uma energia viva que se reinventa o tempo todo.

P. DENILSON

Quando você fala de reinvenção contínua, também abre caminho para mais uma pergunta em torno das teatralidades negras. O Teatro Experimental do Negro (RJ) é um dos mais expressivos grupos de teatro negro, no Brasil, mas a atuação do grupo não foi tão longa quanto tem sido a de grupos similares na atualidade. Entre 2024 e 2025, por exemplo, vale destacar os 35 anos do Bando de Teatro Olodum (BA), 20 anos da Cia Os Crespos (SP) e 30 anos do Teatro Negro e Atitude (MG). O que você pensa sobre isso? Você identifica alguma singularidade que suscite a longevidade do TNA?

R. MARCUS

A cidade de Belo Horizonte (também o estado e a nação) é tão racista hoje, quanto era há 30 anos. Avançamos muito no combate à discriminação racial, mas o racismo está aí. Ainda somos necessários à luta, por isso estamos de pé. Eu poderia encerrar a resposta aqui. Mas, quero acrescentar que acho que a nossa principal singularidade enquanto grupo é conseguir, como já citei nessa conversa, reexistir. Nos reinventarmos sem nunca se afastar dos princípios afrocivilizatórios que nos fundaram. A gente sabe o "porque de" e "para quem" fazemos nossa arte. E isso não é pouco, não. É óbvio que ao longo de 30 anos e com a intervenção de Exu, a gente às vezes se perde no caminho. Mas quando se tem os pés firmes no chão, na ancestralidade, na periferia, na luta e enfrentamento ao racismo... e se acredita no poder da arte para isso, a gente sempre acha o caminho. Outra coisa que eu acho que sustenta essa longevidade é o afeto que falamos lá no começo. O Teatro Negro e Atitude não é só um grupo de teatro - é uma família, uma rede negra de cuidado, um quilombo. E isso segura a negrada quando o mar balança, sabe? Sendo menos romântico (risos), tem também o lance da formação contínua. O grupo nunca parou de estudar, de trocar, de abrir espaço pra mais gente preta chegar, aprender, ensinar. Isso renova muito o grupo o tempo todo. É uma pedagogia da insurgência. Não é à toa que são 30 anos de caminhada... e acho que tem lenha pra queimar ainda por muito tempo. *Fogo nos racistas!* (risos). Acho que ainda temos uma longa história a ser construída.

P. DENILSON

Isso mesmo, o TNA tem muita história a ser construída, encenada, contada e registrada como estamos fazendo agora, por meio dessa conversa. Agora diga, Marcus, qual ou quais produções do repertório teatral do TNA você destacaria para expressar o que o grupo tem a dizer ou proporcionar de especial nessa época habituada ao mundo virtual? E por quê?

R. MARCUS

Penso que os espetáculos para as infâncias seja algo muito especial na história do grupo. A gente investiga as infâncias negras desde 2003, e de lá pra cá muitos trabalhos foram pensados para esse público. Hoje eu destacaria "A Lenda de Ananse - Um herói com rosto africano" que é um trabalho que estreamos em 2007 e até hoje vem sendo apresentado. Outro trabalho que também temos há muitos anos é a contação de histórias "Griot - Histórias e Cantorias". Mais recentemente estreamos o espetáculo "Os Cachinhos de Aduke". Enfim... É muito trabalho, pesquisa e desejo em trabalhar para as infâncias negras. É importante destacar essa faceta do grupo. Agora, no que toca a poética e estética do grupo, acho o espetáculo "À Sombra da Goiabeira" um trabalho exemplar. Se alguém dissesse que só poderias assistir a um espetáculo do grupo eu diria: - Então assista este. Mas eu sou suspeito para isso, visto que o texto e a direção são meus. É a primeira vez que dirigi e escrevi em um mesmo espetáculo do grupo. Quando o fiz tinha mesmo a pretensão de fazer um espetáculo que reunisse toda nossa pesquisa. Não conseguimos colocar tudo nesse trabalho, mas, ainda assim, ele acabou se tornando um dos melhores exemplos da estética da atitude e poética da negrura como gosta de dizer Evandro Nunes.

P. DENILSON

É realmente importante ressaltar o que o grupo tem pesquisado e desenvolvido para as infâncias. Eu tenho dito que o teatro negro tem a virtude de afrobetizar a sociedade, ou seja, a arte teatral negra tem sido um meio de alfabetizar acerca das relações étnico-raciais. O que você diz da relação TNA e educação?

R. MARCUS

É uma virtude absolutamente intencional. O grupo planeja e executa ações com essa intenção. Eu acho lindo isso que você diz de afrobetizar, Denilson. Eu acabei de citar o Evandro Nunes. Ele é o Coordenador Pedagógico do Teatro Negro e Atitude, responsável pelas ações pedagógicas externas e internas do grupo. Sim, porque é afrobetizador na sua relação para com o público e a cidade, mas também para com seus atores e atrizes. Vale tanto pra quem tá assistindo quanto pra quem tá em cena. É um processo de formação social e política. O grupo pratica, na real, uma pedagogia da insurgência: uma forma de educar que parte da luta, da fricção, da denúncia, mas também da criação de novas narrativas. A gente forma artistas que são, ao mesmo tempo, educadores, agitadores, pensadores, artistas...A gente que questiona as estruturas com a arte e com a vida. É cidadania que chama isso, né? (risos). Isso vai desde as oficinas até os debates depois dos espetáculos, os projetos de formação, a relação com as escolas, as intervenções nas praças...tudo isso é afrobetização. Acho que nisso os teatros negros têm uma grande força revolucionária.

P. DENILSON

Acho que há 30 anos temos o prazer de contemplar a "grande força revolucionária" do TNA. Indiscutivelmente, a atuação do TNA está muito além da produção de espetáculos. Dando exemplo disso, destaco a participação ativa do TNA em edições do Fórum Nacional de Performance Negra, em Salvador (BA), e a realização da Mostra Puxadinho, em Belo Horizonte (MG), em parceria com a Cócix Companhia Teatral (MG). Como você analisa essa característica polivalente do grupo?

R. MARCUS

Total. Sempre, desde sua criação o Teatro Negro e Atitude nunca foi só um grupo que "monta peças". A gente tá em cena, e isso é muito precioso pra gente, mas, também

tá nas reuniões, aquilombamentos, na escola, nos fóruns de cultura, nos terreiros, na roda de conversa, no seminário, na rua...onde tiver espaço pra construir pensamento e provocar transformação, a gente chega junto. Essa atuação polivalente, como você chama, é quase uma necessidade, sabe? Porque o que a gente quer, não cabe só no teatro. E o teatro negro, do jeito que a gente faz, também não cabe só no palco. Para nós, o fazer artístico também é fazer articulação política, formação coletiva, produção de conhecimento. A gente tenciona, politiza debate, constrói memória... E tudo isso é parte do mesmo corpo. Acho que essa característica vem muito da escuta que o grupo tem com a cidade, com as demandas da população negra e periférica. A gente aprendeu a não atuar “apesar” do contexto - mas sim, atuar a partir do contexto. Essas ações que você citou são exemplos disso.

P. DENILSON

Parabéns, Teatro Negro e Atitude! O objetivo desta entrevista não é resumir três décadas de história em algumas linhas (risos), mas o que você acha que não pode deixar de falar ou de fazer referente a essa passagem histórica do grupo?

R. MARCUS

Parabéns!!! Obrigado! Aaah!...Eu queria dizer que o Teatro Negro e Atitude é um tambor que bate já há três décadas sem parar. É muita história, muita encruzilhada, muita gente preta criando junto, se formando, se divertindo, chorando, se fortalecendo, caindo e se levantando, rindo, resistindo, reexistindo...O que eu não poderia deixar nesse momento é de agradecer profundamente a todas as pessoas que passaram pelo grupo. Porque o Teatro Negro e Atitude não é feito só por quem tá agora - ele é feito por cada pessoa que passou por aqui, cada voz que gritou nas nossas cenas, cada mão que ajudou a montar os cenários ou puxar um cabo de som ou luz na praça...Isso, além de quem ainda há de vir. Acho que sempre que alguém chega, chega com essa responsabilidade de honrar essa trajetória, mas também construir o novo. Se a gente chegou até aqui, é porque muita gente abriu caminho. Então agora é hora de seguir abrindo, pra quem tá vindo. Continuar sendo aquilombamento, esse lugar de formação, de acolhimento, de provocação. E continuar fazendo junto com o pé no chão, os olhos para frente. E sempre digo aos atores e atrizes do grupo que nosso grande mérito histórico é o fato de que tem ensaio amanhã (risos). Estamos vivos num país que quer nos matar. Vivamos...Viva o Teatro Negro e Atitude.

CARTA AOS ESTUDANTES DE TEATRO: NARRATIVAS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS PARA O ENSINO DE TEATRO NA EDUCAÇÃO INFANTIL EM AFRO-PERSPECTIVA

A LETTER TO THEATER STUDENTS: NARRATIVES ON BUILDING PEDAGOGICAL PRACTICES
FOR TEACHING THEATER IN EARLY CHILDHOOD EDUCATION FROM AN AFRO-PERSPECTIVE

ADRIANA MOREIRA SILVA

Professora Adjunta do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá. Coordenadora do grupo de estudos e extensão PAPEI (Práticas artísticas e pedagógicas na Educação Infantil). Integrante da Rede Samaúma -Estudos e pesquisas com e sobre crianças da Amazônia-. Atriz e fundadora do Coletivo de Teatro Noz de Cola. Pesquisas atuais nas áreas: teatro negro e educação, arte-e-educação, formação docente, Infâncias e o teatro.

Universidade Federal do Amapá
adriana.silva@unifap.br

Resumo

O texto é uma carta aos estudantes de Teatro da Universidade Federal do Amapá. Narro aqui o navegar pela disciplina de Estágio Supervisionado I, componente curricular obrigatório do referido curso, apresentando a rememoração de narrativas e reflexões acerca dessa experiência, que possuía não apenas a busca por trazer a cultura, a história e as sabedorias africanas e afrodiaspóricas para o centro da discussão, mas também foi movido pela necessidade de compartilhar com os (as) estudantes modos de compreender o ensino de teatro na Educação Infantil na relação com o exercício da docência a partir de uma visão em Afroperspectiva.

Palavras-chave: Carta, Teatro, Educação Infantil, Afroperspectiva, Estágio Supervisionado.

Abstract

This text is a letter to the Theater students of the Federal University of Amapá. Here, I recount my journey through the course Supervised Internship I, a mandatory curricular component of the aforementioned program, presenting memories of narratives, and reflections on this experience. The course aimed not only to bring African and Afro-diasporic culture, history, and knowledge to the forefront of the discussion, but was also driven by the need to share with students ways of understanding the teaching of theater in Early Childhood Education in relation to the practice of teaching from an Afro-perspective.

Keywords: Letter, Theater, Early Childhood, Afro-perspective, Supervised Internship.

Calculando rotas: estudar, investigar, filosofar e experienciar



Quando pensamos em nossos papéis quanto ao percurso formativo de docentes de Teatro para atuação na Educação Básica, nos vemos o lugar daqueles que acompanham a travessia como uma espécie de um barqueiro, aqueles que acompanham, seguindo os fluxos das águas turvas do conhecimento (Coutinho, 2013). Tem sido assim, o navegar pela disciplina de Estágio Supervisionado I, componente curricular obrigatório do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). A escrita debruça sobre narrativas e reflexões acerca desse componente curricular, que possui não apenas a busca por trazer a cultura, a história e as sabedorias africanas e afrodiaspóricas para o centro da discussão, mas também é movido pela necessidade de compartilhar com os (as) estudantes modos de compreender o mundo, a cultura e, especialmente, o ensino de teatro e o exercício da docência a partir da lente da experiência afrodiaspórica. "A afroperspectividade é uma maneira de estudar, ler, investigar, pesquisar, filosofar, compor ensaios e sustentar alternativas diante de temas e problemas que a vida nos impõe" (NOGUEIRA 2019: 128).

O caminho encontrado para a construção desse texto é a escrita em forma de cartas. Nesse relato busco apresentar os processos desenvolvidos e os caminhos experimentados para a construção de práticas pedagógicas a partir de minhas vivências com a temática étnico-racial, seus diálogos e atravessamento com a formação docente. Com o componente curricular já finalizado, o formato de carta é uma espécie de rememoração dos percursos já realizados, ao passo que busco articular outras possibilidades advindas deste momento de apresentar a outras pessoas os caminhos encontrados, as hipóteses levantadas, os medos e os pensamentos vivenciados enquanto docente na formação de outros docentes.

A Afroperspectiva é um modelo epistemológico que é fundamentado na afrocentricidade e propõe pensar as questões dos brasileiros afrodiaspóricos a partir da nossa construção de mundo. Logo, podemos considerar que a Arte e seus modos de inserção nas escolas, as práticas metodológicas que construímos nessas disciplinas e que corroboram com a formação de futuros professores e professoras de Teatro que irão atuar na Educação Básica, precisa e pode ser vista como um autorreconhecimento do seu próprio eixo identitário, histórico e cultural no mundo.

O texto será apresentado em formas de carta aos estudantes que cursaram essa disciplina e trarão os caminhos, as escolhas metodológicas, as discussões teóricas e as reflexões pessoais sobre o componente curricular ministrado, porém, agora observado de outro espaço e outro tempo. Em Afroperspectiva o tempo permanece em aberto, logo, meu esforço aqui é de olhar para trás por meio dessa carta. Isso significa a oportunidade de trabalhar em prol de um futuro melhor que indica o desejo de nos tornarmos algo que ainda não somos (NOGUEIRA, 2019).

A disciplina de Estágio Supervisionado I possui carga horária de 60 horas, dentre as quais, 20 horas estão destinadas à observação e intervenção dentro da escola básica no segmento da Educação Infantil e 40 horas em sala de aula com a professora orientadora do estágio, onde são realizadas reflexões teóricas e práticas acerca das metodologias de ensino, leituras vinculadas à área das infâncias e da educação, compartilhamento do período de observação, preparação para a escrita de relatório e socialização final do Estágio.

A travessia no Estágio Supervisionado I ancora-se, inicialmente, em um porto: a formação estética. O porto é por definição um lugar de trânsito, por isso temos aqui um lugar que permite aos discentes retornarem o olhar para suas próprias formações estéticas, projetando no hoje as reflexões sobre o ensino da Arte. Ao canto de uma Ciranda, as memórias e histórias foram suscitadas e ganharam contorno sob a forma de materialidades, objetos e o espaço. Criamos, assim, algumas instalações cênicas que foram compartilhadas uns com os outros a fim de reviver quem eram nossos (as) professores (as) de artes, quais eram as práticas, em quais momentos encontramos arte em nossos caminhos, dentre outras questões.

Nos momentos seguintes, ancoramos em ilhas de investigação: Na *Ilha do Caos*, as incertezas e as desordens foram inseridas como modo de lançar outras perspectivas para o processo de relação-interação das crianças com os elementos da linguagem teatral. Na *Ilha do Brincar*, os discentes procuraram por um tesouro escondido: as próprias experiências com o brincar. Esta etapa foi guiada pela construção de mapas: "Os mapas serão nesse primeiro momento um exercício de mapear a si mesmo. Imaginar, grafar, desenhar, garatujar [...]" (MACHADO 2016: 17). Na *ilha dos Palmares*, foram discutidas as possibilidades sobre nosso papel de professores (as) antirracistas, as possibilidades de aforreferenciar nossas práticas pedagógicas e a noção de infância em Afroperspectiva (NOGUEIRA, 2019). E será nesse momento desse componente curricular que a carta irá narrar os acontecimentos e seus desdobramentos.

Navegar é preciso: carta aos estudantes de Estágio Supervisionado I

Queridos (as) alunos (as)

Espero que estejam bem!

Após um ano consecutivo ministrando o componente curricular de Estágio Supervisionado I (1º semestre/2024 e 2º semestre/2024) sinto um desejo por compartilhar alguns pensamentos, histórias, memórias, reflexões, sentimentos e percepções com vocês sobre o navegar desses processos pelas águas não muito tranquilas do diálogo com a educação étnico-racial, com a educação antirracista, com as práticas afroreferenciadas ou ainda com uma visão em Afroperspectiva.

Como sabem, não é segredo a minha paixão pela Educação Infantil. Por 10 anos atuei como professora de Artes/Teatro na Educação Básica e boa parte deste tempo me dediquei às crianças pequenas, por isso sempre que vou ministrar esse componente curricular me encho de alegria, de desejo, de vontade de aproximar mais os adultos das crianças. E acreditem, reconheço em seus olhares os medos, as inseguranças e as incertezas de se pensar o Ensino de Teatro na Educação Infantil. Sou tomada pela crença de que esse medo advém da falta de conhecimento sobre as crianças, sobre a dificuldade de enxergá-las como protagonistas, produtoras de cultura e se permitir a compreensão do óbvio: elas partilham o mundo conosco, afetam o constructo social e compartilham suas próprias formas de expressão, brincadeiras e interpretações do mundo. Por isso, busco pensar em aulas que sejam oportunidades para que vocês rompam com os conceitos pré-estabelecidos e enrijecidos de perspectivas sobre crianças e infâncias.

Inicie, não sei se recordam, esse componente com algumas provas: Como as crianças são vistas na sociedade de hoje? Crianças da Educação Infantil fazem teatro? Qual o nosso papel como docente? Que teatro é esse que está presente dentro das escolas e são parte da Educação Infantil? Tais perguntas já me rondaram muito quando ainda era aluna da graduação e depois como professora na Educação Básica. E, vejam só, ainda são também suas dúvidas. Vejo olhares curiosos, mas apreensivos e escuto as falas sobre o medo de estar com as crianças, logo no começo. Eu, de pronto, afirmo categoricamente o quanto é delicioso estar com elas, mas, que é preciso compreendê-las, saber olhar para as crianças com tudo que são no hoje e no agora do espaço-tempo. Não há a ânsia pelo adulto que virá, não é uma preparação para o vestibular, não é quem achamos ou supomos que são.

Eu sei, eu sei que vocês me olham e pensam “do que ela está falando?” Mas eu também sei que esse componente era a minha chance de apresentar uma outra possibilidade de estar com as crianças através do Teatro. Vejo em vocês o meu receio, o meu medo, minha insegurança e minha sensação de “não sou capaz”. Já estive nesse lugar. Mas, ou nos nutrimos de saberes para vivenciarmos a potencialidade de estar com crianças nas escolas ou daremos um mergulho raso quando estivermos em campo com elas.

Após esse primeiro mapeamento com vocês, consegui descobrir o que já sabiam sobre crianças e quais eram suas principais dúvidas. Sabem, eu me peguei por muito tempo de planejamento, pensando em como tornar esse componente lúdico, imaginativo, poético, brincante e, assim, mais próximo das próprias crianças. E foi, desse modo, que cheguei na ideia das “ilhas de investigação”. As ilhas são organizadas em uma espécie de mapa, contém um tema e uma pergunta norteadora. Esses temas, como bem sabem, não foram escolhidos por mim. Lembram das primeiras aulas em que dançamos uma Ciranda e contamos para nossos colegas algumas histórias sobre arte, teatro, educação,

escola, brincadeiras de infância e outros mais? Pois então, aqueles compartilhamentos sobre suas experiências me atravessaram, me impulsionaram, me incomodaram e direcionaram o rumo de nosso barco. Foi assim, que surgiram as “ilhas de investigação”.

A professora Rejane Coutinho (2003) fala que identificar a presença da arte em nossa vida faz com que percebamos com mais clareza e profundidade nossas referências culturais, as atividades simbólicas que nos atravessam e nos ajudam “a desvelar as proposições de ensino de arte que foram esquecidas, negligenciadas ou rejeitadas para que possam ser reconsideradas e avaliadas em seus contextos efetivos” (COUTINHO 2003: 149). E com esse pensamento tocamos, dançamos e compartilhamos memórias e histórias sobre arte.

Nas duas turmas foi uma atividade muito animada e divertida. Mas, eu sentia que às vezes tinha alguns desconfortos, talvez uma timidez ao falar de alguma história ou um riso nervoso por abrir aquele baú de histórias e situações. Mas quando a música da Ciranda invadiu o espaço da sala e bailamos no mesmo pulso, éramos envolvidos em um movimento de caminhar para si (COUTINHO, 2013) diante de um coletivo. Já era de certo modo uma provocação: olhar para si enquanto experiencio a coletividade: passos dados e canções cantaroladas em um único ritmo. Estávamos rememorando experiências estéticas em diálogo com a circularidade. Deixe-me ler esse trecho para vocês: “Na dança a comunidade se reunia e marcava seu pertencimento, vivendo e partilhando valores e crenças. Dançar era celebração, participação, encontro e reafirmação dos ciclos da vida, na tensão entre os mistérios humano e divino” (OSTETTO 2010: 46). E, assim, pelas possibilidades de trocas foi possível, gradativamente, irmos contrapondo diferentes pontos de vista de situações semelhantes sobre arte, educação e experiência estética.

Sabe...é engraçado perceber que nos dois semestres desta disciplina as curiosidades, os interesses e pontos de discussão nos levaram para temas semelhantes. Será que as vivências com a arte estão de certo modo tão engessadas que desembocam quase sempre em lugares parecidos? Eu estou me dando conta disso aos poucos. Não, talvez não seja um engessamento, porque, afinal, a *Ilha dos Palmares* veio à tona. Com as duas turmas tivemos narrativas de casos de racismo na infância, de percepção da identidade a partir da família, das dificuldades com o cabelo, da falta de referência de brinquedos que valorizassem a cultura ou a estética negra. Uma das alunas do componente curricular do 2º semestre de 2024 narrou uma situação e gostaria de registrá-la aqui. Não sei se quem era da turma se recorda e para quem não era da referida turma, vou narrar um pouco a fim de pensarmos brevemente sobre a infância negra: a discente, uma mulher negra retinta, sentada logo ao meu lado em uma roda na sala de aula solicita a fala e, em seguida, começa:

Lembro de que quando eu tinha uns 4 ou 5 anos e era hora da “soneca” as professoras pegavam as crianças brancas e as colocavam para se deitar no colchonete e ficavam por ali balançando e cantando uma música. Nunca uma professora fez o mesmo comigo. Eu me deitava sozinha no colchonete e ouvia a canção que não era exatamente para mim. Foi assim o período todo da Educação Infantil.

RELATO DE ESTUDANTE DA DISCIPLINA DE ESTÁGIO SUPERVISIONADO I. 2024

Eu disse pessoalmente e volto a dizer a essa aluna e a todos e todas as estudantes que trouxeram seus relatos pessoais na disciplina. Eu sinto muito que as crianças negras passem por essas situações nesse país. Ao ouvir os relatos dessa estudante uma indig-

nação me invadiu. Eu a via em seu desconforto, eu me lembrava do meu sofrimento com o tal do cabelo alisado e me recordei do tempo que como docente em escola de educação básica privada eu fui por muitas vezes a única professora negra das crianças. Esses relatos foram, ainda que minimamente, o rompimento, ainda que inconsciente, de pequenos silenciamentos imposto há tempos, e isso inclui também o choro, a rejeição, a sensação de não pertencimento das crianças negras e amazônidas, especialmente, dentro dos espaços escolares. Pensem comigo...

Assim, a criança afrodescendente se depara, desde cedo, com toda essa estereotipia que circula na sociedade brasileira. A própria escola reproduz a ideologia da dominação e a assimetria de valor cultural, conceitual, social entre afrodescendentes e eurodescendentes. Como exemplo desse argumento, em boa parte dos livros didáticos a história das etnias negras é contada de forma distorcida e até mesmo preconceituosa, a partir de uma percepção superficial do período de sua escravização, fato que fica agravado pela quase inexistência do relato dos grandes feitos de mulheres e homens africanos e afrodescendentes. Isso dificulta a constituição da identidade étnica da criança afrodescendente com seu próprio grupo, pois o modelo positivo apresentado para identificação é o da pessoa branca, eurodescendente

VIDEIRA 2020: 16

Pouco antes de vir escrever essa carta eu lia um artigo que não lemos em nenhuma das duas vezes que ministrei a disciplina, mas que agora fez tanto sentido que vou compartilhar um pouco das reflexões sobre a invisibilidade da criança amazônida. As autoras desse artigo falam da história de um Brasil que sempre viu a criança como “estranhas no seu próprio ninho” (ANDRADE, REIS, ALVES 2019: 62) porque o processo histórico levou o colonizador a forjar uma identidade para o povo da Amazônia. Preguiçoso, sedentário, desleixado e primitivo, são algumas palavras usadas no texto para expressar a ideia dos exploradores. Olho para vocês, estudantes do curso de Teatro, e em meio a relatos sobre infâncias enxergo uma infância muito diferente da minha, que morei em cidade do interior de Minas Gerais. Vocês me contam da proximidade com o rio, com a rede, sobre as curas feitas pelas avós com a andiroba, o comer de um açaí com farinha e camarão como uma refeição...e descubro que pouco sei sobre as crianças que vivem nessa Amazônia. E como docente dessa disciplina eu me perguntava: será que estou preparando os (as) estudantes para encontrar, acolher e dialogar com essas diversas infâncias nas escolas?

Foi, então, que em meio à organização das ilhas, os questionamentos sobre afroreferenciar o currículo de Arte, relações das crianças com as brincadeiras na natureza, como ser um docente que pensa em práticas antirracistas foram emergindo...para meu alívio e alegria. Eu torcia para que algo assim aparecesse, muito tem me interessado em pensar o ensino de Teatro pelo viés da afroreferenciação ou em Afroperspectiva. Mas quando abrimos a proposta para ser construída por aquilo que os (as) estudantes trazem, pode não sair necessariamente conforme o planejado. Mas que maravilha que essa temática parece estar também aparecendo em seus questionamentos, nos seus desejos de aprendizados e ensinagens do Teatro.

Tal notoriedade por parte de vocês, talvez advenha do esforço do curso de Licenciatura em Teatro, que vem construindo processos, metodologias, práticas artísticas e docentes que se ancoram na potencialização do pertencimento nos currículos,

do estudo da corporeidade dialogada com a nossa ancestralidade e no reconhecimento dos saberes dos mestres da nossa cultura popular. Discussões e experimentações presentes em componentes curriculares como, Educação étnico-racial em Teatro, Poéticas do corpo e voz e Manifestação e danças da cultura popular brasileira, respectivamente. Estamos há um tempo na busca por construir um currículo negro que se oponha ao “currículo monocultural, eurocentrado, racista, machista e silenciador de diversas culturas que nos formaram e o processo de mudança é lento, árduo, entretanto, absolutamente necessário em tempos em que a descolonização é uma ação própria de re-existência, de encantamento pela vida (MACHADO, PETIT 2020: 03).

E as tais “ilhas de investigação”, começavam sempre com uma pergunta mobilizadora e impulsionadora das discussões. Se recordam qual era a pergunta *da Ilha dos Palmares*? Vou trazer o mapa aqui para refrescarem essa lembrança:

Imagem 01: Mapa das ilhas de investigação.



Fonte: Arquivo da autora.

Material das disciplinas de Estágio Supervisionado I (1.2024/2.2024)

“Por onde começar?” Eu também me perguntei isso. Então busquei fazer o caminho que as culturas populares e os povos africanos nos ensinam, ou seja, valorizando os dizeres da oralidade, a sabedoria intangível das brincadeiras e o aprendizado da vivência. Então...brincamos...brincamos de “telefone sem fio”. Lembro da euforia, da expectativa em saber o acerto ou não dos provérbios. Passar de um para o outro para que ao final se tenha o “conhecimento” daquela frase. Passar de um para o outro e perceber que a oralidade transforma os ensinamentos, mas também garante o acesso a informação, ao saber, à experiência de quem a viveu. Passar um para o outro e trabalhar a nossa

escuta. Uma escuta sensível que “privilegia o corpo como produtor de sentidos, de conhecimentos, corpo ancestral, assim reconhecemos suas singularidades diante do coletivo que permite nossa existência (MACHADO, 2020, s/p)”.

Mas preciso confessar eu também estava descobrindo o caminho enquanto andávamos juntos. Sabem, acho que faz parte desse processo de pensar e agir em Afroperspectiva, buscar desfazer em mim a ideia de que somente professores (as) ensinam. Quem ensina quem? Apoiada em um saber que me chega a partir de estudos recentes sobre a Afroperspectiva, eu almejava que fosse possível nessa ilha contribuir para que vocês encontrassem uma compreensão e um outro modo de interpretar a realidade da criança e das infâncias no Amapá e que ainda se inspirassem nos conceitos e valores africanos e afro-brasileiros. E para tal, seria necessário considerar as histórias, lutas e as resistências vivenciadas por aqui. “Os registros históricos revelam que a presença do africano no Amapá começou no início do século XVII, com escravos negros trazidos por várias trilhas de comercialização, tanto do Pará como da região setentrional da América do Sul, via Caribe” (VIDEIRA 2020: 29).

Depois desse registro a autora dessa citação, a professora Piedade Videira, ainda nos aponta informações que nos ajudam a compreender a constituição afro-brasileira desse estado: a presença forte do Carnaval, a constituição da União dos Negros do Amapá, primeiro Movimento Negro do estado, a existência do Curiaú, que tem hoje suas terras reconhecidas pela Fundação Palmares como Terras de Quilombo, dentre outras... Não sei se já sabiam de todas essas informações, mas estas nos dão a dimensão histórica, social e cultural da presença do povo negro no Amapá e, consecutivamente, das infâncias com as quais dialogaremos no campo da Educação Infantil. E como dialogar com essas crianças? Digo: é preciso adentrar no mar das negritudes e africanidades, não de maneira isolada, descontextualizada ou apenas em datas comemorativas. Mas agir a partir de epistemes lúdicas e negras, evidenciando a linguagem teatral como terreno fértil de sensibilização e mudança. É preciso enaltecer o protagonismo dessas infâncias.

Dito isso, espero que se lembrem... Então os pergunto novamente: qual a nossa visão de infância? Lembram desse dia? Não podemos perder esse ponto de vista diante de nossos olhos, pois ela é como uma bússola que conduz essa navegação. “A metáfora africana para criança é ‘semente’, nutrida em uma muda e cultivada em fruição em um jardim sociológico em que os papéis são compartilhados entre jardineiros de várias idades e habilidades mistas” (Site: Amandla, 2022: s/p), ou seja, para o pesquisador camaronês A. Bame Nsamenang, a criança não está à espera de um estado de prontidão para ser capaz de gerir e agir na própria realidade, ela deve ter orientação nos diferentes momentos de desenvolvimento, mas devem ser vistas como construtoras de conhecimento por meio de esforços próprios e ações no mundo.

A partir do momento em que compreendemos outras formas de ver as crianças foi como se um oceano se abrisse diante de nós, porque começamos a nos nutrir de outras imagens sobre as crianças, distintas daquelas que nos colocavam tanto medo. Será que agora findado a disciplina vocês ainda se deparam com esse medo? Será que ainda agora conseguem estar mais próximos das crianças?

Mas era preciso pensar na própria formação, no como agir dentro das escolas e em como ser um (a) professor (a) de Teatro que multiplique práticas e ideias antirracistas em suas práticas com as crianças. A cada “ilha de investigação” a discussão emergia de uma caixa que continha elementos que nos impulsionavam a pensar, a sentir, a questionar nossa temática central. O que havia dentro da caixa da *Ilha do Quilombo*?

Vou ajudar vocês a se lembrarem. Eu começo...um caxixi, uma espada de São Jorge, um calendário afrorreferenciado, gungas¹ e imagens de orixás.

Esses materiais compuseram nosso arsenal de referências e a partir deles conversamos sobre os corpos brincantes de crianças na Educação Infantil; sobre a religiosidade dentro dos espaços escolares que são marcados pelas festas cristãs, sobre a valorização dos saberes dos mais velhos, sobre práticas que tomem como ponto de partida elementos da cultura africana durante todo nosso planejamento e não apenas no mês de novembro que marca a Consciência Negra.

São tantos assuntos importantes que terminamos e ainda hoje penso que faltou, que ainda acabamos não mergulhando na discussão toda como eu desejava. Mas, já era hora de irem para as escolas, de experimentarem a docência em sua forma mais viva: a realidade. E nesses dois semestres fui surpreendida por propostas de vivências teatrais com crianças que reverberaram a visão em Afroperspectiva estudada em sala de aula: uma contação de histórias em que a Dona Baratinha usava turbantes e questionava o lugar do casamento; um jogo que foi recriado a partir dos versos (ladrões) do Marabaixo, uma manifestação cultural afro-amapaense, caracterizada por danças, cantos e toques de instrumentos de percussão; uma colcha de retalhos que foi cenário para uma narrativa sobre a mitologia africana *O pequeno guerreiro kiriku*; a criação de um vídeo de um programa infantil que era apresentado por fantoches e que trazia em sua programação as danças da cultura popular brasileiras, como, samba, capoeira, marabaixo e ciranda e uma apresentação a partir da linguagem da palhaçaria que retratava a cultura de Benin, na África.

É, afinal, talvez estejamos construindo um caminho sólido nesse percurso. Vejo nessas práticas que vocês estão buscando aproximação da ordem das agências africanas, situando-se nas cosmopercepções e desenvolvendo práticas artísticas e pedagógicas no âmbito das relações étnico-raciais para e com a Educação Infantil. E isso me deixa muito orgulhosa!

Ao mesmo tempo que construímos práticas para a experiência dos outros, estamos reconhecendo de onde viemos, nossa identidade, nossa relação com os saberes africanos e afro-brasileiros. Entrávamos em contato conosco e com nossas memórias a cada vez que cantávamos uma Ciranda e isso se desdobrou em ações no cotidiano escolar. E ainda que pontuais, vejo que foi capaz de criar algumas fissuras nos modos de pensar o encontro com as crianças e com as práticas teatrais nesse contexto. Não há fórmula e vocês bem sabem disso!

Olhar o ensino do Teatro em Afroperspectiva é muitas vezes reafirmar suas próprias existências como pessoas negras, amazônidas, ribeirinhas, afro-indígenas. Todo ser humano precisa se sentir integrado a um contexto. "Dessa forma, por precisar integrar-se e ajustar-se a esse mundo/escola, a criança assume os discursos e as práticas nela veiculados. Daí a importância de pensar a epistemologia do educador" (SANTOS 2006: 75). Logo, não só mudamos nossos modos de fazer e pensar o ensino de Teatro, mas ao propor práticas antirracistas, afrorreferenciadas ou pautadas em Afroperspectiva temos a oportunidade de permitir que a criança construa para si outros discursos sobre si, o outro e o mundo.

Eu espero, portanto, que cada vez que pisem no chão da escola, levem consigo o rigor e a delicadeza, tal qual o Orixá Oxumaré que é organizado, cuidadoso e metódico

¹ A gunga é um instrumento usado nas Congadas. É um instrumento feito com latas e sementes que simboliza liberdade, simboliza ancestralidade e identidade. As gungas marcam ritmo do Congado.

na sua missão de levar água ao palácio de Xangô, mas delicado e sutil com os ventos, as nuvens e os pássaros que encontra em seu caminho (SANTOS, 2006).

É sempre um prazer navegar com vocês pelas águas turvas da Educação Infantil!

Espero vê-los em breve por aí...

Axé!

Chegada ao destino e as possibilidades de novas rotas

A escrita dessa carta foi um processo de repensar a minha prática como professora que forma outros professores (as), ao mesmo tempo, em que compartilho as possibilidades por aqui encontradas e suas reverberações dentro do espaço escolar a partir do Estágio Supervisionado.

Acredito que os estágios no Ensino Superior são um marco na formação docente, cumprem o papel de mergulhar os discentes em um universo que quase sempre nos traz um mar mais agitado do que calmo. Mas o que fazemos com essas ondas gigantes? O que fazemos quando a maré nos puxa e nos tenta engolir? Aqui começamos a olhar para nós mesmos para em seguida abrir o diálogo com o outro (a criança, a escola, a pedagoga, os diretores, dentre outros). Cirandar e imaginar ilhas nas aulas de Estágio Supervisionado I é uma forma de criar espaços de encantamento, de experiência estética, de reencontro com a dimensão poética de cada um.

A professora Célida Salume (2018) em sua pesquisa em uma escola pública de Salvador questiona o que temos ofertado aos estudantes das escolas públicas: é um banquete ou apenas um aperitivo? Qual é o alimento principal desses encontros? Nessa perspectiva o Estágio Supervisionado I buscou nutrir nossa capacidade de olhar a escola, as crianças e nossas práticas em Afroperspectiva, porque quando assim o fazemos, é possível que haja rupturas nas realidades. Saímos do nosso adultocentrismo para propor um ensino de Teatro que se relaciona com questões da vida, da cultura, da etnia, do gênero, das condições sociais, etc. Não é sobre apenas falar de conteúdos e conhecimentos afrorreferenciados, ainda que sejam de extrema relevância, mas, o desafio aqui em Macapá é ampliar o campo de possibilidades epistemológicas da Educação Infantil, ou seja, avançar na concepção e entendimento de uma infância brasileira forjada nas experiências majoritariamente de crianças afrodescendentes.

É pertinente dizer, que os (as) discentes do curso de Teatro ingressam durante o estágio na Educação Infantil e precisam construir um diálogo com as pedagogas, professoras regentes da classe, visto que a não obrigatoriedade da presença do especialista nesse segmento faz com que o conteúdo de Artes seja ministrado por elas. Logo, se deparam com modos diversos e até incoerentes com aquilo que lhes foi apresentado durante o período preparatório. É obvio, muitos podem dizer que a teoria vai se diferir da prática, não tenho dúvidas. Mas refiro-me a notória reprodução de tradições sociais, educacionais e culturais estereotipadas, tais como: histórias infantis sem representação de pessoas negras, temas afro-brasileiros concentrados em datas específicas, oração cristã como momento de abertura do início das atividades das aulas, ausência do contanto com a natureza no brincar, presença excessiva de músicas e vídeos infantis que são de “alto estímulo”, envolvendo rápidas mudanças de cena, luzes piscantes, cores saturadas e sons intensos.

Contrapondo a esse tipo de proposta pedagógica, Ana Katia Alves dos Santos em

seu livro *Infância e afrodescendente: epistemologia crítica no ensino fundamental* (2006) nomeia alguns princípios fundadores da infância afrodescendente: reconciliação, integração e dos novos padrões de convivência; o compartilhar; o princípio da criação e da co-responsabilidade; a multiplicidade; a diversidade da vida; o rigor com simplicidade e delicadeza; a força, a inteligência, a justiça e o rigor; o acolhimento e o respeito à natureza. Tais princípios estão embasados pela narração mítica, centrada na figura dos Orixás. Não se trata de religiosidade, mas sim de compreender que “Os orixás, através da linguagem mítica, sugerem a incorporação de alguns valores e princípios fundamentais à prática humana” (SANTOS 2006: 48). Logo, podem auxiliar no reconhecimento de ancestralidades, na construção de modelos de identidade e ainda transitar pelos territórios da imaginação, da criação e da transformação, características próprias da primeira infância.

Esta carta foi um convite à reflexão do que já foi, mas projetando as possibilidades e a continuidade de uma formação docente pautava na importância em se construir práticas pedagógicas em Afroperspectiva para o ensino de teatro na Educação Infantil. Essa visão articula o interpelar de questões como forma de construção de pensamento e promove o olhar para si e para sua experiência a fim de situar no espaço-tempo as necessidades de transformação, assim, enriquece a experiência educacional daqueles que estarão junto às crianças, promovendo a construção de identidades mais sólidas, a valorização da diversidade, o desenvolvimento de um olhar atento para as especificidades das infâncias e contribuindo para que as crianças possam produzir “mais-valia de vida”, ou seja, “A mais-valia é o aumento da intensidade da vida, uma celebração de existir (NOGUEIRA 2019: 131).

O Estágio Supervisionado I, portanto, passou a ser não apenas um campo de formação de professores (as) de Teatro, mas um espaço de consolidação de perspectivas de si, do outro e dos moldes que essa sociedade olha para as crianças. Assim sendo, sigo desejando a todos e todas as estudantes de Teatro, que seja possível continuar abrindo outros mares, atualizando as rotas sempre que necessário e mergulhando profundamente nessa imensidão que é a formação docente pensada a partir da educação étnico-racial na Educação Infantil.

Referências

- ANDRADE, Simeí Santos; REIS, Magali dos; ALVES, Laura Maria Silva. “O lugar social da criança ribeirinha da Amazônia Marajoara”. In: MACHADO, Maria Izabel (org.). *A Sociologia e as questões interpostas ao desenvolvimento humano 2*. Ponta Grossa: Atena, 2019.
- COUTINHO, Rejane. “Construindo uma metodologia de formação para arte/educadores”. In: 22º ENCONTRO ANPAP – ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTE, 2013. *Anais*. Belém, 2013, p.2961-2974. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2013/#>. Acesso em: 29 jun.2025.
- COUTINHO, Rejane. “Vivências e experiências a partir do contato com a arte”. In: *Cultura e Currículo*, São Paulo, 2023. Disponível em: <http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/Lugares%20de%20Aprender/documentos.aspx?menu=2&projeto=2>. Acesso em: 08.out.2023.
- MACHADO, Marina Marcondes. “MAPEIE-SE! E busque de modos criativos de ser e estar no mundo para relacionar-se com a artisticidade das crianças”. In: *Teatro: criação e construção do conhecimento*, v.04, n.05, Palmas, 2016. Disponível em: <https://sistemas.>

- uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/issue/view/102. Acesso em: 02.fev.2023.
- MACHADO, Adilbênia Freire. "Filosofia africana e saberes ancestrais femininos: útero do mundo". In: *Revista Diplomatique Brasil*, 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/filosofia-africana-e-saberes-ancestrais-femininos-utero-do-mundo/>. Acesso em: 20 jun.2025.
- MACHADO, Adilbênia Freire, PETIT, Sandra Haydée. "Filosofia africana para afrorreferenciar o currículo e o pertencimento". In: *Revista Exitus*, Santarém/PA, Vol. 10, p. 01-31, 2020. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.ufopa.edu.br/index.php/revistaexitus/article/view/882> . Acesso em: 13.mai.2023.
- NOGUEIRA, Renato. "O poder da infância: espiritualidade e política em Afroperspectiva". In: *Momento: diálogos em educação*, v. 28, n. 1, p. 127-142, jan./abr., 2019. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/8806>. Acesso em: 24.jun.2025.
- OSTETTO, Luciana. "Para encantar, é preciso encantar-se: danças circulares na formação de professores". In: *Cad. Cedes*, Campinas, vol. 30, n. 80, p. 40-55, jan.-abr. 2010. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 17.jun.2025.
- SALUME, Celida Mendonça. *Fome de quê? Processos de criação teatral na rede pública de ensino de Salvador*. São Paulo: HUCITEC, 2018.
- SANTOS, Ana Katia Alves dos. *Infância e afrodescendente: epistemologia crítica no ensino fundamental*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- VIDEIRA, Piedade Lino. *Marabaixo, Dança Afrodescendente: significando a identidade étnica do negro amapaense*, Curitiba: Brazil Publishing, 2020. [recurso eletrônico].
- A criança como agente: uma perspectiva africana de desenvolvimento infantil. *Amandla*, 2022. Disponível em: <https://www.amandlaafk.com/post/a-crian%C3%A7a-como-agente-uma-perspectiva-africana-de-desenvolvimento-infantil> . Acesso em 20.jun.2025.

ATRAVESSAMENTOS DECOLONIAIS DE UM CORPO DOCENTE DISSIDENTE: RUMO A UM ENSINO DE TEATRO ANTIRRACISTA E ANTISSEXISTA NA EDUCAÇÃO INFANTIL

DECOLONIAL CROSSINGS OF A DISSIDENT BODY TEACHER: TOWARDS AN ANTI-RACIST AND ANTI-SEXIST THEATRE TEACHING IN CHILDHOOD EDUCATION

DIEGO DA SILVA AZEVEDO

Educador Infantil no Município de Maringá, graduado na Licenciatura em Artes Cênicas pela UEM e Pedagogia pela FCE. Pós-graduado em Cultura Africana e Gestão e Supervisão Escolar pela FCE. Ganhador do 1º lugar do Prêmio Práticas que Transformam em 2023 e 2º lugar em 2024.

Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7130373992971870>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0147-7885>

CMEI Alexandre e Sophia Rasgulaeff (Maringá/PR)
educadordecolonial@gmail.com

FÁTIMA SANTANA SANTOS

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGEdu (Uniro/RJ), Mestra em Ensino e Relações Étnico-Raciais (UFSB/BA), coordenadora pedagógica do CMEI Dr. Djalma Ramos, Lauro de Freitas (BA) e integrante do grupo de pesquisa GFPPD (UNIRIO), da Rede Carioca de Etnoeducadoras (ReCEN).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3725010032215122>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7323-9838>

CMEI Dr. Djalma Ramos (Lauro de Freitas/BA)
fatima.santana19@gmail.com

ANDRÉ L. ROSA

Doutor em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra, Portugal. Docente na Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Coordenador do NEC - Núcleo de Estudos e Criação Cênico-Visual que investiga as dimensões culturais, políticas, raciais, espirituais, sexuais e linguísticas em arte, educação e mediações tecnológicas.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9501085544751356>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4932-2858>

Universidade Estadual de Maringá/PR
alrosa@uem.br

Resumo

Neste artigo buscou-se discutir alguns atravessamentos e posicionamentos da pessoa docente na Educação Infantil que almeja, através do ensino da arte, desmontar sistemas e práticas pedagógicas tradicionais que engendram e perpetuam estruturas racistas nos corpos das crianças. Partindo de uma escrita interseccional entre os referenciais teóricos e as vivências da pessoa docente com crianças de 3 e 4 anos, no decorrer dos anos de 2019 a 2021, convocou-se uma prática artístico-pedagógica, numa perspectiva decolonial, para que as identidades e subjetividades das crianças e da pessoa docente, no contexto escolar, rompam com o modelo eurocêntrico e patriarcal composto por uma política racial e de sexo/gênero que constrói e faz a manutenção, desde a infância, em dominação e privilégios, de um corpo neoliberal, capitalista, cisgênero, heterocentrado e embranquecido.

Palavras-chave: Ensino de Teatro, Educação Infantil, Antirracismo, Antissexismo.

Abstract

In this article we sought to discuss some crossings and positions of teachers in Early Childhood Education who aim, through the teaching of art, to dismantle traditional pedagogical systems and practices that engender and perpetuate racist structures in children's bodies. Starting from an intersectional writing between theoretical references and the experiences of the teacher with children aged 3 and 4, over the years 2019 to 2021, an artistic-pedagogical practice was called for, from a decolonial perspective, so that identities and subjectivities of children and teachers, in the school context, break with the Eurocentric and patriarchal model composed of a racial and sex/gender policy that builds and maintains, since childhood, in domination and privileges, a neoliberal body, capitalist, cisgender, heterocentric and whitened.

Keywords: Theater Teaching, Child Education, Anti-racism, Anti-sexism.



Ma o que eu sou? Quem sou eu? - Convocações às subjetividades
Era carnaval, estávamos todos do CMEI Etelvina Matos Silva¹ nos fantasiando com as roupas ali disponíveis, até que uma criança² me pediu para ajudá-la a colocar um vestido de noiva. Atendo o seu pedido e a ajudo a se vestir. Minutos depois, vejo a mesma criança conversando com uma professora e escuto:

- Por que você está usando esse vestido? Não sabe que isso não é coisa de menino?!

Arrisco-me a dizer que ali, naquele momento, surgiu a primeira fagulha desta escrita, em questionar e buscar outros percursos metodológicos que eliminassem episódios de violência como representativos das relações no espaço escolar. Como tornar a sala de aula e o currículo escolar - espaços disputados, organizados e decididos, na maioria das vezes, por grupos sociais cisheterocentros e brancos³ - em um lugar que convide e dialogue com e sobre as subjetividades das crianças? Como desenvolver um ensino antirracista e antissexista de arte na Educação Infantil?

¹ Centro Municipal de Educação Infantil localizado na Vila Morangueira, em Maringá-PR, onde atuei como educador em 2019, com as turmas do Infantil 3F e 3E.

² Refiro-me às crianças, neste estudo, reconhecendo a diversidade de suas subjetividades, e compreendendo-as como pessoas asseguradas por direitos de ser, estar e existir no mundo de forma única, autônoma e plural.

³ Estrutura sócio-política em que a norma é pautada na pessoa cisgênera (na qual a identidade sexual se identifica com o sexo biológico); heterossexual (pessoa que tem relacionamentos sexuais e/ou afetivos com pessoas do sexo oposto); e branca (pessoa cuja a cor da pele e demais características físicas se identifica e é localizada no grupo de pessoas "brancas"). Essas estruturas naturalizam e escondem as assimetrias historicamente construídas, reforçando a supremacia de uma única identidade sobre as demais identidades de gênero, orientações sexuais e expressões de gênero, assim como a construção e manutenção do racismo e da branquitude.

A interseccionalidade torna-se estratégica, na medida em que o reconhecimento das diversas formas de opressão operantes nas relações de poder e subalternização dos corpos contribui para fomentar, criar, evidenciar e construir visibilidades para os múltiplos corpos e conhecimentos dissidentes presentes na sala de aula. Apoio-me na professora travesti negra brasileira, pesquisadora em educação e das artes visuais, gênero, raça e sexualidade, Megg Rayara Gomes de Oliveira que, em sua tese de doutorado, *O diabo em forma de gente: re(e)xistências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação* (2017), dialoga com Kimberlé Williams Crenshaw, pesquisadora estadunidense da teoria crítica da raça, concebendo a interseccionalidade como:

Uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras

CRENSHAW 2002: 177 APUD OLIVEIRA 2017: 83

Portanto, partirei de uma análise interseccional reconhecendo os marcadores sociais de raça e de gênero/sexualidade que me atravessam diariamente, sendo homem, negro e gay, juntamente, com as minhas vivências em sala de aula, enquanto criança-estudante que fui e, agora, professor, levando em consideração que toda sala de aula é constituída por subjetividades, sejam as minhas ou das crianças ali presentes, a partir de como nos tornamos pessoas lidas, notadas e classificadas nos espaços sociais. Para isso, opto por uma perspectiva de ensino de arte antirracista e antissexista, levando em consideração as tessituras sociais, políticas e existenciais que determinam quais corpos, subjetividades e narrativas são legitimadas no espaço escolar através da matriz de poder colonial, discutida por Ramón Grosfoguel, sociólogo e professor porto-riquenho, em *Para descolonizar os Estudos de Economia Política e os Estudos Pós-Coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global* (2009):

Indo um passo além de Quijano, conceptualizo a colonialidade do poder como um enredamento ou, para usar os conceitos das feministas norte-americanas de Terceiro Mundo, como uma interseccionalidade de múltiplas e heterogêneas hierarquias globais (heterarquias) de formas de dominação, exploração sexual, política, epistêmica, econômica, espiritual, linguística e racial, em que a hierarquia etno-racial do fosso cavado entre o europeu e o não-europeu reconfigura transversalmente todas as restantes estruturas globais de poder

GROSFOGUEL 2009: 392

Deste modo, utilizei de uma abordagem qualitativa e crítica por meio da análise e reflexão de materiais bibliográficos e imagéticos de pessoas autoras com posicionamentos dissidentes e decoloniais. Busco dar visibilidade às produções de conhecimentos dessas pessoas e coletivos que são expulsos e colocados, em diversas ocasiões, à margem da academia e da sociedade.

Procurando costurar as proposições dessas pessoas autoras com as minhas próprias vivências, a autoetnografia que, segundo Pedro Mourão Roxo da Motta e Nelson

Filice de Barros, em *Autoetnografia* (2015), trata de um procedimento de escrita que gera possíveis diálogos entre as subjetividades, contribuiu, nesta escrita, “para criticar discursos dominantes e hegemônicos, pautados no poder da colonização ocidental” (MATTOS; BARROS 2015: 01). Portanto, convido para dialogar, algumas das minhas experiências enquanto uma criança viada e preta na Educação Infantil, ainda que muitas lembranças permaneçam soterradas e escondidas até o momento, devido aos processos de apagamento das memórias e vivências das pessoas negras.

Para melhor compreensão e inclusão no desenvolvimento dessa escrita utilizarei como estratégia linguística inclusiva a expressão ‘pessoa’, para possibilitar uma ampliação das vozes, subjetividades e corpos presentes nos espaços escolares, rompendo, assim, com a naturalização da enunciação masculinista assumida pelas narrativas oficiais nos processos educacionais e artísticos. De forma a transpassar os modelos eurocêntricos e falocêntricos, acolho um tensionamento de Megg Rayara Gomes de Oliveira, na qual a mesma opta por referenciar o nome completo das pessoas autoras dissidentes, possibilitando maior visibilidade às suas marcas existenciais.

A falta e a negligência de visibilidade das diversidades de corpos presentes em um ambiente escolar só evidenciam que o modelo ainda é pautado por uma estrutura social hegemônica, ocupada por uma produção de conhecimento branca, eurocêntrica, cisgênera, heterossexual, capitalista e com o mínimo de demonstração de afeto possível, seja nas dinâmicas relacionais entre crianças e docentes. Por isso, chamar a atenção para um corpo repleto de diversidade e ancestralidade, como descreve bell hooks, educadora negra feminista estadunidense, em *Eros, erotismo e o processo pedagógico* (2000), na sua proposta para uma pedagogia do afeto:

Chamar atenção para o corpo é trair o legado de repressão e de negação que nos tem sido passado por nossos antecessores na profissão docente, os quais têm sido, geralmente, brancos e homens. Mas nossos antecessores docentes não brancos se mostraram igualmente ansiosos por negar o corpo. As faculdades predominantemente negras sempre foram um bastião da repressão. O mundo público da aprendizagem institucional é um lugar onde o corpo tem de ser anulado, tem que passar despercebido

HOOKS 2000: 82

Por isso, é necessário reivindicar em um período tão agressivo para os direitos das pessoas dissidentes (negras, indígenas, mulheres e LGBTQIAPN+⁴), o quanto são legítimos e válidos os debates e as ações a respeito das suas subjetividades e existências.

Essas relações de poder se tornam ainda mais palpáveis quando se observa a ausência de pessoas, saberes e aprendizagens que destoam do padrão hegemônico durante o processo da Educação Infantil, no qual em defesa de uma única visão de infância para um único modelo de pessoa adulta, crianças não têm vontades e desejos. Enfatizando, assim, elementos normativos sociais, raciais, sexuais e de gênero que, de acordo com Guacira Lopes Louro, professora e pesquisadora brasileira em educação e estudos de gêneros e sexualidades, em diálogo com Michel Foucault, em *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade* (2000), considera:

⁴ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis/Transgêneros, Queers, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais e Não-Binários.

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas (...) o dito e o não-dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos

FOUCAULT 1993: 244 *apud* LOURO 2000: 06

Para que essas relações de poder e os dispositivos que as engendram não se estendam e se tornem ainda mais opressivas, devemos fazer valer os marcos legais conquistados, por meio de muitas lutas dos movimentos sociais, que contribuem para desnaturalizar os posicionamentos hegemônicos e opressivos nos espaços escolares. A Lei 10.639/2003, ampliada e atualizada através da Lei 11.645/2008, exige no Art. 26ºA que “nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, tornem obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena”.

Tendo em vista os pontos apresentados, entendo que as discussões e ações que fomentam a formação e o reconhecimento das subjetividades de cada criança e da pessoa docente, ambas protagonistas do contexto escolar, acaba por ser conduzida a uma idealização binária e atomizada de vida, de forma compulsória. Então, como iniciar um diálogo outro? Como apresentar outras formas de ser e estar no mundo? Destarte, busquei estratégias de questionamentos e provocações para me posicionar e dialogar com as crianças, no cotidiano escolar, sobre as diversidades que constituem nossos corpos e subjetividades.

Que roupas são essas? - Performance de gênero e Educação Infantil

Dirigia-me para a turma do Infantil 5 e, nesse dia, estava utilizando uma calça estilo saruel roxa. Ao entrar na sala, a mesma estava repleta de crianças cheias de energia e nem um pouco dispostas a dormir. Como de costume, coloquei meu material na mesa e comecei a cantar a música *Gota* da multiartista negra travesti Liniker, e a acomodar as crianças em seus colchonetes. Ouço uma criança dizer, talvez na tentativa de gerar mais risos:

- Olha lá, o professor está com calça de mulher!

Parto desta cena para problematizar a construção social binária a respeito do que é ser mulher e do que é ser homem. Quais masculinidades e feminilidades estão sendo socializadas para as crianças? Como lidamos com as subjetividades dissidentes do binarismo sexo/gênero ocidental a que as crianças são apresentadas, expostas e enquadradas?

Primeiramente, começarei a dialogar a respeito da minha performance de gênero - atualmente como um HOMEM CIS - o que me garante alguns privilégios perante as mulheres, devido à estrutura machista e patriarcal na qual estou inserido e fui educado. Assim, reconheço-me, aqui, como sujeito socializado por meio de ações machistas e que, em princípio, usufrui de toda uma estrutura construída por homens - em sua maioria cisheterossexuais e brancos - na intenção e argumentação de ter/existir/consolidar um sistema sexo/gênero superior aos demais.

É preciso estar em constante alerta para romper e desmontar essa estrutura misógina e patriarcal. Para o decorrer desse diálogo é primordial estabelecermos que, ao falarmos de gênero, o percebemos como uma construção social, evidenciando como a pessoa se identifica e se representa dentro de uma determinada sociedade.

Apoio-me nas perspectivas críticas de gênero apresentadas por algumas autoras e teóricas do feminismo e da Teoria *Queer*. María Lugones, socióloga, professora e feminista latino-americana discute gênero e raça partindo da análise do feminismo descolonial e a sua construção sociocultural e histórica. A autora apresenta em *Rumo a um feminismo descolonial* (2014), que a visão de gênero foi moldada e baseada no discurso da Modernidade, e advém de um modelo colonial que vê o mundo de forma dicotômica e hierárquica.

Essa visão colonialista subjugou e classificou as pessoas entre homens e mulheres, humanos e não humanos. Essas distinções foram baseadas e fortalecidas para o desenvolvimento de um mundo capitalista e calcado no aspecto hierárquico, binário e biológico:

Eu compreendo a hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano como a dicotomia central da modernidade colonial. Começando com a colonização das Américas e do Caribe, uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres

LUGONES 2014: 936

O modelo binário apresentado pelos colonizadores e cravado no campo social, educacional e cultural constrói o gênero como uma relação a partir do sexo, ou seja, o seu sexo é definido pela genitália e sua construção biológica (natural/natureza): masculino (macho) e feminino (fêmea). O gênero seria a “caixinha” de ações performáticas culturais e expressivas - formas de vestir, andar, se relacionar e entre outras - que a pessoa deve ter em função do seu sexo - macho/homem e fêmea/mulher.

Para Lugones, tais aspectos foram desenvolvidos de forma a se entranhar em todos os âmbitos da sociedade para que a mulher fosse vista como um não-homem, assim como homens “femininos” são vistos como alvos de humilhação e passividade, dado que “esta tensão entre hipersexualidade e passividade sexual define um dos domínios da sujeição masculina dos colonizados” (LUGONES 2014: 937).

Judith Butler, filósofa não-binária estadunidense, feminista pós-estruturalista, em *Problemas de Gênero - Feminismo e subversão da identidade* (2003), apresenta o gênero como um ato de performance intencional que interroga o binarismo sexo/gênero. Para a autora, o gênero é fluido e subversivo, podendo transitar para além do sistema sexo/gênero, no qual o segundo não está intrinsecamente ligado ao primeiro. Ao deslocarmos o gênero para o plano de ações performáticas, abrimos espaço para entendê-lo também no campo do discurso, ou seja, o gênero reflete a subjetividade da pessoa e sua relação com a cultura e a sociedade, visto que “se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira” (BUTLER 2003: 24).

Ainda na necessidade de apresentar outras análises de gênero e possibilidades de ser e existir, evidencio Paul B. Preciado, homem trans, filósofo espanhol da Teoria *Queer*, de gênero e feminista que, ao dialogar a respeito da construção de gênero, cunha o termo da *sexopolítica*, em *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”* (2011), como:

[...] uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados “sexuais”, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e

desviantes) entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida

PRECIADO 2011: 11

Por isso, é notável que ao falarmos *sexopolítica*, ressaltamos que esse modelo está em ação constantemente, seja dentro do âmbito médico, onde são vendidos padrões estéticos, ou dentro das escolas onde se introduzem padrões comportamentais em defesa de um único modelo de infância que busca o desenvolvimento de uma pessoa cisheteronormativa, mantendo a perspectiva colonial.

Tal pensamento leva a procedimentos que apagam as existências das crianças LGBTQIAPN+ e de subjetividades outras que, de acordo com Preciado, em *Quem defende a criança queer?* (2013: 01): “a hegemonia heterossexual sempre esteve baseada no direito de oprimir as minorias sexuais e de gênero. Eles têm o hábito de levantar o facão. Mas o que é problemático é que forçam as crianças a carregar esse facão patriarcal”. Formatando, assim, crianças que deslegitimam as suas subjetividades, e passam a se encaixar no modelo binário, ou são agredidas enquanto corpos dissidentes no espaço escolar.

Esses padrões e comportamentos afetam a liberdade de ser criança e explorar o mundo de forma ampla, pois o mesmo estabelece que o menino que brinca de boneca, usa rosa e quer ser princesa, precisa ser reeducado e disciplinado a fazer “coisas de homem”. Mas o que são coisas de homens? Quais homens? Por que homens? Tais perguntas nos colocam a pensar, como nos mostra Louro (2000), que existem

[...] muitas formas de fazer-se mulher ou homem, as várias possibilidades de viver prazeres e desejos corporais são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente (e hoje possivelmente de formas mais explícitas do que antes). Elas são também, renovadamente, reguladas, condenadas ou negadas

LOURO 2000: 04

Após elucidar algumas perspectivas e contribuições sobre teorias de gênero, começo a associar pequenas ações que tornam possível dialogar e ampliar as vozes das subjetividades dissidentes e subalternizadas presentes nos espaços escolares. O espaço escolar tem sido mantenedor de práticas normativas, constituindo um ambiente com uma política sexual, racial e de gênero pré-estabelecida, que fomenta e mantém uma estrutura patriarcal e binária de ser/estar no mundo.

Tais políticas sexuais estão para além do discurso falado, como a cena da calça saruel ou do carnaval descritas anteriormente, pois estão de forma presentes e atuantes na cultura visual - desenhos que ressaltam esse padrão hegemônico de ser - ou na ideia de preservar uma inocência sexual para com as crianças. Inocência essa que tem cor, sexualidade e gênero estabelecido como parâmetro de proteção, assim como nos apresentam Raquel Gonçalves Salgado, Leonardo Lemos Souza, Elni Elisa Willms, em *Infância, arte, gênero, sexualidade e educação: a mordaca e a criminalização em nome da proteção* (2018):

Nessas retóricas, é confiscado o direito da criança ao seu próprio corpo e aos seus prazeres. Como “artefato biopolítico que garante a normalização do adulto” (PRECIADO 2013: 98), cabe à criança ter seu corpo enunciado, escrutinado e categorizado em nome da proteção

SALGADO; SOUZA; WILLMS 2018: 39

Sabendo que dialogar e convocar essas subjetividades dissidentes dentro da sala de aula toma rumos complexos quando estamos dispostos a não seguir o modelo hegemônico que o sustenta, aprofundei-me em ações, procedimentos, saberes e aprendizagens artísticas e performativas para tensionar algumas possíveis estratégias antirracistas e antissexistas na Educação Infantil, numa perspectiva decolonial, na tentativa de repositonar as crianças para indagarem e visualizarem outras formas de (re)existências.

Sendo assim, torna-se legítimo assegurar a vivência de todas as infâncias para além do parâmetro tradicional (menino veste azul e menina veste rosa), fazendo com que seja real e aplicável o direito básico da criança como pessoa de ser, existir e estar no mundo como quiser e com a liberdade para explorar a sua subjetividade. Com isso, as propostas pedagógicas que exponho são para que a criança possa se sentir segura, acolhida e respeitada, ao invés de sofrer com rótulos e pressões sociais, como ouvimos constantemente: "Aquele menino ali tem que conversar com a família"; "Quando crescer a gente já sabe o que vai virar".

Frases como essas apenas reforçam um estereótipo de gênero e sexualidade que, para as crianças, nem fazem tanto sentido, mas constroem nos planos simbólico e emocional-afetivo, a reprodução em seus corpos e no cotidiano, assim como a negação de outras formas de se conceber no mundo. E retomando a cena, na qual a forma de me vestir foi um dos precursores do debate, tenho a dizer que foi também o meu primeiro avanço numa abordagem educacional antissexista.

Após a frase, "Olha lá, o professor está com calça de mulher!", sentamos em roda e questionei a turma como um todo:

- Por que aquela calça seria somente para mulheres?

Alguns levantaram apontamentos como a cor, o comprimento ou o fato dela ser solta demais. Argumentos que a própria turma fez questão de rebater após outra pergunta disparadora:

- Mas, as suas mães e mulheres que vocês conhecem só usam roupas desse jeito?

Trago a *pe-drag-ogia* como uma pista de pedagogia dissidente, defendida pela Lua Lamberti de Abreu, mestra, pesquisadora travesti da Educação e Teoria *Queer*, em sua dissertação de mestrado *pe-drag-ogia como modo de tensionar/inventar territórios educacionais heterotópico* (2019). Nesta proposta pedagógica, Lamberti apresenta e questiona, por meio da cultura Drag Queen e Haus, modos de se pensar o currículo, o espaço, o âmbito escolar e as formas de estar em sala de aula.

Por isso, flerto com a *pe-drag-ogia* como uma das minhas formas de adentrar de forma sutil e estratégica as salas de aula, com brincos, roupas e turbantes que me destoam do que é posto como "masculino"⁵ para o meu corpo e minha performance de gênero.

Percebo que tensionar a masculinidade coloca em xeque supostas posturas hegemônicas e únicas na sociedade neoliberal capitalista, mostrando que é capaz, é possível e real um homem estar de brincos e, ainda assim, se entender como um homem fora da caixa tóxica da masculinidade dominante. Assim, como acredito ser possível descobrir-se entre os gêneros ao se passar por esse processo de montagem, tendo em vista que a "relação de performance artística e social é de tal forma bricolada, que a metodologia do montar-se confunde-se com as práticas de modos próprios de existências (ABREU 2019: 96)".

⁵ Entrecruzo, aqui, as questões de raça, na medida em que se espera de homens negros sempre uma masculinidade viril, forte e com sentimentos controlados.

A *pe-drag-ogia* consiste também no campo do inventivo, do questionamento. Ao se utilizar do campo da imaginação, da liberdade poética, a criança se desdobra e constrói relações entre o conhecimento do mundo e o conhecimento de si. Após algumas semanas trabalhando o tema “Vestuário” na minha turma do infantil 3F – com crianças de 3 e 4 anos - tive a oportunidade de explorar desde a contextualização histórica, social, cultural e política até a utilização do vestuário como figurinos e fantasias. Durante algumas aulas dialogamos sobre as profissões que envolvem determinados vestuários, sobre formas de se vestir e maquiar, as diferenças entre figurino e fantasia e os modos de se vestir de cada pessoa.

Entrei e deixei uma caixa de papelão fechada no meio da sala. Nesse momento, todas as crianças já estavam muito curiosas para saber o que tinha ali. Avisei-as que a caixa só seria aberta após conversarmos. Fizemos a nossa conversa de rotina e busquei retomar os diálogos das últimas aulas.

Durante essa retomada, tive a oportunidade de ver o que as crianças tinham construído de conhecimentos até então. Lembro-me de B⁶ (criança de 3 anos e negra) - quando fiz uma roda de conversa para apresentar e dar início ao tema -, ter trazido muitas falas baseadas em um padrão hegemônico cisheterocentrado. E percebo que tais falas foram sendo transformadas ao longo das atividades e jogos.

Após terminarmos o momento de partilha, expliquei que a brincadeira/jogo seria montarmos nossas próprias roupas. Poderia ser uma fantasia e/ou figurino que gostassem, uma roupa que gostariam de experimentar ou até mesmo que já tinham, porém, teríamos somente um material para fazer isso.

Logo apresentaram entusiasmo e medo por terem que usar tesouras, agulhas e outras mil coisas que imaginaram ter ali dentro. Porém, B. foi o único a dizer que seriam tecidos, pois era o mais importante para fazer roupas. Após o palpite certo de B., sugeri que fizéssemos um desfile ao final da atividade. Todas as crianças toparam. Então levantei, peguei a caixa e virei-a no chão.

Todas correram para a pilha de tecidos e saíram escolhendo. Pegaram, se afastaram e as perguntas se resumiram a como vamos fazer roupas sem agulhas. Expliquei que teríamos que fazer roupas somente usando nós, pois usar tesoura e agulha não seria possível devido à idade delas. Agora melhor do que descrever, é mostrar quais foram as roupas que as crianças confeccionaram e brincaram durante aquele dia.



Figura 1: Desfile da turma do infantil 3F, em 2019. Crédito: Diego da Silva (acervo pessoal)

6 Para não expor as crianças utilizarei de letras aleatórias como apresentação das suas falas.

B. após ter feito a sua roupa - tratava-se de um tecido em volta da cintura e alguns retalhos amarrados na cabeça - disse que havia feito daquela forma, porque sempre quis experimentar, mas seu pai e sua mãe não deixavam por não ser o "correto", assim como algumas outras crianças ali presentes relataram o mesmo.

Porém, algumas semanas depois fiquei sabendo que uma das profissionais que trabalhava na sala comigo havia me denunciado, alegando que eu estava ensinando "ideologia de gênero, onde os meninos tinham que usar saias". Como a direção da escola já estava informada do meu planejamento, ignorou a denúncia, e dias após convocou uma reunião para informar que um pai estava contente com a forma que as minhas aulas estavam reverberando na sua filha.

Com isso, podemos perceber que quaisquer iniciativas que busquem tensionar os modelos hegemônicos são rapidamente enquadrados e ameaçados, inclusive por outras pessoas profissionais da educação. Tais situações se tornam muito mais presentes na vida de pessoas docentes negras e LGBTQIAN+, que estão constantemente sendo vigiadas para terem suas propostas e formas de atuação deslegitimadas.

Por que eu tenho que ir? – Infância, racismo e pistas decoloniais

Lembro-me que tinha por volta dos 5 a 7 anos. Fiquei algumas semanas sem querer ir à escola, o motivo era vago para mim até recentemente...

Em uma sociedade racista que visa manter os privilégios para a branquitude, devido a cor da minha pele - uma bicha preta - são negados diversos acessos à educação, afeto, mercado de trabalho, entre tantas outras.

Pensando nessas negações e inspirado na educadora negra brasileira, Fatima Santana Santos, em sua dissertação de mestrado, *Leia-me negra: itinerâncias formativas no CMEI Dr. Djalma Ramos* (2019), na qual a mesma faz uma escrita performativa tecendo a sua infância, vivências, os encontros com as demais educadoras negras, as práticas e os referenciais teóricos. Coloco-me, então, o desafio de escrever essas reflexões partindo de rastros de memórias da minha infância: criança negra, em uma escola no interior paulista, que estava diante de situações nas quais não sabia como agir.

Convido a minha criança para escrever comigo - e com as demais pessoas autoras e com as crianças, minhas estudantes -, para elucidar e "considerar que sujeitos educandos podem ser proponentes de um currículo, que esses sujeitos, crianças, sentem e pensam o mundo e que suas perspectivas nos desafiam a repensar projetos escolares" (SANTOS 2019: 15).

Para alinhar essa experiência de escavar a mim mesmo, trago os conceitos de colonialismo, colonialidade e decolonialidade para que, assim, possamos problematizar algumas posturas e vislumbrar possíveis pistas decoloniais para o ensino de arte na Educação Infantil.

Através das pessoas autoras brasileiras Luiz Fernandes de Oliveira e Vera Maria Ferrão Candau, em *Pedagogia Decolonial e Educação Antirracista e Intercultural No Brasil* (2010), entende-se o colonialismo como a postura de uma Nação sobre Outra que, em detrimento de diferença racial, cultural ou outras especificidades, atua com uma forma de dominação e poder, gerando uma ferida para os povos originários: como é o caso dos povos ameríndios e africanos, no contexto brasileiro, que foram escravizados e tratados como não-humanos, apagadas suas histórias, memórias, culturas e espiritualidades.

A colonialidade sempre atua na construção de uma dada noção de povo. O termo está intrinsecamente ligado ao conceito de colonialismo, pois se contextualiza na forma enraizada de dominação pela invasão colonial, e permanece no imaginário mesmo após o rompimento administrativo e político com a metrópole colonizadora. A colonialidade está emaranhada nas relações trabalhistas, epistemológicas, culturais e afetivas, como afirma Oliveira, Candau e Torres:

O colonialismo denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo está no poder de outro povo ou nação, o que constitui a referida nação em um império. Diferente desta ideia, a colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas em vez de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, se relaciona à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça

TORRES 2007: 131 *apud* OLIVEIRA; CANDAU 2019: 08

A princípio, o colonialismo aparenta estar inoperante na nossa sociedade, tendo em vista os processos de independência política e administrativa dos países colonizados. Mesmo com a proliferação de debates e ações, nas últimas décadas, acerca do pós-colonial, da subalternidade e da decolonialidade, na tentativa de reconstruir epistemologias outras para além do ideário branco, europeu e colonizador, não se pode subestimar o alcance da colonialidade, visto que se manifesta no cotidiano escolar através do racismo estrutural para com as pessoas negras e indígenas, e está muito mais imbricada na teia social, fazendo com que seja necessário um enfrentamento muito profundo para sua dissipação.

De acordo com relatos da minha mãe, havia uma criança em que a mãe faleceu e o pai se casou novamente. Devido, talvez, a um panorama emocional complexo, essa criança começou a buscar e expor seus desafetos na escola, e uma das formas encontrada era me agredir fisicamente e verbalmente usando da cor da minha pele.

Essa cena de opressão racial dentro do ambiente escolar leva-me a questionar: Quantas pessoas, além de mim, passaram pela mesma situação com aquela criança? Por que não me lembro de intervenções pedagógicas e parentais para com a situação? Haveria formas de lidar com ambas as situações de maneira acolhedora? Como agir de forma que a situação nem sequer acontecesse? Essas questões se relacionam diretamente em como o racismo se camufla dentro da sociedade e, neste caso, com ênfase na educação, na abordagem da equipe pedagógica, no currículo escolar, nas metodologias e referenciais escolhidos pelas pessoas docentes em sala de aula.

A professora Anete Abramowicz, especialista em infância, gênero e relações raciais, propõe formas de se ver a infância e o espaço escolar. Deste modo, é importante ressaltar que os espaços escolares da Educação Infantil não estão e nunca estiveram fora dessa postura racista. O mesmo reproduz de forma velada, por vezes nos pensamentos e ações pedagógicas que levam as crianças a reproduzirem uma postura colonial e binária. De acordo com Abramowicz e Fabiana de Oliveira, em *Infância, raça e paparicação* (2010):

[...] a escola brasileira funda-se na ideia de escola única e igual para todos, mantendo, de forma oculta, uma ética de indiferença em relação às diferenças, já que a convicção na qual ela se apoia é a de ser indiferente aos territórios, à cultura de origem das famílias, ou seja, há uma indiferença ao outro como fundamento da escola

ABRAMOWICZ; OLIVEIRA 2010: 214

Essa indiferença se torna naturalizada na trajetória das crianças negras durante toda a sua vida, dado que no Ensino Fundamental e Médio é possível visualizar as consequências através da diferença e da exclusão, quando se analisa e compara os percursos escolares, nos quais pessoas negras estão sempre com os índices e frequências mais baixas e com altos índices de evasão escolar, ou outras situações de racismo estrutural que pessoas discentes negras vivenciam assiduamente.

Porém, como é realizada essa análise quando se trata de crianças de 0 a 5 anos que não possuem uma base numérica avaliativa para comparação dos seus percursos escolares? Essa análise passa por uma visão comportamental de como “na Educação Infantil, o racismo aparece nas relações afetivas e corporais entre adultos e crianças e nas brincadeiras espontâneas destas, já que sabemos que o jogo é uma prática fundamental nessa faixa etária” (ABRAMOWICZ; OLIVEIRA 2010: 221). É possível perceber o racismo nas pequenas diferenças de tratamento entre as crianças e as pessoas docentes em sala de aula. As crianças negras são deixadas de lado quando se trata de cuidados, afetos e interação com as outras crianças, ou quando são rotuladas como as mais agitadas e bagunceiras.

Para evitar tais situações é necessária uma análise de forma direta e diária em sala de aula, partindo da observação da relação entre as pessoas e o seu desenvolvimento social, emocional, motor e psíquico. E caso haja situações em que se perceba que a subjetividade e a infância das crianças dissidentes estão sob ameaça, a intervenção direta da pessoa adulta em sala de aula se torna posicionamento político e afetivo imediato.

Acredito que minha criança seja muito arteira, pois fui capaz de construir diversas armadilhas para que memórias como essas se tornassem menos doloridas. Lembro-me do sentimento de não ser aceito e pertencente àquela escola, porém toda vez que tento buscar as atitudes que me fazem sentir assim, elas somem num limbo.

As crianças já são capazes de observar e perceber a diferenciação entre as pessoas brancas e as pessoas negras, logo as positivities e negatividades atribuídas a cada grupo (Abramowicz e Oliveira, 2010). E, para além, elas mesmas estão rodeadas de atividades ainda centradas numa perspectiva embranquecida. Abramowicz e Oliveira (2010) reforçam que:

[...] as crianças negras vivem diversas experiências que as levam a constituir uma autoimagem negativa. Os dados obtidos pela autora mostram que há um tratamento diferenciado em relação às crianças negras e brancas, baseado em uma linguagem não-verbal, por meio de atitudes, gestos e tons de voz que reforçam o racismo e a rejeição por parte das crianças negras em relação ao seu pertencimento racial

ABRAMOWICZ; OLIVEIRA 2010: 221

As pessoas autoras Abramowicz, Diana Levcovitz e Tatiane Cosentino Rodrigues, em *Infâncias em Educação Infantil* (2009a), propõem uma educação decolonial na medida em que reconheçamos as pessoas docentes subjetivadas em uma “sociedade que produz incessantemente modos de ser e agir que acabam internalizando, como algo próprio, hábitos, valores e cuidados que se aliam a uma forma específica de produção do povo” (ABRAMOWICZ; LEVCOVITZ; RODRIGUES 2009a: 182), e para rompermos com essa estrutura é preciso uma reflexão árdua e contínua das nossas ações diante das pequenas rachaduras que nos são dadas.

Sendo assim, a decolonialidade se contrapõe não somente ao colonialismo, mas se articula também contra a colonialidade, buscando romper diretamente os laços com as estruturas colonizadoras, ao evidenciar práxis, epistemologias e poderes diversos e múltiplos. Assim, a “decolonialidade representa uma estratégia que vai além da transformação da descolonização, ou seja, supõe também construção e criação. Sua meta é a reconstrução radical do ser, do poder e do saber” (OLIVEIRA e CANDAU 2010: 24).

Partindo da ideia de decolonialidade apresentada por Eduardo Junio Santos Moura, em *Des/obediência docente na de/colonialidade da arte/educação na América Latina* (2019), o espaço de desobediência que se cria dentro de sala de aula:

[...] como uma edificação cujo alicerce sejam os/as docentes em arte, mas não exclusivamente, capazes de imprimir as marcas de um projeto decolonizador das formas de pensar arte/ conhecer arte/ fazer arte, cujos olhares se voltem às realidades latino-americanas, ao invés de aquiescer a legitimação de uma história única: ocidental-europeia-estadunidense

MOURA 2019: 324

Os conceitos não são suficientes para sanar as dúvidas que surgem constantemente: como agir de forma decolonial em sala de aula? Mudar os referenciais é suficiente? O quão é permitido adentrar em uma postura decolonial?

Com essas questões fervilhando devido aos atravessamentos raciais e de gênero, adentrei o CMEI Alexandre e Sophia Rasgulaeff, local que trabalharia no ano de 2020 e 2021, faminto para experimentar e criar posturas e ações decoloniais que pudessem ser fomentadas em sala de aula.

A arte e seus processos pedagógicos enquanto espaço de experimentação, criação e expressão de subjetividades, contribui imensamente para que a criança possa explorar um processo de descolonização do imaginário, por meio de pensamentos e formas outras de ser e estar no mundo que se desenvolvem e concretizam através de jogos teatrais e dinâmicas de integração. Concordo com Abramowicz, Levcovitz e Rodrigues (2009a) acerca de como agir e se relacionar com as proposições que possam surgir das crianças:

É preciso saber aproveitar as possibilidades de acontecimentos que se inauguram na cena pública e escolar. A professora não é a mãe, nem a tia; a colega não é a irmã; e brincar de casinha não é imitar papai-e-mamãe, bem como as histórias infantis não precisam remeter a um final feliz e nem à ideia de mulher, de casal e de povo

ABRAMOWICZ; LEVCOVITZ; RODRIGUES 2009^a: 194

Para desenvolver e estimular tais possibilidades, coloquei-me na busca de um referencial literário infantil que pudesse, *a priori*, evidenciar outras formas de se relacionar com o mundo e com as pessoas, como a inserção de contos, lendas e histórias de matrizes afro-brasileiras disponíveis em acervos populares e digitais.

Porém, infelizmente, tal processo precisou ser interrompido e redefinido. De forma súbita, em março de 2020, um vírus se espalha pelo mundo e o seu maior risco é a alta taxa de contaminação. O COVID-19 instaura uma pandemia global na qual o único preventivo é o distanciamento social e uso de máscaras. Colocando a educação em um momento no qual se tornou preciso adaptar o espaço da sala de aula para o espaço de

casa, para um lugar sem presença física, realocado para o espaço virtual. Os efeitos da pandemia - juntamente a um desgoverno que, neste período, negou a Ciência e a vacina e negligenciou a vida de pessoas negras, indígenas, pobres, mulheres e LGBTQIAPN+ - ainda persiste no Brasil até o presente momento.

A Secretaria de Educação de Maringá (SEDUC) desenvolveu um sistema de apostilas para as crianças da Educação Infantil. A mesma seria retirada pela pessoa responsável no CMEI, juntamente com os materiais necessários para a sua realização. Com isso, os questionamentos anteriores se deslocaram para um lugar outro: como realizar essa tal decolonialidade com o distanciamento em que estávamos vivendo?

Com tais impasses, comecei a buscar pistas para praticar a decolonialidade através das apostilas a serem entregues às pessoas estudantes e seus responsáveis. Nessas andanças, de um lado para outro do meu quarto, me deparei com materiais audiovisuais que contam histórias dos Orixás. Com cuidado e respeito, busquei informações acerca das cosmo percepções que constituem a Umbanda e o Candomblé para melhor desenvolver a proposta pedagógica em arte, levando em consideração os campos de experiência indicados na BNCC - Base Nacional Comum Curricular (2019) para a Educação Infantil.

Aproximei-me de Bárbara Altivo, comunicadora social e interessada pelos temas que envolvem as religiosidades de matriz africana, decolonialidade e educação que, em *Reinadinho dos kamburekos: infância, magia e reparação da ferida colonial* (2020), analisa e transcreve a relação das crianças presentes na comunidade do Reinaldo⁷ com a religiosidade de matriz africana, a magia, o conhecimento ancestral, a afetividade e a organização social. Com isso, a pessoa autora nos apresenta que:

[...] dispor, organizar, conectar as coisas em uma rede de relações, formando uma unidade sistemática, compondo uma história que as liga em uma arquitetura cheia de virtualidades invisíveis aos olhos dos adultos distraídos. A perspectiva da criança "vê pelo sentimento" a vida das coisas e as manipula magicamente

ALTIVO 2020: 47

A partir desta perspectiva pedagógica, e com a oportunidade de convidar as famílias das crianças para terem contato direto com outros conhecimentos, e compreendendo que a decolonialidade inicia-se com crianças "criativas, íntimas do vir-a-ser das coisas, fazedoras de magia...", onde as crianças "podem perfurar a falta de sensibilidade de um certo mundo adulto que se quer único – desencantado, colonizado, capitalista" (ALTIVO 2020: 44), apresento como possível pista metodológica e didática um dos planejamentos de aula baseado na história de Yemanjá e a sua relação com a água. Buscando, assim, criar uma intersecção entre cuidado com o meio ambiente e a cosmogonia afro-brasileira.

⁷ A irmandade de Reinado "Os Leonídios" e ao coletivo de crianças negras que formam o chamado Reinadinho, na cidade de Oliveira-MG, configurando um "complexo trabalho espiritual, subjetivo, social e político de reparação das relações, corpos e territórios de existência dilacerados pela escravidão e pelo racismo" (ALTIVO 2020: 38).

AJUDANDO O MAR

ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO:

- Lugar aconchegante escolhido pela criança.

MATERIAIS:

- Jogo disponibilizado
- Lixeiras disponibilizadas
- Lápis de cor e/ou Giz de cera
- Lençol/toalha/roupas ou qualquer outro tecido azul
- Saco/pote escuro

REALIZANDO A ATIVIDADE:

- Contar para a criança a Lenda dos Orixás: 'Yemanjá e suas ondas', uma produção da Sinergia Games em parceria com Yalodê originalidades Nagô da Bahia. Disponível na folha a seguir.
- Se possível utilizar materiais para enriquecer a contação visualmente como: lençol/toalha/tecido/roupas da tonalidade azul para representar o mar, materiais recicláveis ou outros tipos para o lixo e uma sonoplastia (elementos sonoros).
- A princípio pergunte para a criança se conhece o som que o mar faz, e explique que, até o mar faz um barulho. Posteriormente, estabeleça com a criança que crie os efeitos sonoros que achar interessantes e surgirem durante a contação, por exemplo, o som do mar. Se necessário, segue em anexo um link com o som do mar: <https://www.youtube.com/watch?v=3x0vIm5EqCY>.

YEMANJÁ E SUAS ONDAS

Junto com a criação do homem, surgiu também o lixo. E desde muito cedo homens e mulheres jogavam no mar todo lixo que produziam. Sujava a casa de Yemanjá com tudo que não prestavam mais, coisas velhas, coisas estragadas a casa ficava sempre suja e cheia de porcarias e essa situação toda estava deixando Yemanjá muito triste e muito chateada com os seres humanos. Chegou uma hora que ela não aguentou mais e foi se queixar a Olorum. Yemanjá, rainha do mar, reclamou que sua casa só andava cheia de lixo, que ela vivia suja e sua roupa fedia e que ela não aguentava mais. Olorum ouviu as reclamações e resolveu dar a Yemanjá o poder de devolver para a terra todo o lixo que fosse jogado em suas águas. E aí então que Yemanjá teve a ideia de criar as ondas do mar, não importa se é dia ou noite, elas nunca param de trabalhar.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=pL9AkXuD9fg>

Yemanjá é um orixá feminino (divindade africana) das religiões de matrizes africanas (Candomblé e Umbanda). A rainha de todas as águas do mundo, seja dos rios, seja do mar. É considerada protetora dos pescadores e jangadeiros, o seu nome deriva da expressão YéYé Omo Ejá, que significa mãe cujos filhos são peixes. Na África, era cultuada pelos egbá, nação Iorubá da região de Ifé e Ibadan onde se encontra o rio Yemojá.

Fontes: <https://www.significados.com.br/iemanja/>
<https://www.iquilibrio.com/blog/espiritualidade/umbanda-candomble/iemanja-rainha-mar>

- Após a contação da lenda, retomar com a criança quais são as cores e materiais referentes à reciclagem. Se necessário, ajudar com perguntas como:

- O que vai na lata vermelha?
- O papel e papelão é jogado e separado em qual cor?
- Como se joga os vidros?
- E onde se joga as latas de metal?

- Explique para a criança que agora sabendo disso, vocês irão ajudar a Yemanjá separar o lixo na lixeira através de um jogo.

- **Para o jogo:** colocar as lixeiras coloridas dentro de um saco/ recipiente escuro, a fim que não vejam as cores. Em seguida, um por vez, as pessoas participantes terão que tirar uma lixeira de dentro do saco. Após todas terem pego as lixeiras, colocar o tabuleiro no centro e dar o sinal para que encontrem o reciclável de acordo com a cor da lixeira, o primeiro a encontrar acumula as lixeiras. Lembre-se de estimular que nesse jogo a intenção é salvar o mar e ajudar Yemanjá coletando mais lixo e não ter um ganhador.

- Converse com a criança previamente para estabelecer as regras como:

- Qual será o sinal? Que tal usar o som do mar?
- Onde colocar as mãos enquanto espera o sinal?

FORMA DE REGISTRO:

- Pintura do Tabuleiro e registro escrito do adulto em relação ao desenvolvimento da atividade.

A vida da pessoa docente negra e gay não é fácil e nem tão acessível. Após um longo debate, via *Whatsapp*, com a coordenação pedagógica, foi-me dito que a atividade não seria anexada ao planejamento, por ser uma 'lenda subjetiva' demais para as crianças e as famílias. Vale enfatizar que a atividade foi substituída por peixes voadores fora d'água e, ao decorrer do desenvolvimento da apostila, o cristianismo foi incluído e trabalhado minimamente uma vez.

Você não gosta de casar? - Sexualidade e corpos no contexto escolar

Sentado ao lado de M., uma criança do Infantil 4C, na hora do sono - ficava com a turma desde o início do ano letivo, uma vez por semana. Enquanto a acalmava para descansar, M. passava olhares curiosos entre me encarar e olhar para o teto. De repente, olhou fixamente para o teto e, em seguida, voltou o olhar para mim e perguntou:

- Professor, você tem marido?

O terceiro e não menos importante marcador social é a minha sexualidade - homem negro GAY/HOMOSSEXUAL/BICHA/VIADO/POC/BOIOLA⁸ - que mesclado às outras subjetividades me constitui. Este marcador social, por vezes, é forçado a ser ocultado e trancado numa agenda política do armário.

Congelo-me por alguns segundos, pensando em todas as possibilidades de resposta para essa pergunta enquanto tomava coragem:

- Não, o professor não tem marido, moro só com meu gatinho e não tenho namorado.

Eve Kosofsky Sedgwick, teórica estadunidense dos estudos de gênero e da teoria queer, em *Epistemologia do armário* (1990), mostra que:

Mesmo num plano individual, é manifestamente escasso o número de gays, incluindo os mais afirmativos, que não se mantêm deliberadamente no armário perante figuras importantes do seu círculo de relações pessoais, econômicas ou institucionais. Mais do que isso, a elasticidade mortífera da presunção heterossexual significa que, tal como sucede com Wendy em Peter Pan, a qualquer momento podem emergir novas barreiras à nossa volta, até quando o sono aperta: cada novo encontro com uma turma repleta de alunos, para não falar num novo patrão, num assistente social, num empregado bancário, num senhorio ou num médico, configura um novo armário, novos pressupostos físicos e ópticos, exigindo, sobretudo aos homossexuais, novo estudo, novos cálculos, novas considerações e novas demandas de sigilo ou revelação

SEDGWICK 1990: 12

E, juntamente, em diálogo com Oliveira, nos apresenta que:

A epistemologia do armário diz respeito a toda sociedade, assim como a pedagogia do armário envolve a escola como um todo e não apenas autoriza, mas impõe a heterossexualidade como norma, decidindo quem pode e quem não pode expressar livremente sua identidade de gênero e sua orientação sexual

OLIVEIRA 2017: 145

Vivendo numa sociedade em que a norma é a cisheterossexual, ser a dissidência - neste caso LGBTQIAPN+ - se torna doloroso nos pequenos detalhes, desde ter que se "assumir" para a família até sentir que a sua sexualidade não é reconhecida e legitimada.

⁸ Compartilho, aqui, algumas expressões usadas para se referir a um homem gay e que, por muitas vezes, de forma pejorativa e violenta, tentam invalidar a minha existência. Hoje, as coloco em destaque como forma de resistência, aceitação e ressignificação das mesmas.

M. vira para o outro lado, fechou os olhos como quem fosse dormir. Uns minutos depois, M. voltou-se de barriga para cima, encarou o teto novamente e, desta vez, com cara de quem não estava satisfeita com a resposta:

- (Encarando-me novamente) Professor, por que você não gosta de casar?

- Não é que o professor não goste de casar (dessa vez sem ser pego de surpresa e já ciente das possibilidades), é que o professor não quer casar agora, pretendo estudar e viajar antes disso.

- (Agora aparentando estar contente com as respostas) Aaataá! (Virou-se para o lado novamente, abraçou o seu cobertor e 5 minutos depois estava dormindo).

Compartilho essa cena para apresentar como é complexo e visceral dialogar sobre o campo expandido da sexualidade com as crianças. Onde já se viu, expor pessoas tão pequenas a uma orientação sexual? Como podemos deixar que ocorra uma doutrinação sexual compulsória dentro das escolas? Não devemos deixar as crianças se entenderem sexualmente somente após a adolescência?

Esses questionamentos parecem sarcásticos, e são, mas também são perturbadores e verídicos. É de extrema importância que entendamos como a política da sexualidade, das identidades de quem pode falar, viver e ser visto é estruturada em nossa sociedade. De como "historicamente os sujeitos tornam-se conscientes de seus corpos na medida em que há um investimento disciplinar sobre eles" (LOURO 2000: 15).

Assim, para melhor compreender o espectro da sexualidade e como ela é presente e vista dentro do ambiente escolar infantil é necessário contextualizá-la, colocá-la visível, tensionar orientações sexuais outras para fora desse armário cisheteronormativo.

A priori, a sexualidade é um comportamento inerente do ser humano, ou seja, é uma das características que compõem a existência e a vivência de uma pessoa, e se encontra no âmbito de como a pessoa se relaciona afetivamente, portanto, é preciso evidenciarmos dois fatores:

O primeiro deles remete-se à compreensão de que a sexualidade não é apenas uma questão pessoal, mas é social e política. O segundo, ao fato de que a sexualidade é "aprendida", ou melhor, é construída, ao longo de toda a vida, de muitos modos, por todos os sujeitos.

LOURO 2000: 05

Tais pontos são sempre debatidos e estruturados, a fim de se estabelecer uma norma, neste caso, como já ressaltada, a cisheterossexual:

Podemos entender que a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais. Nessa perspectiva, nada há de exclusivamente "natural" nesse terreno, a começar pela própria concepção de corpo, ou mesmo de natureza

LOURO 2000: 06

Ou seja, se a sexualidade é algo que a pessoa constrói e que se entende durante o tempo, porque as formas como a tratamos e reproduzimos com as crianças se dão somente a partir de um modelo unívoco de ser e estar no mundo? Por que, ao pensarmos em "criança viada", por exemplo, as pessoas entram em pânico?

Para esses questionamentos, é preciso retomarmos que sociedade moderna capitalista se desenvolveu através de um sistema binário de relação de poder, na qual diversos discursos e práticas sobre o sexo, o corpo, as leis, etc. estão em constante manutenção de uma superioridade naturalizada:

Para que se efetivem essas marcas, um investimento significativo é posto em ação: família, escola, mídia, igreja, lei participam dessa produção. Todas essas instâncias realizam uma pedagogia, fazem um investimento que, frequentemente, aparece de forma articulada, reiterando identidades e práticas hegemônicas enquanto subordina, nega ou recusa outras identidades e práticas

LOURO 2000: 16

Esse conjunto de investimentos reverbera para um discurso ainda mais profundo, onde ecoa na concepção de infância, no que a criança pode ou não ter acesso, e se atrela a um discurso da inocência na qual “nomeia os corpos e os prazeres das crianças, prescrevendo o que não lhes cabe ver, ouvir, tocar, falar, sentir, saber, desejar, viver, de modo a circunscrever uma subjetividade que só tem validade dentro de um mundo emoldurado” (SALGADO; SOUZA; WILLMS 2018: 48).

Deste modo, torna-se fácil reconhecer que o espaço educacional não é tão seguro quanto é posto. O mesmo é repleto de armadilhas, ataques, coerções e restrições que regem e controlam as subjetividades das crianças. Essas ações se tornam ainda mais nocivas quando crianças presentes em sala de aula se encontram na interseccionalidade de marcadores sociais, tais como ser uma criança negra e LGBTQIAPN+:

A sexualização de um corpo preto infantil é potencializada quando se tratam de gays afeminados, viados e bichas, reduzindo ainda mais um período que já é naturalmente curto. O controle se torna muito mais presente com a intenção deliberada de proteger aqueles que expressam existências ditas normais: brancas e cis heterossexuais

OLIVEIRA 2017: 127

Essas crianças são excluídas, muitas vezes ridicularizadas, como alvo para a defesa e a manutenção do projeto normativo de uma vida adulta cisheterobranca e neoliberal - fixado no modelo binário masculino/feminino, branco/preto, proletariado/patrão - que não explore sua sexualidade, seus prazeres e suas formas de estar no mundo, mas que esteja sempre disposto a (re)produzir, “acreditando que as questões da sexualidade são assuntos privados, deixamos de perceber sua dimensão social e política” (LOURO 2000: 18).

Como forma de contribuir para o desmonte desse modelo colonial e binário de se ver o mundo, me coloquei na linha de frente para esse tensionamento. Quando digo na linha de frente, refiro-me ao local onde a postura assumida em sala de aula é pedagógica e política. Com minhas argolas, minhas roupas deslizando para o “feminino”, as gírias e falas entoadas durante as aulas, continuo a performar minha existência dissidente como uma entre muitas possibilidades de se relacionar com a vida.

Uma forma vulnerável, disposta e aberta ao afeto, a se afetar e afetar as outras pessoas. Com isso, escolhi desde o primeiro momento ao entrar nos CMEIs, como professor de arte na Educação Infantil, deixar minha orientação sexual visibilizada, com a porta do armário totalmente escancarada, fazendo com que haja rachaduras e respiros em minhas aulas.

Como já mencionado anteriormente, e em diálogo com Guaraci da Silva Lopes Martins e Juliana Tonin (2012), mulheres sul-americanas, em *O ensino do teatro e as múltiplas identificações de gênero e sexualidade*:

O ensino do teatro nos espaços formais e não formais de educação possibilita o trabalho criativo e reflexivo pautado nas interações dos sujeitos em busca de novas soluções sobre determinados assuntos no espaço cênico

MARTINS; TONIN, 2012: 143

Deste modo, são infinitas as possibilidades, pois as mesmas são baseadas no que as subjetividades se dispõem a brincar/jogar com as demais. Salgado, Souza e Willms complementam que:

[...] com as rédeas soltas, as crianças – como os artistas – brincam e criam livres de limitações. Frequentemente, fazem construções e instalações com materiais diversos, profundamente imersas em processos criativos, descobrem soluções e quase tudo isso sem controle

SALGADO; SOUZA; WILLMS 2018: 42)

Com essas pequenas intervenções performáticas, enquanto artista-docente, num processo de afeto, visibilidade e autorreconhecimento, busco o elo entre uma pedagogia da escuta, defendida por Abramowicz, Levcovitz e Rodrigues (2009), pela ideia de respeitar mais, ouvir mais, e determinar menos, “na medida em que engendra com as crianças novas produções de arte, não se limita à função de vigiá-las e não fica refém da atividade (por extensão, de um currículo) (2009, p. 182)”, proporcionando me colocar em diálogo direto com as crianças ali presentes e com as proposições trazidas por elas através dos jogos e das brincadeiras.

Por isso, retomo a cena sobre o interrogatório do meu possível casamento para elucidar que não foi através de uma interpelação “Professor, o senhor é viado?!” que o diálogo se deu. Ocorreu de forma sutil, através da confiança e das sutis relações de afeto e convívio que desenvolvi e construí com M., acolhendo suas dúvidas, seus anseios e suas conquistas.

Por fim, compreendo que as ações pedagógicas em arte que visam uma emancipação crítica, subjetiva e do coletivo para uma sociedade antirracista e antissexista precisam ser pautadas na relação do afeto e da amorosidade constante e dialógica entre criança/criança e pessoa educadora/criança, pois “ao ampliar a percepção sobre as próprias ações e sobre as razões que o leva a agir de uma determinada maneira, o sujeito amplia também a sua potencialidade enquanto agente transformador” (MARTINS; TONIN, 2012: 139).

E o que a gente vai fazer agora? – Considerações finais

Não há nenhuma conclusão para essa escrita. Essa investigação só se dará por finalizada, para uma conclusão assim dita, quando todas as pessoas negras possam ter suas histórias reparadas e legitimadas, quando as crianças possam dizer sem medo que “sim, sou uma pessoa viada, sou travesti, sapatão, bi”, e quando o capital e suas hierarquias binárias e dicotômicas forem ao chão. Até lá, apresento e deixo minhas

considerações finais em aberto e em erupções, pequenos punhados de rachaduras nas terras por onde venho cavando e semeando.

Deixo aqui a necessidade de pensarmos a Educação Infantil para além de um espaço que constrói e desenvolve uma criança universal para a sociedade neoliberal. Devemos pensá-la como um espaço que insere e potencializa as crianças para uma multidão, para um coletivo e para uma comunidade. Uma Educação Infantil que, através dos momentos de bagunça e de des/ordem, surja e floresça relações dialógicas e dialéticas sobre as subjetividades de cada criança presente em cada sala de aula, para que as potências dos seus corpos presentes e atuantes sejam acolhidas, protegidas e reconhecidas.

Muito mais do que a compreensão de nomenclaturas e conceitos, interessa-me uma pedagogia com propostas metodológicas e intervenção artística estratégica da pessoa educadora que acolha as crianças e as suas indagações, e compreenda não apenas as hegemonias operantes na socialização dos corpos, mas geradora de possíveis pistas para uma desmontagem educacional e artística no contexto escolar.

É de suma importância ressaltarmos que a manutenção de uma escola neoliberal que trabalha em prol do *status-quo* reduz o espaço criativo e o devir que as crianças tanto precisam, e se tratando de crianças pretas e LGBTQIAPN+ reduz também a estatística de vida, pois o controle e a regulação dos corpos para defender e manter o modelo de infância binário apaga as existências dessas crianças indiscriminadamente.

Infelizmente, o desenvolver dessa pesquisa deixou lacunas a serem respondidas em tempos outros, tendo em vista os entraves passados com a pandemia, que dificultaram a experimentação de outras atividades e brincadeiras dentro do âmbito remoto, porém evidenciaram, mais uma vez, o racismo estrutural perante algumas propostas apresentadas, amalgamado com outros marcadores sociais excludentes. Para além, sentirmos uma carência teórica e prática nos ambientes escolares, na formação continuada das pessoas docentes, nos posicionamentos da direção e coordenação pedagógica, no que diz respeito às atividades que evidenciam e dialogam sobre raça, sexualidade, gênero, deficiências e relações intersubjetivas entre as crianças.

Sendo assim, as pistas teóricas e práticas aqui citadas são pequenas fagulhas para enunciar e incentivar uma infância livre. Ao percorrer alguns anos no chão da Educação Infantil, percebo que as crianças necessitam de um espaço seguro e afetivo para imaginar-se com múltiplas formas de se vestir, de se andar e de se fazer presente e visto no mundo. Com isso, torna-se imprescindível que, para uma educação em arte antirracista e antissexista, corpos e vozes outras se juntem e fomentem as discussões como já feito pelos nossos ancestrais. Às vezes, é gritando e batendo o tambor que a criança ginga e brinca para se reconectar, afetando e sendo afetada, gerando amorosidades.

Por fim, deixo pistas inconclusas que me foram possíveis e acessíveis enquanto uma pessoa docente negra e gay na educação pública, e para que possamos romper com esses ciclos racistas e sexistas binários, convido cada pessoa leitora a imaginar, criar e fomentar brincadeiras, jogos e epistemologias outras que colapsem o padrão hegemônico cisheterocapitalista branco. Seguimos nas lutas e na invenção de mundos possíveis!

Referências

ALTIVO, Bárbara. "Reinadinho dos kamburekos: infância, magia e reparação da ferida colonial". In: *Revista Espaço Acadêmico*, v. 22, n. 225, p.37-49, 2020.

- ABRAMOWICZ, Anete e OLIVEIRA, Fabiana de. "Infância, raça e paparicação". In: *Educação em Revista*, Belo Horizonte. v.26, n.02, p.209-226, ago. 2010.
- ABRAMOWICZ, Anete. LEVCOVITZ, Diana. RODRIGUES Tatiane Cosentino. "Infâncias em Educação Infantil". In: *Pro-Posições*, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 179-197, set./dez. 2009.
- ABREU, Lua Lamberti. *Pe-drag-ogia Como Modo De Tensionar/Inventar Territórios Educacionais Heterotópicos*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro Ciências Humanas, Letras e Artes, 2019.
- BRASIL, MEC. *Base Nacional Comum Curricular – BNCC*, 2019. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/#infantil>. Acesso em: 21 abr. 2021.
- BRASIL. *Lei nº 10.639*, de janeiro de 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm Acessado em: 21 de abril de 2021.
- BRASIL. *Lei nº 11.645*, de março de 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm Acesso em: 21 abr. de 2021.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução - AGUIAR, Renato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.
- GROSFOGUEL, Ramón. "Para descolonizar os Estudos de Economia Política e os Estudos Pós-Coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global". In: Santos, Boaventura Sousa e Meneses, Maria Paula. (Org.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: CES, 2009, p. 383-418.
- hooks, bell. "Eros, erotismo e o processo pedagógico". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.) *Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2a ed., 2000, p.82-88.
- LOURO, Guacira. "Pedagogias da Sexualidade". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.) *Corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2ª ed., 2000, p.4-24.
- LUGONES, Maria. "Rumo a um feminismo descolonial". In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, ano 22(3), 2014, p. 935-952.
- MARTINS, Guacira da Silva Lopes. TONIN, Juliana. "O ensino do teatro e as múltiplas identificações de gênero e sexualidade". In: *O Mosaico: Revista Pesq. Artes*, Curitiba, n. 8, p. 136-147, jul./dez., 2012.
- MOTTA, Pedro Mourão Roxo da. BARROS, Nelson Filice de. *Autoetnografia*, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csp/a/xjr7WRWBffwSDMYQYhCZvFt/?lang=pt>. Acesso em: 22 mai. 2021.
- MOURA, Eduardo Junio Santos. "Des/obediência docente na de/colonialidade da arte/educação na América Latina". In: *Revista GEARTE*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 313-325, maio/ago, 2019.
- OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. *O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na Educação*. Tese (Doutorado em Educação) – Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.
- OLIVEIRA, Luiz Fernandes de Oliveira. CANDAU, Vera Maria Ferrão. "Pedagogia Decolonial e Educação Antirracista e Intercultural No Brasil. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v.26, p.15-40, abr. 2010

- PRECIADO, Paul B. "Quem defende a criança queer?" Tradução: Fernanda Ferreira Nogueira. In: *Revista Jangada*, Minas Gerais, n. 1, 2013.
- PRECIADO, Paul B. Multidões "Queer: Notas para uma política dos 'anormais'". In: *Estudos Feministas*, Florianópolis. 11-20, janeiro-abril/2011.
- SALGADO, Raquel Gonçalves. SOUZA, Leonardo Lemos. WILLMS, Elni Elisa. "Infância, arte, gênero, sexualidade e educação: a mordaza e a criminalização em nome da proteção". In: *Periódicus*, Salvador, n. 9, v. 1, maio-out. 2018.
- SANTOS, Fátima Santana. *Leia-me negra: itinerâncias formativas no CMEI Dr. Djalma*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Sul da Bahia, Campus Jorge Amado, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-raciais, 2019.

CARÔMETRO: QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS NO CURRÍCULO DE ARTES CÊNICAS DA UNB

CARÔMETRO: ETHNIC-RACIAL ISSUES IN
THE PERFORMING ARTS CURRICULUM AT UNB

GLAUCILENE FERREIRA SOARES

Mestranda em Artes Cênicas pela UnB, com estágio na Universidade Pedagógica de Maputo (Moçambique). Pesquisa currículo e questões étnico-raciais. Preparadora de elenco, atriz, arte-educadora, atua na valorização de perspectivas negras no audiovisual e nas artes cênicas. Foi homenageada em 2023 pelo FAC na categoria Cultura Mulher e premiada em 2017 na categoria Audiovisual.

Universidade de Brasília
glaufsoares33@gmail.com

Resumo

A presente pesquisa mostra a face da estrutura dos currículos de artes Cênicas e lança algumas reflexões sobre o racismo estrutural e institucional identificados na estrutura curricular que orienta os cursos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Tais informações foram obtidas por meio das análises documentais do Projeto Político Pedagógico do curso e das ementas disponíveis no SIGAA (sistema de Integração acadêmica). Pretende-se também problematizar a totalidade das referências bibliográficas brancas, de um currículo pautado em escritores brancos e demonstrar o quanto que os currículos das habilitações Bacharelado e Licenciatura do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília ainda estão pautados em uma única forma de pensar e criar a arte, mantendo o padrão de autorias brancas, resultando em epistemicídios dos estudos afro-brasileiros e do apagamento de referências negras. Apresenta ainda dados que são potentes para reflexão e construção de novas formas de agir e entender o espaço da Educação a partir de uma perspectiva negra.

Palavras-chave: Currículo, Racismos, Relações Étnico-Raciais.

Abstract

Reading This research examines the structure of Performing Arts curricula and offers some reflections on the structural and institutional racism identified in the curricular structure that guides Performing Arts programs at the University of Brasília. This information was obtained through documentary analysis of the program's Pedagogical Political Project and syllabi available on SIGAA (the Academic Integration System). It also aims to problematize the totality of white bibliographical references, a curriculum based on white authors, and demonstrate the extent to which the curricula of the Bachelor's and Licentiate degrees in the Performing Arts program at the University of Brasília are still based on a single way of thinking about and creating art, maintaining the standard of white authorship, resulting in the epistemicide of Afro-Brazilian studies and the erasure of Black references. It also presents powerful data for reflection and the construction of new ways of acting and understanding the educational space from a Black perspective.

Keywords: Curriculum, Racisms, Ethnic-Racial Relations.

Introdução



ptei por iniciar a escrita deste artigo apresentando o *carômetro étnico-bibliográfico* como uma ferramenta metodológica que busca visibilizar a pluralidade de saberes presentes ou ausentes em nossas referências acadêmicas. Importa frisar que esta proposta não se trata de rejeitar ou negar as contribuições de referências brancas, mas de promover maior equidade na construção do conhecimento. Reconheço que o saber hegemônico também me atravessa e me estrutura, e por isso me coloco, ao propor esta metodologia, em constante exercício crítico e reflexivo¹. Portanto, trata-se de um convite a questionar as hierarquias epistêmicas que organizam o campo acadêmico e a ampliam o repertório de vozes, perspectivas e experiências que legitimamos como saber.

¹ Pesquisa formação: Josso (2004) resume que a pesquisa-formação é o lugar de transformação do próprio pesquisador, além dos participantes. O foco está na experiência vivida (histórias de vida, memórias, narrativas) como fonte de saber, reconhecendo que aprender, investigar e formar-se são movimentos inseparáveis.



7 mulheres negras | 1 homem indígena | 4 homens negros | 1 mulher branca | 1 homem branco

No campo das Artes Cênicas, o currículo é mais do que um repositório de disciplinas e conteúdos: trata-se de uma interface dinâmica entre práticas pedagógicas, estéticas e políticas. Nesse cenário, elementos visuais como o carômetro, tradicionalmente utilizado no contexto audiovisual como ferramenta de identificação visual, utilizada para facilitar a comunicação e a organização dentro de uma produção, ganham novos significados ao serem inseridos no contexto formativo das artes Cênicas.

Esta pesquisa propõe discutir a interface entre os currículos das Artes Cênicas e os dispositivos de visualidade, estruturando o carômetro como ferramenta metodológica e ponto de partida para refletir sobre identidade, subjetividades, representação, propondo uma ruptura na linha de pensamento cartesiano e destacando a importância de que os cursos identifiquem reconheçam e valorizem as diferentes cosmovisões² de diversas identidades étnicas raciais nos espaços de formação artística.

A partir dessa perspectiva, o conceito de carômetro é ressignificado conforme experimentado pela autora em sua pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC) em 2022, e

² A cosmovisão de Nêgo Bispo é uma visão de mundo oriunda dos povos quilombolas, profundamente enraizada na ancestralidade, no território, na natureza e nos modos de saber tradicionais, em oposição aos sistemas colonialistas de pensamento. Ela integra uma relação orgânica e íntima entre humanos, natureza, território, os vivos e os ancestrais, a defesa da territorialização como modo de existência e afirmação de identidade; ou seja, o território não é só espaço físico, mas espaço de vida, de sentido, de memória. Uma crítica ao uso de conceitos importados ou colonizadores como "ecologia", quando estes desconsideram os saberes locais, as práticas culturais e a relação com o cosmo que os povos tradicionais mantêm. Bispo prefere usar "cosmologia" ou imaginar o "cosmo" como algo amplo onde tudo cabe.

posteriormente aprofundado em sua monografia de 2023, *Currículo e Questões Étnico-Raciais nos Cursos de Artes Cênicas da UnB: Problemáticas, Desafios e Perspectivas*. Onde a autora conceitua o termo carômetro:

Pensando nesse universo ARTE, que tece imaginários sociais, vinculados à beleza, ao que é estético e poético, proponho uma forma gráfica de perceber o racismo no currículo. Construí o carômetro fazendo uma analogia com as bancas de heteroidentificação, pensadas a partir de fraudes cometidas no processo de cotas. As bancas surgem com intuito de evitar essas fraudes de pessoas brancas querendo se passar por negras para ingressarem nas universidades (...) Crio o carômetro como um documento, a fim de comprovar, a partir das imagens, a presunção da supremacia branca presente na forma de educar. A Supremacia não é uma realidade, mas uma suposição da mesma branquitude

SOARES 2023: 37

Nesse novo contexto, o carômetro deixa de ser apenas uma ferramenta organizacional e passa a funcionar como um "**catálogo étnico-bibliográfico**", capaz de revelar, através da imagem, os sujeitos que escrevem, ensinam e performam os currículos. Essa abordagem torna possível evidenciar as presenças e ausências de corpos negros, indígenas, LGBTQIAPN+ e periféricos no espaço curricular, questionando quem é legitimado a representar, ensinar e ser reconhecido no campo das Artes Cênicas.

Para aprofundar essa leitura crítica dos currículos, o carômetro é mobilizado como uma interface que articula três dimensões fundamentais: (1) o projeto curricular oficial como o Projeto Pedagógico Curricular (PPC), disciplinas, ementas, cargas horárias e bibliografias; (2) as performatividades dos corpos que habitam esses espaços; estudantes, professores, atrizes e atores; e (3) os mecanismos de controle, validação e exclusão racializados.

Entre os mecanismos de validação, destacam-se os processos de heteroidentificação, bem como as diretrizes estabelecidas pelas Leis nº 10.639/2003, nº 11.645/2008 e pela Resolução nº 01, de 2004, conquistas históricas dos movimentos negros em defesa da reparação e valorização da diversidade étnico-racial no Brasil.

No entanto, apesar da existência dessas políticas, a exclusão de saberes negros ainda persiste de forma estrutural, como se evidencia na ausência de referências negras nos currículos. Mesmo após mais de vinte anos da promulgação da Lei nº 10.639, em 9 de janeiro de 2003 e, posteriormente, da Lei nº 11.645, em 10 de março de 2008, dados da pesquisa *Currículo e Questões Étnico-Raciais nos Cursos de Artes Cênicas da UnB: Problemáticas, Desafios e Perspectivas* revelam que menos de 2% das referências utilizadas no referido curso são de autoria negra.

Essa invisibilidade não se restringe apenas aos dados numéricos. Ela se materializa também nas imagens e nos conteúdos que estruturam os processos formativos. As imagens elaboradas pela autora evidenciam estereótipos e silenciamentos que marcam a experiência de formação de discentes ao longo de, aproximadamente, quatro anos de curso.

A discrepância é ainda mais evidente quando se analisam as referências bibliográficas presentes nas disciplinas obrigatórias. Das 40 disciplinas obrigatórias da licenciatura e das 21 do bacharelado, totalizando 61 componentes curriculares obrigatórios, identificam-se 181 referências brancas contra apenas 2 negras. Essas últimas, inclusive, estão presentes nas disciplinas "optatórias" intituladas "Práticas Docente em...", cujo

acesso depende da escolha individual do estudante, visto que ela integra um grupo de matérias eletivas. Essa desigualdade pode ser observada no próprio Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UnB, que explicita a organização curricular e revela lacunas na representatividade de autores negros entre as referências (Universidade de Brasília, 2023).

Além dos autores negros estarem nessa “cadeia” de disciplinas “optatórias”, apenas 1 disciplina é designada para discutir as questões étnico-raciais e de gênero:



Carômetro étnico bibliográfico (Canva 2023).

Esses dados apontam para uma estrutura curricular marcada pelo eurocentrismo e pela exclusão, o que contribui para o silenciamento de produções intelectuais e artísticas de pessoas negras e, conseqüentemente, para a manutenção do epistemicídio³ no ensino superior.

Na disciplina obrigatória Poéticas Teatrais, ofertada no 1º semestre, encontramos:

Discutir as poéticas teatrais e suas diferentes vertentes, com foco na análise de diferentes textos e espetáculos e à luz da construção, no Ocidente, dos gêneros teatrais – como o trágico, o cômico e o dramático –, bem como à luz de suas metamorfoses, na época contemporânea, a partir de elementos épicos, pós-dramáticos e performativos

PPC- PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO, 2025

³ Uma forma de sequestro, rebaixamento ou assassinato da razão das pessoas negras que são anuladas enquanto sujeitos do conhecimento e inferiorizadas intelectualmente. Destaco também, dentre os elementos do dispositivo de racialidade, as múltiplas interdições das pessoas negras que, além de serem assassinadas intelectualmente, são interdidas enquanto seres humanos e sujeitos morais, políticos e de direito. Com a função de produzir exclusão, as interdições presentes tanto na produção discursiva quanto nas práticas sociais promovem a inscrição de indivíduos e grupos no âmbito da anormalidade, na esfera do não ser, da natureza e da desrazão, contribuindo para a formação de um imaginário social que naturaliza a subalternização dos negros e a superioridade dos brancos (CARNEIRO, 2023).

A construção dos gêneros teatrais “no Ocidente” já delimita uma matriz de pensamento baseada em referenciais brancos, europeus e masculinos. A ausência de menção a poéticas africanas, afro-diaspóricas⁴, indígenas, periféricas e LGBTQIAPN+ é um indício de exclusão de outras formas de criação teatral que não se alinham ao cânone ocidental.

Quando se observa a questão de gênero, fica mais delicada a questão curricular, pois constata-se que mulheres, especialmente mulheres negras e indígenas historicamente foram invisibilizadas na construção dos cânones teatrais. Ao não mencionar propositalmente a perspectiva de gênero e raça, a ementa corre o risco de naturalizar as ausências, reafirmando uma tradição onde os corpos e vozes negras e indígenas foram silenciados na formação acadêmica.



Carômetro étnico bibliográfico (Canva 2023)

Diante desse cenário, torna-se urgente repensar o desenho curricular dos cursos de Artes Cênicas. A inclusão crítica e sistemática de referências negras, indígenas e não brancas nas ementas, bibliografias e práticas pedagógicas, conforme previsto nas diretrizes das Leis nº 10.639/2003 e nº 11.645/2008 e, sobretudo, da Resolução nº 01/2004. O carômetro dá ao currículo cara e medida (padrão) visual de quem ainda domina e opera este espaço de forma universalista.

Sendo assim a pergunta que sustenta este estudo é: como a permanência de um currículo eurocentrado nos cursos de Artes Cênicas da UnB evidencia e mantém mecanismos de exclusão epistêmica e racial nas universidades públicas brasileiras?

⁴ O conceito de afro-diaspórico refere-se a tudo o que diz respeito às populações africanas e suas descendências espalhadas pelo mundo em razão da diáspora africana processo histórico marcado, sobretudo, pelo tráfico transatlântico de escravizados.

Currículo como Dispositivo Político e Cultural

A compreensão do currículo como uma construção neutra e meramente técnica tem sido amplamente questionada por estudiosos críticos do campo da Educação. Nilma Lino Gomes (2012) diz, especialmente no contexto do Movimento Negro e da educação das relações étnico-raciais, que o currículo não é neutro, mas sim um território de disputa política, identitária e epistêmica. No livro "Movimento Negro Educador: Saberes construídos nas lutas por emancipação" (2017), ela discute como o currículo pode (e deve) ser transformado pelas ações e pressões dos movimentos sociais, especialmente o Movimento Negro, que atua como um educador coletivo.

Tomaz Tadeu da Silva (2004) aponta que o currículo é um dispositivo político e cultural, responsável por selecionar, legitimar e transmitir determinados saberes em detrimento de outros. Assim, o currículo atua como uma instância de poder que organiza o conhecimento escolarizado e contribui para a manutenção de hierarquias sociais, culturais e raciais.

Ivor Goodson (1995) reforça essa perspectiva ao afirmar que o currículo é produto de lutas e disputas simbólicas que envolvem agentes sociais com diferentes interesses e visões de mundo. No campo das Artes Cênicas, tais disputas se manifestam na definição das práticas pedagógicas, das estéticas valorizadas e dos conteúdos ensinados. Como destaca Paulo Freire (1996), não existe neutralidade na educação: ensinar é um ato político.

Com base nessas concepções, torna-se necessário problematizar quais corpos e saberes são legitimados pelos currículos de Artes Cênicas, bem como compreender os mecanismos que operam a exclusão de outras epistemologias, sobretudo as produzidas por sujeitos negros, indígenas, periféricos e LGBTQIAPN+.

Epistemicídio e Exclusão Racial nos Currículos de Ensino Superior

A ausência sistemática de autores e perspectivas negras, indígenas e não brancas nos currículos universitários é um dos aspectos centrais da exclusão epistêmica que opera no ensino superior brasileiro. Sueli Carneiro (2005) nomeia esse fenômeno como epistemicídio: a destruição dos saberes de populações subalternizadas, promovida por uma lógica colonial de conhecimento que privilegia epistemologias brancas, europeias e masculinas.

Essa exclusão não ocorre de maneira pontual ou acidental, mas está ancorada em uma estrutura histórica de racismo institucional. Kabengele Munanga (2003) ressalta que o sistema educacional brasileiro foi moldado para reproduzir o mito da democracia racial enquanto invisibiliza as contribuições intelectuais e culturais de africanos e afrodescendentes.

No contexto das Artes Cênicas, a manutenção de currículos eurocentrados colabora para a reprodução do epistemicídio, ao silenciar a diversidade de práticas, estéticas e histórias que compõem a produção artística negra e indígena no Brasil. Tal silenciamento impacta diretamente na formação de artistas e educadores, restringindo seus horizontes criativos e políticos.

Carômetro e Representação

A imagem, enquanto linguagem, também é um campo de disputa epistemológica e política. bell hooks (1992) afirma que o olhar negro é um ato de resistência diante da

representação hegemônica que historicamente objetificou e estereotipou os corpos racializados. Pensar a visualidade como um campo de construção de saberes é reconhecer o poder das imagens em (re)produzir normas, silenciamentos e também possibilidades de ruptura. Nesse sentido, o carômetro, instrumento visual utilizado em produções audiovisuais para organização e identificação de elenco, é ressignificado neste trabalho como uma metodologia crítica que articula imagem, presença e identidade.

Leda Maria Martins (2022) contribui para esse debate ao propor o conceito de “afrografias da memória”, defendendo que corpos negros carregam registros ancestrais e produzem conhecimento por meio da performance, da oralidade, da dramaturgia e da visualidade. Assim, o carômetro, quando apropriado criticamente, torna-se um “catálogo étnico-bibliográfico”, capaz de evidenciar os sujeitos que escrevem, ensinam e performam os currículos e, sobretudo, os que são sistematicamente excluídos deles.

Nilma Lino Gomes (2017) acrescenta que a inclusão de referências negras nos processos educativos não deve ser apenas quantitativa, mas qualitativa e crítica. É preciso tensionar os modos como essas referências são inseridas, garantindo que contribuam para a valorização da identidade negra e para a construção de um currículo antirracista.

Portanto, ao articular currículo, exclusão epistêmica e visualidade, este trabalho propõe uma nova leitura metodológica sobre o carômetro, destacando seu potencial para tornar visíveis as desigualdades curriculares e as ausências historicamente construídas nas formações artísticas.

Metodologia

Esta pesquisa se inscreve no campo qualitativo, com abordagem crítica e interdisciplinar, articulando os campos da Educação, das Artes Cênicas, dos Estudos Culturais e das Epistemologias Negras. Parte-se da compreensão de que o conhecimento é situado⁵ (HARAWAY, 1995) e que o lugar de fala da pesquisadora, enquanto mulher negra em formação artística, constitui elemento essencial na construção da análise.

O trabalho adota como procedimento principal a análise documental crítica, concentrando-se nos Projetos Pedagógicos dos Cursos (PPCs), nas ementas, nas bibliografias e nos componentes curriculares obrigatórios dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A análise baseia-se nos pressupostos de Silva (2004), segundo os quais o currículo é um texto político que opera seleções, inclusões e exclusões, e, portanto, pode ser lido criticamente a partir dos seus silêncios e presenças.

Além disso, esta pesquisa se ancora em procedimento metodológico produzido pela autora durante sua trajetória acadêmica, especialmente no âmbito da Iniciação Científica (PIBIC/CNPq, 2022), na monografia trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Artes Cênicas (2023) e em artigos das bancas de heteroidentificação. A autora cria o *Carômetro étnico Bibliográfico*, como catálogo visual, pois entende que a partir da imagem se criam imaginários sociais e noções do que é visto como coerente, como

⁵ Donna Haraway define conhecimento situado como a ideia de que todo conhecimento é produzido a partir de uma posição específica, histórica e corporal, e que a objetividade científica depende justamente de reconhecer essa parcialidade em vez de fingir neutralidade: “Não existe visão de nenhum lugar; só é possível conhecer a partir de uma perspectiva parcial. A objetividade exige estar localizado, assumir a posição e a responsabilidade por aquilo que se vê e se diz (HARAWAY 1995: 21)”.

certo, como adequado, “normatizando”, portanto, conhecimentos que antes de serem artísticos têm suas faces sociais e políticas principalmente no campo das Artes Cênicas. E que, ao ver as imagens já se tem um parâmetro crítico do estado real da arte, e quem está dizendo e comunicando o que é arte no Brasil.

Ao longo desse percurso, foram coletados registros visuais (imagens públicas retiradas do *google* e das *redes sociais*), listagem de disciplinas que compõe as ementas, tabelas, gráficos e textos reflexivos que compõem um acervo político de investigação. Esses registros foram sistematizados e organizados com base na ideia de “carômetro étnico-bibliográfico”, construído como ferramenta de visualização das presenças e ausências raciais nos currículos.

O carômetro com o intuito de dispositivo metodológico, ressignifica, permite mapear as presenças e ausências de pessoas negras, indígenas, LGBTQIAPN+ e periféricas nos espaços curriculares, tanto como autorias nas referências bibliográficas, quanto como sujeitos de ensino (docentes).

A análise dos dados foi orientada por uma postura de leitura interseccional⁶ (AKOTIRENE, 2019), levando em conta as dimensões de raça, gênero, classe e território na constituição do espaço curricular. Os dados quantitativos (como o levantamento de autores negros e brancos nas disciplinas obrigatórias) foram tratados de modo a evidenciar padrões estruturais de exclusão e, posteriormente, articulados com os dados visuais e discursivos produzidos pela autora ao longo de sua pesquisa.

Por fim, vale destacar que esta metodologia também se fundamenta em princípios da pesquisa-formação (JOSSO, 2004), em que a trajetória da pesquisadora é parte integrante da produção de conhecimento, e da pesquisa engajada, comprometida com a transformação social e com a promoção de práticas educativas antirracistas.

O Currículo das autorias brancas nos Cursos de Artes Cênicas

A análise dos Projetos Pedagógicos e das ementas dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília evidencia um currículo marcado pelas autorias brancas, tanto em suas referências teóricas quanto na organização de suas práticas pedagógicas. Repetindo para não se esquecer: do total de 61 componentes curriculares obrigatórios analisados, 40 da licenciatura e 21 do bacharelado, foram identificadas 181 referências bibliográficas de autoria branca, em contraste com apenas 2 referências negras, estas alocadas em disciplinas optativas, cujo acesso depende da escolha individual do estudante.

⁶ O conceito de leitura interseccional deriva da interseccionalidade, termo cunhado por Kimberlé Crenshaw (1989) e aprofundado por autoras como Carla Akotirene no contexto brasileiro. A leitura interseccional consiste em analisar como diferentes marcadores sociais e identidades, como raça, gênero, classe, sexualidade, território e outras que se cruzam para produzir experiências específicas de privilégio e opressão.



Carômetro étnico bibliográfico. Canva 2023

Essa configuração revela uma estrutura que naturaliza a supremacia de epistemologias europeias e brancas, invisibilizando as produções de intelectuais negras e indígenas, ainda que a legislação brasileira por meio das Leis nº 10.639/2003 e nº 11.645/2008 e a Resolução nº 01, de 2004, exijam a inclusão da história e cultura afro-brasileira e indígena nos currículos. A desigualdade observada aponta para uma prática institucional que reforça o epistemicídio (CARNEIRO, 2005), silenciando saberes historicamente marginalizados e reiterando uma lógica de exclusão no campo da formação artística.

Além disso, a ausência de representatividade nas referências bibliográficas também impacta diretamente nas experiências de ensino-aprendizagem. Estudantes negras e negros encontram poucos ou quase nada de espelhos de si nos conteúdos estudados, o que fragiliza sua sensação de pertencimento e legitimação no espaço acadêmico. A predominância de autores brancos, europeus e homens nas bibliografias contribui para a manutenção de um cânone hegemônico que desautoriza outras formas de pensar, fazer e ensinar arte.

O Carômetro como Pedagogia da Exposição e Denúncia Contranarrativa⁷

Frente a esse cenário, a resignificação do carômetro como ferramenta metodológica configura-se como uma estratégia crítica de enfrentamento não apenas à exclusão de autorias negras nos currículos de Artes Cênicas, mas, também enquanto denúncia dos racismos que continuam a estruturar e reorganizar esses currículos, mesmo com a existência de leis de ações afirmativas. O carômetro propõe uma análise crítica e sensível das presenças e ausências no campo educacional, permitindo que cada sujeito se perceba dentro de uma cartografia social e racial.

⁷ Richard Delgado e Jean Stefanic em *Critical Race Theory: An Introduction*, definem *counter-story-telling* (contranarrativa) como ferramenta para revelar experiências de minorias raciais e questionar narrativas dominantes (2012, p. 43–50)

Ao ser confrontado com o carômetro, uma pessoa negra pode se reconhecer e se localizar no mundo e no espaço curricular; já uma pessoa branca é convocada a refletir sobre seus privilégios e a reavaliar sua posição e responsabilidade na manutenção das desigualdades raciais, se racializando também. Assim, o carômetro atua como espelho e ferramenta pedagógica, promovendo consciência racial, reposicionamentos subjetivos e revisão de narrativas brancas dominantes.

O carômetro articula imagem e dado como forma de visibilizar os sujeitos que habitam ou são sistematicamente ausentados dos currículos das Artes Cênicas. A visualidade, neste caso, torna-se ferramenta de análise crítica e também de provocação estética. A inspiração em autoras como bell hooks (1992) e Leda Maria Martins (2022) sustenta a compreensão da imagem como performance política e da representação como campo de disputa.

Ao articular os dados quantitativos com os registros visuais do carômetro, evidenciam-se não apenas lacunas numéricas, mas o próprio desenho racializado da formação artística. O que está em jogo não é apenas o *quem está* e *quem falta*, mas o *porquê* e *para quem* se organiza um currículo que, ao desconsiderar a pluralidade étnico-racial do Brasil, falha em cumprir sua função formadora e democrática.

Nêgo Bispo (2021), pensador quilombola, agricultor, poeta e intelectual do Território Quilombola Saco-Curtume (PI), propõe o conceito de “*contracolonizar*” como uma resposta epistemológica e política *radicalmente distinta da ideia de “descolonizar”*. Para ele, descolonizar ainda está dentro da lógica do colonizador, porque parte do pressuposto de que o conhecimento ocidental é o centro do saber e, portanto, precisa ser “corrigido” ou “reparado”.

Para ele, o termo contracolonizar significa agir a partir de outras matrizes de vida, tempo, saber e relação, especialmente aquelas dos povos quilombolas, indígenas e de outros territórios ancestrais. É fazer valer as próprias lógicas, sem pedir permissão ao mundo colonial. Não queremos descolonizar o currículo. Queremos construir um currículo outro. Um currículo que nasce do nosso chão, do nosso tempo, do nosso modo de viver.

A Urgência da (de) formação Curricular

Os impactos dessa estrutura curricular não se limitam ao campo teórico ou simbólico. Ao longo da pesquisa foi possível observar como o silenciamento de vozes e referências negras contribui para a formação de subjetividades feridas, deslegitimadas e apagadas nos espaços de formação e nos espaços das artes Cênicas. Discentes negras e negros relatam sentimentos de deslocamento, inadequação e cansaço diante de um currículo que, reiteradamente, os exclui das narrativas oficiais do conhecimento artístico: “As sociedades que experimentaram a colonização sofreram muitos efeitos nocivos, alguns psicológicos, alguns linguísticos e alguns intelectuais. Mas talvez nada tenha sido menos estudado do que como a colonização subjuga o conhecimento e marginaliza as epistemes locais (OYĒWUMÍ 2016: 1)”.

No contexto dos trabalhos em Artes Cênicas, é necessário questionar o que significa retomar referências negras, indígenas, LGBTQIAPN+ e periféricas como ferramentas de produção de conhecimento legítimo e científico.

Essa revisão crítica das referências também nos leva a refletir sobre as dimensões de sentido e significado que sustentam essas escolhas. Ao promover uma ausência de sentido e significado, é importante ressoar novamente as reflexões de Bispo sobre essas dimensões no contexto das Artes Cênicas. Os saberes do corpo não se esgotam

nas técnicas; o eurocentrismo imposto aos corpos negros não encontra resolução, tornando-se um processo desumanizador que transforma o corpo em algo sem sentido humano, quase maquínico.

Nesse mesmo sentido, a ausência de representatividade opera como uma forma de violência simbólica⁸ (BOURDIEU, 1989), reforçando a lógica de que apenas determinados corpos são autorizados a ensinar, criar e produzir arte dentro da universidade. A permanência de currículos eurocentrados, portanto, não apenas restringe o acesso a conhecimentos diversos, mas também atua subjetivamente na construção de futuros artistas e professores.

Ao tornar visíveis essas dinâmicas, o carômetro evidencia a urgência de reformular práticas curriculares que operam na lógica da exclusão. Sua proposição como dispositivo metodológico e político aponta para a possibilidade de ruptura com a normatividade acadêmica e para a construção de espaços de ensino diversos e antirracistas.

Além de sua função institucional e coletiva, o carômetro também pode operar como um dispositivo de ética pessoal para seu fazedor, levando esta provocação para docentes e discentes, com o objetivo de incentivá-los, antes mesmo da produção de seus materiais teóricos, a elaborar um “carômetro étnico-bibliográfico”. Essa prática permitiria refletir criticamente sobre suas referências acadêmicas, se estas estão restritas a um único lugar, espaço ou tempo. Caso o objetivo seja construir um mundo menos bélico e mais equitativo, esse exercício se torna essencial para que profissionais revisitem e ampliem suas referências de forma consciente e comprometida com as diversidades, incluindo as práticas não brancas como material que estrutura os currículos de Artes Cênicas.

É necessário também que a gestão acadêmica (re) pense os currículos não apenas de forma rígida, restrita ao papel, mas considerando a presença de professores e professoras negros e indígenas que possam ocupar esses espaços educativos como sujeitos docentes, contribuindo ativamente para a construção de práticas pedagógicas mais diversas e inclusivas: A escola precisa repensar suas práticas para não apenas incluir o índio como objeto de estudo, mas como sujeito produtor de conhecimento (MUNDURUKU 2006: 45).⁹

Repensar o currículo em Artes Cênicas exige reconhecer a urgência do chamado de Munduruku para que os povos indígenas e negros sejam vistos não apenas como temas a serem estudados, mas como sujeitos produtores de conhecimento. Isso significa criar espaços pedagógicos onde saberes, narrativas e estéticas indígenas sejam tratados com legitimidade, contribuindo ativamente para a construção de novas linguagens e perspectivas artísticas. Ao deslocar o olhar colonial que exotiza ou folcloriza essas culturas, podemos avançar em direção a práticas educacionais mais democráticas, plurais e comprometidas com a transformação social.

Conclusão

A análise dos currículos dos cursos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília evidenciou a persistência de uma estrutura movimentada pela branquitude, que silencia sistematicamente as produções intelectuais e artísticas de autoria negra, indígena e periférica.

⁸ A violência simbólica é um conceito central da sociologia de Pierre Bourdieu. Refere-se a uma forma de dominação invisível, que é aceita pelos dominados como legítima, porque se manifesta por meio de normas, valores, símbolos, linguagem e práticas culturais que parecem naturais.

Mesmo diante de avanços legais, como as Leis nº 10.639/2003 e nº 11.645/2008, os dados revelaram uma escassa presença de referências negras nas disciplinas obrigatórias, o que reforça a lógica do epistemicídio, do sistema racista curricular e compromete os princípios da diversidade da ética humana e da justiça racial no ensino superior.

Diante dessa realidade, o presente estudo propôs a ressignificação do carômetro como um carômetro étnico-bibliográfico no curso de Artes Cênicas que se apresenta como uma ferramenta pedagógica fundamental para problematizar os imaginários sociais construídos a partir das formações em artes cênicas, das referências das imagens que ocupam o cinema, a televisão o teatro e as demais telas.

Esses imaginários, historicamente moldados por perspectivas eurocentradas, reforçam estereótipos e silenciamentos, determinando quais corpos, narrativas e culturas são visibilizados ou invisibilizados nas produções artísticas. Ao propor que docentes e discentes mapeiem criticamente as referências que fundamentam sua formação e criação, o carômetro étnico-bibliográfico funciona como um dispositivo de conscientização sobre a hegemonia de determinadas vozes e a ausência de outras.

Essa prática permite reconhecer que a escolha de referências não é neutra: ela constrói modos de ver, representar e imaginar o mundo. Inserir referências negras, indígenas, LGBTQIAPN+ e periféricas no currículo amplia o repertório crítico e estético dos estudantes, ao mesmo tempo em que desafia estruturas curriculares excludentes que consolidam um único modelo de arte como legítimo. Dessa forma, o carômetro étnico-bibliográfico não é apenas um instrumento de diversificação de bibliografia, mas um convite a repensar profundamente o papel da educação artística na construção de narrativas plurais, éticas e socialmente comprometidas com a transformação dos imaginários que alimentam o cinema, o teatro e outras artes da cena.

É um dispositivo metodológico e crítico capaz de articular imagem, presença e ausência no espaço curricular. Ao ser utilizado como “catálogo étnico-bibliográfico”, o carômetro permitiu evidenciar as exclusões estruturais que atravessam a formação artística e pedagógica, ao mesmo tempo em que provocou reflexões sobre identidade, subjetividade, representação e pertencimento.

Para além da denúncia, a construção do carômetro como ferramenta crítica indica caminhos para a reformulação curricular: sua mobilização permite tensionar as referências hegemônicas e contribuir para práticas pedagógicas mais plurais, visibilizando autores, saberes e corpos historicamente marginalizados. Como tecnologia visual e política, o carômetro convida à revisão dos modos como olhamos para os currículos e para os sujeitos que os constroem.

Conclui-se que repensar os currículos dos cursos de Artes Cênicas a partir de uma perspectiva antirracista e contra colonial não é apenas uma demanda ética e política, mas uma condição necessária para a construção de uma universidade pública mais justa, representativa e comprometida com a pluralidade dos saberes que compõem a cena brasileira. Nesse sentido, o carômetro não apenas denuncia tudo que foi supracitado, o que falta, mas também anuncia outras possibilidades de ver, ensinar e aprender em arte.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais)

- BISPO DOS SANTOS, Antônio. *Colonialismo e quilombos: modos e significados*. 2. ed. Brasília: INCTI, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. São Paulo: USP, 2005. (Tese de Doutorado). Disponível em: <https://archive.org/details/AConstruoDoOutroComoNoSerComoFundamentoDoSerSueliCarneiro>. Acesso em: 23 jun. 2025.
- CARNEIRO, Sueli. "O epistemicídio negro no Brasil". In: *COLUNAS TORTAS*. Disponível em: <https://colunastortas.com.br/o-epistemicidio-negro-sueli-carneiro/>. Acesso em: 23 jun. 2025.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 20. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GOMES, Nilma Lino. "Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos". In: *Currículo sem fronteiras*, v.12, n.1, pp. 98-109, Jan/Abr 2012.
- GONÇALVES E SILVA, Petronilha Beatriz. "Aprender, ensinar e relações étnico-raciais no Brasil". In: *Educação*. Porto Alegre, ano XXX, nº 3, 63, set.dez 2007, p.489-506. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/2745/2092>. Acesso em 28 jun. 2025.
- GOODSON, Ivor F. *Currículo: teoria e história*. 12. ed. Tradução de Attílio Brunetta. Colaboração de Tomaz Tadeu da Silva. Edição revisada por Hamilton Francischetti. Petrópolis: Vozes, 2012. 141 p.
- HARAWAY, Donna. "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". In: HARAWAY, Donna. *Ciência, ciborgues e mulheres: a reinvenção da natureza*. Tradução de Marta Ribeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995. p. 7-42.
- JOSSO, Marie-Christine. *Experiências de vida e formação*. Tradução de José Claudino e Maria Helena Menna Barreto Abrahão. 2. ed. rev. ampl. Petrópolis: Vozes, 2004.
- SOARES, Ferreira Glaucilene. *Currículo e questões étnico-raciais nos cursos de Artes Cênicas da UnB: problemáticas, desafios e perspectivas*. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 18 dez. 2023. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/39437/1/2023_GlaucileneFerreiraSoares_tcc.pdf. Acesso em: 21 jun. 2025.
- TOMAZ Tadeu da MOREIRA, Antonio Flávio Barbosa. "Sociologia e teoria crítica do currículo: uma introdução". In: *CURRÍCULO, cultura e sociedade*. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2011, p. 1347.
- MUNDURUKU, Daniel. *A identidade cultural indígena*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- HOOKS, Bell. *O olhar negro: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva, 2022.
- OYĒWŪMÍ, Oyèrónkẹ́. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

Projeto Pedagógico Curricular do Bacharelado em Artes Cênicas (UnB). Disponível em <https://www.cen.unb.br/> último acesso: 13/06/2023.

Projeto Pedagógico Curricular Licenciatura em Artes Cênicas (UnB). Disponível em <https://www.cen.unb.br/> último acesso: 13/06/2023.

O QUE ME ORIENTA? UM EXERCÍCIO DE VADIAGEM NAS ARTES CÊNICAS

WHAT GUIDES ME?
A "IDLENESS" EXERCISE IN THE PERFORMING ARTS

GIL AMÂNCIO

Graduado em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Fundador do grupo Frêmito Teatro, na cidade de Macapá-AP, desde 2017. Áreas de pesquisa: Atuação e Estados de Presença do Ator; Poéticas do Corpo; Desmontagem; Arte e Contracolonialidade; Processos Amazônidas nas Artes da Cena; Poéticas e Cosmologias Artísticas Afroindígenas.

Universidade Federal de Minas Gerais
gilamancio@ufmg.br

GABRIELY SANDRA DA SILVA

Atua artisticamente sob o pseudônimo Élya Sadasi.

Universidade Federal de Minas Gerais
gabrielya@ufmg.br

Resumo

O texto reflete sobre a construção das artes cênicas negras a partir de uma perspectiva contra colonial, rompendo com a lógica eurocêntrica que separa teatro, dança e música. A partir de vivências em terreiros, quilombos e favelas, elaboro sobre a importância do tempo largo e espiralar, que permite o vadiar como tecnologia de criação e resistência. O Ciberterreiro surge como espaço pedagógico e político, articulando saberes afro, práticas de capoeira e dança. Tecnologias sonoras e corporais, como o Polymatic e a corpografia sonora, são usadas como ferramentas de criação cênica. A música, entendida como conversa, resgata a oralidade, o corpo e a escuta como fundamentos da criação. Experiências na UFMG e no coletivo Black Horizonte ilustram práticas de ruptura curricular e metodológica. Por fim, reafirmo a arte negra como potência de r(e)xistência, vital para a manutenção da vida.

Palavras-chave: Teatro, Dança, Música, Contra colonial, Artes cênicas negras.

Abstract

The text reflects on the construction of Black performing arts from a counter-colonial perspective, breaking with the Eurocentric logic that separates theater, dance, and music. Based on experiences in terreiros, quilombos, and favelas, I discuss the importance of the "largo" and spiral time, which allows idleness¹ (vadiar) to emerge as a technology of creation and resistance. The Ciberterreiro arises as a pedagogical and political space, articulating Afro knowledge, capoeira practices, and dances. Sonic and bodily technologies, such as the Polymatic and corpografia sonora (sound bodygraphy), are used as tools for scenic creation. Music, understood as conversation, recovers orality, the body, and listening as foundations of creation. Experiences at UFMG and within the Black Horizonte collective illustrate practices of curricular and methodological rupture. Finally, I reaffirm Black art as a power of r(e)xistence, vital for the maintenance of life.

Keywords: Theater, Dance, Music, Countercolonial, Black performing arts.

¹ In Brazil, the word *vadiar* used to have a bad meaning because of the Vagrancy Law created after slavery ended. That law punished Black people just for not having formal jobs, often criminalizing their way of living, resting, or practicing culture. Today, the word is being reclaimed with a new meaning. Instead of "being lazy," *vadiar* it's here and now being used to describe spending free time to create, play, and keep Afro-Brazilian traditions alive. It's about turning leisure into a way of making art, music, dance, and community.

Introdução

Quando nós falamos tagarelando e escrevemos mal ortografado, quando nós cantamos desafinando e dançamos descompassado, quando nós pintamos borrando e desenhamos enviesado, não é porque estamos errando é porque não fomos colonizados.

NÊGO BISPO, 2020

Esse texto é uma tentativa de articular várias conversas sobre arte que tive com mestres e mestras indígenas, quilombolas, dos terreiros e conversas com artistas em botequim e nos ensaios dos espetáculos. É uma escrita que não tem um recorte cronológico, nem uma sequência linear das ideias. O texto foi surgindo de um vadiar nessas conversas, pensando o que seria uma formação nas artes ciências que buscasse aproximar os modos do povo preto fazer arte nos quilombos, terreiros, favelas e nas ruas.

Já no início me deparei com a primeira dificuldade: sustentar a expressão artes cênicas. Na afro diáspora, não vamos encontrar uma separação entre teatro, dança, música, artes visuais, ciência, tecnologia e economia. Artes e ciências acontecem tudo junto e misturado.

A primeira vez que tive esse sentimento foi quando Marlene Silva me levou para assistir uma saída de iaô em um terreiro de candomblé. Normalmente quando vamos a um espetáculo costumamos perguntar que hora que começa e que hora que termina. Mas naquele dia Marlene falou que iria começar às oito horas. Mas o tempo foi passando e nada. Fiquei incomodado e perguntei pra Marlene: – Que horas vai começar? – E ela me respondeu: – daqui a pouco. Quando os tambores começaram a tocar já eram quase dez horas, então perguntei de novo: – Que horas vai acabar? – E ela disse: – meia noite.

Nesse dia, saímos de lá às quatro horas da manhã e a festa ainda não tinha terminado. Foi ali, que vi pela primeira vez essa arte orgânica onde não havia separação entre as artes. E na medida em que fui adentrando nesse universo, é que fui percebendo a conexão íntima entre arte, comida, cuidar da saúde, ciência e os modos de transmissão do conhecimento. Fiquei tão impressionado que saí de lá com uma pergunta que me acompanha hoje: Como fazer uma arte tão potente, sofisticada, complexa e tão instigante?

Ao entrar nesse emaranhado de sentimentos e pensamentos, um pensamento baseado nos ensinamentos de Nego Bispo me acalma: Nós somos um povo poli, não somos mono.

Ciberterreiro

Anos depois, essa pesquisa deu origem ao Ciberterreiro: espaço de experimentação pedagógica, estética e política. Um território de escuta, um espaço para o exercício do vadiar! Vadiar nas artes e tecnologias afrodiaspóricas¹, nos modos africanos e das crianças de habitar o mundo e de pensar as artes cênicas a partir da contracolônização. Entende-se por contracolônização “todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contracolônizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios” (Bispo dos Santos, 2015, p. 48).

Comecei por questionar a escravização como marco da história da África. Queria contar a história do povo negro a partir de outras referências históricas. Falar sobre as coisas que raramente estão presentes nas nossas conversas sobre arte: economia e terreiro. O terreiro, entendido em seu sentido amplo, como território de saber, de sustentabilidade e de r(e)xistência.

No Ciberterreiro, o exercício de pensar a formação nas artes cênicas a partir da afro diáspora tem me levado a encontrar as metodologias que sustentam os modos de como se dá a formação artística, a transmissão do conhecimento, a criação artística, a inovação e da necessidade de trazer a economia como centralidade de nossa formação. Pensar um fazer artístico contra-colonizador é também pensar em uma economia para a vida e não uma economia da morte como a que vivemos (Bispo; Krenak, 2021).

O tempo largo nas artes afrodiaspóricas

No Ciberterreiro, aprendemos com as crianças, com as mestras e mestres, que para se criar um brinquedo ou uma arte afrodiaspórica é necessário instaurar o tempo largo do brincar e do vadiar. Nesse caminho, fui percebendo que a reflexão sobre a economia era fundamental para pensar formas de garantir a experiência de um outro tempo – o tempo largo, necessário para a construção de conexões orgânicas entre as pessoas e a natureza. O tempo da economia do envolvimento e não do tempo linear mono da economia do desenvolvimento (Bispo; Krenak, 2021).

¹ As cosmologias afrodiaspóricas representam um vasto conjunto de práticas e valores que foram preservadas e reanimadas pelas comunidades afrodescendentes em diferentes regiões afrodiaspóricas do Brasil e alhures, nas Américas. Englobam sistemas de conhecimento e relações entre os seres humanos e a natureza, ou entre humanos e não humanos, transmitidas por meio de rituais, práticas espirituais e oralidade (Cascais; Menezes Ferreira; P. Amaro, 2024, p. 10).

Ao adentrar nos modos afrodiaspóricos de fazer arte, senti alargar a minha experiência com o tempo. Nos modos poli de habitar o mundo a experiência com o tempo se dá em três dimensões: o tempo linear, o tempo largo e o tempo espiralar, enquanto no pensar mono, eurocristão, colonizador, o fazer artístico se orienta pelo tempo linear: começo, meio e fim. No pensamento poli o tempo espiralar, por exemplo, é começo, meio e começo. Por isso, nas festas dos terreiros, quilombos, quando você acha que acabou o ritual, vem a comida, quando você acha que acabou a comida, vem o samba, pois nesses territórios as pessoas fazem uma arte que é necessária para a manutenção da vida!²

À medida que nossas pesquisas e criações tinham como referência as culturas afrodiaspóricas, maior era a necessidade de nos aproximarmos desses territórios. Pois, só assim era possível acessar os conhecimentos sobre os modos afrodiaspóricos de fazer arte a partir de uma perspectiva desde dentro como nos propõe o livro “Conhecimento desde dentro: afro-sul-americanos falam de seus povos e suas histórias” (Antunes, 2022).

A convivência com as mestras e mestres evidenciou a distância que havia entre o que era escrito a partir do olhar do colonizador e o que de fato acontecia nos terreiros e seus rituais. Por mais bem-intencionados que fossem os pesquisadores, eles estavam olhando a partir das referências epistemológicas mono, do isto ou aquilo, eurocentrista, cristã e capitalista.

O convite para participar do Dossiê ÁFRICA-BRASIL, me instigou a essa aventura de escrever sobre as reflexões e percepções que o Ciberterreiro tem construído sobre as artes da cena, em formato de relato de experiência reflexiva. Este texto é uma jornada em busca do resgate dos encontros com artistas, mestres, mestras, crianças e pesquisadoras(es), que foram apontando os caminhos por onde a nave do Ciberterreiro tem navegado cada vez mais.

O Vadiar como tecnologia

O vadiar é uma tecnologia que acessamos quando entramos no tempo largo. É vadiando que escutamos o vento nos chamar, que aprendemos a pensar e que entramos em contato com o que é visível e o que não é visível. Ao entrar no modo do tempo largo, descansamos nossa audição, olfato, tato, olhar e nossas mentes.

O tempo largo para o colonizador é uma ameaça. É uma ameaça tão grande que logo depois que se proclamou a “abolição da escravidão” o Estado criou a lei da vadiagem que proibia as pessoas de ficar atoa, pensando. O colonizador sabia que uma pessoa que pensa pode encontrar saída para a sua condição de escravizado.

Construindo outras lentes

Ao bater os pés no chão, acionamos as gungas e adentramos no tempo espiralar. Como diz Leda Martins: o tempo bailarina (Martins, 2021). O tempo que nos carrega para as

² Mais sobre a conversa disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/nao-me-mandem-fazer-direito-eu-nao-sou-colonizado-provoca-n-ego-bispo>. Acesso em: 11 set. 2025.

profundezas das danças, dos cantos, dos sons dos tambores, dos berimbaus e das pick up e samplers. É imerso na experiência do tempo espiralar que lanço meu olhar para o Candomblé, Reinado, Capoeira, Maracatu, Samba, Umbanda, jazz, Blues, Santeria, Candombe, Tango, Hip Hop, Funk e encontrei a IAIA³ - as tecnologias e saberes ancestrais indígenas e africanos que possibilitaram e possibilitam ao povo preto hackear os códigos coloniais e criar formas de arte tão poderosas, sofisticadas e complexas que têm garantido até hoje a existência do povo negro.

Capoeira: presença, jogabilidade, e um pensamento poli, contra colonial e da cosmopercepção⁴

Ao pensar a cena a partir dos modos afrodiaspóricos, passamos a utilizar a palavra presença no lugar de improvisação. A palavra improvisação tem muitos usos no campo das artes cênicas e da música, mas é comumente entendida como recurso técnico. Seja na música ou no teatro, ela é utilizada como um exercício para a criação de um ato, de um personagem ou de uma música. Já em outros momentos a improvisação surge durante o espetáculo como algo que não estava previsto na encenação, um momento de imprevisibilidade. Encontramos, inclusive, diretoras como Mariana Muniz que cria seus trabalhos improvisando a partir de estímulos que são dados às vezes pela própria plateia.

Entretanto, quando estamos falando de cena no contexto afrodiaspórico, a improvisação não é uma variação: ela é um dos elementos estruturantes da performance. É a partir desse contexto que propomos substituir a palavra improvisação pela palavra presença, entendida como atitude estruturante da jogabilidade na cena afrodiaspórica.

Na capoeira, por exemplo, que é um jogo onde há todo um ritual para iniciar, a primeira ação é a que chamamos de “terreirizar”, que é trazer para onde vai acontecer a roda de capoeira o sentido simbólico daquele espaço. Para tanto, antes de começar o jogo, o mestre de capoeira desenha a roda com o corpo dos e das capoeiristas e começa a cantar a ladainha. Cria-se assim uma conexão sensível entre os corpos ali presentes com as forças visíveis e não visíveis naquele espaço-tempo onde acontecerá o jogo. Quem passa não sabe se o que acontece ali é uma luta ou uma dança. Essa ambiguidade é uma característica das artes afrodiaspóricas. É a forma como consigo manter vivo os meus conhecimentos e poder praticá-los diante dos olhos do colonizador.

Ao som dos berimbaus, palmas e outros instrumentos começa a cantoria e aos poucos vai se instalando um estado de presença e uma conexão sensível entre as pessoas, o chão, o canto, o som dos instrumentos e aos poucos os e as capoeiristas vão entrando na roda e começam a mobilizar suas habilidades e entram no modo de jogabilidade, onde o corpo responde criativamente ao outro, ao som, ao chão e às confluências que ali acontecem.

A capoeira é um exercício de presença, uma tecnologia ancestral de preparação para a dança ou para a guerra. Sem esse estado, o jogo perde a força da teatralidade, o encantamento e os movimentos se tornam previsíveis e mecânicos.

³ Inteligência Ancestral Indígena e Africana.

⁴ Cosmopercepção privilegia “sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos.” (Oyèwùmí, 2002, p. 3)

Contracolonização como gesto político e pedagógico

Essa forma de pensar a capoeira orientada pelo pensamento da contracolonização e as cosmologias afrodiaspóricas, se conecta com o que Bispo propõe ao alargar o conceito de arte e mostrar que as práticas para a formação do artista cênico não separam arte da vida, do cuidado de si e do território. Trazer o pensamento/ação dos mestres e mestras para criação de uma formação afrodiaspórica em artes cênicas é um gesto estético e político.

É trazer para dentro dos espaços de formação acadêmica as questões históricas, sociais, econômicas e tecnológicas que atravessam os corpos na afrodíaspóra e seus territórios. Esse pensar/agir contracolonial é uma atitude que não se limita a denunciar os danos causados pelo colonialismo, mas propor formas de r(e)xistência e criação a partir de outros fundamentos epistemológicos.

Uma tarefa que tem exigido do Ciberterreiro um trabalho ogúnico de pensar uma formação em artes cênicas, a partir dos modos afrodiaspóricos de habitar o mundo.

O conceito de cena afrodiaspórica

*Eu venho de longe, eu venho de longe
De outras terras de outro mar
De outras terras de outro mar
Eu aqui peço licença
Para nessa casa entrar
Para em sua casa entrar
Salve seu Raimundo Nonato,
rei Congo do Estado de Minas Gerais,
Salve dona Celi, seu João,
dona Gabriela e seu Thomás*

AUTORIA DESCONHECIDA

Quando falamos em teatro, logo me vem à cabeça a palavra cena. Mas será que estamos falando da mesma coisa quando temos como referência os modos afrodiaspóricos de fazer arte?

Em uma conversa com o historiador e professor Luiz Antonio Simas, ele me disse que a diáspora africana é o movimento de desterritorialização e escravização do povo africano e a afrodíaspóra é o movimento de contracultura a esse movimento de violência do colonizador.

Trazemos essa fala do Simas para evidenciar que quando falamos de cena afrodiaspórica: estamos falando de modos de criar histórias, performar histórias que estão socialmente, economicamente, esteticamente em disputa com os modos colonizadores de fazer arte. Histórias de corpos de homens, mulheres e crianças negras que, ainda hoje, têm que responder cotidianamente à violência da escravização que transformou seus corpos em objetos e mercadorias.

Nesse sentido, a cena para os corpos negros é o lugar do jogo onde a vida está constantemente em perigo, onde é necessário aprender a ler, ver, escutar o que vai se construindo na medida em que as pessoas vão se posicionando. Mas é também o lugar

onde podemos assistir a saída de uma yaô, um jogo de capoeira, um cortejo de reinado, uma batalha de rap ou de Bboy. Que são espaços em que afirmamos nosso modo de viver e nos livramos do colonizador que habita em nós, pois é cantando, dançando e tocando que afirmamos o que realmente somos: pessoas.

Para corpos negros, ocupar um lugar na cena não se trata de uma atuação em uma dramaturgia de papéis anteriormente concebidos, mas sim, de atuar em um jogo de vida e morte diante das ameaças do mundo colonial. Na cena diante do colonizador é preciso ter ginga, mandinga, presença e força para inverter e sustentar o jogo, ou seja, manter-se vivo, manter-se viva.

Cosmopercepção afrodiaspóricas como ponto de partida

Estamos fazendo o futuro ao invés de esperar por ele!

ASHANTI, 2011

Em 1981, quando estava na Cia. Sonho e Drama fazendo a primeira adaptação de Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, para teatro, me deparei com uma fala do personagem Riobaldo Tatarana que me marcou muito. Ele dizia: – O real não está na saída nem na chegada, ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

Hoje ao olhar para os processos de criação que tiveram como base os modos de fazer afrodiaspóricos, ao longo desses quarenta anos, percebo a voz de Riobaldo me guiando para não perder esse sentido de presença tão fundamental nas artes negras.

Também Paola Berenstein Jacques (2011), em seu livro *A Estética da Ginga*, vai dizer que existe o arquiteto da academia, que faz o projeto para depois construir a casa, e o arquiteto favelado, que vai construindo a casa a partir do material disponível que vai encontrando em suas caminhadas pela cidade. Cada vez mais, percebo que o pensamento do arquiteto favelado, dos beatjazzers⁵, de Riobaldo, são os conhecimentos e as tecnologias ancestrais que orientam a construção de nossas obras.

Minha formação em artes cênicas se dá a partir do encontro com diretores como Eid Ribeiro, Carlos Rocha, Carmem Patternostro, Leri Faria Jr., Belizário Barros que me apresentaram grandes diretores e pensadores do teatro ocidental como Grotowski, Eugênio Barba, Stanislavski, Brecht. Nesse sentido, tive uma formação teatral muito qualificada para atuar como ator e diretor na cena teatral de Belo Horizonte.

Mas foi em 1979, quando Marlene Silva chega a Belo Horizonte para criar a primeira academia de dança afro da cidade e me convida para tocar nas suas aulas, que meu modo de pensar arte mudou. Tocar para alguém dançar é algo especial e muito diferente de tocar para alguém ouvir. A emoção que senti no primeiro dia de aula, tocando e ouvindo Marlene falar sobre o canto, o ritmo e o movimento na dança afro, é o que me move até hoje, ser um músico de cena, aquele que busca a conexão íntima e sensível entre som e movimento, entre corpo e tambor.

⁵ Os beatjazzers são artistas que trabalham pela lógica da improvisação, experimentação e do uso das tecnologias digitais a partir dos modos de pensar e fazer afrodiaspóricos.

O exercício de escrever sobre esse tema tem exigido um mergulho cada vez mais profundo na minha trajetória artística e no desejo de conviver com os mestres e as mestras. Esse movimento tem me proporcionado um conhecimento mais profundo e sensível sobre esses modos de fazer e viver a vida.

Na busca por expressar esses conhecimentos, sentimentos, experiências que me arrebatam a cada encontro com as mestras e mestres, venho também percebendo a necessidade de criar novas palavras que possam de fato me aproximar desses pensamentos. Mas como dizia Nêgo Bispo, as palavras têm que ser germinantes, palavras que nos movam em direção a ações contracolonizadoras e que nos ajudem a compreender a riqueza e a complexidade desses modos indígenas e afrodiaspóricos de fazer arte.

Tecnologias afrodiaspóricas da cena: Presença ou improvisação

Em um encontro com Nêgo Bispo ele me disse: a cena não é algo estruturado a priori, se por um lado ela é um pensar/agir que acontece a partir do envolvimento dos corpos em uma temporalidade espiralar, por outro ela é fruto da mobilização dos sentidos, todos juntos e misturados quando diante do perigo, o corpo se coloca em estado de presença e mobiliza o olhar, a escuta, o tatear, o saborear, e perceber o movimento das forças que passam a configurar uma cena.

Não estamos falando aqui de magia, superstição, milagre, mas de feitiço ou seja “feito isso”...como gostava de dizer Nêgo Bispo quando se referia a uma atitude de encantamento, ou quando se via diante de um mundo que nos surpreende e ameaça. As tecnologias cênicas, sensoriais e sonoras que vieram da África e que foram recriadas nos territórios afrodiaspóricos expandem os modos de fazer arte e hackeiam os fundamentos do pensamento ocidental e desestabilizam as estruturas da formação acadêmica.

Uma tecnologia sonora afrodiaspórica

Em busca de ferramentas para a formação do artista cênico, o Ciberterreiro cria o Polymatic (Amâncio; Guerra, 2025) um software que possibilita uma escrita circular de padrões rítmicos mínimos. Padrões simples que podem ser aprendidos com facilidade.

Numa formação poli do artista cênico, onde não se separa som, movimento e palavra, o Polymatic é uma ferramenta que facilita a compreensão do pensamento poli das músicas africanas e afrodiaspóricas. É uma tecnologia de escrita de padrões rítmicos mínimos que poderá guiar um processo de criação de uma cena, em que podemos sobrepor camadas de som, movimento e texto como em uma conversa onde tudo acontece junto e misturado.

Esses padrões têm vários nomes como clave em Cuba, timeline nos Estados Unidos e Europa. No Brasil resolvi chamá-los de guia. Essa escolha veio da semelhança da forma circular de registrar os padrões rítmicos africanos e afrodiaspóricos criados pelo músico Safi-al-Din, em Bagdá no século XIII e as guias usadas no pescoço pelo povo dos terreiros afro-brasileiros (Toussaint, 2019).

Chamar esses padrões rítmicos de guia e trazê-los para uma formação em artes

cênicas é uma forma de nos aproximarmos do pensamento e das experiências dos modos africanos e afrodiaspóricos de fazer arte. Pois, nos terreiros, a palavra guia pode se referir ao colar usado pelo povo de santo, às entidades espirituais ou aos próprios sacerdotes que orientam o nosso caminhar. Já do ponto de vista musical, a guia é um padrão que se repete sem variação ao longo da execução da música e que serve de orientação para a composição rítmica, melódica e letras das canções.

A guia pode ser tocada por um instrumento ou está sendo tocada apenas na mente dos músicos durante a execução da música. Ela atua como um dispositivo estruturador do tempo espiralar da criação musical, sustentando o *groove*: pensamento musical “exusíaco”, que ao mesmo tempo que prende e liberta.

Música é uma conversa: som, ritmo, escuta e movimento

Pensar a música como uma conversa é provocar uma inversão no modo ocidental de ensinar música. Se nas escolas eurocêtricas o ensino da música começa pela teoria musical, nos modos afrodiaspóricos se aprende música fazendo música, a partir da escuta, do movimento, das experiências sonoras compartilhadas.

Como as crianças aprendem a falar? Conversando, sendo ouvidas e incentivadas a falar com os adultos. Nas culturas afrodiaspóricas fazemos a mesma coisa, conversamos sonoramente com as crianças incentivando que elas se expressem a partir do som e do movimento. Nesse modo de transmitir conhecimentos o erro é motivo de alegria. No caso da fala, por exemplo, a palavra pode estar errada, mas vamos observar se a intenção expressa no som ou no gesto da criança está comunicando o desejo.

A música não é um sistema a ser decorado, mas um ambiente de escuta, diálogo e presença, como disse Naná Vasconcelos, “o primeiro instrumento é a voz e o melhor instrumento é o corpo” (Magalhães, 2014). Música, portanto, é a conversa viva entre corpos, territórios e temporalidades.

Formação nas artes da cena a partir da experiência afrodiaspórica

Ao trazer essas questões para pensar a formação no campo das artes cênicas, me deparo com questões como:

- O que seria então o espaço cênico onde essa formação acontece?
- É possível transpor essa cena para o palco?
- É possível pensar uma dramaturgia não colonial?
- Como seria a formação do e da artista para essa encenação?
- Por onde pensar a formação do artista e da artista para um teatro onde a vida está constantemente em risco?

Essas são algumas das perguntas que me movem no Ciberterreiro para pensar uma

formação em artes cênicas a partir de modos contracolonizadores de habitar o mundo.

Formação como gesto de contracolonização

O colonizador, ao contar a história do povo negro, tentou apagar sua presença no mundo como pessoas. E para tanto, primeiro os nomearam como “negros” e o que faziam era rotulado como “arte negra”, numa tentativa de homogeneizar e hierarquizar suas presenças em uma estrutura colonial de saber. Esses rótulos, usados como ferramentas de dominação, serviram para ignorar a pluralidade de mundos e reduzir expressões na marginalização da história das civilizações. Com violência, foi imposto o modo de o que é feito pelo negro como algo sem lugar nos espaços hegemônicos do conhecimento e das artes. Tentam impor um modo mono, hierárquico cuja a primeira sensação que temos é que somos seres destituídos do que eles chamam de humanidade e de inteligência.

Pensar a formação nas artes cênicas a partir da afrodíaspóra é um gesto contracolonial. É afirmar a epistemologia da presença que é sustentada no envolvimento do corpo com o gesto, som, palavra, imagem e memória. Assim, o gesto não apenas representa, ele é um pensamento/ação.

Gesto, som e corpografia sonora

Aqui evoco as tecnologias corporais, sonoras e do movimento para a criação de uma escrita que vamos nomear como corpografia sonora⁶. Uma escrita no espaço/tempo da presença que mobiliza habilidades e inteligência para contar histórias, para responder a cena que se configura no confronto com o colonizador e suas instituições no dia a dia do (re)existir como pessoa negra. A corpografia sonora é o reconhecimento do corpo como interface que conecta o gesto a sua fonte primária de poder, de presença, de cura, de feitiço, de som, de movimento, de imagem e de encantamento.

Na formação cênica afrodiaspórica o corpo é pensado como território, é sensível, político e guarda em seus neurônios os códigos do conhecimento dos antepassados. O trabalho pedagógico passa pelo exercício de libertar esses corpos de seus encostos coloniais que tentam silenciá-lo e discipliná-lo.

Dispositivos ancestrais: presença, invenção e reprogramação

⁶ A poesia expandida no corpo, na imagem e no som e a instauração de uma práxis interartes pelos poetas contemporâneos na execução de poemas ao vivo leva-nos a identificar estas peças como atos/ações de “Corpografia” e “Vocografia”, termos cunhados pelo artista Ricardo Aleixo, para expressar as qualidades técnicas de ativação do poema por meio do corpo e da voz – na minha escuta, desde as suas qualidades verbivocovisuais – ao vivo (FELIPE SALDANHA ODIER, 2023, p. 214)

Fazer arte pensando nos modos afrodiaspóricos é criar ou recriar dispositivos ancestrais para hackear os códigos coloniais. É dar lugar na cena para práticas do sample, da r(e)dição, da mixagem, das polirritmias e da ginga. É pensar metodologias de ensino e percursos formativos que reconheçam o terreiro, a roda, a batalha, o cortejo e a rua como espaços formadores e de invenção cênica.

Nessa perspectiva, formar-se como artista afrodiaspórico é também se reconstruir como pessoa. É acessar pelo corpo e pela escuta outros modos de fazer, de saber e de existir. É aprender a estar em cena como quem dança, canta, toca e atua e, ao mesmo tempo, com o riso que sustenta a vida.

No Ciberterreiro o caminho formativo é do pensamento contracolonial de uma pessoa que compreende a cena como acontecimento e não como simples produto estético. É a criação da poesia resolutiva como dizia Bispo para enfrentar as contradições sociais e políticas que atravessam nossos cotidianos.

Experiências práticas:

Curso de Teatro da UFMG

Ao ingressar como professor na Escola de Teatro da UFMG, comecei a aula propondo um exercício que chamo de Oriki⁷. O Oriki é um poema-nome que é vocalizado, dançado, cantado para contar a história de uma pessoa na Nigéria.

Eu propus aos estudantes que fizessem um Oriki, ou seja, que contassem para a turma quais pessoas, espetáculos, livros que foram referências para que elas escolhessem fazer teatro e quais as dificuldades que enfrentaram para chegar até ali. Para tanto, poderiam usar o canto, dança, vídeo, músicas, textos e a performance para apresentação do Oriki. Ao finalizar disse que esse material seria a bibliografia básica da disciplina. Era o primeiro livro que iríamos ler coletivamente.

Na busca por uma formação afrodiaspórica, o Oriki foi uma ferramenta potente para o que penso ser fundamental num percurso formativo: criar um vínculo afetivo de confiança entre as pessoas que estariam comigo em um dos exercícios mais difíceis da arte, o de se jogar no processo criativo sem medo de errar.

A vocalização do Oriki durante a disciplina me levou a acreditar na sua força poética, que ao ser entoado atualizava a história e a trajetória da pessoa que apresentava. Para os que ouviam a performance, o Oriki promovia uma conexão íntima entre as pessoas que ao conhecer as habilidades umas das outras, despertava nelas o desejo de se aproximar e querer criar coisas juntas.

Do ponto de vista metodológico, a partir dos Orikis a sala virou um quintal onde a criação cênica rompia com aquilo que me deparei quando recebi a grade curricular: cada disciplina numa caixinha. O Oriki mostrava que somos poli, que sabemos fazer muitas coisas e para mim, fazer teatro é saber fazer muitas coisas juntas e misturadas. A partir dali, me senti fortalecido para poder romper com as grades que me colocavam num dia dando aula de música e no outro dando aula de dança.

Nos modos afrodiaspóricos de fazer arte não existe som sem movimento e nem movi-

⁷ Termo presente no livro “Oriki Orixá”, de Antônio Risério (2020) que nomeia o canto utilizado para chamar a si um orixá.

mento sem som! Quando estamos fazendo arte, estamos lidando com o sensível. O fato de não ver ou de não ouvir, não quer dizer que não exista. Existem sons cujas frequências são muito baixas ou muito altas que o ouvido humano não escuta, mas eu não posso dizer que ali não tem som simplesmente pela limitação da minha escuta. Hoje, por exemplo, a tecnologia de áudio mostra que o ouvido não escuta, mas o corpo sente. É possível mover-se por esses sons que não são audíveis e talvez aí esteja a beleza da arte preta.

Curso de Dança da UFMG

O currículo do curso de Licenciatura em Dança da UFMG é controverso desde sua criação por basear a dança moderna ensinada em dois únicos pensadores da dança: Rudolf Laban e Klauss Vianna. Além deles, há alguns outros artistas brancos que sustentam as disciplinas. Enquanto isso, artistas negros são subjugados como não criadores e pensadores de metodologias singulares de se expressar nas artes cênicas.

Em 2022, o ex-aluno André Luiz de Sousa destacou por meio do seu artigo “Insubmissão pelas frestas: agência de corpos negros de dança e educação” a hegemonia dos pensamentos eurocêntricos e norte-americanos presentes no currículo da Licenciatura em Dança da UFMG. Como forma de pertencer ao espaço acadêmico, o discente criou o Coletivo EnegreSer com objetivo de “Levantar, apresentar e demonstrar conhecimentos elaborados a partir de corporeidades negras de dança ou teatro para o ensino/aprendizagem de dança” (Sousa, 2022, p. 297). É justo mencionar também que ele informa a existência de 3 matérias do percurso em Danças Populares Brasileiras. Entretanto, ele mostra a espetacularização das manifestações acima de seu contexto histórico e social.

Em junho de 2025, foi desenvolvida a performance “Nós somos arte!!!”, idealizada para referenciar estudantes negros do Curso de Dança e suas pesquisas. Nela a aluna Yasmim Dias relata em formato de carta aberta o descontentamento com a falta de diversidade de pensamentos em um curso para formar professores para a educação básica:

entendo o quanto o estudo dos fatores de movimento de Laban tenham sido de grande importância para a compreensão dos movimentos, mas tenho consciência de que o estudo dos movimentos não foi feito somente por Laban. Sei que existem outros fatores de movimentação por diferentes perspectivas, perspectivas essas que não são somente do meio europeu, estudos esses que podem ser colocados no meio acadêmico para que nós, licenciandos em dança possamos ter uma visão de diferentes nacionalidades e culturas. Nosso mundo é vasto em conhecimento e desejo fortemente ver toda essa intensidade no nosso curso (...). Quando entrei nesse curso esperava ver as possibilidades que a dança poderia me mostrar e passar isso para meus alunos

DIAS, 2025

Black Horizonte

O Coletivo Black Horizonte⁸ nasceu em 2010 com a proposta de ampliar e fortalecer a presença das artes e culturas negras em Belo Horizonte, fazendo alusão ao nome da cidade e ressignificando seu horizonte a partir de uma perspectiva afrocentrada. O nome do grupo carrega esse compromisso: trazer à tona memórias, saberes e expressões artísticas negras que foram historicamente silenciadas e invisibilizadas. Atento à potência da afrodíaspóra e às múltiplas linguagens contemporâneas, o coletivo desenvolve projetos de dança negra contemporânea.

Ponto Riscado e a cena contracolonial

Em 2010 durante a montagem da performance “Ponto Riscado”⁹, decidimos que nossos encontros não seriam para ensaiar, mas sim, para aprender a jogar, a brincar em cena. Nossa proposta era de que qualquer pessoa do grupo pudesse propor uma ação. Para tanto, cada um dos integrantes tinha um repertório para que pudesse jogar: o VJ, *Video Jockey*, tinha um banco de imagens, o dançarino um repertório de movimentos, o músico um banco de sons e a artista visual a possibilidade de intervir na performance criando desenhos digitais projetados em uma tela no fundo do palco.

Ao pensar a cena a partir dos modos afrodiaspóricos, nosso trabalho não era fixar o que funcionava durante os encontros, mas sim, de ser um capoeirista, aquele que sabe surpreender o outro respondendo com vitalidade e escuta, tornando vivo o jogo. Nesse caminho, buscamos levar para a cena os procedimentos dos mestres de capoeira, criando um ambiente de força que possibilitasse ressignificar o espaço onde estava acontecendo a performance. Nosso objetivo era “terrorizar” o espaço teatral para um exercício de presença. Um gesto político e pedagógico, pois, rompia com as lógicas coloniais de hierarquia e previsibilidade na cena, assim, cada corpo podia mobilizar seus conhecimentos e criar ali, diante do público.

Provocados pelo convite do dançarino de danças urbanas Dewson Mascote, começamos a fazer no quintal da minha casa exercícios de criação de uma performance para ser apresentada na Mostra 1,2 na Dança. Os objetivos envolviam transpor para o palco a força das danças de rua, em particular o hip hop, e ao mesmo tempo pensar o uso das tecnologias digitais de áudio e imagem a partir dos modos afrodiaspóricos de fazer arte. Surge assim o espetáculo Ponto Riscado.

Foi durante os ensaios da performance no terreiro da casa de Gil que nasceu o nome do Ciberterreiro. Quando vimos no terreiro aquela instalação com tambores, microfones, computadores, projetor, o Mascote dançando, veio um comentário: – isso parece um ciberterreiro!

Ponto Riscado foi uma performance onde eu, Gabi Guerra e Tatu Guerra, juntamente com Mascote, pesquisamos o que seria criar uma performance urbana que tivesse como tema os pontos riscados da umbanda. A experiência foi intensa, pois exigiu uma dedicação muito grande na pesquisa dos elementos simbólicos e estéticos dos terreiros que dialo-

⁸ Saiba mais em: https://www.youtube.com/watch?v=LPNwRPoB4nY&list=RDLPNwRPoB4nY&start_radio=1. Acesso em: 11 set. 2025.

⁹ Registros disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=LPNwRPoB4nY&ab_channel=GilAmancio. Acesso em: 11 set. 2025.

gassem com a cultura hip hop e com as tecnologias digitais. Na performance, cada gesto, batida, sample e projeção foi pensado como um ritual afrotécno-poético. Foi um processo que exigiu do grupo afinar a escuta, a presença e ter uma atenção plena durante a execução da performance, pois eram muitos elementos que eram mobilizados simultaneamente.

Do ponto de vista da formação, a montagem foi uma experiência de vivência coletiva em que o aprendizado se dava no corpo, na escuta, na improvisação, no erro como força, na presença como potência. Era preciso estar nos encontros por inteiro e deixar o corpo se posicionar no mundo.

Nessa trajetória, originou-se também o Ciberterrero como grupo de pesquisa da UFMG. Ligado ao Curso de Teatro da Universidade, nele propõe-se experiências a partir da arte como forma de pesquisa, descolonização e produção de conhecimento. Nesse espaço, estudantes sentem-se pertencentes à vida acadêmica por notarem a relevância de suas experiências prévias para a afirmação de saberes plurais.

Vamos dar a volta ao mundo, camará! Currículo acadêmico e tempo linear

É possível fazer a confluência entre os modos de formação afrodiaspóricos e os processos formativos acadêmicos? Essa é uma pergunta que me atravessa desde o início das discussões que originaram este trabalho.

Ao me deparar com a estrutura acadêmica da transmissão do conhecimento, um primeiro problema que enfrentamos é o currículo. Uma matriz curricular que se organiza a partir de grades rígidas de disciplinas, num tempo linear onde se separa teoria e prática. Enquanto nas formações afrocentradas a experiência com o tempo é poli e o som, o movimento, a imagem, a palavra são forças entrelaçadas que mobilizamos para as experiências de transmissão do conhecimento, de criar e expressar o que sentimos.

As artes não são compartimentadas, mas vividas como atravessamentos do cotidiano e da memória. Elas se dão nas três dimensões do tempo: o tempo largo é o do brincar, do vadiar, do escutar. O tempo espiralar faz um convite a romper com a rigidez da cronologia: passado, presente e futuro e nos coloca no redemoinho onde as temporalidades coexistem.

Metodologia afrocentrada e tempo poli

A metodologia que do lado ocidental se apresenta de forma segmentada, hierarquizada e centrada nos especialistas, do lado das metodologias afrocentradas o fundamento é o Enugbarijó¹⁰: a boca que tudo come, onde se aprende na experiência da função e todos os sentidos comparecem juntos e misturados. Uma metodologia na qual as pessoas não são separadas por idade, nem são retiradas de sua comunidade para aprender os

¹⁰ Conceito desenvolvido em Avizinhar Fabulações - Enugbarijó: a boca que tudo come (Amâncio, 2021, p. 254). Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1jVql7p9S9ZW34mfniAdqdwCskUpSwq/view>. Acesso em: 11 set. 2025.

conhecimentos que são necessários para se viver.

As crianças aprendem matemática fractal aplicada de forma orgânica, observando as pessoas trançando os cabelos uma das outras, brincando, cantando, dançando. Essa sabedoria complexa, transmitida de forma cotidiana, é frequentemente ignorada pelos currículos escolares acadêmicos. Porém, ela é central para a formação de um pensamento artístico e de vida que se sustenta nos modos afrodiaspóricos.

A presença africana na história europeia

Na busca por respostas e caminhos para pensar a formação em artes cênicas a partir dos modos afrodiaspóricos, dei um giro que me levou ao encontro de uma África que segue invisibilizada nos museus, guardada nos arquivos inacessíveis de colecionadores de obras de arte e nos registros esquecidos nos porões de instituições e arquivos públicos oficiais.

Uma de minhas pesquisas sobre as artes cênicas me transportou primeiro para a Grécia do séc IV, e fiquei muito surpreso ao encontrar imagens e textos como os de Homero que contam sobre a presença de africanos participando da vida cotidiana dos gregos. São imagens que mostram os africanos dançando, tocando, criando arte.

Inclusive, me chamou a atenção uma das imagens ser a de Circe, personagem que segundo Homero, ensina a Ulisses o truque para conseguir ouvir o canto das sereias na travessia do mar. Podemos dizer que o teatro do Ocidente nasceu na Grécia, mas só havia gregos na cena teatral? Esses registros me instigaram a pesquisar cada vez mais a presença africana na Europa. E aos poucos fomos encontrando quadros de pintores da Idade Média, da Renascença, onde pessoas africanas eram retratadas em trajes extremamente sofisticados e com joias que eram feitas por africanos que dominavam não só a tecelagem, mas também a mineração e a metalurgia.

Reescrevendo a história pela cena

Mas então, por que após a escravização passamos a ser retratados como selvagens, primitivos, exóticos? Por que a inteligência, presença e estética negras foram apagadas da história oficial e da estrutura acadêmica do saber? Essa discussão permanece aberta.

Reafirmar os modos afrodiaspóricos de ensinar, criar e existir é também uma maneira de reescrever nossa história nas palavras, no corpo, na cena e na escuta que comparece no tempo largo e no tempo espiralar.

Encerramento: Navegar é preciso

O apagamento da história do povo negro é o gesto da violência colonizadora, que tenta destituí-los de humanidade, de territórios e de história, e assim justificar a escravização dos povos africanos. Entretanto, é sob o jugo dessa violência que emerge nas diásporas, os modos de fazer arte afrodiaspóricos e o pensamento contracolizador.

A reflexão sobre esse tema é um passo na retomada do papel do negro como prota-

gonista de suas histórias. É um exercício que vai exigir um trabalho ogúnico, cotidiano de pesquisar e criar formas de contar suas histórias com palavras, imagens e sons germinantes.

Pensar o fazer cênico como um ato de reescrever e de contar histórias do povo negro a partir do olhar como sujeito afrodescendente, é manter vivo o sonho de Beatriz Nascimento que, já nos 70, nos convidava para tomar posse de nossa história.

Mas esse movimento exige atravessar contradições internas, como a de Franz Fanon em seu livro *Peles Negras, Máscaras Brancas*: precisamos matar o branco que habita dentro de nós. Estamos dispostos a abrir mão do sonho capitalista de uma carreira artística moldada pelo sucesso do mercado, interrogar profundamente o lugar da artista e do artista negro numa sociedade colonizadora. Du Bois já dizia em *As almas do povo negro* que ser negro é viver uma consciência dual (2021). Uma experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos do outro. Ser brasileiro e de pele preta é carregar duas almas, duas lutas inconciliáveis dentro do mesmo corpo escuro, movido pela força obstinada de não se partir ao meio. É morar em uma encruzilhada onde surge a pergunta: Como, diante de condições tão adversas, seguimos criando uma arte contracolonizadora tão potente, sofisticada, complexa e tão instigante?

Foram muitos os caminhos por terra, água e ar por onde naveguei e gosto muito de lembrar do filme *Eu não sou seu Negro*, no qual James Baldwin diz que gosta da palavra jornada, pois ela tem começo, mas não tem onde vai chegar, os encontros é que vão te levando. Essa fala de Baldwin me lembra também Paulinho da Viola quando canta: "Não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar"¹¹.

É nesse espírito que convido vocês a seguirem nessa travessia. Uma jornada de pesquisa, de criação, de memória e de invenção, guiados pelo mar largo das nossas ancestralidades e pela certeza de que navegar é preciso.

Agradecimentos

Agradecemos à Nêgo Bispo, Lydia Hortélio, Renegado, Seu Raimundo Nonato e ao Coletivo Black Horizonte (Mateus Guerra, Gabi Guerra, Guilherme Guerra, Dewson Mascote, Lola Peroni, Wallison Culu, Rodrigo B.boy e Leandro Belilo), Rayrlaine Ariana Geraldo da Silva (Ray Ariana), Raphaela Archanja, Bruna Guimarães e Vinícius Égas Magalhães Joos, Marlon Tinoco, integrantes do Grupo de Pesquisa Ciberterreiro da UFMG, que contribuíram enormemente para as discussões de ideias que fundamentaram essa escrita. À Yasmim Dias Pereira Santos (Yasmim Dias) por ceder sua escrita sobre a vivência como pessoa negra no Curso de Dança da UFMG. À Gabriely Sandra da Silva (Élya Sadasí) que estruturou e escreveu parte desse trabalho. E em uma relação horizontal professor-aluno, agradecemos ao professor Gil Amâncio por criar um espaço de pertencimento onde podemos ser pessoas negras e vadiar sobre nossos valores, criando material para que nossas ideias alcancem aqueles que continuam sobre a prisão do colonizador.

¹¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7DXfO39necU&ab_channel=PaulinhodaViola-Topic. Acesso em: 14 set. 2025.

Indicações de leitura

AMÂNCIO, Gil; ALMEIDA, G. G. "Corpo, som e imagem: processos criativos do coletivo Black Horizonte em arte negra e tecnologia". In: Dudude (Org.). *Ciclo de Confluências Ideias de Imagem / Ciclo de Confluências Ideas de Imagen*. 1ed. Belo Horizonte: Dudude, 2012, pp. 56-61.

AMÂNCIO, G.; CAMPOS, L.; VIGGIANO, B. "Há um mundo sendo feito a todo momento: entrevista com Gil Amâncio". In: Eurides Santos; Luan Sodré; Marcos Santos (Org.). *Música e Pensamento Afrodiaspórico*. Salvador: Diálogos insubmissos, 2022, pp. 468-503. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/36/15/149-1>. Acesso em: 14 set. 2025.

BROWN, Mano; CARNEIRO, Sueli. *Sueli Carneiro - Mano a Mano | Podcast on Spotify*. [S. l.], 26 maio 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nr-jmogORkUnCPr>. Acesso em: 7 set. 2025.

CARNEVALLI, Felipe; REGALDO, Fernanda; LOBATO, Paula; MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington (orgs.). *Terra: antologia afro-indígena*. Belo Horizonte: Piseagrama; São Paulo: Ubu Editora, 2023. 368 p. ISBN 978-85-7126-1372.

DUARTE, M. *Quando a dança é jogo e o intérprete é jogador: Do corpo ao jogo, do jogo à cena*. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9622/1/MarciaComSeg.pdf>.

ENGLASH, Ron. "African influences in cybernetics". In: Gray, Chris (ed.). *The Cyborg Handbook*. New York: Routledge, 1995. Trad. Portuguese in Item, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1999, pp. 17-28.

EGLASH, Ron. "Influências africanas na cibernética". *Revista Rizoma: Afrofuturismo*, 2006, pp. 52-62. Disponível em: <http://baixacultura.org/biblioteca/revistas/rizoma-afrofuturismo/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONSTASKY, S. "Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre." In: *Journal of Modern Literature*, v. 22, n. 1, 1998, pp. 131-155. Disponível em: <http://www.samuel-beckett.net/GontarskiRevising.html>.

MIRANDA, Shirley; AMÂNCIO, Gil. *Mundos Possíveis Culturas em Pensamento - Corpografias Sonoras: A Terreirização de Mundos Possíveis*.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

RUFINO, Luiz. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*. Tese de Doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia da Encruzilhada*. São Paulo: Editora Mórula, 2019.

SANTOS, Antonio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ed. UBU.

SANTOS, Antonio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI, UnB, INCT, CNPq, MCTI, 2015.

VIANA, W. L.; VIANA, J. B. S.; SOUZA, G.; AMÂNCIO, G.; PASSOS, E. "Educação Escolar

Quilombola: diásporas, artes e conhecimentos: projetos políticos para professoras/es-artistas". *Revista Jataí*, v. 6, 2024, pp. 91-117. Disponível em: https://frs.edu.br/wp-content/uploads/2024/10/Jatai-6_ebook.pdf.

Referências bibliográficas

- ADRIÃO, Karla Galvão et al. "Trabalho com grupos em psicologia: Perspectiva Feminista antirracista e contracolonial". *Estudos contemporâneos da subjetividade*, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 192-208, 15 fev. 2023. Disponível em: <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/3205>. Acesso em: 14 set. 2025.
- AMÂNCIO, Gilberto; GUERRA, Guilherme. *Polymatic*. 7.0.0. Belo Horizonte: Gil Amâncio, 2025. Disponível em: <https://polymatic.ciberterreiro.org/>. Acesso em: 4 set. 2025.
- ANTUNES, Viviane Conceição. "Conhecimento desde dentro: os afro-sul-americanos falam de seus povos e suas histórias". *História debates e tendências*, Passo Fundo, v. 22, n. 4, p. 211-217, 30 nov. 2022. DOI: 10.5335/hdtv.22n.4.14073. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/365985820_WALKER_Sheila_S_Conhecimento_desde_dentro_os_afro-sul-americanos_falam_de_seus_povos_e_suas_historias_Sheila_S_Walker_Org_Traducao_Viviane_Conceicao_Antunes_Rio_de_Janeiro_Kitabu_2018. Acesso em: 4 set. 2025.
- BISPO DOS SANTOS, Antonio. *Colonização, quilombos: Modos e significações*. INCTI, 2015. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_nlinks&pid=S1808-4281202300070123300002&lng=en. Acesso em: 14 set. 2025.
- CASCAIS, Juliana Bizarro; MENEZES FERREIRA, Lúcio; AMARO, João Daniel P. "Arqueologia e dança afro-brasileiras em Pelotas (RS): uma abordagem colaborativa e antirracista". *Conexão Política*, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 9-26, 2024. DOI: 10.26694/2317-3254.rcp.v13i1.6526. Disponível em: <https://periodicos.ufpi.br/index.php/conexaopolitica/article/view/6526>. Acesso em: 15 set. 2025.
- CICLO Outras Economias - Cosmologias do dinheiro | Nego Bispo e Ailton Krenak. YouTube: MUDA Outras Economias, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ueQAV_4fWbY&ab_channel=MUDAOtrasEconomias. Acesso em: 14 set. 2025.
- DU BOIS, W. E. B. *As Almas do Povo Negro*. 1. ed. [S. l.]: Veneta, 2021. 296 p. ISBN 978-6586691139.
- EU não sou seu negro. Direção: Raoul Peck. Produção: Rémi Grellety. Roteiro: James Baldwin. Fotografia: Turner Ross. Gravação: Bill Ross IV. França e Estados Unidos: IMOVISION, 2017. Disponível em: https://www.primevideo.com/-/pt/detail/OJLMIODI7BKH5BBJVADOP7O8KD/ref=atv_dp_share_cu_r

MASCARADAS E ENCARADAS: AUTONOMIA AFRICANODIASPÓRICA PARA AS ARTES DA PRESENÇA

MASKARADE AND FACEKUARADE: AFRICANDIASPORIC
AUTONOMY FOR THE ARTS OF PRESENCE

TATIANA HENRIQUE

Doutora em Artes – Arte e Cultura Contemporânea, subárea Arte Sujeito e Cidade.
Artista da Presença, Ìyàwó de Òṣàálá, Apetebi de Orumila.

UERJ/PPGARTES
obalufonica@gmail.com

Resumo

O estudo elabora, a partir de performances rituais e espetáculos criados pela autora, uma poética de Igbá Ketá, a terceira cabaça, a cabaça das possibilidades, da pluriversalidade dos saberes, dos mistérios, da criação, da recepção e da retroalimentação artística e suas afluências em uma proposição de artes cênicas e educação africanorreferenciada: Artes da Presença. Respirar a "epistemí", isto é, a episteme preta, a partir das aparições de Máscaras Africanas, arrogando autonomia cênica, histórica e pedagógica, propondo a Presença como fluxo poétnico-estétnico para a criação.

Palavras-chave: Afrocentricidade, CorpOralidade, Epistemí, Facekuarade, Máscaras africanas, Corpo como suporte da arte.

Abstract

The study elaborates, based on ritual performances and spectacles created by the author, a poetics of Igbá Ketá, the third gourd, the gourd of possibilities, of the pluriversality of knowledge, of mysteries, of creation, of reception and of artistic feedback and its influences in a proposition of performing arts and African-referenced education: Arts of Presence. Breathe the "epistemí", the Black episteme, from the appearances of African Masks, arrogating scenic, historical and pedagogical autonomy, proposing the Presence as a poethnic-aesthethnic flow for creation.

Keywords: African masks, Afrocentricity, CorpOrality, Epistemí, Facekuarade, Body as Art support.



tân, esculturas e máscaras africanas reiteradamente me apresentam simbolismos que nos denotam concepções sobre o corpo que expandem as noções fisiológicas. A desproporcionalidade nos revela proporções espirituais, as quais, como educadora, me fizeram entender que um trabalho de expansão cênica focando corporeidades pretas agenciadas precisava atentar a essas referências ali inscritas, portanto, entendendo estes construtos como documentos de **PoÉtnica e EstÉtnica africanas**, disponíveis a uma construção de processos pedagógico-cênicos, multilinguagem, sendo estas obras, portanto, reverberadoras de princípios de uma **Filosofia da CorpOralidade**, e sua organização em **Artes da Presença**, pulsantes e expectando¹ por serem lidos.

¹ Referente a expectativa. Aguardar, esperar.

Volto-me à Nigéria², em sua concepção primordial sobre Artes Cênicas fundamentada nas aparições das máscaras e sua condição ritualística, e consequente desenvolvimentos de aparições públicas e festivais, sendo nomeada como **Traditional Theatre**, ou **Popular Traditional Theatre**, entendemos a categoria “tradicional” imbuída tanto pela sua produção estética e de entretenimento, quanto por sua proporção de compromisso e responsabilidade com a comunidade, isto uma vez que a máscara ensaja constructos de educação societária (valores, regras, códigos partilhados) e, portanto, de emancipação e edificação como povo. Consultando-se, inclusive, a ementa do componente curricular “Traditional African Theatre” – integrante do fluxograma do curso de graduação do Departamento de Estudos em Teatro e Cinema, da Universidade da Nigéria, no estado de Enugu – infere-se a sua basilaridade em sendo oferecida logo no primeiro semestre do curso, ainda nos informando que sua antecedência a demais teatralidades de quaisquer cultura se deve a compreender que o Teatro Tradicional Africano e seus festivais revelam-se como formas de “Teatro Total”³. Segundo Dapo Adelugba e Olu Olafemi (2004: 140), este teatro inclui:

[...] o Festival Ekpe, como um festival religioso e de danças dramáticas, a mediunidade espiritual Bori como uma drama ritual, os Alarinjo como teatro tradicional itinerante, os ritos funerais Adimu-Orisa (Eyo⁴), as Gelede, o teatro Kwagh-hir, o espetáculo de bonecos Bornu, a comédia Yankamanci Hausa, a Mascarada da Tartaruga Ikaki, Ezeignogbe: o jogo da Mascarada Igbo, o conjunto de Mascaradas Okun-Okura, a dança performática Urhobo Udje e a saga de Ozidi.⁵

Recortando-se o Teatro Tradicional de Mascaradas, Nadia Anwar (2016: 221) vai nos afirmar que historicamente, ele passou por 3 movimentos, os quais nomeamos ritual, festival e itinerária (esta integrante de uma fase que ela nomeia como teatral, a qual abrange mais linguagens cênicas, já atravessadas pela ocidentalidade). A fase ritual pode ser datada até o século XVI, e se caracteriza pelas aparições de Máscaras devidas às funções espirituais-regulatórias da sociedade já explicitadas há pouco, e se instituindo como uma cultura palaciana, isto é, de outorga do poder de governantes.

O Século XVI assistirá à transformação dessas aparições rituais – unindo-se, inclusive as mascaradas Egungun iorubanas às mascaradas da etnia Igbo – tornarem-se cada vez maiores no lugar do entretenimento. Anwar (2016: 211) novamente nos informa sobre como, em 1590, o rei de Oyo, Alafin Abipa, após o seu próprio Conselho de Mais Velhos haver tentado enganá-lo com a aparição de máscaras horripilantes (para dissuadi-lo de

² Pela minha condição de Ìyawo de Òsaala e de Apetebi de Orumila, o que me assenta em um estado de proximidades geoestéticas e espirituais.

³ Nomenclatura ocidental criada para dizer das formas de Artes Cênicas que contemplam as presenças de música, dança, arte oral, na construção de espetáculos, uma vez que a ocidentalidade valida a separação entre estas dimensões como linguagens. Nas culturas africanas, o que é linguagem é cosmorreferenciado como um todo que amplia as experiências estéticas corpóreas e extracorpóreas.

⁴ Dos Festivais Eyo.

⁵ “The popular traditional theatre includes the Ekpe festival as a religious festival and dance drama, the Bori spirit mediumship as ritual drama, the Alarinjo as traditional travelling theatre, the Adimu-Orisa (Eyo) funeral rites, the Gelede, the Kwagh-hir theatre, the Bornu puppet show, the Yankamanci Hausa comedy, the Ikaki Tortoise Masquerade, Ezeinogbe: Igbo masquerade play, the Okun-Okura Masquerade Ensemble, the Urhobo Udje Dance Performance and the Ozidi Saga.” (Tradução minha).

uma decisão tomada) acaba por integrar os performers como integrantes da corte. Os mesmos começam a ser convidados para aparições fora do palácio, ampliando uma tradição espetacular palaciana, já plenamente estabelecida no século XVII, agora como *Alarinjo*, o que se converte na criação de festivais sazonais, organizados por cada sociedade reverente a seus ancestrais (Danafojura, Ologbojo, Oloolu, Alapansanpa, Elewe, Arandun, Awodagbese, Alapansanpa, Feleru, Oladunwo, Igunuko, Agemo, Gelede, Eyo são algumas das nomeações das aparições ancestrais em mascaradas.).

Já a transição para a fase de itinerância acontece quando Ologbin Ologbojo – cimbalista real, pessoa de confiança do Alafin e o organizador do grupo falece – e Esa-Obin, seu sobrinho, torna-se o líder do entretenimento palaciano, e então organiza profissionalmente os grupos de mascarados, introduzindo inovações no roteiro de apresentação. Já no século XVIII, como informa Anwar (2016: 212), mudanças políticas, perda de patronato, assim como a liberdade e criticidade da dramaturgia dos Alarinjo, fazem com que estes não caibam mais nem dentro dos palácios e nem somente sob a referência de aparição de Egungun, o que os leva à comunidade. Já entre o final século XIX e o início do XX, os Alarinjo já percorriam toda Yorubalândia independentemente.

As apresentações dos Alarinjó, ainda que com características seculares, mantiveram a dimensão ritualística, tanto na preparação dos mascarados (evocação dos ancestrais, ritos corpóreo-espirituais), quanto na construção dramática das performances, apresentando esquetes como questionamentos políticos dos governantes. Kayode Fanilola (2004: 944) descreve:

A apresentação do drama pode ser dividida em três partes. A abertura compreende a música característica da trupe, que homenageia Olodumare (Deus Todo-Poderoso), homenagem a Esa Ogbin (o fundador da associação Egungun como profissional guilda de entretenimento) e homenagem aos demais pioneiros da profissão. A abertura também deve incluir a apresentação do líder da trupe, que geralmente é o líder cantor/vocalista. Esta introdução geralmente inclui uma lista de atividades e atributos que o retratam como um herói e um grande artista. Por último, a abertura deve incluir saudações e a recepção de membros importantes do público ao espetáculo.

Após a abertura vem a apresentação propriamente dita, que geralmente compreende diferentes tipos de danças acrobáticas, esquetes dramáticos e, às vezes, exibições mágicas de vários tipos.

*O encerramento é o grand finale, que conta com as canções e expressões de despedida de gratidão aos clientes, não apenas pelo dinheiro e pelos presentes, mas também por permanecerem pacientemente até o final da apresentação.*⁶

⁶ "The presentation of the drama can be divided into three parts. The opening comprises the signature tune of the troupe, which pays homage to Olodumare (Almighty God), homage to Esa Ogbin (the founding father of the Egungun association as a professional entertainment guild), and homage to the other pioneers of the profession. The opening must also include the introduction of the leader of the troupe, who is usually the lead chanter/vocalist. This introduction usually includes a list of activities and attributes which portray him as a hero and a great performer. Lastly, the opening must include greetings and the welcoming of important members of the audience to the show. After the opening is the actual performance, which usually comprises different types of acrobatic dances, dramatic sketches, and at times magical displays of various sorts. The closing is the grand finale, which comprises the farewell songs and expressions of gratitude to the patrons, not only for the money and the gifts but also for patiently staying until the end of the performance." (Tradução minha).

Partilho este breve histórico devido à necessidade e urgência minha enquanto artista da cena em arrogar uma História que reconheça, posicione e estabeleça meus ancestrais como criadores autônomos de Artes da Cena sem o tutelamento ocidental. Segundo, percebo nessa historicidade e nas transformações ocorridas as costuras entre as categorias de dádiva, dor e deboche que tanto me interessam perceber no meu trabalho e de meus anteriores e contemporâneos diaspóricos, compreendendo o fio da dimensão de engajamento político presentes aqui e lá, o que me acendeu questões sobre como e onde esta ancestralidade cênica vive quando sem máscaras estamos, inclusive.

A pesquisa do professor Dr. Sunday Essese Ododo (2004), da University of Maiduguri, Nigéria, vai se debruçar nas apresentações tradicionais da etnia Ebira, similares à tradição espetacular de demais máscaras; contudo, os artistas Ebira não portam máscaras, estando o rosto dos artistas revelado; exceto isto, sistemas dramatúrgicos, dinamorritmos variados, deslocamentos espaciais, linguagens integradas, todas as características aparecem em uma e outra. As performances sem máscaras, logo, são **encaradas** do mesmo modo que as **mascaradas**, devido à concepção ampla sobre a máscara, distante da correlação máscara-rosto.

Nas concepções das diversas etnias nigerianas, o que assenta uma performance de máscaras é justamente a relação com a Presença, a presentificação da Presença, em transcendência do objeto material, mas em consonância com a **CorpOralidade** e as emanções sociais que aquela Presença instaura nos corpos de performagentes e de performespectadores e destes em relação à equibração comunitária.

Assim, Ododo enseja a estes espetáculos o termo **facekuarade** ou **facequerade** (2004: 287), uma derivação de **masquerade** (a mascarada, no idioma inglês). O termo também joga com a palavra *Eku*: em yoruba, é o nome dado ao que identificamos como “figurino” da máscara do ancestral. **Facekuarade** é um jogo que explicita ser a corporeidade disposta o figurino que o ancestral vai vestir. O corpo como máscara. A cara como máscara. As aparições se transformam de **Mascaradas** em **Encaradas**.

Infiro, portanto, que o trabalho de Ododo também nos oferece pistas para nos encontrarmos entre tantos referenciais históricos nossos: enquanto na performance mascarada o reconhecimento do Espírito acontece posteriormente à performance, na performance encarada, esse reconhecimento sobre o Espírito já é estabelecido antes mesmo da performance. Ou seja, as performances Encaradas se aproximam de uma concepção nigeriana contemporânea sobre a noção de atuação-personagem.

Ododo ainda explica que, enquanto nas mascaradas existem gestos, movimentos e ações de certo modo codificadas, esperáveis de serem realizadas pelo performagente, nas encaradas não existem códigos permanentes, estando o performagente livre para modificar as suas ações e emoções sem receio de ‘descaracterizar’ o *iwà* da cara-máscara, o que nos aproxima de uma construção corpórea similar ao **krumping**.

Krumping é uma linguagem de dança negra contemporânea, associada ao movimento hip hop e às batalhas. Sua metodologia consiste em não metodologizar, mas manifestar o agora, a presença, e permitir a corporeidade entrar em estado de posse ao ouvir a sonoridade e permitir ao corpo reverberar a vibração-conversa com o beat tocado no momento, sem a preocupação com uma coreografia já definida, ou se relacionando a um beat já conhecido.

Portanto, em estado de **facekuarade**, a **CorpOralidade** entra em estado de **krumping** com a **Presença**. Os gestos despertados do **corpo|no corpo** são estratégias não de metafisicalização, mas de vibracionalidades, pois o cósmico já é, já está. Tornar o corpo disponível a manifestar. Acordar a Epigenética Cênica.

Epigenética refere-se a alterações no DNA que não envolvem mudanças na sua sequência, mas são persistentes de forma a criar ligações químicas que permitem ao organismo responder a atravessamentos ambientais. Segundo Richard Francis (2015), os processos epigenéticos ocorrem na interação entre ambiente (leia-se, condições de alimentação, interações sociais, clima, e tudo o mais que afete e atravesse a vivência) e genes. As alterações epigenéticas acontecem, portanto, em resposta a esses disparadores ambientais, estimulando atividades orgânicas que poderiam estar adormecidas e nem viriam a se manifestar, caso um dado organismo estivesse em uma condição diferente a que esteja/esteve exposto. São esses processos epigenéticos que fazem com que um ser ou outro sejam mais ou menos suscetíveis à obesidade, diabetes, ou transtornos mentais e emocionais, como a ansiedade e esquizofrenia.

Assim como os genes, também é possível recebermos uma herança epigenética, tanto de mãe/pai para filhos/filhas, quanto de avós para netas/netos; logo, falamos de epigenética transgeracional. Se a epigenética, portanto, atravessa gerações, e também é disparada por interações sociais, todas e quaisquer, te convido a imaginar o tamanho de alterações epigenéticas que uma pessoa preta-diaspórica carrega. Ampliemos isto a todo um legado milenar ritual-comunitário experienciado pelos nossos ancestrais. É a isto que chamo Epigenética Cênica: a perspectiva histórica incontestável de que temos pessoas negras, séculos de ancestralidade cênica autônoma da ocidentalidade, apenas esperando (expectando, novamente) serem acordadas. De Mascaradas a Encaradas: as personagens/espíritos já estão como memórias disponíveis a serem disparadas e acordadas para a vida cênica.

Como transformar essas observações em exercícios de escavação corpóreo-cênica, compreendendo que não se trata apenas de “casca” material, mas de reverberação? O corpo como essa simbiose cósmica que se expressa em muitas dimensões e que nos é soprada em continuidade, como patrimônio dadivoso, sem hierarquia e com inexorável coexistência, portanto, o metafísico só existe via físico.

Até então, nos rituais cênicos que propúnhamos (as Presenças e eu), chamávamos esse complexo, como **CorpOrí**: a performadora preta em seu ato de criação e elaboração de si mesma, não apenas em relação aos articuladores da cena/performance, mas em relação à autodeterminação do que se escolhe realizar. Aquilo que digo e penso e ajo e que não me narra como um corpo vazio e fissurado. Aquilo me coloca de pé. Sem essencialismo ou determinismo, mas a compreensão profunda de conexões vibratórias, materiais e espirituais.

Neste agora em que nos encontramos, eu compreendo que existe uma transição de **CorpOrí** para **CorpŌrô**. Neste, a conexão com a Presença. Percebo as suas sutilezas em conversa com os conceitos **ìgbàgbò** e **ìmò**, ambas, do iorubá, podendo ser traduzidas como conhecimento. O conhecimento, em **ìgbàgbò**, é o estado filosófico de quando conhecemos os sentidos das coisas e seres, através de suas categorizações e conceituações, e relações, no entanto, através do intelecto. Reconhecemos os sentidos, entendemos seus porquês, contudo, falta ultrapassar a linha de existência orgânica com esses sentidos. Para atingir o conhecimento como **ìmò**, portanto, é preciso a experiência corpóreo-cósmica a que chamamos iniciação. A cosmossensação para atingir a cosmopercepção, o transbordamento pelo atravessamento do limite. Aqui, a pessoa caminha para o estado de **Ōgbón**, a sabedoria.

Através do processo de entalhe, àsà, assim como se diz na cultura iorubana, em suas tantas direções e em seus Vs de relação, como estabelece a cultura bakongo, **CorpŌrô** caminha como o e(i)xu e (desl)e(i)xu vibracional entre as dimensões razão-emoção-espírito de artistas pretes em propósito ritual.

O que quero dizer, portanto é que, em **CorpŌrŏ**, a exigência da construção **po-étnico-estétnica** nos conclama a disponibilidade do corpo como agente catalisador dos vestígios das experiências antes do sentido, antes do acesso a sua cognoscibilidade, o retorno do trajeto de Ōrŏ a *Elá*, e de *Elá* às escolhas de entalhamento, modelação, em Ōwe – òwe-palavra, ao òwe-corpo, òwe-som e demais constituintes de tal ou outra performance ritual. Os trabalhos em performance ritual negra que venho mediando nascem como realinhamentos de pensar-sentir-receber, ou racionalidade-emocionabilidade-espiritualidade.

Foi assim em "Chamamento" (2010), "A cura ou Améfrica" (2016), "sobre todos os dias" (2014), com Nàná em "Ei, mulher" (2017), em "Vera Crucis" (2018), "Blues em Preto e branco" (2020), "Òrò" (2020), "De folhas" (2021), "Do que Stella me disse" (2021), é assim quando escolho uma história pra fazer cumprir meu propósito como akpalô/contadora de histórias, assim vem sendo em toda pesquisa de espetáculo: jornadas ebóticas, em que poÉtnicas rituais de cuidado juntam no mesmo ato dois tempos: a narrativa do que já foi dor, a narrativa do agora de quem busca a dádiva, e debocha de quem tentou não nos deixar ser.



Imagem de Òrò; Krumping com a referência Gelede.

O **CorpŌrŏ** vibra como terceira cabaça e nisto coexiste uma inesgotável dimensão política das escolhas nas Artes. A operação **PoÉtnica-EstÉtnica** da experiência ritual ao acordá-la, despertá-la, equilibra as políticas-desigualdades no cosmos material dos agentes performadores. Cada exercício e ativação física ressoa como exercício espiritual e cosmopolítico, em um movimento da visceralidade à imaterialidade, e desta em retorno às sementes asílicas da sociedade.

As vísceras não são dispostas, mas compostas, transformam o desajuste em homeostase, arroga-se como esfera da cura, não alopática, mas na medida do cuidado, da cotidianidade ritualística, em jornada para o propósito de transformar as cicatrizes individuais e sociais em marcas de dignificação e de reconhecimento mútuo, escarificação.

Nesta inundação de mistérios, a artista compreende o processo, e a educadora precisa comunicar e proporcionar disparadores de experiências para a construção de

sentidos muitas vezes fora do que toda essa engenharia significa para mim. Semear caminho não é ditar a caminhada. Daqui já se depreende a dimensão educacional como própria do alcance e da junção de nossa materialidade com as Presenças. Somos seres espirituais experimentando uma vida material. Nossas vidas como performances de Presenças. Portanto, uma Educação que orienta não para objetivos, mas para a construção de Propósito.

Para tanto, segui no passo de mestras e mestres anteriores, os quais vêm construindo metodologias negras: a pesquisação de sequências de atividades que pudessem despertar em cada participante seu próprio entendimento sobre como a Memória e a Ancestralidade estão vivas em seus corpos, em proposições de exercícios baseados em perspectivas ancestrais pretas, africanas e amefricanas, desdobradas a partir das experiências artísticas e compreensões filosóficas que vim recolhendo ao longo de minha jornada. Nisto se basearia a pesquisação **CorpOralidade**.

Essa intencionalidade alçava dois pontos:

- o fortalecimento de participantes negres, como eu, os quais, talvez, por identificação e espelhamento e sensação de pertencimentos (fosse pela partilha das *epistêmis*/conceitos/categorias e experimentações cênicas/artísticas), compreenderiam a viabilidade de existirem como artistas, e traçarem suas próprias trajetórias, assim compartilhando com minhas irmãs e irmãos referências que nos foram roubadas, negadas ou apropriadas, e vestidas com nomes de encenadores ou movimentos artísticos não-negros.
- a possibilidade de artistas não-negres experimentarem epistemes/conceitos/categorias e experimentações cênicas/artísticas fundamentadas em pensamentos assentados em filosofias negras, estes, portanto, tendo a possibilidade ampliar o seu escopo de referências em Artes Cênicas, e estes conhecimentos sendo mediados por uma educadora negra.

Portanto, construir uma jornada pluriversal, nos termos de Mogobe Ramose⁷, em que as Artes Cênicas são articuladas como **Artes da Presença**, da presença do gênio africano, e criado por pessoas africanas e africanodiaspóricas, em modos de pensar que respondem a uma lógica inter e transdisciplinar de pensar a Vida, em que as categorias de artes cênicas não estão pintadas de preto, **são Pretas**. Dizemos a incomodar, se assim mais uma vez for necessário: Preto. A **CorpOralidade** e todas as porções que a compõem se somam à agência preta na construção das **Artes da Presença**.

Para este artigo, trago o laboratório de construção de máscaras, o qual medei desde 2003, a partir da exposição Arte da África, em que atuava como artista-educadora. Ao longo do tempo, a atividade foi passando por modificações, devido a aprendizagens recebidas nas experiências com os participantes e pesquisas africanorreferenciadas. É uma atividade a qual já realizei com pessoas de faixas etárias variadas, de crianças a senhoras.

⁷ Mogobe Ramose é sul-africano, professor de filosofia na Universidade da África do Sul em Pretória e diretor do Centro de Aprendizagem Regional da Unisa, em Adis Abeba, na Etiópia. Um dos conceitos mais reconhecidos é a Pluriversalidade, a qual compreende que o Ser se manifesta por meio da multiplicidade e diversidade dos entes e ideias que o habitam. Com isso, saímos da universalidade excludente para chegar à pluriversalidade, essencialmente acolhedora, xenofílica (isto é, permeável ao estrangeiro a si, e não excludente ou aniquilador daquilo que difere de si) e orgânica.

Antes da ação de construir a máscara, são apresentadas ao grupo – dependendo das condições de espaço e tecnologia, sem dúvida – fotos e vídeos sobre a diversidade das máscaras, tanto no continente africano quanto em Abya Yala. Conversamos mais detalhadamente sobre as máscaras Geledes e sobre as “histórias” que elas podem apresentar – imagens de cavaleiros, de motos, de animais, de cotidiano na cidade, como exemplo.

Após isso, faço cinco perguntas a serem respondidas individualmente por cada pessoa. Elas podem variar, dependendo do contexto do grupo, mas comumente são estas:

1. Qual seu maior medo?
2. Qual lugar você foi mais feliz?
3. O que é família para você?
4. Para a harmonia do mundo é necessário _____.
5. Sem arte eu _____.

O processo de transformação das respostas em imagens recortadas e a justaposição das mesmas vai produzir um protótipo que chamamos de máscara pessoal, que pode continuar sendo trabalhado com outros materiais, a fim de que se transforme em um objeto sustentado e com continuidade de uso, uma vez que ela será agora o ponto de partida para a criação de uma aparição cênica.



Imagem de protótipo de máscara em papel. 2014

As propostas cênicas disparadas pelas máscaras são das mais variadas possíveis, podendo inclusive resultar em uma ação em que ela nem ao menos apareça (já que esta possibilidade também é facultada ao estudante pesquisador), ações interacionais, isolamentos performativos, conversas com ancestrais, distribuição de elementos, e danças e cantos similares às aparições tradicionais de máscaras, inclusive.

Para a construção deste estudo, foi elaborado um formulário direcionado aos estudantes da Faculdade CESGRANRIO/RJ, que já houvessem cursado os componentes curriculares “Atuação em Narrativa” e “Expressões Populares Brasileiras”, com itens de auto-identificação e identificação da mediadora (autora desse artigo), e questões

relacionadas à inserção de **epistemís** africanas, africanodiaspóricas e originárias, e o impacto disto em suas percepções e fluxos nos processos dos componentes curriculares.

Das respostas registradas, vamos destacar aqui dois exemplos de experimentações com as máscaras: os realizados por Isis Botelho e Matheus Vieira, ambos da mesma turma do primeiro semestre de 2022, em Expressões Populares Brasileiras, dentro da qual o processo das máscaras é mediado.

Isis Zeferino Botelho se escreve como “Mulher de axé, negra de pele clara, cabelos cacheados castanhos com luzes, olhos castanhos, boca rosada, testa e nariz largos”. Já Matheus Vieira se descreve como “Homem cisgênero branco, pele clara, cabelos curtos castanhos, olhos castanhos, barba rala, sem acessórios, unhas eventualmente pintadas de modo rústico”.

Matheus assim me descreve: Mulher preta cisgênera, pele marrom, cabelos crespos afro na cor preta, olhos castanhos, veste guias no pescoço e acessórios (pulseiras, anéis). Já Isis me descreve como “uma mulher preta de cabelos pretos crespos, volumosos, às vezes usa tranças também pretas. Seus olhos são castanhos, tem uma expressão leve no rosto, com boca larga e de cor rosa mais escuro. Seu nariz é alongado no meio e um pouco largo para os lados. Costuma se vestir de branco.”

Destas duas respostas, depreendo a percepção compartilhada pelos dois acerca de meu pertencimento societário, com a citação de elementos identificáveis na cultura de terreiro. Também destaco que em relação ao pertencimento etnicorracial, os dois me percebem como “mulher preta”, o que corrobora com a ideia de que conhecimentos fossem mediados por uma educadora negra, percebida como preta, o que amplia a subjetividade sobre quem detém bens simbólicos e quem realiza essa mediação.

No caso de Isis, a sua expectativa era justamente de que houvesse esta possibilidade de cursar uma faculdade de Teatro em que pudesse pesquisar conhecimentos advindos das culturas negras e indígenas, com uma educadora negra. Sobre a pretitude, também afirma que “Seu pertencimento étnico-racial é elemento fundamental para a construção do componente curricular, pois ultrapassa o saber conceitual, visto que se trata de um saber-conceito-vivencia-essencia.” (sic)

Tanto Isis quanto Matheus confeccionaram máscaras que cobriram os seus rostos e articularam a noção de Eku, ou seja, a máscara-figurino incluída. Em comum também, os dois assim evidenciaram que as suas pesquisas mergulharam em reelaborações de suas relações familiares, seja através de fortalecimento de vínculos, seja através de ressignificação de pejoratividades.

O processo de Isis, segundo a própria foi “um processo intenso, um mergulho ancestral.” Assim, ela descreve:

Criei uma máscara ritual que tem como proposta contar a história das mulheres da minha ancestralidade. Construí a máscara com a ajuda da minha mãe, irmã e sobrinha (que na época tinha 2 anos), a partir da construção de bonecas abayomi. Tive como referência as máscaras gelede e egungun. Ao dançar a máscara compus a performance com elementos rituais do candomblé, comunidade que faço parte como vodunsi. Trazer para a performance a minha história e ancestralidade me surpreendeu positivamente, pois me mostrou que é possível tornar artístico o sagrado que me compõe, compartilhando sua beleza e axé com o mundo.

Algo que destaco sobre o processo é que, justamente devido ao pertencimento religioso de Isis, em alguma medida durante um período, ela hesitou em relação à viabilidade de

vestir a máscara, pois a mesma é um interdito a quem é iniciado. Conversamos e, sem dúvida, aconselhei a ela procurar a palavra dos próprios ancestrais através do oráculo, pois ninguém melhor que as Presenças para dizer a ela que caminho seguir. Caminhos abertos:



Imagem de aparição da Máscara de Isis Botelho.

A máscara de Matheus revelou a ele uma via para uma reelaboração de um termo pejorativo frequente em seu ambiente familiar: *paneleiro*. De origem portuguesa, é como vulgarmente são chamados os homens cis homossexuais. Sobre isto, Matheus partilha:

Criei um território meu para evocar meus avós, as queer e comunistas ibéricas. Dei o nome "paneleiro" para a máscara e a pesquisa (que segue) porque meu avô era soldador, e porque assim chamam os homens afeminados. A essa altura não sei se sou homem, se sou feminino, mas me interessa a artesanania de formas. (sic)

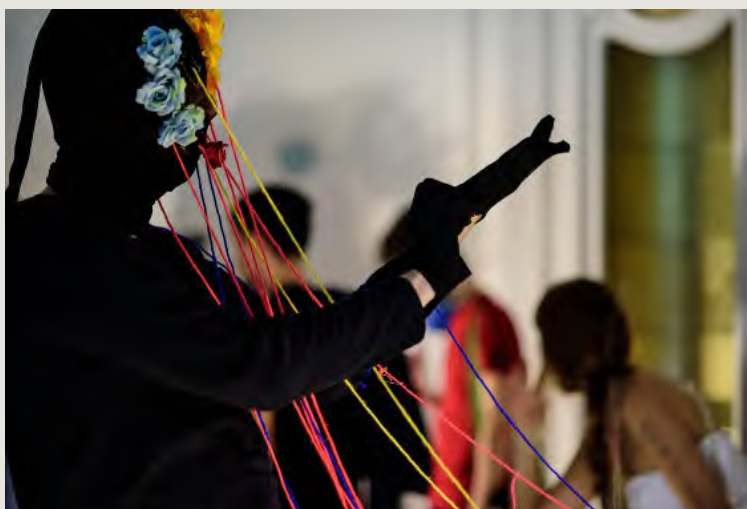


Imagem de Matheus Vieira em aparição da Máscara "Paneleiro".

Uma premissa sempre posta durante as pesquizações é a de que a ancestralidade, ainda que não seja uma premissa fundamental na vivência ocidental contemporânea, é um fato inegável pela própria perspectiva genética e epigenética, ou seja, todos têm anterioridade e narrativas que os cercam e que são transmitidas adiante, de algum modo e do modo que for, ainda que estes anteriores não sejam pensados como ancestrais – ou sejam permitidos a serem pensados e sentidos e rememorados deste modo. Sobre isso Matheus diz:

Me pensei num lugar que me inquieta. O de descendente de colonizadores, porém, queer. Os meus não me aceitam e eu os rejeito por inúmeros motivos. Tem raiva, solidão, tristeza, grito, silêncio, tudo misturado. Mas eu não podia mais ignorar os pontos da minha vida em que fui criança, em que sonhei, em que senti colinho de vovó. Onde achar pertencimento, onde escavar um território meu? (sic)

Matheus Vieira seguiu para a conclusão do curso, e apresentou seu trabalho de conclusão de curso cujo título é “Paneleiro: tramas cartográficas para um corpo poético”. Como já explicitado, a máscara é uma das experiências articuladas em seu trabalho – que agora já se encontra em processo de mestrado. Tendo cursado também o componente “Atuação em Narrativa”, Matheus considera que os dois componentes curriculares “foram experiências profundamente fundantes”. Assim elabora:

Me atualiza em presença, me coloca diante de abismos dos mistérios da arte, da beleza da vida, da missão que tenho como artista. Mas para ser mais específico: o exercício de uma musculatura do contar, da Atuação Narrativa, me fizeram aproveitar noutro lugar o Ateliê de Criação⁸. Me deu liberdade, corpo solto, tempo dilatado, calma, precisão. Embora me pareça reducionista pensar nessa vivência como utilitarista, as aulas me deram ferramenta concreta para o trabalho de ator. Sigo pesquisa criativa no meu TCC a partir de / com minha máscara de EPB. A valentia com a qual criamos, junto com o estudo de manifestações populares, é única na vida. Só senti essa possibilidade num ambiente de aula profundamente partilhador de saberes, horizontal, transgressor. Ai ai Bell Hooks”. (sic)

Caminhando para o final, Isis nos aponta na direção que buscávamos desde o início desta conversa, sobre o propósito de toda esta jornada ancestral-contemporânea, mítica-em-agora. Isis afirma: “estas disciplinas são fundamentais para artistas de teatro, mas principalmente para artistas pretes, negres e não brancos, pois permite que possamos subverter uma lógica hegemônica tão presente no teatro e possamos finalmente pertencer.” (sic)

Em 2013, fizeram-me a seguinte pergunta “o que você vai encontrar na performance africana que já não exista na performance ocidental?”

Entrego esta resposta: escavamos e semeamos e devolvemos a nós mesmos uma possibilidade de revolver as Artes Cênicas de modo radicalmente preto (não tenha medo, professor!), ou seja, enraizado em território imaginal preto pleno de categorias

⁸ Nomenclatura do componente curricular referente ao espetáculo final da graduação na Faculdade CESGRANRIO.

artísticas pretas, arrogando a nós o ato de a nomearmos como Artes da Presença, sendo elas assentadoras, fortalecedoras e organizadoras políticas de nós Pessoas Pretas e Amefricanas, e transformadoras para quaisquer atuantes não-negres.

Como herdeira de Presenças Africanas e Amefricanas, compreendi a mim mesma como descendente das aparições Mascaradas e Encaradas. Como educadora e imersa em um país que vive cotidianamente episódios de racismo religioso, entendi que o Teatro Tradicional Africano pode ser e é uma estratégia para construir ambientes de aprendizagem em que as pessoas possam se reconhecer legitimadas por todo esse ciclo de legado cênico africano. Olhar a Máscara que nos leva a nos Encarar com autonomia africanodiaspórica nas Artes Cênicas, agora, Artes da Presença.

A estratégia exuística.

As Artes da Presença como Radicais e Revolucionárias pois que sedimentadas no auto-Amor.

Esta é a fonte de Poder e ninguém pode nos tirar.

De pé, Arte Poderosa.

Bibliografia

ANWAR, Nadia. *Dynamics of distancing in Nigerian Drama: a functional approach to metatheatre*. Stuttgart: Ibidem, 2016.

FRANCIS, Richard C. *Epigenética: como a ciência está revolucionando o que sabemos sobre hereditariedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

KERR, David. *African Popular Theatre: from pre-colonial times to the present day*. London: James Currey; Portsmouth, NH: Heinemann; Nairobi: EAEP; Cape Town: David Philip, Harare: Baobab.1995.

ODODO, Sunday Enessi. *"Facekuerade" Theatre: A Performance Model from the Playing and Technical Aesthetics of Ebira-Ekuechi Festival in Nigeria*. Ph.D. Thesis. University of Ilorin, Nigeria, 2004.

_____. "From Masquerade to "Facekuarade": a transition". In: *Culture, Identity and Leadership in Nigeria*. Ibadan: Kraft Books Limited, 2010.

PEEK, Philip M., YANKAH, Kwesi. *African folklore: an encyclopedia*. New York: Routledge, 2004.

SILVA, Tatiana Henrique. *A galinha d'angola nasce: CorpOralidade e agência poética e estético-espiritual de uma artista*. 2024. 278 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

AS MULHERES NEGRAS E O ESPETÁCULO *A RECEITA* - DERRUBANDO O CALDEIRÃO

BLACK WOMEN AND THE SPECTACLE *THE RECIPE* -
TURNING THE CAULDRON

NANÁ SODRÉ

Naná Sodré é mulher negra, mãe, mestre em Artes Cênicas pela UFRN, com a dissertação intitulada *A Receita - Pisando Alho no Teatro Negro com Mulheres Negras*. Pesquisadora do grupo Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes -MOTIM/UERJ. Professora em Artes Cênicas pela UFPE. Fundadora do grupo de Teatro Negro O Poste Soluções Luminosas, professora e coordenadora do Projeto Escola O Poste de Antropologia Teatral.

O Poste Soluções Luminosas
nanasodreteatro@gmail.com

Resumo

Esta escrita em primeira pessoa, que assume as características de uma escrita performática f(r)iccional (Lyra, 2020), constitui parte da dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. A pesquisa intitulada *A Receita - Pisando o Alho no Teatro Negro com as Mulheres Negras*, foi apresentada por Nazaré Sodré da Silva, em arte Naná Sodré, orientada pela Profa. Dra. Luciana Lyra. Na pesquisa o espetáculo *A Receita*, que aborda a violência contra a mulher negra, está no centro da investigação, como exemplo de Teatro Negro feito pelo grupo *O Poste Soluções Luminosas*. Na escrita em questão apresento os relatos da criação do solo, suas experienciais e apresentações, como possibilidade de compartilhamento de práticas e caminhos que se contraponham a violência em prol do estímulo à cura social das mulheres negras. Além das considerações sobre Teatro Negro, a escrita partirá de reflexões sobre Feminismo Negro (Gonzalez, 2018) e conceito de Tempo Espiral (Martins, 2021).

Palavras-chave: O Poste Soluções Luminosas, Feminismo Negro, Mulheres Negras, *A Receita*, Tempo Espiral.

Abstract

This written in the first person, takes on the characteristics of performative f(r)ictional writing (Lyra, 2020), constitutes part of the master's thesis presented to the Postgraduate Program in Performing Arts at the Federal University of Rio Grande do Norte. The research entitled "The Recipe –Stepping on Garlic in the Black Theater with Black Women", was presented by Nazaré Sodré da Silva, in art Naná Sodré and guided by Profa. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira Lyra. It is a Performative Research, which has the solo show *A Receita*, which addresses violence against Black women, as the center of the investigation and an example of Black Theater made by the group *O Poste Soluções Luminosas*. In the writing in question I present the accounts of the creation of the solo, its experiences and presentations, as a possibility of sharing practices and paths that oppose violence, in favor of encouraging the social healing of Black women. In addition to considerations on Black Theater, the writing will be based on reflections on Black Feminism (Gonzalez, 2018) and the concept of Spiral Time (Martins, 2021).

Keywords: O Poste Soluções Luminosas, Black Feminism, Black Women, *A Receita*, Spiral Time.

As mulheres negras e o espetáculo A Receita – Derrubando o caldeirão

*Figura 01 – Solo A Receita, cena Regateira, no Festival de Teatro do Agreste
(FETEAG – 2017), em Caruaru-PE¹*



Fonte: Jorge Farias (2017).

¹ Em todas as cenas do solo está a atriz Naná Sodré.

A Receita

"A receita para tudo, era sal, alho e coentro com cebolinha, sedimento de cozinha... era eu, sedimento de cozinha!"

A RECEITA, SAMUEL SANTOS

Eu apreciei *A Receita*², texto escrito por Samuel Santos em 2010, desde o primeiro dia em que o li. Sempre achei que aquela dramaturgia seria um grande exercício para um bom trabalho de atriz, e não entendia por que o texto era sempre recusado, quando atrizes solicitavam algum material para Samuel, e *A Receita* era ofertada. Achava que as metáforas, a ironia e as repetições propositais que lembram a rotina do trabalho doméstico, seriam um campo fértil para diversos tipos de equivalências vocais, intenções e ações físicas pertinentes ao cozinhar, possibilitando a criação de ambientes e atmosferas.

Mesmo apreciando, existia uma ligação com a obra na qual não estava atenta. E de acordo com a "intencionalidade" humana, defendida por Fayga Ostrower:

O ato intencional pressupõe existir uma mobilização interior, não necessariamente consciente, que é orientada para determinada finalidade antes mesmo de existir a situação concreta para qual a ação seja solicitada

OSTROWER 1987: 10

A mobilização interior, no meu caso, estava diretamente ligada à violência doméstica sofrida em Colégio-RJ com a minha mãe, mas isso não estava consciente, entende? Mas estava lá esse tempo todo! Desde a primeira vez que li o texto, na verdade, a mulher de *A Receita* sempre fomos nós!

Outro ponto importante para ser levado em consideração é o fato de que o desfecho que a dramaturgia *A Receita* revela, ligado diretamente ao envenenamento do agressor, é aceitável diante do contexto desatinado em que a personagem se encontra, e mediante a todo ciclo de violência sofrido, o envenenamento representa na encenação a libertação de uma mulher, que lançou mão do que tinha e do que sabia para se libertar.

E essa libertação na vida cotidiana é quase impossível para a mulher que sofre múltiplas violências, e se a libertação pode acontecer pelo menos na arte, então já é um alento. Podemos sonhar! E no fundo, no fundo, era essa a libertação que eu precisava.

O meu sentimento de ligação com *A Receita*, ficou mais evidente durante o curso do mestrado e perdurou no processo de escrita desta dissertação, e no agora! E isso representa uma virada de chave que influencia diretamente na minha relação com o espetáculo.

As apresentações do espetáculo *A Receita*, que foram feitas a partir dessas recentes perspectivas, elevaram o meu grau de pertencimento com a obra, pois agora eu estou junto e com as mulheres negras.

É o que difere do meu trabalho com outras personagens, como Madalena, do Cordel; D. Beta, o Erê e a Pomba gira, de *O Iroko*; A Gota de chuva, em *Ombela*; a Tia, o Inquice e o Exú, de *Anjo Negro*; a Amígdala e o Doutor, de *Historinhas*; e a Comadre, de *Um Livro*

² *A Receita*, escrita pelo encenador e dramaturgo pernambucano Samuel Santos, faz parte de uma série de contos não publicados chamada *Desatinos*.

de Fábulas, pois me ensinam sobre as consequências da intolerância, os perigos da manipulação afetiva, leveza, sabedoria, comportamentos abusivos, entre outros temas, mas, em *A Receita*, eu aprendo junto, aprendo junto com as mulheres negras!

E acredito que esse aprender junto possa chegar até Luana, minha filha que acompanha *A Receita* desde a sua criação.

Figura 02 – Roda de diálogo após pré-estreia do solo A Receita³.



Fonte: Samuel Santos (2014).

A Receita teve a sua pré-estreia em junho de 2014, através de uma bolsa de ocupação oferecida pelo Teatro Joaquim Cardozo, no Centro Cultural Benfica, ligado à Universidade Federal de Pernambuco, na cidade do Recife. E em 2015 fui indicada ao prêmio de melhor atriz no Festival Janeiro de Grandes Espetáculos (JGE)⁴.

A Receita é um solo que aborda as diversas camadas da violência que atingem as mulheres negras em situação de subalternidade no ambiente doméstico, em cena dou vida a uma mulher negra e anônima que sofre violência doméstica e por anos tempera as opressões sofridas com sal, alho e coentro com cebolinha, “– Há receita para tudo!”, diz ela.

O solo já fez temporadas no *Espaço O Poste* e cumpriu pauta em teatros, sua produ-

³ Registrada em junho de 2014, em Recife-PE. No meu colo, minha filha Luana.

⁴ Festival Internacional de Teatro, organizado em Recife-PE, pela APACEPE Associação dos Produtores de Artes Cênicas de Pernambuco.

ção é de natureza simples, o que possibilita a sua circulação por diversos lugares fora dos espaços tradicionais da cena, como: terreiros de matriz africana, quintais, comunidades quilombolas, salas de aula, pátios, associações de moradores e outros. Participa de diversos festivais internacionais e também de mostras com temáticas pertinentes em relação à equidade de gênero e negritude.

O solo é dirigido por Samuel Santos e, com o passar do tempo, a dramaturgia também se modifica diante das reflexões críticas feitas a partir da situação da mulher negra na contemporaneidade, as contribuições são minhas, das minhas antepassadas e das mulheres que assistem o solo.

Troca de trilha sonora, de termos que não condizem mais com as políticas de direitos em prol das mulheres, trechos que aprisionam mais do que libertam e ações que possam colocar em dúvida a condição de vítima da mulher agredida, são pontos que eu e Samuel sempre discutimos para que a mulher negra do solo possa libertar-se com o máximo de dignidade possível e para que os elementos da encenação colaborem positivamente nessa jornada.

E falando ainda em contribuição, destaco aqui a história contada por minha avó Zezé aos quatro ventos, e que todos que a conheciam sabiam de cor, a história de Seu Ernesto e D. Aracy, em cena conto essa história, sentada no centro do palco, produzindo sons na Rabeca:

Todos os dias, há quarenta anos, dona Aracy coloca o café de seu Ernesto. Um café regado a pão, leite, bolo e muita humilhação, pois todos os dias, ao colocar o café de seu Ernesto, D. Aracy grita: SAFADO, PORCO, INFELIZ, PESTE, DESGRAÇADO! E todos os dias, há quarenta anos, ao ouvir os gritos de D. Aracy, suas vizinhas reclamam: "coitado de seu Ernesto! D. Aracy é uma bruxa... um homem tão bom. Ah! Se eu pudesse eu me casava com seu Ernesto..." e todos os dias, há quarenta anos, ao colocar o café de seu Ernesto, D. Aracy grita: SAFADO, INFELIZ, PESTE! [...] Um dia, a mulher saiu desesperada de casa, se jogou na poça de lama da vila e gritou: EU NÃO AGUENTO MAIS! EU NÃO AGUENTO MAIS! E uma de suas vizinhas, D. Zezé, abriu a porta, tirou a mulher da lama, levou para sua cozinha e lhe deu um copo com água e açúcar, e eis o segredo revelado de D. Aracy: todos os dias, há quarenta anos, ao colocar o café de Ernesto ele falava bem baixinho: Negra fedida, porca, safada, quem vai te querer, peste, infeliz, podre e eis o segredo revelado de D. Aracy... grãos, grãos, feijão, feijão, carnes, cebolinha, cebolinha, alho, alho, alho...

Minha avó contou o ocorrido para as vizinhas que esperaram Ernesto voltar do trabalho para desmascará-lo, depois disso, o homem parou de adicionar os ingredientes da violência moral em D. Aracy, pois bastava ele passar para que as mulheres prontamente jogassem em sua direção pilhérias, piadas e ameaças. A montagem é apresentada no formato circular, arena ou semi-arena, não necessitando de um palco frontal que possibilite a divisão entre palco e plateia, ou seja, o público se senta no mesmo nível da atuação e a mulher compartilha, durante 33 minutos, todas as etapas do ciclo da violência, cometidas contra ela pelo marido e filhos na sua residência.

Figura 03 – Objetos de cena⁵



Fonte: Samuel Santos (2023).

Em cena, utilizo 05 objetos, entre instrumentos musicais e objetos de cena, como: Rabeca⁶, vidro de perfume, Marimbau⁷, um par de sapatos e Caxixi⁸, organizados num círculo feito com dentes de alho pisados, o círculo energético é a minha área de ação, todas as cenas acontecem dentro dele e a plateia fica ao seu redor, o mais próximo possível.

Pisar o alho no espetáculo está dentro do contexto, pois no solo a rotina dessa mulher é temperada e servida aos que assistem. Pisar o alho também tem o propósito de aguçar o sensorial da assistência, ativando a memória do espaço doméstico, a casa de cada um, mais precisamente a cozinha, e de quem passa ou passou boa parte da sua vida nela.

A plateia acompanha quadro a quadro, as diversas atmosferas e odores de uma conversa realizada em vários ambientes domésticos relacionados diretamente à subalternização dessa mulher em situação “do lar” e bem próximo também do imaginário da negra escravizada.

O solo compartilha as medidas de uma receita de libertação e do momento em que a mulher resolve tomar as rédeas da própria vida, para dar um basta ao abandono pessoal e sair da sua situação de opressão.

Lélia Gonzalez em seu artigo Racismo e sexismo na cultura brasileira, faz a relação de como a mulher negra é vista na sociedade e traça duas posições: a mulata (objetificação do corpo negro) e a doméstica:

⁵ Registrada em 01 de abril de 2023, no Espaço O Poste Soluções Luminosas, na roda de diálogo após a apresentação do solo *A Receita*. Ação em parceria com o projeto *Ficar Viva é Meu Direito* do projeto Escola de Territórios Afetivos.

⁶ Instrumento melódico da classe de cordas friccionadas, amplamente utilizado no brinquedo Cavalo- Marinho.

⁷ Instrumento feito de uma ou duas cordas, com base de madeira e tocado com baquetas.

⁸ Instrumento comparado a um chocalho em forma de cesta.

Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem vestidas” (afinal, “boa aparência”, como vemos nos anúncios de emprego é uma categoria “branca”, unicamente atribuível à “brancas” ou “clarinhas”)

GONZALES 1984: 230

Podemos observar ainda que a ferida colonial também toma sua forma aqui como a mucama citada por Lélia, que continua:

Acontece que a mucama “permitida”, a empregada doméstica, só faz cutucar a culpabilidade branca porque ela continua sendo a mucama com todas as letras. Por isso ela é violenta e concretamente reprimida. Os exemplos não faltam nesse sentido; se a gente articular divisão racial e sexual de trabalho fica até simples. Por que será que ela só desempenha atividades que não implicam em “lidar com o público”? Ou seja, em atividades onde não pode ser vista? Por que os anúncios de emprego falam tanto em “boa aparência”? Por que será que, nas casas das madames, ela só pode ser cozinheira, arrumadeira ou faxineira e raramente copeira? Por que é “natural” que ela seja a servente nas escolas, supermercados, hospitais, etc e tal?

GONZALES 1984: 233

No caso da mulher de *A Receita*, temperar tudo com alho, sal e coentro com cebolinha era o modo desatinado e insosso de camuflar o gosto de sangue na boca depois de um soco.

Figura 04 – Cena “Sapatos”, apresentação do espetáculo A Receita no projeto RAI – TEATRO NA ESTRADA, em Recife-PE, registrada em 2020.



Fonte: Arquivo da Autora (2020).

“– Ele tirava os sapatos... e eu como uma gueixa os recolhia!” (*A Receita*, Samuel Santos). Na cena os sapatos eram retirados e arremessados ao chão, meu corpo desce, canto uma melodia com ressonância aguda numa língua inventada, recolho graciosamente os sapatos, fico de pé e caminho no corredor iluminado recitando o *Soneto da Fidelidade* de Vinícius de Moraes, e “apanhando” dos sapatos.

Essa cena dos sapatos representa bem a vontade de agradar para evitar qualquer tipo de incômodo que gere mais agressões, e no caso de *A Receita*, a mulher agredida continua realizando todas as funções operacionais e tidas como domésticas, no intuito de ser valorizada pelos filhos e pelo marido, tentando evitar, dessa forma, que a violência aconteça.

Outro ponto significativo a ser observado é a narrativa romantizada da vítima em relação ao seu agressor, como no texto a seguir:

– Ele tirava a camisa, era sempre da mesma cor, a-ma-re-la, aquele homem, aquele homem era ouro! ele tirava a camisa e eu a dobrava, dobrava lentamente, a calça ele não tirava, mas sim o cinto... e... antes do despir do cinto eu já preparara todos os ingredientes, pois na cozinha passava a maior parte

A RECEITA, SAMUEL SANTOS

No trecho acima, percebe-se um outro comportamento comum, o endeusamento do opressor pelas vítimas, a exaltação do homem agressor como um ser supremo. Já vítimas dos **ingredientes** da violência psicológica, essas mulheres perdem os seus centros e referências, se sentem abandonadas, passando a viver em função dos agressores, soterrando suas reais necessidades.

Assumindo o Tempo Espiral na pesquisa – termo defendido pela professora Leda Maria Martins – ao performar *A Receita* e seu contexto, volto no passado que está diante dos meus olhos aqui no presente, construindo um futuro que desponta a cada segundo.

O texto, a encenação e todos os elementos que compõem a pesquisa, de acordo com a professora, são poesias que se repetem como o tempo e como no *Ritornelo* da música, que representa a repetição de uma ou de diversas vezes a mesma frase, é o retornar.

Em relação ao corpo no Tempo Espiral, a professora faz a relação corpo/corpus:

Esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições sua narrativa metaconstrutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grava-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente. Essa peculiar forma de expressão, que encontra no corpo seu veículo exponencial, ainda que não exclusivo, de linguagem, apoiada numa intrínseca e não dissociável relação entre o som, os gestos, movimentos corporais, reveste o corpo de muitos saberes, entre eles suas rítmicas e vocalidades, bordando visivelmente no ar a palavra, a música e os vocalizes, imprimindo assim uma qualidade pictural às sonoridades, nelas desenhando e grafando as espirais do tempo

MARTINS 2021: 70

Figura 05 – Treinamento de rolamento com o mestre em artes marciais Manoel Ramos⁹



Fonte: Samuel Santos (2014).

Olho, tento, faço, acesso a criança do quintal, volto, retorno, faço, tenho acesso a lembrança do corpo que deu cambalhotas...volto, sigo, transformo. As técnicas aprendidas possibilitam o retorno e a espiralidade do sentir.

Com *A Receita* foi assim e com outros espetáculos do O Poste também, em Ombela por exemplo, tive aula de Dança do Jarro para poder manusear os objetos de cena e o cenário repleto de utensílios com água; em O Iroko, estudei Dança dos Orixás, para compor as coreografias do musical; e em *A Receita*, tive aulas de rolamento, para ter uma maior mobilidade no contato com o chão.

Figura 06 – Solo *A Receita*, cena D. Aracy, no Festival de Teatro do Agreste (FETEAG-2017)



Fonte: Jorge Farias (2017).

⁹ Registrada em novembro de 2014, em Recife-PE.

Por ser uma encenação muito dinâmica, a ida ao chão deve ser algo que me impulse para a próxima ação, e não para baixar a frequência da energia da cena. Os rolamentos também propõem a surpresa, algo que não se espera, de repente acontece. Faço um movimento de pugilismo no plano alto, em seguida faço um rolamento para pegar a Rabeca que está no chão e entro no foco no centro da cena para começar a narrar a história de D. Aracy. São 33 minutos de criação de atmosferas dentro de um círculo, utilizando os objetos, o figurino e o corpo.

O meu corpo, em *A Receita*, também é encruzilhado pela nossa pesquisa *O Corpo Ancestral Dentro da Cena Contemporânea* (pesquisa feita dentro dos terreiros de matriz africana em Recife-PE), e também por ações que em certa medida ilustram o imaginário da violência física e do trato relacionado ao cozinhar, como: cortar, espetar, bater, quebrar, picar e socar.

Figura 07 – Ensaio de A Receita: movimentos pontiagudos/lâmina, registrada em 2014.



Fonte: Samuel Santos (2014).

A equivalência do corpo lâmina de Ogum com movimentos pontiagudos, e do corpo rio/cachoeira de Oxum com movimentos circulares, que partem da pélvis e da expansão/dilatação natural do ventre, também formam a construção do corpo memória dessa mulher negra que tem muito o que contar, cortar e desaguar...

O corpo pontiagudo está sempre cortando os legumes, as verduras, as carnes e o espaço. Trazendo uma rigidez, automatizada pelo trabalho que precisa ser cumprido com urgência, o doméstico.

O pontiagudo também traz decisão ao gesto, possibilitando que o desenho do corpo no espaço possa comunicar as intenções da cena de forma verdadeira, sem titubeios, sem gestos vagos.

Quando o corpo está vivenciando a energia da equivalência de Oxum, tudo se abre, tudo se dilata, o corpo respira sem pressa, ondula, a pélvis respira, o ventre domina o corpo e toda a energia parte dele.

Figura 08 – Ensaio exercício circular



Fonte: Samuel Santos (2014).

Figura 09 – Em cena, aplicando o exercício circular



Fonte: Samuel Santos (2014).

O jogo das oposições que o meu corpo faz em cena, com movimentos pontiagudos, circulares, contraídos e dilatados, fizeram parte do planejamento e da prática da oficina *Pisando o Alho* com as mulheres negras na comunidade da Ilha de Deus, na região metropolitana do Recife.

Figura 10 – Solo A Receita, cena “Senhoras e senhores! – corpo dilatado”, registrada em 2014



Fonte: Thaís Lima (2014).

No intuito de que as mulheres pudessem vivenciar a minha preparação para cena e a recriação de algumas passagens do espetáculo, construindo através do corpo o resgate da memória do que foi visto e sentido enquanto plateia, sendo registrada agora como um corpo que dialoga com os signos do espetáculo, entendendo a sua dinâmica e se reconhecendo diante das violências expostas.

Experimentando também a potência dos estados de vigor e de prazer gerados nessas qualidades de movimento e se sentindo parte do contexto da atuação. Assim como eu, que agora me sinto parte de tudo o que já foi dito e sentido durante esses 11 anos com esse espetáculo, impressões durante e após as apresentações e na realização das rodas de diálogo.

Após cada apresentação, sempre converso com a plateia na esperança de colher registros e impressões sobre o espetáculo, assim como depoimentos que entram no tecido dramático, tornando a obra “aberta” em certa medida, como já citado anteriormente.

A conversa também tem o objetivo de trocar experiências de como o espetáculo foi criado, levando em consideração o conceito e o percurso de uma cultura afro-brasileira em diversos aspectos, salientando também a violência sofrida pelas mulheres negras e de baixa escolaridade e renda, e suas relações com a sociedade

O tecido dramático finaliza compartilhando com o público a “sua” receita de liberdade, pois a mulher adiciona a solução que daria conta de interromper o ciclo de

violência sofrida: o VE-NE-NO! Ela envenena o marido e finaliza: “– Essa era “a receita”, sal, alho, coentro com cebolinha e pequenas... pequenas doses diárias de veneno... E as noites? foram parando, parando...” (A *Receita*, Samuel Santos).

E, sim! Reitero, ela envenena o marido para que as noites cessem, para que tenha paz, para que pare de apanhar rotineiramente como o texto de forma metafórica e poética nos informa.

E sim, A *Receita* quer “matar” a continuidade do patriarcado!

Figura 11 – Cena Dança final, registrada em 2014, no Espaço “O Poste Soluções Luminosas”



Fonte: Thaís Lima (2014).

Ela dança para os orixás!

Após compartilhar o seu ato de liberdade, a primeira coisa que a mulher faz é despir-se do lenço que esconde o seu cabelo afro e da Doma¹⁰ negra que veste. É um processo de soltura...

A mulher anônima também mantinha o seu cabelo preso a um lenço preto, não só para livrar as receitas dos fios de cabelo, mas também em sinal de não pertencimento da sua identidade...

Na pesquisa *A RECEITA: PISANDO ALHO NO TEATRO NEGRO COM MULHERES NEGRAS*, busco entender também quais estratégias o Teatro Negro utiliza para o fortalecimento de nossa identidade negra.

E a partir das próximas linhas, irei discorrer sobre as apresentações do espetáculo *A Receita* que ocorreram durante a pesquisa e o depoimento das mulheres presentes.

¹⁰ Uniforme de cozinheiro, chef de cozinha. A Doma é inspirada em uniformes militares franceses.

Figura 12 – Solo A Receita, cena “Sedimento de cozinha!”,
apresentado no Festival de Teatro do Agreste (FETEAG-2017) em Caruaru-PE¹⁴



Fonte: Jorge Farias (2017).

Compartilhando A Receita

As próximas páginas serão dedicadas às apresentações de *A Receita* e aos diálogos registrados após alguns espetáculos, realizados no período entre 22 de outubro de 2022 a 13 de maio de 2023.

As apresentações do solo foram realizadas nos seguintes eventos: mostra “O Levante – MOTIM”, em “Giras de Cenas e Atos de Fala” do grupo de pesquisa MOTIM em 22 de outubro de 2022, na UERJ; no projeto “Ficar Viva é meu Direito”¹¹ – Células Feministas de proteção à Vida das Mulheres”, organizado pela “Escola Territórios Afetivos”, realizada em 01 de abril de 2023, no Espaço O Poste, em Recife-PE; e as apresentações realizadas na circulação do espetáculo no Sesc Ramos, em 10 de maio de 2023; Sesc São Gonçalo, em 11 de maio de 2023; Sesc Teresópolis, em 12 de maio de 2023; e no Sesc Niterói, em 13 de maio de 2023. Ou seja, em quatro unidades do SESC no estado do Rio de Janeiro a partir do “Edital de Cultura Sesc RJ Pulsar 2022/2023”.

Após cada apresentação do solo, abro uma roda de diálogo com o objetivo de aproximar o público da obra, possibilitando que as pessoas se coloquem, dialoguem

¹¹ Escola Feminista de educação popular, cultura, tecnologia e saúde da mulher. Espaço de acolhimento para que mulheres e pessoas LGBTQIAP+ se organizem civilmente em células de confiança, proteção, segurança, estudo e autocuidado, em favor da construção de uma sociedade de parcerias.

entre si, contam suas histórias e compartilhem suas impressões acerca do que viram, sentiram e ouviram no espetáculo.

O solo dura 33 minutos, mas, geralmente, dependendo do público, da natureza do espaço e do evento, a conversa gira em torno de uma ou duas horas. Penso que esse tempo é precioso, pois os relatos são profundos, dolorosos, sentidos e carregados de muita emoção.

Figura 13 – Público após a roda de diálogo do solo A Receita¹²



Fonte: Diana Magalhães (2023).

O cheiro do alho pisado, permanece durante todo o tempo do espetáculo e o círculo só é desfeito quando a gira¹³ acaba! Ou seja, quando a roda de diálogo termina e peço aos presentes que tiremos uma foto para registrar o momento, a essa altura já podemos contar com alguns sorrisos, como na foto tirada em São Gonçalo-RJ. A partir daí, nos abraçamos e voltamos para nossas casas. Muitas vezes, ao chegar em casa, recebo mensagens no meu celular com depoimentos de pessoas que preferiram apurar os ouvidos, ao invés de falar na roda.

E um desses depoimentos dizia assim: “– Minha mãe vive cheirando a alho e eu nunca perguntei se ela era feliz...depois de assistir o espetáculo estou criando coragem para perguntar...”.

Essa narrativa é sempre presente, alguém sempre conta de uma avó, mãe ou tia que cheira ou cheirava alho, não importando quantos banhos tivesse tomado ou quantos perfumes tivesse usado, o cheiro de alho estava lá impregnado.

Sempre que o público faz alguma referência ao cheiro do alho na roda, relembro da mensagem que recebi e questiono o quanto a rotina doméstica pode nos violentar. O

¹² Registrado no dia 11 de maio de 2023, no Projeto SESC PULSAR 2022/2023, em São Gonçalo-RJ.

¹³ Ritual coletivo da Umbanda/Jurema.

– Sedimento de cozinha, era eu... sedimento de cozinha... unhas duras, dedos lisos, narinas finas... era eu, sedimento de cozinha!" (*A Receita*, Samuel Santos).

Figura 14 – Card de divulgação nas redes sociais da programação do evento O LEVANTE- 2023



Fonte: Arquivo da autora (2023).

Nesse evento, além de apresentar o espetáculo, fui provocadora de um encontro sobre poéticas do *MOTIM*, intitulado “Giros de Cena e Atos de Fala”, mediado pela Profa.

Dra. Brígida de Miranda, da Udesc, a ação, realizada no formato on-line, consistia no compartilhamento de pesquisas de participantes do *MOTIM* e também de membros externos ao grupo.

No momento do encontro on-line eu estava na sala da casa de Colégio-RJ, e foi muito interessante, falar da minha pesquisa no presente, citando o passado de violência que ocorria ali mesmo, onde eu estava, naquelas quatro paredes, só que agora sem os meus pais, só as lembranças e a reverberação delas.

Além do retorno às lembranças ligadas aos meus antepassados, tive a possibilidade de conhecer meus companheiros de pesquisa pessoalmente, assim como os professores parceiros do programa. O evento proporcionou a apresentação do solo *A Receita* no Teatro Noel Rosa, localizado nas dependências da UERJ, no dia 22 de outubro de 2022.

No final de janeiro de 2023, fui procurada por Mayza Toledo¹⁴, da Escola de Territórios Afetivos, para encerrar com o solo *A Receita*, o evento do projeto *Ficar Viva é meu Direito – Células Feministas de proteção à Vida das Mulheres*, e o evento reuniria em torno de 50 mulheres oriundas de diversas comunidades da região metropolitana do Recife. Diante dessa procura, lancei a proposta de também realizar a oficina *Pisando o Alho* com essas mulheres.

Figura 15 – Roda de diálogo após a apresentação do solo *A Receita* no dia 01 de abril de 2023¹⁵



Fonte: Samuel Santos (2023).

A apresentação do espetáculo foi no dia 01 de abril de 2023, às 15h, no Espaço O Poste Soluções Luminosas, quando as mulheres adentraram ao espaço, o alho já estava sendo pisado, fiquei feliz em constatar o que Mayza e Camila Ribeiro¹⁶ tinham compartilhado na reunião que tivemos, realmente existia um percentual muito significativo de mulheres negras na plateia.

¹⁴ Pedagoga, doula, terapeuta, atriz e comunicadora social.

¹⁵ No espaço O Poste Soluções Luminosas, ação em parceria com o projeto *Ficar Viva é Meu Direito*, do projeto *Escola de Territórios Afetivos*, em Recife-PE.

¹⁶ Produtora cultural e terapeuta em saúde da mulher.

E pelas experiências que tive, principalmente nas apresentações em quilombos, percebo que a audiência negra naturalmente apresenta maior identificação com os símbolos apresentados no espetáculo, mas existia um desafio, segundo Mayza, as mulheres negras do projeto falavam pouco nos eventos.

Bem, após a apresentação, abrimos a roda de diálogo e a conversa durou duas horas, foi a roda de diálogo mais longa que o solo *A Receita* já teve até os dias atuais. Uma parte do grupo precisou sair logo após a primeira hora para que pudessem voltar para as suas comunidades com segurança e a outra ficou até o final, e as mulheres negras falaram.

Acredito que diversos fatores possam ter favorecido a abertura das mulheres negras na roda, o fato de o espetáculo trazer um protagonismo negro na cena teatral é um deles, pois temos no centro do palco uma atriz negra que se expressa, narra e dialoga com a plateia. Eu estou visível e representando politicamente naquele momento as mulheres negras na cena teatral.

Além do protagonismo da artista negra em cena, a história de uma mulher negra também está sendo contada, é a personagem que conta a própria história, não precisou de ninguém para contar por ela, o que passou anos guardando e escondendo, é o momento dela.

A mulher agredida de *A Receita*, quando conta suas histórias para a audiência, faz esse compartilhamento na esperança de ser ouvida e acolhida pela primeira vez, e isso também é um fator relevante em relação ao impulsionamento das falas das mulheres negras na roda, pois muitas estavam falando pela primeira vez as violências que viveram.

O fato de o espetáculo trabalhar com símbolos referentes à cultura negra e a matriz africana, somam positivamente em relação à aproximação das mulheres ao diálogo.

Outro ponto que podemos levar em consideração em relação à abertura das mulheres é o local, o espaço onde o espetáculo foi realizado, no espaço O Poste, considerado como um quilombo urbano com atividades voltadas para a visibilidade e representatividade de pessoas negras, com projetos direcionados às mulheres.

Figura 16 – Roda de diálogo após a apresentação do solo *A Receita* no dia 01 de abril de 2023¹⁷



Fonte: Samuel Santos (2023).

¹⁷ Ação em parceria com o projeto *Ficar Viva é Meu Direito* do projeto Escola de Territórios Afetivos.

Acredito que todos esses fatores possam ter possibilitado a participação mais ativa das mulheres negras na roda, onde a narrativa de uma mulher negra, quando exposta, encorajava o compartilhamento de outras. À medida em que falavam, recebiam o amparo e a acolhida das companheiras.

A *Receita* permitiu que as mulheres pudessem verter os ciclos das violências vividas como um caldeirão que transborda, derrubando todos os **ingredientes** no chão. É como se o caldeirão estivesse em falso, cambaleando e trepidando com o calor do fogo e, finalmente, sem condições nenhuma de suportar tamanha pressão, vai ao chão, derrubando, escorrendo a mistura que os **ingredientes** no limite proporcionaram, transmutando-se com o alho do ambiente.

Figura 17 – Foto final após a roda de diálogo depois da apresentação do solo A Receita, no dia 01 de abril de 2023



Fonte: Samuel Santos (2023).

Após a fala das mulheres, firmei o compromisso relacionado a continuidade da pesquisa, a realização da oficina *Pisando o Alho* em duas comunidades, onde pudéssemos, junto com as mulheres negras, resgatar as impressões do espetáculo de forma lúdica, investigando em que medida o Teatro Negro pode empoderar a mulher negra contra a violência doméstica.

De 10 a 13 de maio de 2023, circulei com *A Receita* no estado do Rio de Janeiro, através do *Editais de Cultura Sesc RJ Pulsar 2022/2023*. O espetáculo circulou pelas unidades Ramos, Niterói, São Gonçalo e Teresópolis.

A escolha definitiva das unidades é feita pelo Sesc, que distribui as produções de acordo com os objetivos e metas internas da instituição. Os produtores puderam sugerir às unidades, mas a última palavra foi do Sesc. No caso da circulação de *A Receita*, só uma unidade elencada por mim foi contemplada, por ter uma maior concentração de mulheres negras no seu entorno, a unidade Ramos.

Figura 18 – Card de divulgação nas redes sociais do projeto SESC PULSAR 2022/2023, em Niterói-RJ



Fonte: Arquivo O Poste Soluções Luminosas (2023).

Confesso que o resultado me surpreendeu, pois até a localização do Sesc Teresópolis, assim como o seu público, diferem muito das características do Sesc Ramos, por exemplo, mas depois das rodas de diálogo, entendi que *A Receita* estava cumprindo uma agenda, com o objetivo de fomentar as reflexões sobre as pautas voltadas para a negritude.

No Sesc Ramos a apresentação do espetáculo foi realizada no espaço multiuso, onde optamos pela colocação de cadeiras em círculo para uma melhor aproximação da plateia.

Nas unidades Niterói e Teresópolis, o palco italiano médio não possibilitou a aproximação do público, mas garantiu que o cheiro do alho e o texto chegassem bem até eles.

Já na unidade São Gonçalo, consegui fazer uma semi-arena, uma parte da plateia ficou no palco e a outra se sentou na sala, e seguimos adaptando sempre que necessário, com o intuito da aproximação com a plateia.

Figura 19 – Representantes do Sindicato das Trabalhadoras Domésticas (STD) do município do Rio de Janeiro, após a roda de diálogo do solo *A Receita* no dia 10 de maio de 2023 no projeto SESC PULSAR 2022/2023¹⁸



Fonte: Samuel Santos (2023).

O assessor de imprensa do projeto fez uma ponte com o Sindicato das Trabalhadoras Domésticas do município do Rio de Janeiro, a entidade atendeu ao convite com representações muito significativas, ampliando as discussões para além do espaço doméstico.

A partir de agora, compartilho algumas falas e impressões das nossas conversas nas rodas de diálogo e usarei nomes fictícios para preservar a identidade das mulheres.

Dandara se reconheceu no tecido dramático de Samuel Santos, a intenção de mostrar os passos da realização de uma receita dentro de uma rotina, e lembrou do tempo de infância, em que começou a trabalhar aos 10 anos, sendo obrigada, desde muito cedo, a ter discernimento e sensibilidade para combinar temperos. Dandara é cozinheira e gosta de cozinhar, mas conseguiu rever, através de *A Receita*, traços da violência sutil que o trabalho doméstico pode direcionar a uma criança:

– Ah! Quando ela fala a receita... quando eu cheguei eu senti porque quando eu comecei a trabalhar com 10 anos eu fui obrigada a aprender tudo isso sobre a receita como fazer e com a dificuldade da gente ser criança, ter essa sensibilidade de fazer combinar os temperos uma coisa com a outra, isso eu achei interessante, e a religião também, quando ela fala das religiões

DANDARA – SESC RAMOS

“– Os grãos! Nunca os mesmos na semana, conheceu todos! Na segunda o feijão era macassar, na terça mulatinho, na quarta verde, na quinta fava, na sexta vagem, no sábado branco e no domingo, no domingo preto! À noite! A noite era mais constante!” (*A Receita*, Samuel Santos).

O corpo líquido, dilatado, com movimentos ondulatórios que partiam do ventre, perfazendo a equivalência da energia da Oxum, também foi percebido como espaço

¹⁸ Da esquerda para direita: Josefa Faustino Marques (Direção), Carli Maria dos Santos (Conselho fiscal) e Maria Faustino (Direção).

de plenitude, beleza e poder da mulher, a energia ancestral, que aparece na cena como se fosse um respiro em meio ao sedimento de cozinha no qual a mulher se tornou.

Existem outros momentos do espetáculo em que a mulher “se procura”, como se estivesse em busca de algo que está soterrado, abandonado e esquecido dentro dela. Toca as próprias unhas, observa, ao passo que também olha as unhas das mãos e dos pés das mulheres da plateia. Toca os seus seios e o seu sexo, sutilmente, como se não os visse há muito tempo.

Na fala de Lyana, encontro mais uma vez as reflexões acerca das memórias resgatadas pelo cheiro do alho. A mulher aborda também os casos de violência como um padrão que se repete e lança a reflexão do cuidado com as mulheres:

Acho que é um filme da adolescência até nos dias de hoje, com 66 anos, né? É um eterno reviver de tempero, de caminhada, de família, de amigos, de falar com as pessoas e ver refletindo as mesmas falas em situações que às vezes nem cheguei a conhecer a pessoa, mas refletindo, né? Eu vivo, ultimamente, eu participo de muita de conversa da vida das pessoas, né? Contando a sua vivência e, aqui, esse cheiro de alho realmente foi bem, bem forte... quer dizer, a memória vem forte e eu acho que é importante. Eu recomendo que a gente reflita nossa vida com o nosso próximo, que um ajuda o outro, né? E que a gente assista, participe e dialogue para melhorar o mundo, a situação das mulheres, né? Tanto na vida particular quanto na vida social, para uma sociedade melhor, sociedade melhor é que a gente precisa

LYANA – SESC RAMOS

Claudia traz, assim como Lyana, a reflexão sobre a repetição da violência e foca na posição subalternizada da mulher diante do machismo e do preconceito contra a sua negritude:

Meu nome é Claudia, e moro aqui em Niterói. Eu achei o espetáculo excelente, que faz uma reflexão sobre a situação da mulher em relação a toda a subserviência que ela passou e ainda passa em alguns momentos, eu acho que reflete sobre a questão também da negritude, da libertação com relação a alguns preconceitos no relacionamento entre homem e mulher, e que coloca a mulher numa situação de subalterna, subserviente. Então, eu acho que esse espetáculo faz a gente refletir sobre isso desde sempre até agora

CLÁUDIA – SESC NITERÓI

Claudia alerta que podemos sofrer violência doméstica pelo fato de sermos mulheres negras, podemos sofrer violência da pessoa que amamos e nos casamos por reproduzir o racismo, de forma dissimulada, sutil, sorrateira e até recreativa.

“– Todas as minhas mulheres pretas apanharam! Por que essa não pode apanhar?!¹⁹ Disse um senhor na frente da juíza, quando intimado a depor pelo crime de violência física contra a sua esposa... E completou: “– A minha vontade é colocar um tronco nos fundos de casa!”.

¹⁹ Esse caso foi contado numa audiência por uma juíza quando testemunhei num caso de violência contra mulher.

Figura 20 – Público após a roda de diálogo do solo *A Receita*, no dia 10 de maio de 2023, no Projeto SESC PULSAR 2022/2023, em Ramos-RJ



Fonte: Samuel Santos (2023).

Há também quem tenha gostado, mesmo sem saber explicar o porquê, como a Ana: “– Achei bom, meu nome é Ana, agora a explicação, não sei explicar” (D. Ana – Sesc Niterói).

E quem tenha achado divertido: “– Eu achei tudo legal, bom, me diverti, ri, ah, eu achei muito engraçado, né? A hora em que ela tirou a blusa, aí ei ri!” (D. Paula – Sesc Niterói).

A Receita é uma obra tragicômica, a mulher agredida é irônica em muitos momentos e o acerto de contas com a plateia é a reunião de todos as suas matizes, nuances e tonalidades.

A encenação de Samuel Santos foi montada pensando na possibilidade da criação de diversas atmosferas através do corpo, por isso a mulher assume diferentes corpos/ personagens para contar a sua história, como: regateira na feira, Zé Pilintra circense, esgrimista na cozinha, gueixa dos sapatos, pugilista das carnes, guerreiro de espadas, menina de Chibok²⁰, portuguesa que reza, refugiada síria²¹, marido de ouro, batalhão de filhos, sinhá do engenho, Senhor da casa grande e outros.

Cada mudança de atmosfera requer um corpo e isso dá uma dinâmica própria ao espetáculo que em muitas passagens beiram o riso. A identificação com as ações da mulher em *A Receita* é um espelhamento para muitas, nesse caso, o riso pode ser considerado também como um escape.

O nú não é anunciado, acontece de supetão, pá! Rsr rsrsr! E vem logo depois ao anúncio do envenenamento, no momento da feitura de um “assentamento”²² no centro do palco, com os objetos de cena.

Mostro os seios e solto os cabelos e danço ao som de *Maria de Vila Matilde*, interpretada por Elza Soares.

²⁰ Meninas da cidade de Chibok na Nigéria, sequestradas pelo grupo Boko Haram.

²¹ Na época da construção do espetáculo, diversas adolescentes estavam refugiadas no deserto da Síria e eram vendidas pelas famílias.

²² Firmeza com fundamentos religiosos, criação de um ponto (local) de força e proteção na matriz africana.

*"Cadê meu celular? Eu vou ligar pro 180
Vou entregar teu nome e explicar meu endereço
Aqui você não entra mais, eu digo que não te conheço E jogo água fervendo se
você se aventurar
Eu solto o cachorro e, apontando pra você Eu grito: Péguis-ss-ss-ss
Eu quero ver você pular, você correr na frente dos vizin Cê vai se arrepender de
levantar a mão pra mim!"*

MARIA DE VILA MATILDE, DOUGLAS GERMANO

Em Teresópolis, Dora nos conta que as questões voltadas para a negritude já estão sendo debatidas na rede municipal de ensino e que esse fato já está fazendo a diferença na cidade e completa que a apresentação do espetáculo *A Receita* colabora com esse movimento.

Em São Gonçalo, tive que me posicionar e dizer que a violência que a mulher negra sofre não é vitimismo, que o racismo existe sim e que não somos todos iguais. E quão necessário e urgente é encararmos isso como fato e não como uma disputa de quem sofre mais ou menos.

A mulher negra no Brasil sofre mais violência, sim! E a reflexão é: o que vamos fazer com essa informação? Vamos reconhecer as estruturas? Vamos apoiar ações afirmativas? Vamos levar essa conversa para o almoço de domingo? Vamos meter a colher? Ou vamos ficar disputando narrativas, com medo de assumir a parcela de contribuição que temos diante desse fato? O que vocês farão com a culpa colonial que sentem?

Coloquei essas perguntas na roda para dar espaço para outras reflexões que não girassem em torno de achismos, baseados em desinformação sobre os nossos fatos históricos, ou arremedo de realidade calcados apenas em opiniões pessoais sem nenhum embasamento. E o resultado disso foi o compartilhamento de vivências reais e delicadas acerca das relações étnico-raciais.

Foi a roda mais duradoura da circulação, e no seu decorrer, foi assumindo um caráter formativo, onde foram compartilhados comportamentos aceitáveis no passado, assim como formas de tratamento e preocupações do futuro em relação aos netos negros e como são vistos pela sociedade.

Concluo com a fala de Dora, de Teresópolis, que compartilha a relação da sua mãe com o trabalho doméstico:

– Oi, tudo bem? Meu nome é Dora, sou professora da rede municipal de Teresópolis e me foi perguntada, né?! O que foi A Receita para mim, o que significou. Assim, como filha de mulher preta que trabalhou em "casa de família" por muitos anos, foi um momento de contato com memórias de infância profundamente, né?! Ainda remexidas, ainda bem sensíveis, mas um momento também de retrospectiva de origem, né?! Porque a gente caminha tanto para conquistar certos espaços sociais que chega um momento que a gente precisa de uma "rememória" de origem, de raiz. Hoje em dia, minha mãe já conseguiu fazer a formação dela, já é professora e tá formada, já não tá mais trabalhando nesse campo não, nesse meio, se libertou, né, dessa situação. Mas foi muita luta e eu gosto de lembrar a ela e lembrar a minha família sobre esse processo de luta, como foi para conquistar certos espaços sociais, o quanto que a gente caminhou, né?!"

DORA – SESC TERESÓPOLIS

Figura 21 – Público após roda de diálogo do solo *A Receita*²³



Fonte: Samuel Santos (2023).

Após as apresentações caminhei para a organização da oficina *Pisando o Alho*, com as mulheres na comunidade *Ilha de Deus*, localizado na cidade do Recife/PE. Durante o percurso do mestrado, fui sempre alertada para que o cunho político da linha de pesquisa estivesse atrelado à proposta cênica, por mais que a pesquisa, em certa medida, traga elementos ligados à política da salvaguarda dos direitos das mulheres negras, a sua estrutura está dentro do escopo das artes cênicas, a partir daí o solo *A Receita* passa a ser o centro da pesquisa e a oficina *Pisando o Alho* também tem o solo como mote.

Em relação ao planejamento da oficina, era importante não perder de vista que ela fosse montada não só tendo o solo *A Receita* como mote, mas também que o exercício da ludicidade estivesse presente.

Era importante passar pela vivência de jogos que possibilitasse uma fluidez corpórea e expressiva com as mulheres, proporcionando também o resgate da memória em relação a apresentação do espetáculo e os possíveis cruzos que as participantes poderiam tecer em relação à violência vivida e à violência retratada na obra, facilitando, assim, a conversação e a exposição dessas memórias cruzadas na roda de diálogo feita após os jogos na oficina.

Era urgente a soltura dos corpos e das palavras!!!

Era urgente a derrubada de caldeirões com **ingredientes** nocivos!!!

Referências

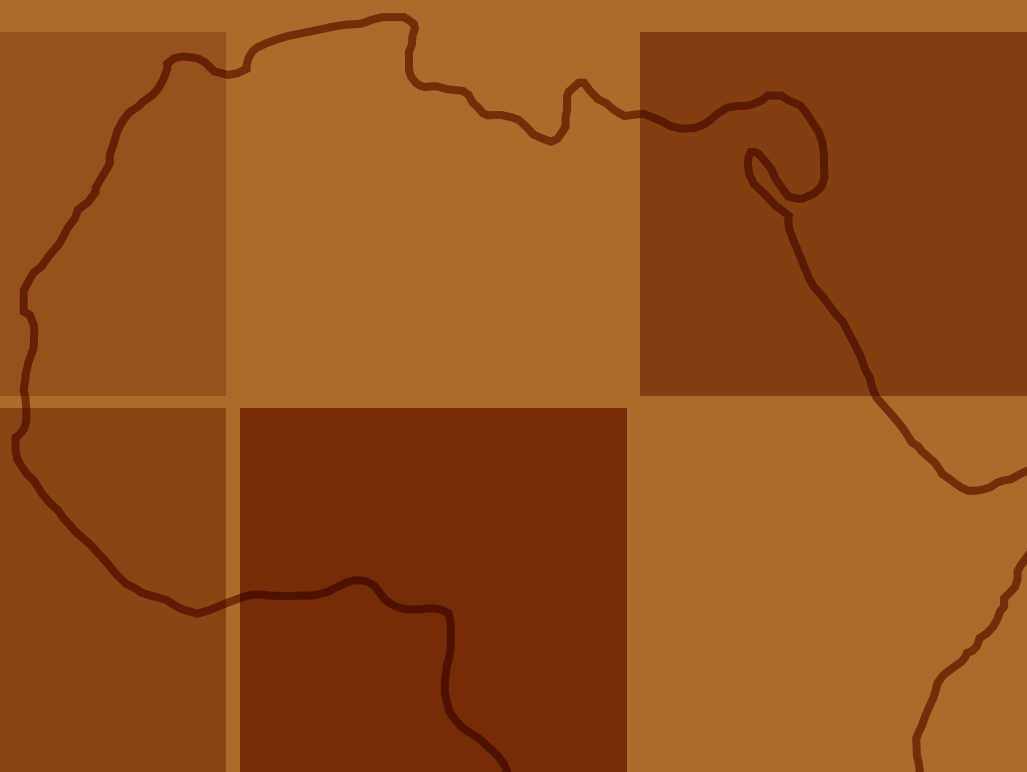
- DAL SILVA, Nazaré Sodré. "O TEATRO NEGRO DO GRUPO O POSTE SOLUÇÕES LUMINOSAS E A SUA 'RECEITA' DE CONTRACOLONIALIDADE". In: *O Mosaico*, v. 18, n. 1, p. 1-27, 2024.
- ESPAÇO O POSTE, Ocupação. *A Receita* – Naná Sodré. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J0KdohB4-To&t=1s>. Acesso em: 01/05/2025.
- FERNANDES, Ciane. "Pesquisa somático-performativa: Sintonia, sensibilidade, integração". In: *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 2, p. 76-95, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262>.

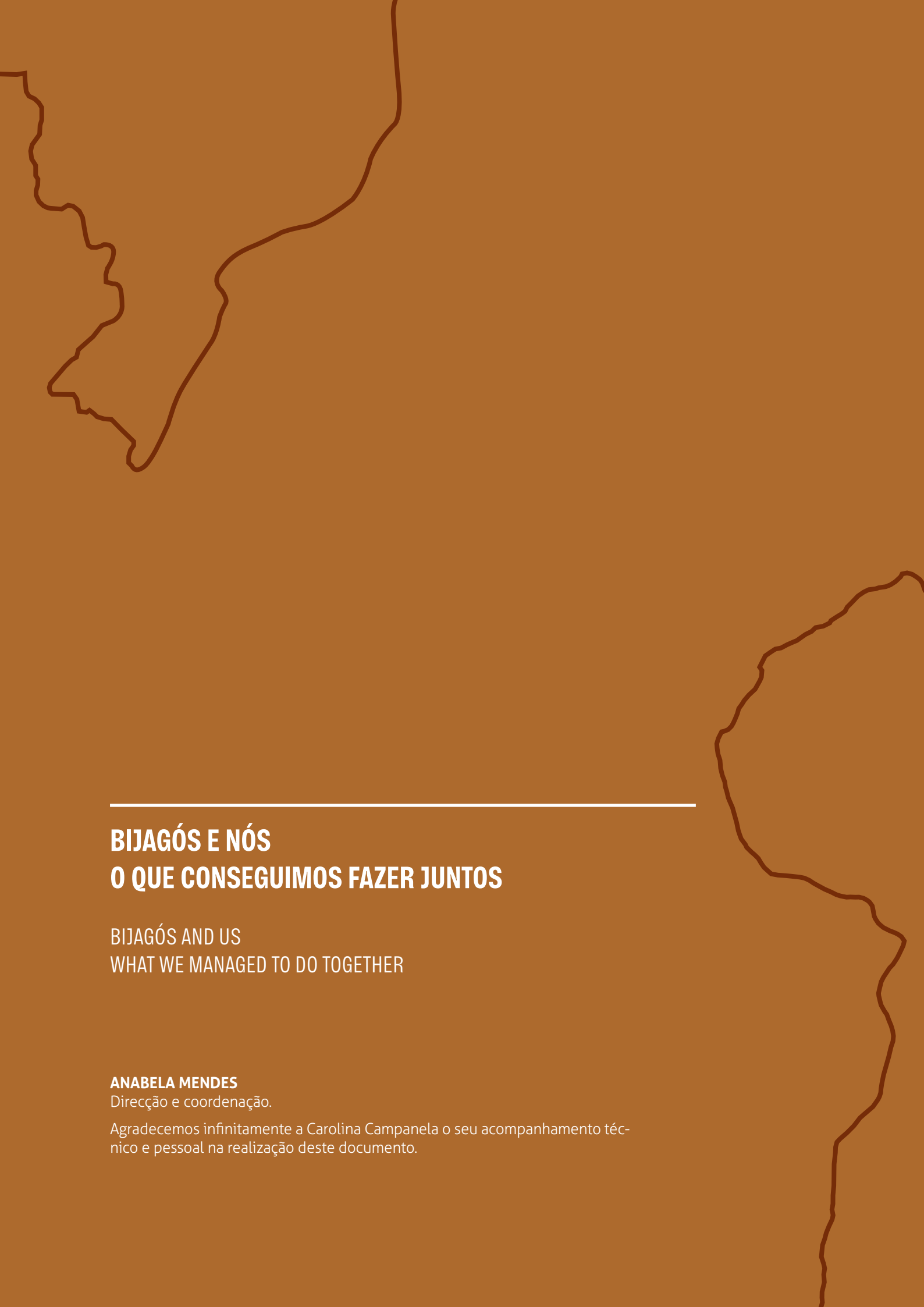
²³ Registrado no dia 12 de maio de 2023, no Projeto SESC PULSAR 2022/2023, em Teresópolis-RJ.

- GONZALEZ, Lélia. "Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher negra". In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (Orgs.). *Por um feminismo afro-latino-americano*. São Paulo, Zahar 2020 [1979a], p. 25-44.
- GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa...* São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.
- GONZALEZ, Lélia. "Racismo e sexismo na cultura brasileira". In: *Revista ciências sociais hoje*, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7395422/mod_resource/content/1/GONZALES%2C%20L%2C%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf.
- HASEMAN, Brad. "A Manifesto for Performative Research". In: *International Australia Incorporating Culture and Policy*, theme issue "Practice-led Research", v. 1, n. 118, p. 98- 106, 2006.
- HASEMAN, Brad. "Manifesto pela pesquisa performativa". In: *Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento*. ppgac/usp, v. 3, n. 1, p. 41-53, 2015.
- LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira. "Escrita acadêmica performática... Escrita F(r)iccional: Pureza e perigo". In: *Urdimento*, v. 2, n. 38, p. 1-13, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17759>.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 15. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.
- SANTOS, Samuel. *A Receita (roteiro)*. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1y653b7OrmiZUG5emUpyW6-KZuRzK8nCS/edit>.
- SOARES, Elza (Canal no Youtube). Elza Soares – *Maria da Vila Matilde* (Áudio oficial). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y6V8lL8xn7g>. Acesso em: 01/05/2025.



TEXTOS E VERSÕES





BIJAGÓS E NÓS **O QUE CONSEGUIMOS FAZER JUNTOS**

BIJAGÓS AND US
WHAT WE MANAGED TO DO TOGETHER

ANABELA MENDES

Direcção e coordenação.

Agradecemos infinitamente a Carolina Campanela o seu acompanhamento técnico e pessoal na realização deste documento.



Adé, menino balanta a viver com os Bijagós, à guarda do Rei da tabanka de Ambacanã, ilha de Galinhas, Fev. 2022. Foto de Anabela Mendes

Que este reconhecimento seja o primeiro de muitos passos na caminhada para a preservação da riqueza e a promoção do bem-estar daqueles que são os verdadeiros obreiros: a população.

ABDULAI SILA¹

¹ Palavras do escritor guineense Abdulai Sila por ocasião da atribuição de Património Mundial Natural pela Unesco ao Arquipélago de Bijagós na Guiné-Bissau, a 13.7.2025.

BIJAGÓS – UMA ETNIA DO PERSISTIR E DO PREVALECER O QUE PODEREMOS FAZER JUNTOS

Anabela Mendes

1. Dirige-se este projecto a quem possa acreditar que existe no território da Guiné-Bissau um povo – Os Bijagós – com fortes características homeostáticas. Estes traços podem ser verificados, quer pelo modo como este conjunto de comunidades, habitando no Arquipélago com o mesmo nome, constrói cada dia das suas vidas de árdua sobrevivência - o *persistir* - e se inspira desde há milhares de anos em antiquíssima religião animista, na qual estão presentes princípios de orientação comunitária que privilegiam os sistemas matriarcal e matrilinear. À religião está ainda associada uma organização social por etapas de vida (diferente para homens e mulheres) e implícita uma cultura que integra o viver quotidiano nas manifestações artísticas que englobam canto, música, dança e formas variadas de artesanato localizadas.²

É nesta variedade expansiva comportamental e cultural, tão distinta da maior parte dos povos que habitam a África ocidental, que se projecta a ritualização quotidiana que encontra a dimensão de *prevalência* e que constitui, segundo António Damásio, um dos fundamentos essenciais do viver homeostático e porventura o menos evidente³.

Assim, a condição de *persistência* e *prevalência* determinam em conjunto um campo investigativo e gerador de experiência artística que pode vir a enriquecer quem manifeste interesse por um projecto que tem como alvo a criação artística para o teatro, para a música e para a dança a partir de contacto directo com comunidades Bijagós.

Este povo que é de uma singularidade inexcédível no modo como estabelece relação entre ancestralidade e contemporaneidade, atribuindo à compreensão do presente o elo que liga estas duas instâncias num sentido geral de regulação e equilíbrio existenciais, será envolvido na perspectiva do que poderemos fazer juntos.

2. A verificação do que acabo de afirmar foi resultado de uma viagem realizada entre 10 e 25 de Janeiro de 2019 (1ª fase) que custeei integralmente para três investigadores-artistas e para mim própria.

Por essa altura interessou-nos conhecer o que fosse possível acerca do povo Bijagó com a intenção de podermos comprovar através das nossas observações e contactos que o seu modo de vida podia ser entendido à luz do discurso e pensamento de António Damásio, em particular, naquilo que o neurocientista e biólogo expõe sobre a natureza da homeostasia no seu livro já citado. Afirma o cientista a este propósito o seguinte: «Associar culturas aos sentimentos e à homeostasia fortalece-lhes as ligações à natureza e aprofunda a humanização do processo cultural. Uma tal ligação contraria o crescente afastamento que separa as ideias, as práticas e os objectos culturais, do processo da vida» (Damásio, 2017: 17)

Foi justamente sob esta perspectiva que a nossa aproximação ao povo Bijagó teve lugar nas ilhas de Bubaque e Orangozinho. Quisemos saber como viviam as pessoas

² Ver a este propósito obra muito circunstanciada e esclarecedora sobre as artes Bijagós. Rui Jorge Semedo 2015, *Inventário sobre Artesanato, Dança e Cantiga Bijagó*, Lisboa: Instituto Marquês de Valle Flôr. http://www.imvf.org/wp-content/uploads/2017/12/estudoartesanato_final.pdf

³ António Damásio 2017, *A Estranha Ordem das Coisas – A vida, os sentimentos e as culturas humanas*, Lisboa: Temas e Debates | Círculo de Leitores, p. 42.

nas comunidades Bijagós, como se concebia e praticava o animismo ancestral e como este criava convivialidade com outras religiões: católica, muçulmana, evangélica. Fomos sensíveis a relatos sobre o *cadjique*, o *fanado* (prática de excisão nas meninas e de sevícias corporais nos rapazes) ou o *paga garandessa* dentro de um quadro de afirmação iniciática e ritualística moldado a partir de classes de idade para ambos os sexos.

Em duas semanas não conseguimos ir muito a fundo nos propósitos que nos haviam movido e que se projectavam em futuras realizações artísticas. A nossa presença não turística surpreendeu os autóctones e levou algum tempo a convencê-los sobre as razões da nossa viagem. Apesar disso foi realizado um filme pelo cineasta Pedro Florêncio – Pescadores de Bubaque - dedicado à pesca artesanal e que se encontra em montagem. Newton Armani de Souza fez entrevistas a várias pessoas das três tabancas (aldeias) de Bubaque, ajudou a construir uma casa na tabanca de Acanho em Orangozinho, fotografou e realizou registo em vídeo de máscaras, figurinos, instrumentos musicais e da performance do grupo Mini Batambá, também na qualidade de atores sociais locais relevantes em defesa da Cultura Bijagó. Filipa Landeiro iniciou pesquisa na Gastronomia, cozinhando e aprendendo sobre ingredientes culinários locais ao lado dos jovens rapazes Bijagós que nos ajudavam no dia-a-dia. Por razões a si alheias teve de regressar a Portugal uma semana antes do previsto para não perder o seu emprego como cozinheira.

Eu, como mentora do projecto, dediquei o meu tempo a observar tudo o que me rodeava. Fui sempre aberta ao diálogo mas era na reflexão que encontrava mais ânimo. Fotografei e escrevi⁴. E desse exercício duplo surgiu a ideia de verificação de comportamentos quotidianos no exercício da prática artística. Este é um domínio que ainda se encontra em fase de comprovação. É possível, porém, dar exemplos. Nas danças celebratórias de mulheres a mimetização dos movimentos de aves em busca de alimento no oceano constitui o fulcro da coreografia. No caso dos homens, a actividade piscatória, mas também a agrícola fornecem não só os adereços com que eles se cobrem para dançar como, no caso da pesca artesanal, o desenho de movimento dos corpos recupera a prática diária desse tipo de pesca.

A este nível de grande sintonia entre os comportamentos e crenças humanos, as práticas de sobrevivência e a profunda e íntima relação com o mundo natural animizado encontramos poucos exemplos de comunidades como as que integram esta etnia e que tem ainda a particularidade de ter tido origem lendária, aí sim como muitas outras. Mas o que acentua a componente matriarcal de organização da sociedade e de distribuição de tarefas que estejam relacionadas com tomadas de decisão individual e colectiva encontra em muitas das aldeias Bijagós (tabancas) uma exequibilidade integrada e respeitada.

Vem a este propósito o filme *Os Escultores dos Espíritos*, realizado por Luís Correia & Noemie Mendelle, 2014, 54 minutos e que foi apresentado pela primeira vez no programa cultural da Gulbenkian *Próximo Futuro* de 2014. A abertura do filme é consagrada a uma sequência de cenas entre a rainha Acapacama e suas quatro filhas a quem a soberana dá conselhos importantes em relação a como gerir a comunidade, antes de se fazer ao mar e desaparecer para sempre.

3. Na 2ª fase deste projecto, a realizar em Fevereiro de 2021 e durante duas semanas, alojar-nos-emos em Bubaque que no ano passado foi para nós uma espécie de porto de

4 Produzi um texto intitulado *And they were again*, Colóquio Experimentation and Dissidence., Centro de Estudos de Filosofia, FLUL, UNL, 7.2.2019.

abrigo. Daí partiremos para pelo menos duas ilhas ainda não visitadas: Canhabaque e Orango, eventualmente Caravela. A escolha não é irrelevante, dado que a primeira destas ilhas é a mais tradicional do Arquipélago, na segunda poderemos tomar contacto com o sistema matriarcal e matrilinear puro, uma vez que a rainha é eleita pelas Okinkas, i. e., Baloberas, uma espécie de sacerdotisas.) A sua eleição determina que ela exerça o cargo até ao fim da vida, devendo por isso abandonar a família em definitivo. O exercício destas funções faz da rainha uma autoridade reconhecida em todo o Arquipélago.

A hipótese da ilha de Caravela teria a função de proporcionar aos artistas um tempo de repouso e contemplação. Talvez fosse possível estabelecer diálogo com as populações das tabancas, também elas governadas por uma rainha que passa testemunho do exercício de poder à sua filha mais velha e que, ao contrário do que acontece em Orango, preserva a sua família escolhendo até o marido. Na ilha de Caravela continua a existir a prática do *fanado*, um ritual de iniciação da vida adulta e de entrada para homens e mulheres na cultura ancestral Bijagó.

A deslocação e estadia previam a presença dos artistas no desfile de Carnaval de Bissau entre 13 e 16 de Fevereiro de 2022. Grupos vindos de aldeias Bijagós participam no cortejo todos os anos.

Agregados à 2ª fase deste projecto estiveram Sérgio das Neves (canto e rituais), Sara Anjo (criação de coreografia) e Mário Afonso (criação de coreografia). Associaram-se ao projecto Andrés Jurado e Maria Rojas, cineastas colombianos.

O meu contributo consistiu em acompanhar e fazer todos os participantes e prover às suas necessidades. Com eles discutir o que fosse importante. Ajudar a produzir um projecto que pudesse ter sido oferecido à Fundação Calouste Gulbenkian como exercício experimental.

Com o povo Bijagó estivemos sempre juntos, com ele aprendemos exercícios de sobrevivência sempre cheios de sorrisos. Sentimo-nos muitas vezes do lado deles. Acreditamos que a experiência de vida que começou com rituais por uma defunta e que terminou à mesa farta, reunindo habitantes de várias aldeias, foi a maior lição comunitária que poderíamos receber.. Nas ilhas dos Bijagós não se confunde o peixe com o arroz.



© Anabela Mendes, Bubaque, 17.1.2019

BIJAGÓS – AN ETHNIC GROUP OF PERSISTENCE AND PREVAILING WHAT CAN WE DO TOGETHER?

Anabela Mendes

1. This project is aimed at those who may believe that there exists in the territory of Guinea-Bissau a people – the Bijagós – with strong homeostatic characteristics. These traits can be verified, both by the way this group of communities, inhabiting the archipelago of the same name, builds each day of their lives of arduous survival – persistence – and by drawing inspiration for thousands of years from an ancient animistic religion, in which principles of community orientation are present that privilege matriarchal and matrilineal systems. Religion is also associated with a social organization by life stages (different for men and women) and implicit in a culture that integrates daily life into artistic manifestations that encompass singing, music, dance, and various forms of localized crafts.

It is within this expansive behavioral and cultural variety, so distinct from most of the peoples inhabiting West Africa, that the daily ritualization is projected, finding its dimension of prevalence and constituting, according to António Damásio, one of the essential foundations of homeostatic living and perhaps the least evident.

Thus, the condition of persistence and prevalence together determine an investigative field and generator of artistic experience that can enrich those who show interest in a project that aims at artistic creation for theater, music, and dance based on direct contact with Bijagós communities.

This people, who are uniquely singular in the way they establish a relationship between ancestry and contemporaneity, attributing to the understanding of the present the link that connects these two instances in a general sense of existential regulation and balance, will be involved in the perspective of what we can do together.

It is within this expansive behavioral and cultural variety, so distinct from most peoples inhabiting West Africa, that the daily ritualization is projected, finding its dimension of prevalence and constituting, according to António Damásio, one of the essential foundations of homeostatic living and perhaps the least evident.

Thus, the condition of persistence and prevalence together determine an investigative field and generator of artistic experience that can enrich those who show interest in a project that aims at artistic creation for theater, music, and dance from direct contact with Bijagós communities.

This people, who are of unsurpassed singularity in the way they establish a relationship between ancestry and contemporaneity, attributing to the understanding of the present the link that connects these two instances in a general sense of existential regulation and balance, will be involved in the perspective of what we can do together.

2. The verification of what I have just stated was the result of a trip undertaken between January 10 and 25, 2019 (1st phase), which I fully funded for three researcher-artists and myself.

At that time, we were interested in learning as much as possible about the Bijagó people, with the intention of verifying through our observations and contacts that their way of life could be understood in the light of António Damásio's discourse and thought, in particular, in what the neuroscientist and biologist exposes about the nature of homeostasis in his aforementioned book. The scientist states the following in this regard:

“Associating cultures with feelings and homeostasis strengthens their connections to nature and deepens the humanization of the cultural process. Such a connection counteracts the growing distance that separates ideas, practices and cultural objects from the process of life” (Damásio, 2017: 17)

In two weeks, we were unable to delve very deeply into the purposes that had motivated us and that were projected into future artistic endeavors. Our non-tourist presence surprised the natives, and it took some time to convince them of the reasons for our trip. Despite this, a film was made by filmmaker Pedro Florêncio – Fishermen of Bubaque – dedicated to artisanal fishing, which is currently being edited. Newton Armani de Souza conducted interviews with several people from the three tabancas (villages) of Bubaque, helped build a house in the tabanca of Acanho in Orangozinho, photographed and made video recordings of masks, costumes, musical instruments, and the performance of the Mini Batambá group, as well as relevant local social actors in defense of Bijagó culture. Filipa Landeiro began research in gastronomy, cooking and learning about local culinary ingredients alongside the young Bijagó boys who helped us daily. Due to circumstances beyond her control, she had to return to Portugal a week earlier than planned to avoid losing her job as a cook.

As the project mentor, I dedicated my time to observing everything around me. I have always been open to dialogue, but it was in reflection that I found the most encouragement. I photographed and wrote. And from this dual exercise came the idea of verifying everyday behaviors in the exercise of artistic practice. This is a domain that is still in the verification phase. It is possible, however, to give examples. In women’s celebratory dances, the mimicry of the movements of birds searching for food in the ocean constitutes the fulcrum of the choreography. In the case of men, fishing activity, but also agricultural activity, provides not only the adornments with which they cover themselves to dance, but, in the case of artisanal fishing, the design of body movement recovers the daily practice of this type of fishing.

At this level of great harmony between human behaviors and beliefs, survival practices, and the deep and intimate relationship with the animate natural world, we find few examples of communities like those that make up this ethnic group, which also has the particularity of having had a legendary origin, like many others. But what emphasizes the matriarchal component of the organization of society and the distribution of tasks related to individual and collective decision-making finds an integrated and respected feasibility in many of the Bijagós villages (tabancas).

This is relevant to the film *The Sculptors of the Spirits*, directed by Luís Correia & Noemie Mendelle, 2014, 54 minutes, which was first presented in the Gulbenkian Próximo Futuro cultural program in 2014. The film’s opening is dedicated to a sequence of scenes between Queen Acapacama and her four daughters, to whom the sovereign gives important advice on how to manage the community before setting sail and disappearing forever.

3. In the second phase of this project, to be carried out in February 2021 and lasting two weeks, we will stay in Bubaque, which last year was a kind of safe haven for us. From there we will depart for at least two islands not yet visited: Canhabaque and Orango, and possibly Caravela. The choice is not irrelevant, given that the first of these islands is the most traditional in the Archipelago, and on the second we will be able to experience the pure matriarchal and matrilineal system, since the queen is elected by the Okinkas, i.e., Baloberas, a kind of priestess.) Her election determines that she will hold the position until the end of her life, and therefore she must leave her family permanently. The exercise of these functions makes the queen a recognized authority throughout the Archipelago.

The hypothesis of the island of Caravela would serve to provide the artists with a time of rest and contemplation. Perhaps it would be possible to establish a dialogue with the populations of the villages, also governed by a queen who passes on the exercise of power to her eldest daughter and who, unlike what happens in Orango, preserves her family by even choosing her husband. On the island of Caravela, the practice of fanado continues to exist, a rite of passage into adulthood and entry for men and women into the ancestral Bijagó culture.

The trip and stay included the artists' presence at the Bissau Carnival parade between February 13 and 16, 2022. Groups from Bijagó villages participate in the procession every year.

Associated with the 2nd phase of this project were Sérgio das Neves (singing and rituals), Sara Anjo (choreography creation) and Mário Afonso (choreography creation). Colombian filmmakers Andrés Jurado and Maria Rojas joined the project.

My contribution consisted of accompanying and assisting all participants and providing for their needs. We discussed with them whatever was important. We helped produce a project that could have been offered to the Calouste Gulbenkian Foundation as an experimental exercise.

We have always been together with the Bijagó people, learning survival skills from them, always full of smiles. We often felt on their side. We believe that the life experience that began with rituals for a deceased woman and ended at a bountiful table, bringing together inhabitants from various villages, was the greatest community lesson we could receive. In the Bijagó islands, fish is not confused with rice.

ANABELA MENDES
12-03-2026

Obras artísticas realizadas ou em realização, inspiradas pelas populações Bijagós.

Anabela Mendes – ideia de projecto, coordenação (textos e fotografias), financiamento integral das duas estadias nas ilhas em 2019 e 2022.

Andrés Jurado e Maria Rojas – *Raça-Banana* (filme)

Obra em rodagem com três jovens protagonistas bijagós. Procede-se à ligação de culturas: colombiana, guineense, portuguesa.

Carolina Campanela – SOLO – *Venturas e desventuras de uma viajante ocidental*. (peça de teatro) Texto escrito e representado pela atriz. (obra teatral em português, crioulo e uma pitada de bijagó)

Mário Afonso com **Moniz de Oliveira Lopes**, nosso tradutor e guia local do projecto. Uma reflexão sobre o espaço – a ilha de Galinhas, Lisboa, Santarém. (vídeo)

Pedro Florêncio – *Pescadores de Bubaque* (filme)

Os protagonistas desta obra - Leni Mendes e Mandemba Quecú lé -

- são dois jovens pescadores que vivem em Bruce, sul da ilha de Bubaque, e aceitaram ser o filme com a sua performatividade.

Esta obra cinematográfica marcou presença no XXIII Festival Internacional Doclisboa, a 23 e 25/10/2025 pelas 22:00 na sala Manoel de Oliveira do cinema São Jorge.

Sara Anjo – Página pessoal a partir de residência artística em Fevereiro/Março de 2022, Arquipélago de Bijagós.

Sérgio das Neves – Canto bijagó como inspiração e motivação para o fado (intérprete vocal, guitarra clássica, guitarra portuguesa)

E foi assim que um arquipélago inteiro – oitenta e oito ilhas e ilhotas – na sua magnificência e magnanimidade entrou para o lugar onde pernoita o deus Nindo e onde a lua com ele mantém conversação.

Impressões e variações (Fevereiro/Março, 2022 até 2025)

Da guerra na Europa soubemos vagamente através da internet apanhada numa árvore de cola. Pouco ou nada mudou ainda no quotidiano dos artistas e muito menos no dos habitantes da ilha de Galinhas. Aliás, de guerra estes últimos nada sabem, porque a vida que levam é de paz, paz entre eles e com os animais. Paz na Natureza. Com eles convivem milhares de porcos ao lado dos quais comíamos o pequeno almoço e as outras refeições, enquanto as houve. No fim da estadia passámos a ferver água para beber. A tabanka recebera centenas de forasteiros, muitos familiares para as cerimónias em nome de uma defunta, e o abastecimento de víveres terminou muito rapidamente. Já não se fazia pão pois a farinha acabara. Bolacha Maria e café ou chá passou a ser um pequeno almoço electivo. Todos nos adaptámos.

Houve quem emagrecesse. Eu inchei como um sapo e mal me podia mexer. Pernas e pés pareciam dois trambolhos. Só na água salgada me sentia bem, embora as marés variassem muito e nem sempre fosse possível nadar em águas livres.

Chegámos a Lisboa num fim de tarde e cada um seguiu o seu caminho. Todos rendidos a experiência fresca, sem saberem ainda bem do seu proveito. Já nessa altura eu tinha a absoluta certeza de que os frutos caíam de maduros das árvores, assim os deixassem a abrir e a crescer no tempo certo e com amor.

O que de bom aconteceu e que correspondeu prioritariamente à nossa integração na tabanka, a muitos níveis, foi de tal modo inexplicável que nos surpreendeu. Houve até quem aprendesse frases em crioulo e bijagó para curtos diálogos ao romper da manhã ou quando o sol se punha com as gentes sentadas em roda. A surpresa chegou a todos.

E talvez tenha sido por isso que a nossa partida, ontem de manhã, trouxe toda a tabanka à praia para se despedir de nós. E eram centenas e centenas de pessoas. Imensas crianças a quem deixámos saudades. Cantaram e dançaram para nós, abraçaram-nos e todos chorámos. Já no mar víamos os braços a acenar até se perderem no meio das ondas e dos saltos dentro da lancha.

Para trás ficaram duas semanas na ilha de Galinhas, que bem poderia chamar-se dos Porcos, e que começou com uma recepção cerimonial protagonizada pelo régulo (em algumas ilhas chama-se rei) e que é a pessoa hierarquicamente mais importante da comunidade. Fomos convidados a entrar na sua palhota e ele celebrou um ritual de boas-vindas para nós, mexendo em paus e panos, dirigindo-se aos céus, onde vive o deus Nindo. Felizmente não cortou o pescoço a nenhuma galinha, acto comum a outras celebrações. Ao apertar-nos a mão já na saída, pediu Babok para a sossega da noite.

Sem então sabermos o que isso era, não pudemos dar resposta. O nosso guia e amigo trazia consigo uma garrafa de aguardente de cana. Era isso o Babok. Passou a bebida a alegrar os períodos de descanso da maior parte dos elementos do nosso grupo. Fui ficando sempre à margem porque não gosto lá muito de álcool. Alguns de nós tomaram mesmo gosto a essa bebida.

Fizemos saídas conjuntas como a que nos levou à Colónia Penal da Ilha de Galinhas, perto da tabanka de Acampamento, onde morreram vários presos políticos e comuns até 1984. Os mais politizados da tabanka gostariam de erigir um memorial com os nomes de todos os que ali faleceram. A parte do edifício para os presos era subterrânea, o que os obrigava a andar sempre curvados. Em cima viviam os guardas de modo principesco em edifício colonial de rasgadas janelas e boa vista para a mata. Visitámos o centro de saúde local com condições precárias mas muito limpo e arranjado. Acabara de se estreiar. Tinha seis camas novas para descanso dos necessitados. O médico atendia então várias pacientes com crianças.

Viajámos um dia para Orango em busca de animais selvagens.

<https://www.orangohotel.com/pt-pt/hotel/>

Quisemos informar-nos também sobre o trabalho de tecelagem feito por homens, uma surpreendente experiência narrada pela Mariana Ferreira, a então coordenadora de um turismo ecológico local. Fora estas saídas comuns cada um esteve mais ou menos por sua conta.

Houve muita escrita, abundantes notas, gravações, filmes, pelo menos foi o que pude observar do meu lugar cativo debaixo de uma calabaceira. À noite e até de madrugada os artistas dançavam com a população. Retirei-me sempre destas andanças devido à minha condição de sapo. Talvez devesse ter sido mais participativa mas não consegui. Dancei no dia da chegada com as mulheres que me puseram nas ancas uma saia de egampé. Ainda estava fresca e aquele estranho ambiente festivo dedicado à defunta (comia-se e bebia-se em abundância) marcava claramente a presença de uma outra cultura. Dominava a boa disposição.

Houve muitos encontros dos artistas com a população. Os cineastas, Andrés e Maria, fizeram entrevistas e filmagens várias, por exemplo, na prisão. O artista de fado e rituais, o Sérgio, esteve com a cantadeira e dançarina Domingas (uma mulher surpreendente) e com as suas companheiras que cantaram e dançaram para nós durante quase três horas sem parar. E sem Babok. Dois outros de nós, o Mário e o Sérgio, participaram nas celebrações pela defunta, na casa da própria e com os seus familiares. Um dos coreógrafos, o Mário, deu uma aula de dança às crianças na escola durante uma manhã e relacionou-se com diversas pessoas como preparação da sua nova coreografia. A outra coreógrafa, a Sara, fez na praia várias aulas de dança de improviso com crianças, observou flora e fauna, como preparação também de nova coreografia. Ajudou mulheres com massagens. A única actriz presente, a Carolina, foi quem aprendeu crioulo e bijagó. O seu objectivo era escrever um monólogo sobre a tabanka de Galinhas, encená-lo e representá-lo.

Nós, as mulheres, participámos numa celebração nocturna pela fertilidade, no interior da floresta e à volta de uma fogueira. Acompanhámos as mulheres da tabanka, ouvimos-lhes os cânticos e ritos. Sem Babok para oferecer, ia sendo o cabo dos trabalhos. Salvounos mais uma vez o guia. Eu tive vários encontros com a rainha, coisa simples, porque o que mais importava era abraçar e festejar uma mulher de cerca de 100 anos. Cheia de energia. Ofereci-lhe lenços e panos de que ela muito gostou e que passou a usar.

Com a colaboração do grupo e dos locais transportámos para a escola centenas e centenas de livros, materiais escolares e brinquedos, para uma sessão pública com

professores e director da escola (evangélica), régulo, rainha, familiares das crianças e crianças. Uma verdadeira festa de som e movimento.

Dei uma entrevista à Rádio Nacional da Guiné-Bissau sobre o nosso projecto.

Fomos convidados pelo Governador Geral de Bolama-Bijagós para um almoço. Tivemos de recusar porque estávamos de partida.

Estabeleci conversações locais com a etnóloga romena Mariana Mihaiela Ferreira, que supervisionava o Orango Parque Hotel, como antes exposto, para que ela viesse a integrar o dossier Bijagó a enviar para a Universidade de Brasília, com as suas publicações e trabalhos de projecto. O convite seria para depois de 2025. Decidimos manter contacto a partir de então. Li na altura um trabalho da Mariana, oferta dela, sobre as potencialidades do pano e achei-o muito bem escrito e apelativo. Entretanto a Mariana reformou-se e veio para Portugal.

Fomos convidados pelo escritor guineense Abdulai Sila e a sua mulher Mara para um almoço nos jardins da casa deles. Não esqueço essa prolongada tarde cheia de pássaros e brisa, um lugar com floresta em fundo. As conversas remansosas foram acompanhadas pelo sabor de pratos leves e de manga em sumo que a anfitriã não deixava que acabasse. Ao Abdulai falei do meu fascínio pelo povo Bijagó, que habita lugares distantes, em pleno oceano Atlântico, e é muitas vezes esquecido pelos seus irmãos continentais. Fui seduzida pela organização social e religiosa daquele povo que é tradicionalmente animista, podendo manifestar, no entanto, a sua convicção por outra religião ao mesmo tempo (católica, evangélica, islâmica). As mulheres são quem melhor decide sobre os destinos e afazeres das aldeias. As mulheres trabalham muitíssimo. O seu lugar nas reuniões destinadas a decidir sobre coisas importantes é ao lado dos homens mais velhos (incluindo o régulo) e o grupo dos jovens. Há, julgo, um certo entendimento de democracia, embora ela não seja comparável ao exercício da democracia no ocidente.

O povo bijagó vive em paz.

Agora, sim, passei a captar em simultâneo no telemóvel e com a ajuda da árvore de cola informação sobre a guerra na Ucrânia. Entre 2022 e 2025 continuam as atrocidades da guerra e sem parar. Somos uns tristes seres comparados com os porcos.

Nota de rodapé – efeito parasita

Dez dias depois de termos chegado a Lisboa verifiquei que tinha um parasita na planta do pé direito. Não doía, não fazia comichão, não ficou inchado. Dirigi-me ao posto de enfermagem aqui no bairro e fui sujeita a uma intervenção cirúrgica a frio que me pôs aos gritos. A enfermeira de serviço disse que nunca tinha visto nada assim. Uma cabecinha preta rodeada de um círculo amarelo deu meio metro de ovos e larvas e exigiu tratamento diário durante oito dias. Fiquei bem, mas precisei de uma explicação mais informada para além de cortes e raspagens.

Com a enfermeira trabalhava um colega enfermeiro mais velho que vinha do Hospital Militar na Estrela. E foi ele que explicou que durante a Guerra Colonial as tropas estavam sempre a caminho da enfermaria com a mesma queixa que eu tivera.

E afinal de que se tratava então?

Explicou o enfermeiro: O parasita chama-se Bicho-de-Pé ou Matacanha, frequente em África mas também no Brasil, por exemplo. Este bicho veio comigo na viagem. Procurava emigrar como clandestino. Por vezes é preciso arrancar as unhas ao paciente e o pa-

rasita até pode ir parar ao sangue. Felizmente não foi o caso. De repente lembrei-me de que o Moniz, o nosso guia, nos punha sentados, todos descalços, ao fim da tarde, e com uma espécie de agulha vistoriava pé a pé.

A traço largo

Iniciámos actividade a partir de 2018. Exposições sobre isto e aquilo, perguntas muitas, leituras várias, imagens para contemplação. Pesquisa solta e autónoma. Alguém desconhecida escreve e publica na Internet um testemunho sobre Bubaque. Leio esse testemunho e fico logo com vontade de ir a essa ilha, a esse lugar. A beleza natural da ponta sul de Bubaque, Bruce, confunde-se com a beleza interior do povo Bijagó que até então nos era desconhecido.

Assim, numa primeira fase, quatro investigadores estiveram na ilha de Bubaque, zona de Bruce, a que se seguiu Orangozinho. Partimos em Janeiro de 2019. Estabelecemos contacto com a população local de forma muito limitada. Durante essa estadia de duas semanas, entre Janeiro e Fevereiro de 2019, foi possível realizar algumas entrevistas, manter conversação em português com dono de estrutura hoteleira muito simples e, dentro deste contexto de contactos, abrir espaço para a realização de um filme-documento de Pedro Florêncio – Pescadores de Bubaque – protagonizado por dois jovens pescadores da ilha que mantiveram, sobretudo com o Pedro, uma relação familiar e cúmplice. Dessa experiência de duas semanas resultou ainda a escrita de um texto meu de observação e vivências – E eram novamente... – sobre cultura e artes do povo Bijagó, escrito após o regresso a Lisboa.

ANABELA MENDES
2022-2025

“Projecto Bijagós – Uma etnia homeostática”

Estou a escrever um pequeno texto sobre os Bijagós.

Ele começa assim: Mulheres indígenas cruzam os caminhos da imensa e poderosa floresta tropical da Amazônia. Suas saias são de égampé até aos tornozelos como as das suas irmãs Bijagós. Égampé é árvore baixa e desfalecida, passa por entre outras despercebida e só quem bem a conhece a procura. Da sua casca nascem saias para rituais e festas. Desfia-se a casca da pequena árvore, põe-se a secar ao sol e dela brota fibra natural com que as mulheres se cobrem da cintura para baixo. São vestes compostas, armam o corpo com seus movimentos redondos. As saias longas, como as das mulheres da Amazônia, servem para que a Rainha da tabanka, a Balobera, celebre os fiéis-defuntos. Os mortos estão sempre a regressar e precisam de carinho e amor.

Nas mulheres da Amazônia não vi as outras saias que servem para dançar. Curtas e airosas dão forma ao corpo das virgens que dançam nuas da cintura para cima. Suas irmãs já experientes na arte da vida, usam saias de égampé até ao joelho e cobrem os seios com faixas de pano tecidas por elas. E o que dançam estas mulheres? Danças tribais que juntam às suas crenças animistas. Elas também se destacam nos desfiles de Carnaval. Na Guiné-Bissau os festejos carnavalescos duram três dias que são sagrados

para todos os guineenses. Para os Bijagós, integrar a festa custa muitas horas de barco até chegarem à capital. Os bailarinos, todos eles, homens e mulheres, são sempre muito aclamados porque vêm de longe. Mas não é só isso que os caracteriza: eles e elas trazem por dentro as Escolas de Samba que nunca conheceram, porque os Bijagós nunca foram escravizados como muitos dos seus irmãos de outras etnias. A insularidade e a valentia salvaram-nos da subalternidade. Egampé, quem diria, enlaça as negras bijagós do Arquipélago e as indígenas da Amazônia.

ANABELA MENDES
02-09-2019



*Dia de pesca, Bubaque, Bruce, Fev. de 2019
Foto de Anabela Mendes*

E eram novamente...

1. “Padre Luigi, já estamos em Bubaque. Amanhã vamos à missa.” Para fazer este breve telefonema entre Bubaque e Bubaque, caminhámos vários quilómetros pela praia, em plena escuridão, fizemo-nos à única estrada dita principal, feita de terra batida e cheia de buracos, e que atravessa a ilha de norte a sul, deixámo-nos zurzir pelos mosquitos, espreitámos para a mata Atlântica com algum receio e nenhuma curiosidade. Fomos mantendo a esperança de que um pontinho no telemóvel permitisse, em rede local, avisar Luigi Scantamburlo da nossa chegada.

Este é o homem que a Santa Sé enviou como missionário, há mais de quatro décadas, para a maior ilha do Arquipélago dos Bijagós, a fim de aí evangelizar a população

local.⁵ O padre Luigi é um peculiar bijagó, pois realizou como os autóctones continuam a realizar os ritos de passagem masculinos – o chamado Fanado – e adquiriu um altar para celebrações. Luigi Scantamburlo parece ser um cumpridor missionário à luz da Igreja de Roma, tem realizado valioso serviço a Deus e ao mesmo tempo integra uma cultura animista, ritualista e de fundamentação matrilinear. Este é também o homem que em comunicação escrita a mim dirigida me informou que «depois do Vaticano II deixara de se dizer que a religião tradicional africana é animista.» Estranha resposta esta que quase parece querer abafar aquilo que está à vista: Luigi Scantamburlo é um homem de duas fés em concomitância.

No dia em que fomos à missa, deparámo-nos exactamente com a duplicidade do que aí era representado. A cerimónia religiosa presidida pelo padre Luigi e dois acólitos, foi dita em crioulo. Após a homilia, vários dos fiéis falaram de problemas com que se debatiam nas suas pequenas comunidades em tom exaltado e perante aplauso geral. A pequena igreja transformava-se num espaço de pré-publicitação e debate, mesmo sem se saber ao certo quais viriam a ser os resultados. A vida em comunidade recebe na ilha de Bubaque o aval divino, sem que um Deus exerça sobre deuses vizinhos qualquer prerrogativa. Talvez a vantagem deste estado de duplicidade religiosa e tribal esteja no acesso à educação, nem sempre no acesso à saúde, e muito menos ainda no exercício da democracia.

A missa, porém, não foi para nós um mero estado de graça no acotovelamento com os fiéis nem nos apertos de mão que com eles trocámos na despedida. Esta missa abriu e prosseguiu com um coro de vozes de crianças, acompanhadas por tambores, atabaques, berimbaus e pandeiros, e que na pureza e graciosidade do seu canto em língua bijagó replicou sempre, em ocasião certa, o fenómeno de adaptativo compromisso que encontráramos em Luigi Scantamburlo. Sendo para nós uma língua estranha, o bijagó trazia na sua sonoridade o eco cristão. Mas não foi desse eco que nasceu o nosso deslumbramento. As vozes eram puras e os pequenos corpos traziam consigo os ritmos do ancestral. Os fiéis não ousavam dançar na igreja como as crianças. Com pequenos golpes de cintura e dando breve tremor às nádegas, mulheres e homens optavam pela quase reserva e pelo respeito ao lugar. Não quebrámos nós também a relação protocolar com a missa. A nossa comoção ao escutar as crianças e ao vê-las em movimento livre no lugar onde eram cerimónia esmagou-nos de prazer. Que sagrado era aquele que se diluía em duas culturas, sociedades e religiões tão distintas criando entre elas um efeito de proximidade que nos parecia tão inabitual? Quisemos falar com o padre Luigi Scantamburlo após a missa. Procurámo-lo em todos os lugares possíveis. O divino Espírito Santo e o panteísmo animista de uma certa natureza divina haviam-no transfigurado numa espécie de régulo oculto e ocultado.

2. Que nos interessa afinal tanto na cultura Bijagó? Quais os rumos que tomámos em direcção a uma etnia que, não tendo sido escravizada durante todo o período colonialista, nem por ingleses, nem por holandeses, nem por portugueses (séc. XV), ficou histórica, política e culturalmente marcada pelo fenómeno da insularidade. Através da distância mediada entre continente e arquipélago, e dela tirando o máximo proveito

⁵ Como académico Scantamburlo estudou História das Religiões na Universidade de Detroit e Antropologia na Wayne State University, onde concluiu, em 1978, uma dissertação de Mestrado. Mais recentemente dedicou-se a estudos etnográficos e publicou uma gramática e um dicionário da língua crioula da Guiné-Bissau. Quase com oitenta anos de idade, Luigi Scantamburlo projecta fazer um estudo sobre a língua e a religião dos Bijagós.

possível, pois ela é garante de autonomia que consolida as regulações de cada tabanka (aldeia) e das que lhe são vizinhas: o povo Bijagó tem-se mantido espalhado entre as suas ilhas como aconteceu até meados do séc. XX e como de certo modo ainda continua a ocorrer. A distância é sobretudo a revelação das afinidades entre céu e terra e que o oceano Atlântico cintilante ajuda a recortar neste mapa que se transporta por dentro como um sentimento de fruição.

Um dos efeitos do que se herda e é transmissível de modo natural consiste em preservar o conhecimento recortado de práticas ritualísticas e iniciáticas através das quais se fundamentam as relações entre as pessoas e se dá expressão à cultura e às artes.

Herdam-se imagens e acções muito mais consistentes do que qualquer discurso. A estrutura social, económica e, sobretudo religiosa, das comunidades que habitam no Arquipélago, continua a ser transmitida de geração em geração, como um bem que perdura e se dissemina ao longo das várias fases da vida de um Bijagó. Todo e qualquer rito celebrado, quer por homens quer por mulheres, e muitas vezes de ambos em conjunto, reavalia a tradição e a história deste povo no que elas têm de magnificante e mágico. Activa-se também a transmissão de valores como propósito educativo, e por mais paradoxal que isso se nos afigure, existe o respeito e o amor pela idade de cada um como gesto integrador no viver comunitário. E esse viver comunitário agrega tudo o que seja material e imaterial. A sagração dos lugares corresponde ao destino dos seres humanos no encontro com um único Deus – Nindo – intermediado por espíritos – os Irãs - que ajudam a fazer sentir como ilhas, areais e praias, florestas, árvores, rios, oceano, balobas (altares de culto), caminhos, palhotas são os espaços onde todos habitam no caudal da existência e da transcendência. E é do seio dessa natureza estupenda que brotam e nela se alojam esses invisíveis seres que com o humano fazem um só. Em algumas praias reconhecemos a presença do espaço de culto cerimonial, atravessado por vacas, cabras e galinhas em trânsito para nenhures, talvez o melhor lugar para se estar.

Este povo não parece conflitar entre si. É na tabanka que tudo se resolve. Não encontrámos quaisquer evidências enganadoras que pretendessem ocultar um modo de ser que não fosse autêntico. E essa autenticidade e naturalidade foram para nós a mais espantosa resposta de que éramos bem-vindos.

Interrogámo-nos como se responde àqueles que estando integrados nesta sociedade, respeitando-a, mas querendo ir mais além, e sendo jovens, têm do mundo que lhes é exterior uma dourada visão – bijagó também veste roupa não tradicional e sonha com mudança – e anseiam, por exemplo, por deixarem de ser pescadores à linha, toda a vida, e preferirem ser futebolistas. Jogar no Sport Bissau e Benfica ou no Sporting Clube de Bissau acalenta para alguns uma esperança indefinida.

A sociedade Bijagó não se fossilizou no tempo nem deve ser encarada como uma estrutura museológica que apenas reaviva em homeostasia o seu passado. Talvez a estranheza nos surja da exemplaridade do viver destas pessoas, quando flagrantemente nos socorremos de perspectivas criadas pelos nossos olhares ocidentais. Para compreendermos o modo de vida Bijagó temos de nos descontinuar e criar ao mesmo tempo coincidência com fenómenos e actividades que potenciam o sentido de que o gesto de repetição é uma forma benéfica e um retorno intensificador. Repetir tem um sentido hierofânico e na sua essência pretende afastar-se de modelos de aculturação que continuam a existir, mesmo para lá do período colonialista, e que cada vez mais poderão pôr em risco este povo. Transporte e tráfico de droga nas praias banhadas pelo divino é uma realidade assustadora. Esventramento do oceano onde os peixes são irmãos dos deuses torna-se um apetecível negócio para predadores externos.

No acto de repetir fomenta-se ainda a contrapartida que os mais novos continuam a querer oferecer aos mais velhos. Os seus corpos marcados para sempre pelo ritual do fanado são a mediação visível entre passado e futuro. E se ser velho é ser sábio, ser jovem é apreender essa sabedoria. E tanto para homens como para mulheres esse é o lugar do inalcançável, essa é a condição mais elevada da sua vida terrena e insuspeita. E aqui revelam-se mais fortes do que nunca aqueles sentimentos que fazem falar o respeito e a entreatura, constituindo-se como afinidades numa linhagem infinita de míticas coincidências enquanto verdadeiras expressões de vida.

3. E eram novamente Bubaque e Bubaque. Aí vivem os bailarinos e músicos do Grupo Mini Batambá na tabanka de Bijante. Ensaíam as suas danças, preparando-as para o que delas se pode dar a ver a estranhos. Ocultas estão as partes que celebram o sagrado.

Mas um certo sagrado é-nos dado a ver quando entram em cena as mulheres que os homens aguardam. São elas que dirigem a dança aceitando dos homens os jogos sedutores. Uma espargata masculina invoca uma disponibilidade para o casamento, se bem que caiba à mulher a escolha derradeira.

Envoltos em pedaços de pano fino, coloridos e esvoaçantes, homens e mulheres, dançam sobre um algodão branco coberto de estrelas reluzentes. E dançam ao som de atabaques, kpanlogos (espécie de tambor originário do Gana) e um pesado tambor colocado na horizontal, de som cavo, que precisa de quatro homens para ser transportado. Há uma espécie de mestre-de-cerimónias que orienta entradas e saídas mantendo sob olhar atento os dançarinos.

As mulheres trajam uma saia tradicional na segunda altura (a das não-írmãs) feita de fibra de Égumpé (delicada árvore local, em língua bijagó) e tradicionalmente também usada em tamanho longo para a celebração aos defuntos. Os homens transportam sobre o baixo-ventre os amuletos de protecção recebidos nas várias fases do fanado.

Os corpos de todos estes bailarinos são atléticos, bem ritmados e mantêm uma cadência de movimento acertada com os tambores. Todos eles se empenham numa dança de repetição, recuperando a ciclicidade da sua cultura que mal se destrinça das acções quotidianas. E o verdadeiro sagrado configura-se nos mais ínfimos pormenores decorativos de que esta dança é exemplo. Sobre as cabeças de todos, homens e mulheres, navegam simulacros em madeira dos peixes que o oceano dá. Do tubarão à tainha, passando pela garoupa listrada estão à vista as fainas que a todos envolvem: eles pescam, elas preparam o peixe para a refeição. Neste gesto visualmente tão peculiar e que nos dá a ver no ser humano o ser humano-peixe se apresentam em conjunto traços da cultura e da arte do povo Bijagó.

O Mini Matambá sonha com uma ida a Bissau para lá se apresentar ao vivo. Quando isso for possível, talvez possa vir a integrar depois o cortejo carnavalesco, a representação mais saudada e apreciada na Guiné-Bissau.

Para esta demanda fomos conduzidos por uma vontade de investigação independente. Inspirámo-nos em algumas leituras, que se têm vindo, entretanto, a acrescentar, e quisemos testar ao vivo a nossa capacidade intuitiva de chegarmos a um lugar que fosse diverso de outros lugares e onde suspeitávamos que a Natureza ainda é parte integrante do viver das populações e o orienta nas suas necessidades e vontades.

Missa Bijagó 1: <https://vimeo.com/1127169816?share=copy>

Missa Bijagó 2: <https://vimeo.com/1127171032?share=copy>

Talvez este seja um modelo de sociedade que não conheça equivalência no que comumente é considerado como sociedade contemporânea. E, no entanto, os Bijagós são

nossos contemporâneos e como nós fazemos parte do modelo biológico e evolucionista que nos acompanha há muitos milhares de anos. Ainda que os Bijagós tenham como nós dissidências de vida nos seus quotidianos, existem valores e princípios que para eles são intocáveis e insubstituíveis. Que tudo tenha uma alma, mesmo uma simples pedra, ajuda a compreender a bondade intrínseca que os inspira. No fundo, mesmo geminados, o conflito e o apaziguamento, dão ao último ser o lugar primordial. Ir ao encontro dos Bijagós nada teve de utópico. É mesmo das pessoas de carne e osso que gostamos.

Que futuro nos espera com a cultura e arte Bijagós? Se os habitantes destas ilhas deixarem termos com certeza futuro. As artes que nos tocam já permitiram a realização de um filme sobre a pesca artesanal, recolha gastronómica, investigação sobre o Carnaval, aproximação a três tabankas com visita à rainha de uma delas. Prevêem-se outras colaborações já seladas pela palavra e pela amizade. Por exemplo, na área da dança, a criação de coreografias sobre insularidade e sobre a arte como bem social a partir das danças originais. Uma investigação sobre têxteis e performance que considerará o uso de teares manejados por homens. A descoberta de que o fado tem inspiração bijagó. A casa como escrita do ancestral. Talvez um novo filme sobre um jovem futebolista determinado em se fazer ao mundo.

A história particular deste povo, a cultura, a religião e as artes podem propiciar uma tradutibilidade particular que não conhecemos em outros países africanos nem em outras partes do Planeta.

ANABELA MENDES
MARÇO DE 2019

Bijagós e Nós

Entretanto o projecto ganhou novo nome. Aproximávamo-nos uns dos outros pelo som de diferentes línguas que deixáramos de escutar há muito tempo. Já não era uma realidade. Talvez a sua memória. BIJAGÓS E NÓS parecia ter parado no tempo e, por isso, insistia em ajustar-se a lentas evoluções, tendo-se alargado o seu interesse, apesar de tudo, a mais pessoas e passando a sua actividade a ser experimentada por outras artes.

Sete artistas começaram a imaginar subprojectos nas áreas do teatro, dança, canto e rituais, cinema, vídeo e fotografia. Com eles iniciou-se a 2ª etapa de investigação que teve lugar na Ilha de Galinhas, no sector de Bolama, para onde partimos a 17 de Fevereiro de 2022, por duas semanas. Passámos um surpreendente dia em Orango. Faltámos ao almoço comunitário em Galinhas que encerrava as celebrações e rituais pela morte da defunta.

Esta viagem teve, para todos os participantes, dois objectivos prioritários: criar proximidade com os Bijagós de forma natural; fazer uso de uma linguagem gestual e gutural sem complexidade, procurando atribuir a essa capacidade (passar uma mensagem simples) o desejo de comunicar com outros com verdade. Em ambos os casos tratou-se de transformar a distância a que vivem os Bijagós da capital da Guiné-Bissau em momentos de convergência e genuíno interesse por aquelas pessoas afinal tão próximas.

Estabelecemos contacto diário com a população nativa, o que permitiu bom relacionamento e colaboração. Neste sentido beneficiámos da boa vontade e entusiasmo de pessoas naturais da ilha, mas que vivem em diáspora, entre Lisboa e Galinhas, e que organizaram para nós diversas possibilidades de apoio. Sem este apoio teríamos sucumbido, digo eu de forma exagerada. Fomos alojados em moradas de família de

gente local que não estava na ilha. Contratámos uma cozinheira vinda de Bissau e pertencente ao núcleo familiar mais alargado que nos acolheu. Tivemos acompanhamento constante de tradutor entre as línguas bijagó, crioulo e português. Vivemos rodeados de mulheres e homens, muitas crianças também, que nunca nos deixaram desamparados. Agradecemos à família de Moniz de Oliveira Lopes, o guia linguístico e cultural, o acompanhamento prestado. Ficámos amigos.

A nossa ligação a esta pequena ilha (cerca de 1.500 habitantes) teve lugar de forma progressiva e à medida que a aproximação entre os dois povos acontecia.



Festejos carnavalescos. Os gigantes são feitos pelas crianças. Tabanka de Ambacanã, ilha de Galinhas, Fev. 2022, Foto de Anabela Mendes

Seguiram na altura, em direcção a Galinhas e em contentor por barco, várias caixas com brinquedos, material escolar, livros e roupa para as crianças de Ambacanã que entregámos às suas famílias à nossa chegada. Esta acção foi desenvolvida durante meses numa escola de 1º ciclo nos arredores de Sintra por uma professora que com os seus alunos e famílias organizou a doação. A professora chama-se Anabela Areias.

Propuseram-se os artistas desenvolver cada subprojecto através de observação e contemplação de uma realidade que nos é estranha a vários níveis. Os livros e os artigos, as imagens de filmes e fotografia com que antes trabalharam, deram-lhes uma dimensão a priori da sociedade que de facto não conhecemos. A nossa presença em Galinhas terá sido, por ventura, também um elemento perturbador para quem lá vive. Apesar disso, esta 2ª etapa de projecto revelou ter condições para que qualquer experiência futura possa ser positiva. Quem nos aguardava revelou alegria em nos receber.



*Canto de mulheres. Aldeia de Ambacanã, ilha de Galinhas, Fev. 2022
Foto de Anabela Mendes*



*Com a rainha de Acanho, Ilha de Orangozinho, Fevereiro de 2019.
Foto de Newton Armani de Souza*

Como sequência da 2ª fase houve para cada artista, na sua modalidade, um ano civil de trabalho, findo o qual todas as obras seriam apresentadas em público, quer elas estivessem finalizadas ou não. Até Dezembro de 2023, propunha-se que o projecto estivesse terminado em Portugal.

Em 2024, pensávamos nós, voltaríamos ao Arquipélago de Bijagós para mostrar aos nossos anfitriões o que juntos fizemos. Terminada esta acção passaríamos a arquivo.

Este projecto nunca beneficiou de qualquer apoio estatal ou de outra ordem, apesar de se ter candidatado várias vezes a instituições nacionais e internacionais. Fiquei convencida que qualquer motivação que tivéssemos sido capazes de despertar não invocaria sequer o benefício de quem quer que fosse e quisesse saber quem era o povo Bijagó.

Perante o desinteresse generalizado e sobretudo institucional que não desejou acolher-nos - excepcionaram-se o Teatro do Bairro, o teatro O Bando, o teatromosca e um pequeno teatro em aldeia com coreto agregado a associação artística - que abriram as suas portas com espanto ao projecto conjunto, pudemos em relação a este povo e à sua história de vivência com o mundo natural, que os protege e lhes dá ânimo, pudemos entender que o que nos separava e ao mesmo tempo nos aproximava dos Bijagós, mais não era do que o sentimento de humanidade que em todos, eles e nós, se manifestava de forma plena.

Foi com grande alegria e sentido de responsabilidade que assegurei todas as despesas entre a partida de Lisboa e o regresso à capital portuguesa nas duas etapas.

ANABELA MENDES
10-09-2025



Com a rainha de Abancanã, Ilha de Galinhas, Fevereiro de 2022.

Foto de Mário Afonso

Anabela Mendes (1951) é germanista e professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A partir de 2018 tornou-se investigadora independente. Desenvolve a sua atividade científica e ensaística nas áreas dos Estudos de Expressão Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Ciência e Arte, Teoria e Dramaturgia Radiofónica, Artes Performativas, Viagens de Longo Curso. É tradutora literária e dramaturgista. Tem criado projectos artísticos e culturais em Lisboa, Berlim, Panjim (Índia), Açores e Guiné-Bissau. Realizou com outros investigadores e artistas, e como projeto autónomo, a 2ª fase de ação, dedicada ao estudo das artes e da cultura no Arquipélago de Bijagós (Guiné-Bissau), "Bijagós – Uma etnia do persistir e do prevalecer – O que poderemos fazer juntos". Publicou, entre outros, Elfriede Jelinek, "A Morte e a Donzela I / V –

Dramas de Princesas”, prefácio e tradução de Anabela Mendes, Lisboa: Teodolito/Edições Afrontamento; “Da intransparência do ser e de como ele se desoculta. O batimento cardíaco em Elfriede Jelinek”, ensaio, in: Amândio Reis (ed.), Literatura e Loucura, Centro de Estudos Comparatistas, FLUL. Como tradutora e dramaturgista trabalhou com Bruno Clementin, Georg Malvius, Konrad Zschiedrich, Carlos Carvalheiro, Carlos Fogaça, Luis Miguel Cintra, Ricardo Pais, Helmut Reinke (assistente de encenação), João Perry, Jorge Lavelli, Graziella Galvani, Fernanda Lapa, João Brites, Ávila Costa, Rogério de Carvalho, Alexandre Pieroni Calado, Renata Portas, Sandra Hung. Pedro Alves. Como tradutora, dramaturgista, dramaturga e encenadora destacam-se os projetos “O Contrabaixo”, de Patrick Süskind, com João Grosso, ACARTE, 1989; “No Alvo”, de Thomas Bernhard, leitura encenada com os actores Eunice Muñoz, João Perry e Lúcia Maria, TNDMII, 1990; “Noite e o Som Amarelo”, de Wassily Kandinsky, CCB, Pequeno Auditório, 2003, “Por mares já há muito navegados”, texto cénico original, de minha autoria, com Sandra Hung e Alexandre Pieroni Calado. Jardins da Fundação Oriente em Goa/Panjim, Direcção e Reportório de Orquestra, Padre Cota, 25 e 26 de Novembro, 2008. Alto Patrocínio do Presidente da República de Portugal, Professor Aníbal Cavaco Silva.

ANDRÉS JURADO E MARIA ROJAS ARIAS

Cineastas, produtores

<https://lavulcanizadora.com/es/about>

PROJECTO

Raça Banana (Filme)

SINOPSE

Três jovens da Ilha das Galinhas (Ilha das Galinhas, Guiné-Bissau) descobrem na internet a história de um rei Bijagó chamado Domingos, que os europeus tinham enviado como escravo para terras distantes do outro lado do Atlântico. Um deles, Camilo Indjocan, diz que o seu povo é raça banana, porque quando se arranca uma bananeira, outra há de nascer, noutro lugar, noutra terra qualquer. Manuel Marques lê em voz alta a placa comemorativa de um povo nos Montes de María (Colômbia), enquanto conduz uma visita guiada por uma das histórias de liberdade e resistência que renasceram do outro lado do Atlântico.



MOTIVACIÓN

Nosotros, María y Andrés, nos atrevimos a buscarnos en África y a ser buscados. Abrirnos al sur y entendernos desde esa raíz, desde esa otra fuente de cultura que sobrevive y se transforma continuamente en estos viajes transatlánticos. La intersección en la que nos encontramos en esa región de África, nos hizo fabular junto con nuestros amigos, nuevas historias para intentar y ensayar un universo en que las islas y los pueblos no sean destinados a ser prisiones agrícolas o plantaciones. Sabemos que nosotros somos parte de esa historia de un lado o del otro del Atlántico. Raça Banana propone un urgente acercamiento cinematográfico para compartir visiones, al margen del pesado ojo colonial sin la intención invasora y extractiva contemporánea, basado en la amistad, el cine, la reparación, el sueño y el mar. La primera vez que escuchamos sobre San Basilio de Palenque en Colombia, denominado el primer pueblo libre de América, no fue en la escuela. Allí tampoco se nos recordaba que nuestros genes y nuestra cultura tienen una herencia africana como lo dice Manuel Zapata Olivella. No recordamos cuándo fue la primera vez que lo escuchamos, pero felizmente, cada vez más atendemos a esta historia y a las memorias de libertad que ella conjura. Durante estos años de trabajo previo hemos visitado los Montes de María y Guinea-Bissau, con la intención de reconocer esa historia con “los pies en esa tierra y el cuerpo entero en el mar”, recorrimos estos lugares sin disfraz institucional y como cineastas. Ahora, revisando nuestras notas y lo que hemos avanzado en este proyecto, releemos lo que dice en las placas del monumento a Benkos Biohó: “Nació en la segunda mitad del siglo XVI en la región de Biohó, una región de la que hacen parte las islas Bijagós en la Guinea Portuguesa (actual Guinea-Bissau), en el occidente de África”, allí nació Raça Banana (Raza Banana) que es el nombre del movimiento por los derechos de los trabajadores de las plantaciones y que le da nombre a este proyecto. Pensamos que el cine es también Raça Banana, si cortan una historia aquí, en otro lado nacerá.



BIOGRAFIAS

<https://lavulcanizadora.com/es/about>

ANDRÉS JURADO

Bogotá, Colômbia



Artista, cineasta, investigador y productor cuyo trabajo habita las intersecciones entre cine experimental y expandido, archivos, contra-archivos, arte contemporáneo, propaganda, teatro, extraterrestres, la carrera espacial y sus impactos en la construcción de narrativas y políticas contemporáneas. Es cofundador y codirector de La Vulcanizadora Laboratorio de Cine Experimental y Teatro Expandido. Su película *El Renacer del Carare* (2020) recibió una Mención Especial en la Competencia Flash del 31º FIDMarseille en 2020 y el Premio del Público en el Panorama de Cine Colombiano en París (2021). Su más reciente cortometraje, *Yarokamena* (2022), se estrenó en el 72º Berlinale Forum Expanded y recibió una Mención Honorífica en DocLisboa, Portugal. Su película *Bienvenidos Conquistadores Interplanetarios y del Espacio Sideral* (2024) formó parte de la competencia premiere film en el FIDMarseille y se ha presentado en numerosos festivales internacionales. Maestro en Artes Visuales de la UNAM - Escuela Nacional de Artes Plásticas, Academia de San Carlos, donde recibió una Mención Honorífica, y un Doctor con distinción en Estudios de Teatro del Centro de Estudios de Teatro de la Universidad de Lisboa en Portugal. Ha realizado conferencias y presentaciones en MoMA, Columbia University. Participó en el seminario *Zonas de Disturbio* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MuAC-México) y en el Johannesburg Workshop in Theory and Criticism (JWTC) en 2012 y 2013. Como coordinador del grupo *Políticas de la Ficción* del Instituto Hemisférico de Performance y Política,

participó en sesiones en la Universidad de Duke en 2012, NYU en 2013 y UCLA en 2014. Además, fue parte del equipo de Forensic Architecture en la investigación y exposición *Traces of Disappearance*, que abordó el despojo de tierras, la desaparición y la deforestación en Colombia, en colaboración con la Comisión de la Verdad de Colombia. Es también productor de las películas de María Rojas Arias, *Abrir Monte* (2021) y *Jirapo* (2025), Andrés ha sido seleccionado por el Museo Reina Sofía, DocLisboa y FIDMarseille para la residencia Joaquim Jordà 2025.

MARIA ROJAS ARIAS

Bogotá, Colombia



Es cineasta, artista visual y productora. Graduada de la Universidad Nacional de Colombia. Tiene una maestría en Cine y Arte Multimedia de KASK Conservatorium University College Ghent (2021, Bélgica), donde recibió grado honorífico. Recibió el premio Next Generation de la Fundación Príncipe Claus para la Cultura y el Desarrollo (Holanda) por su trabajo audiovisual relacionado con la memoria cinematográfica y resistencia de los territorios rurales de Tolima (Colombia), específicamente de la primera guerrilla de América Latina.

Fue seleccionada como cineasta al Berlinale Talents Berlín. Su filme “Abrir monte” fue exhibido en múltiples festivales como Documenta Madrid, Ji.lhava, Beijing, FICUNAM, Oberhausen, Bogoshorts, Winterthur, FICVALDIVIA, Kinoforum Brazil, Amiens, MIDBO,

FICCALI, entre otros. ABRIR MONTE (2021) fue galardonado con el premio Short Joy de Jilhava International Documentary Film Festival, con el premio a Mejor Cortometraje en Festival Internacional de Cine de Valdivia y en Kinoforum Brazil. Rojas Arias, ha sido reseñada en importantes revistas de cine como CAHIERS DU CINÉMA (Francia) y LA RABIA CINE (Argentina). Sus películas han sido incluidas en muestras de cine y programas curados, como la Bienal de Tailandia-Cinema for All Pavilion (2024), el Museo de Arte Moderno en París (2023), ICA London (2022), Art Lincoln Center NY (2022) La fototeca de Habana, Cuba (2022), Hangar Lisboa (2022), TEA Espacio de las Artes Tenerife (2020), entre otros.

Por su trabajo como cineasta ha sido invitada para dar conferencias en eventos académicos y artísticos en universidades como University of California (Berkeley), Hemispheric Institute of Performance and Politics (New York University), Universidad de los Andes (Bogotá), así como en encuentros de cine como Seminario Doc's Kingdom (Lisboa). Sus películas se han distribuido en plataformas reconocidas como Dafilms (Europa, América) y Retina Latina.

CAROLINA CAMPANELA

Actriz, dramaturga e investigadora

SITE

<https://carolinacampanela.myportfolio.com/solo-venturas-e-desventuras-de-uma-viajante-ocidental>

PROJECTO

SOLO – Venturas e Desventuras de uma Viajante Ocidental (teatro)

Promo: <https://vimeo.com/937791623?share=copy>

Vídeo Integral: <https://vimeo.com/938589037?share=copy>

Password: 02102020

SINOPSE

Uma jovem viajante ocidental vai à descoberta do Arquipélago dos Bijagós, pertencente à Guiné-Bissau, permanecendo na ilha das Galinhas durante duas semanas. À sua chegada, a morte de uma mulher de grande importância para a comunidade desencadeia dez dias de contínuas cerimónias em sua honra. Os sacrifícios de animais e os pedidos de autorização aos Irs constituem parte do cerimonial. A jovem ocidental, para quem tudo aquilo é novidade, esforça-se por compreender os rituais e integrá-los no seu modo de viver. Mas é a chegada dos povos das outras ilhas para a derradeira cerimónia do “toca-choro” que mudará irremediavelmente a relação que a jovem ocidental mantém com aquele lugar.



Fotografia de António Delicado

SOBRE O ESPECTÁCULO

SOLO – Venturas e Desventuras de uma Viajante Ocidental é um espectáculo de auto-ficção (pois parte de uma experiência autobiográfica) sobre uma jovem ocidental, que desembarca na ilha das Galinhas a 22 de Fevereiro de 2022 e que aí permanece durante duas semanas. Com texto e interpretação de Carolina Campanela e encenação de Pétronille de Saint Rapt, o espectáculo aborda temas como o colonialismo, o racismo e o eurocentrismo latentes nas sociedades ocidentais e, por consequência lógica, na própria jovem. No monólogo dá-se a conhecer a vivência da jovem no seio de uma sociedade essencialmente matriarcal e animista que lhe é completamente desconhecida. Trata também as dificuldades de adaptação que uma comunidade deste género representa para uma ocidental – sujeita por força das circunstâncias a viver um modo de vida que lhe é inorgânico, onde não existe Internet, nem electricidade e onde os mantimentos e a água escasseiam. No entender de Anabela, os Bijagós formam uma comunidade que “não se fossilizou no tempo nem deve ser encarada como uma estrutura museológica que apenas reaviva em homeostasia o seu passado.” Ao invés, deve ser entendida como uma sociedade que encontra, na repetição incessante de rituais de celebração da vida e da morte, a sua razão de ser e deve, por isso, ser dada a conhecer, possibilitando reflexão sobre o seu funcionamento e o sistema de crenças. SOLO explora também, entre o trágico e o cómico, o belo e o horrendo, as alterações ao nível da percepção quando o ser humano é confrontado com situações extremas. A questão que lhe subjaz é a de saber até que ponto somos capazes de compreender totalmente uma realidade com a qual é profundamente difícil relacionarmo-nos e, sobretudo, integrarmos no nosso viver.



Fotografia de António Delicado



Fotografia de António Delicado

BIOGRAFIAS

Pétronille de Saint Rapt (Paris, França) – Encenação – Nasceu em Pau (França) em 1971. Concluiu o curso de Direito pelas Universidades de Paris II e Paris V com a dissertação intitulada "A filosofia do Direito no teatro de Jean-Paul Sartre". Ingressa na Classe Libre na escola Florent que terminou em 1998. É no contexto desta escola que irá começar a trabalhar com professores e profissionais do espectáculo, em contexto profissional. Começa como assistente de encenação de vários espectáculos. Em 1999, é nomeada para o prémio "Molières – Revelação Artística Feminina", pela sua prestação como actriz no espectáculo *Le Sabotage Amoureux*, adaptação da obra de Amélie Nothomb. Após a nomeação é convidada a participar como actriz em diversos espectáculos, com textos contemporâneos, apresentados em Paris e em digressão. Escreve e apresenta o seu primeiro monólogo em 2001, *C'est comment la Haut ?*, que apresenta até 2006 em Paris, na província e no Festival de Avignon. Escreve e representa mais dois monólogos da sua autoria, *Chili com Corazon* (2008-2010), que fez digressão em Paris e na Suíça, e *Je suis votre oubliée* (2014-2018). Trabalhou também em televisão e no cinema e, pontualmente, na rádio. Paralelamente às actividades de actriz e dramaturga, lecciona na escola Florent desde 1998 (em Paris) e na ACT – Escola de Actores, desde 2012 (em português e em francês). Com alunos e recém-profissionais, encena diversos espectáculos, dando visibilidade ao trabalho de jovens actores e, em alguns casos, sendo impulsionadora das suas carreiras artísticas. Encena *Sursum Corda* (2009), *Les Improbables* (2013), em França. Em Portugal, *Molière en Vers et Contre Tout* (2015), *L'école du Chagrin* (2016) e *Bleu Sombre tirant sur le deuil* (2017), apresentadas em Lisboa, no Teatro do Bairro, e em espaços não convencionais como o Hotel York House. Em 2019, cria o festival *Les Caravelles d'Automne*, que decorreu no Teatro A Barraca, durante uma semana, onde apresenta 5 criações franco-portuguesas. Paralelamente às actividades de actriz e dramaturga, lecciona na escola Florent desde 1998 (em Paris) e na ACT – Escola de Actores, desde 2012 (em português e em francês). Com alunos e recém-profissionais, encena diversos espectáculos, dando visibilidade ao trabalho de jovens actores e, em alguns casos, sendo impulsionadora das suas carreiras artísticas. Encena *Sursum Corda* (2009), *Les Improbables* (2013), em França. Em Portugal, *Molière en Vers et Contre Tout* (2015), *L'école du Chagrin* (2016) e *Bleu Sombre tirant sur le deuil* (2017), apresentadas em Lisboa, no Teatro do Bairro, e em espaços não convencionais como o Hotel York House. Em 2019, cria o festival *Les Caravelles d'Automne*, que decorreu no Teatro A Barraca, durante uma semana, onde apresenta 5 criações franco-portuguesas.

CAROLINA CAMPANELA – DRAMATURGA E INTÉRPRETE

Actriz, dramaturga e criadora.



Formada como atriz pela ACT – Escola de Actores, em 2015. Licenciada em Estudos Artísticos – Variante Artes do Espectáculo pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 2017. Encontra-se inscrita no Mestrado de Estudos de Teatro, na Faculdade de Letras (Universidade de Lisboa), onde publicou o ensaio Da dessacralização da Arte, Topologia breve e inacabada do meio artístico para a Revista Sinais de Cena. (<https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/34015/23743>). Em 2019, estudou seis meses no CNSAD (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris), com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Participou como atriz em dois filmes de João Botelho, Filme em Forma de Assim (2021) e Jovem Cunhal (2021) e protagonizou o filme Mãos no Fogo (2024) de Margarida Gil, seleccionado para a secção Encounters, no Festival de Berlim e para o Festival Internacional de Cine – Las Palmas de Gran Canaria. Participou como atriz em mais de uma dezena de espectáculos encenados por António Pires, dos quais destaca Vanessa Vai à Luta (2017) de Luísa Costa Gomes, Yerma (2020) de Federico Garcia Lorca e Sonho (2021) de August Strindberg. Trabalhou ainda com Natália Luíza, Elsa Valentim, Jorge Silva, entre outros. Membro do órgão social e fundadora da Além Mundus, associação na qual tem exercido funções de atriz e dramaturga, destaca os espectáculos SOLO – Venturas e Desventuras de uma Viajante Ocidental (2023) – apresentado no Teatro do Bairro, Sociedade Recreativa do Souto, AMAS (Auditório Municipal António Silva) e Teatro O Bando – e Feminismos. Citação (2024), apresentado na Biblioteca de Marvila e no Teatro

do Bairro, onde assumiu ambas as funções. Como dramaturga escreveu ainda *Lettre de Motivation* (2019), apresentado no CNSAD em 2019; *O Despertar da Teatral'idade* (2023), apresentado no Teatro do Bairro, Sociedade Musical União Pinheirense e no Teatro Avenidas – Um teatro em cada bairro; e *What day is it?* (2023), apresentado na Biblioteca Bernardo Santareno. Co-criou com Carolina Serrão o espectáculo de teatro filmado *Contos Populares Portugueses* (2020) e o espectáculo de teatro *Quem Conta um Conto* (2021), integrados no projecto educativo da Além Mundus.

MÁRIO AFONSO

Coreógrafo



PROJECTO

De permeio – Mário Afonso 2022-2026 (vídeo)

SOBRE O PROJECTO

O projecto teve início em Março de 2022 na Ilha de Galinhas, no arquipélago dos Bijagós, durante uma residência artística, sonhada e realizada pela professora Anabela Mendes, que proporcionou o encontro com uma comunidade e com o seu quotidiano. Sem um propósito pré-definido, o meu caminho começou por seguir os passos de Moniz Oliveira, intérprete e mediador entre nós e esta comunidade local. Iniciei assim um processo de observação e escuta que deu origem a um primeiro conjunto de fotografias e vídeos, que registaram fragmentos do dia-a-dia da comunidade mas também o olhar de Moniz,

atravessado pelo desejo de alcançar o outro lado do oceano. Nesta primeira etapa, Moniz tornou-se protagonista de imagens que revelavam tanto a sua espera quanto o seu querer.

De permeio assume-se como um objecto vídeo em processo de continuidade. A segunda etapa, ainda por realizar, terá lugar em Lisboa onde Moniz vive actualmente e concretiza o objectivo que, em 2022, formulava à distância. Serão então captadas novas fotografias e registos vídeo, de modo a acompanhar o desdobramento do seu percurso, não apenas como estudante mas também como trabalhador, que se adapta às exigências da vida numa outra comunidade.



O trabalho de edição reunirá estas duas camadas temporais: os registos de 2022, na Ilha de Galinhas, e os de 2026, em Lisboa. Entre uma e outra, constrói-se um campo de tensões que interroga o desejo e a sua concretização, o olhar projectado além-mar e a experiência concreta de quem, agora, se encontra do outro lado. O vídeo, ao articular estes dois momentos, não procura apenas documentar, mas pensar o espaço que se abre entre eles: a espera, a travessia, a transformação e o que, em tudo isso, permanece.

O conjunto dos materiais será posteriormente organizado numa instalação, com vista a explorar a relação entre diferentes tempos e espaços. A montagem será pensada não apenas como sucessão de imagens mas também como organização espacial, com o intuito de convidar o espectador a circular, confrontando-o com a coexistência de momentos distantes — 2022 e 2026 — colocados em diálogo no mesmo espaço. Esta abordagem permitirá trabalhar a ideia de comunidade e deslocamento, não só através da narrativa visual, mas também através da experiência sensorial de quem habita a instalação, desafiando a percepção linear do tempo e do espaço.

O TÍTULO

De permeio vai ao encontro da força poética e simbólica de uma geografia concreta: o mar que separa a Ilha de Galinhas da Europa. O oceano Atlântico como linha de distância e travessia, barreira física e espaço intermédio. Uma zona de passagem que é também de espera e de desejo, o mar torna-se a imagem de intervalo entre o que se sonha e o que se alcança, entre o querer e a concretização, entre a comunidade de origem e a comunidade de chegada.

Que lugar é esse, entre um ponto e o outro, que não é um fim em si mas um entre-lugares onde tudo se joga — a tensão, a esperança e a incerteza? O que se descobre na chegada ao lugar idealizado? Que comunidade emerge entre o desejo e a realidade, entre a promessa e o quotidiano?



SINOPSE

Entre imagens do quotidiano e a leitura de algumas citações, desenha-se uma tensão entre o aqui e o além, entre a vida partilhada na comunidade e a expectativa do que estará do outro lado. O olhar de Moniz condensa um movimento universal: a procura de um futuro melhor, o impulso da travessia perante a ameaça de uma vida insular.

Moniz concretizou o seu desejo e encontra-se na Europa, não apenas como estudante mas como trabalhador que procura sustentar a sua travessia. De permeio acompanha esse intervalo entre o desejo e a sua concretização, entre a espera na ilha e a vida no novo continente. É uma escuta desse espaço entre dois mundos, o lugar suspenso onde se reconfiguram as ideias de futuro e de comunidade. Não se trata apenas de um retrato individual, mas de uma reflexão sobre o movimento de tantos olhares que, diante da vastidão do oceano, projectam a esperança no outro lado. Uma esperança que é também vulnerabilidade, entrega e incerteza.

De permeio dá forma a essa pergunta sem resposta, habitando o intervalo onde o sonho se encontra com o real, onde o olhar de Moniz se cruza com o nosso, convocando-nos a pensar a comunidade que está por vir.



BIOGRAFIA

Mário Afonso, 04 de Março de 1969. Estudou na Escola de Artes Visuais António Arroio, Lisboa; foi bolseiro na Pro.Dança, Lisboa; fez licenciatura no Instituto das Artes da Holanda (Hogeschool voor de kunsten-Arnhem), em Dance Theatre Performance; e mestrado em Estética, no departamento de Filosofia da FCSH da universidade NOVA, Lisboa.

Desde 1998 à actualidade apresenta trabalho autoral que resulta num conjunto de obras de carácter performativo, coreográfico e instalativo. De entre outras destaca *Magmatic* (performance-instalação para um local específico, 1999); *Persona* (2003); *Representações* (2005); *Entre Vistas* (2008); *Peripatéticos* (instalação, 2008); *Esquissos e Desenhos* (instalação, 2008); *Memória Descritiva* (2010); *Manifesto Desejo* (2019); *Framework* (2022); *Trajectória* (2023); e *vazioplano* (2023).

Na área da formação, dirige, desde 2001, workshops, seminários e outros eventos na área do fazer e do pensar a dança, entre eles projetos de formação destinados ao público profissional e ao grande público.

Em 2009 fundou a associação cultural Carta Branca, através da qual tem vindo a promover iniciativas na área da criação artística, da formação e da realização de ideias. Em 2016 deu início ao projeto Prata da Casa, acervo de vídeos documentais para a dança, de acesso universal em www.pratadacasa.pt

No âmbito da colaboração artística, é co-criador e/ou integra obras de outros artistas com os quais partilha uma afinidade estética e conceptual, de entre outros, Isadora Marques Neves, João Fiadeiro, Miguel Pereira, Sofia Dias & Victor Roriz, Elisa Pône, Cão Solteiro e Vasco Araújo e Vera Mantero. Mais recentemente, desenvolve trabalho de tutoria e integra projectos de outros artistas na qualidade de assistente artístico.

PEDRO FLORÊNCIO

Professor auxiliar na FCSH (área de cinema),
investigador e cineasta

PROJECTO

Pescadores de Bubaque (filme)
com Leni Mendes e Mandemba Quecú lé
Link: <https://vimeo.com/846581952>
Password: v19pescadoresB

SINOPSE

Um filme sobre olhares, gestos e silêncios, ao longo de um dia como qualquer outro, na ilha de Bubaque (Arquipélago dos Bijagós).

NOTA DE INTENÇÕES

"Nada em excesso, nada que falte." (Robert Bresson, in Notas sobre o cinematógrafo).

BIOGRAFIA

Pedro Florêncio é cineasta, investigador e professor na NOVA FCSH. Doutorado em Artes Performativas da Imagem e Movimento pela Universidade de Lisboa, publicou em 2020 o livro Esculpindo o Espaço – O cinema de Frederick Wiseman. Realizou, entre outros, os filmes À Tarde (2017, Prémio Especial do Júri – DocLisboa), Turno do Dia (2019), Nocturna (2023) e Pescadores de Bubaque (2025), filme com estreia agendada para o DocLisboa – XXIII International Film Festival. É autor de diversos ensaios sobre cinema e cineastas contemporâneos, explorando a articulação entre prática e teoria cinematográfica.

SARA ANJO

Coreógrafa

PROJECTO:

Voltar ao afecto
<https://www.saraanjo.com/residencia-ilha-das-galinhas>
<https://www.saraanjo.com/resid%C3%A2ncia-ilha-das-galinhas>

BIOGRAFIA

Sara Anjo (1982, PT) é artista da dança. Trabalha como bailarina e coreógrafa, desenvolvendo composições coreográficas, partituras e aulas. A sua pesquisa assenta em práticas meditativas e extáticas, tendo o respirar e o caminhar como eixos centrais. Interessa-se por desenvolver o seu trabalho em relação com o espaço exterior e com paisagens naturais, investigando a permeabilidade entre corpo e ambiente. Questiona-se continuamente: o que nos move? como nos movemos? e para onde nos movemos?

Formou-se em Dança pela Academia de Dança Contemporânea (2001). É licenciada em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2008) e pós-graduada em Arte Contemporânea pela Universidade Católica de Lisboa (2011). Concluiu o Mestrado em Coreografia na Das Graduate School, em Amesterdão (2016).

A sua pesquisa coreográfica ativa um teatro sónico, onde coreografia e espaço performativo são explorados na sua dimensão sonora. Criou Ninguém Sabia Contar Aquela História (em colaboração com seis artistas mulheres, BoxNova CCB, 2011); Paisagens Líquidas (uma dança itinerante num antigo lavadouro público, Teatro do Silêncio, 2012); Em Forma de Árvore (um solo sobre inquietude, Negócio ZDB, 2016); e Sacro (uma caminhada magnética, Negócio ZDB, 2018). Entre 2020 e 2023 desenvolveu Ilhas — uma constelação, projeto sobre o imaginário e a geografia insular, e Traça, que investiga a relação entre corpo, território e ecossistema. Cria ainda caminhadas performativas no âmbito de Caminha para um Lugar de Força.

Desde 2017 colabora com Teresa Silva em Oráculo Expandido, e colaborou com Michelle Moura em Nós Aqui Neste Passinho (2018–19), e com Thea Patterson e Jeremy Gordaneer em Intensive Maps (2016–19).

Paralelamente às suas peças, tem desenvolvido publicações em torno da notação de movimento e escrita de partituras, entendendo-as como dispositivos de reorientação da atenção e fontes de experiência.

Cria também peças para a infância, explorando a relação entre imaginação figurativa e abstrata, em continuidade com a sua investigação sobre o teatro sónico. Destacam-se Tudo no Mundo Começou com um Sim (em colaboração com Filipe Raposo, Fábrica das Artes – CCB, 2016) e As Estrelas Lavam os Teus Pés (com Madalena Palmeirim, Fábrica das Artes – CCB, 2018). É autora do livro Um Ponto que Dança (2018), a partir do qual desenvolve oficinas e leituras encenadas. Em 2025 estreou Andar para Trás.

É artista associada da Agência 25, e foi artista associada da Cliff Catalyst em 2024.

SÉRGIO DAS NEVES

Actor e fadista, encenador, investigador

BIOGRAFIA

Doutorando em Estudos Portugueses, da FCSH-UNL, com bolsa FCT, desenvolve o projecto de investigação sobre alquimia e metáfora nas poéticas de Herberto Helder e Yvette Centeno. Frequentou a licenciatura em Teatro (UE), licenciou-se em Estudos Artísticos pela FLUL e é mestre em Estudos Comparatistas pela mesma instituição, com a dissertação: Urfaust e Heinrich von Ofterdingen: um estudo comparatista à luz do pensamento alquímico. No âmbito da sua principal linha de investigação, a alquimia, tem desenvolvido a sua relação com a literatura e a filosofia. É ainda actor e fadista. Tendo sido aluno de Fernanda Lapa, João Grosso, Tiago Porteiro e Carlos Nicolau Antunes fundou o grupo de teatro Freya ainda enquanto estudante de teatro e leccionou a disciplina de Expressão Dramática, nos Salesianos de Évora (2010-2013). Em 2012 criou e apresentou o espectáculo “Alma Lusitana: Camões e Pessoa”, no Teatro Garcia de Resende. Integrou o grupo de teatro académico ARTEC, sob direcção de Marcantonio del Carlo, até 2018. Em paralelo, continuou com criações independentes: em 2014, encenou e apresentou a opereta “Os amores de Pan e Siringa”, na Biblioteca Nacional; em 2015, criou e apresentou, no Centro Cultural de Belém e na Fundação Calouste Gulbenkian, a intervenção “Modernismo e tudo!”. Em 2025, encenou e apresentou o texto de Maria Velho da Costa “A terça casa”, a partir de Casas pardas, no Teatro Experimental de Cascais. Concernente ao fado, tem procurado entre a prática e a teoria reflectir sobre as

materialidades da voz poética e da voz cantada; assim como entre a tradição e a ruptura. Após ter feito residência artística na casa de fados “O Luso”, canta frequentemente na casa de fados “Duque da Rua”. Participou ainda como fadista no curta-metragem luso-brasileira *Killing me softly* (2020), escrita e dirigida por Gabriel Giffoni.

CANTO E RITUAIS

O projecto propõe musicalmente contemplar a experiência vivida na ilha de Galinhas, no arquipélago dos Bijagós, integrando as práticas musical e religiosa daquele povo. Através da escritura de poemas que se conectam a essa vivência ritualística, de um dia-a-dia a observar e a viver de acordo com os costumes da ilha, o projecto utilizará o fado como cama sonora. As raízes afro-brasileiras desta canção associada ao mar, à escravatura, aos processos migratórios, à marginalidade e à pobreza, prestam-se a ultrapassar a genealogia conhecida, para experimentar a criação de poemas nos fados tradicionais e de afectos estabelecidos com as rotinas dos habitantes de Galinhas. Durante a estadia, a experiência mais decisiva para a hipótese estética do projecto não foi apenas a observação das rotinas ou a colheita de material sonoro, mas a dimensão relacional que a escuta tornou possível. As mulheres que vieram das suas aldeias a pé, para cantar para nós e connosco, não chegaram como objecto etnográfico; chegaram como presenças que escolheram partilhar, numa proximidade física e afectiva que quebrou fronteiras entre anfitrião e visitante. Sentámo-nos próximos uns dos outros, partilhando espaços domésticos e rituais, e foi nessa compressão do espaço, na literalidade de estar ombro a ombro, que se deu a troca musical: refrões que se ofereciam como resposta, microvariações melódicas detectadas no sopro, silêncios que abriam ritmo, e uma transmissão por via oral que era, sempre, também um gesto de devolução.

Do ponto de vista crítico e ético, é imprescindível dizer que a proximidade não anula a assimetria histórica entre quem viaja e quem é visitado. Reconhecemos que a sua vinda – o acto deliberado de cantar para nós – é simultaneamente um presente e uma responsabilidade. Qualquer narrativa que reduza a presença dessas mulheres a um exotismo sonoro trairia a própria lógica do projecto: elas são titulares de saberes, agentes de transmissão e, por isso, interlocutoras necessárias. A dimensão das mulheres como principais transmissoras das canções de mães para filhas, os homens a cantar menos, mas a conservar formas rituais específicas – coloca também uma exigência hermenêutica. A nossa intervenção artística não é neutra perante essa economia do cantar: significa reconhecer o trabalho feminino como trabalho cultural e afectivo, e tratar esse legado com a seriedade política que lhe cabe. Inserir os seus modos de canto no dispositivo do fado implica, portanto, não apenas uma escolha estética mas um gesto de restituição simbólica: devolver visibilidade à linha matrilinear que faz circular memórias e técnicas, e fazer do palco um lugar onde essa continuidade fica patente em voz, em agradecimento e em crédito. A 20 de Dezembro de 2023, o projecto foi apresentado no Teatro de Bairro, tendo sido criado um roteiro, no qual se intercalava cada fado com uma contextualização, que relacionava a origem de cada poema com a estrutura de cada fado. Como a obra nunca se dá realmente por completa, é a intenção ainda incluir e articular as gravações das vozes das mulheres, estabelecendo uma espécie de coautoria, que cita essas cantoras, apresentando-as, creditando-as, para que não se apaguem as suas vozes originais. A partilha musicada que vivemos em Galinhas confirma a hipótese programática do projecto: o fado como cama sonora funciona quando dialoga com outras genealogias do Atlântico; não como apropriação, mas como tradução respeitosa e como espaço de encontro. A proximidade física e humana que

testemunhámos dá legitimidade a essa tradução, mas também impõe procedimentos: manter a autoria reconhecida; inserir excertos das vozes originais na dramaturgia do espectáculo quando for possível; explicitar no programa a proveniência e o papel das cantoras; e conceber futuras apresentações como plataformas de intercâmbio. Só assim a arte se mantém fiel à experiência que a originou: uma experiência em que a música é, antes de tudo, um acto de comunidade.

Artisticamente, essa partilha justifica e condiciona a operação que fizemos: os poemas escritos *in situ* e a escolha de cada fado como «cama sonora» nasceram em diálogo com as inflexões, os andamentos e as texturas das vozes que ouvimos. Não se tratou de emparelhar textos com modelos musicais de forma abstracta, mas de reconhecer que certos contornos melódicos e certas temperaturas afectivas – que as cantoras traziam em voz e corpo – pediam uma casa estética específica. Com este ponto de partida foram escritos dez poemas por Sérgio. De seguida, foram encontrados os fados tradicionais, nos quais os poemas caberiam formalmente e esteticamente, nas suas temperaturas e sensações: Fado Menor, Fado Mouraria, Fado Corrido, Fado Menor do Porto, Fado CUF, Fado Cravo, Fado Triplicado, Fado Cigano, Fado Alberto e Fado Bailado. Foi ainda pelas mãos e pelos modos destas mulheres que entendemos quais versos pediam um Fado Menor, quais exigiam a urgência do Fado Corrido ou a dança internalizada do Fado Bailado. A sua presença orientou-nos: os poemas moldaram-se a partir de padrões de fraseado e de respiração que ali se ensinaram e se legaram. Criado o repertório, tratou-se de procurar os músicos – guitarra clássica e guitarra portuguesa – para a execução do projecto, assim como foram levadas a cabo aulas de canto e aulas de fado para aperfeiçoamento do instrumento vocal e melhor conhecimento das estruturas musicais do fado.

O primeiro poema, “Ritual da origem”, nasce na intersecção entre dois gestos fundadores: a narrativa bijagó da criação do mundo e o fado menor, considerado o pai dos fados. Trata-se de um encontro entre duas memórias arcaicas – uma insular, outra atlântica –, ambas ligadas a uma voz primordial que organiza o caos e dá forma ao indizível. Entre os Bijagós, a origem não se conta como uma linearidade histórica, mas como uma imagem viva; “os Bijagós acreditam que apareceram ao mesmo tempo da criação do mundo e que Nindo, a divindade suprema, através do seu emissário Orebok, mandou para a terra uma mulher” (Ferreira 2018, 105).⁶ Assim, a humanidade não surge separada da terra e do mar, mas em simultâneo com eles: o nascimento do mundo coincide com o nascimento do povo. A mulher enviada por Nindo é mediadora entre o divino e o humano, princípio de continuidade entre os elementos e a comunidade. Esta visão panteísta e animista, onde a vida emerge como uma teia de relações, aproxima-se da função do fado enquanto voz ritual. O fado menor, por sua vez, é origem musical. É o arquivo onde se guardam as matrizes do género: as tonalidades que os outros fados herdarão, a estrutura meditativa que sustém a passagem entre silêncio e canto, a oscilação entre dor e consolo. É o fado que, como uma nascente, alimenta todos os outros cursos de água. A sua melancolia não é apenas emoção; é um dispositivo que dá forma àquilo que, antes, era informe. Ele encena o primeiro choro; o som que separa a vida da morte e marca a entrada no mundo.

O poema tenta articular estas duas cosmogonias. Ao falar de “um mundo cheio de nós, / um tudo cheio de nada”, evoca tanto o mito bijagó, onde os seres humanos emer-

⁶ Temos como apoio teórico a investigação inestimável de Mariana Ferreira, *Sons da Tradição*. Registo da tradição musical de três etnias da guiné-bissau: Manjacos, Balantasbrassa e Bijagós (de Bubaque). Bissau, AEGUI, 2018.

gem junto com a criação, como a experiência de quem chega a uma terra desconhecida e encontra na relação com o outro a fundação de um mundo comum. A “negra areia quente” é o espaço físico e simbólico onde a memória se fixa: lugar do nascimento e da sepultura, do mito e da história. Quando “o mar enreda a terra” e “o abismo no fogo encerra / a velha noite a dançar”, assistimos à dramatização do entrelaçamento dos elementos; a mesma fusão que os rituais bijagós celebram, onde terra, água, fogo e vento não são apenas substâncias, mas forças vivas, agentes de transformação. Escolher o fado menor para este poema foi, portanto, mais do que uma opção estética: foi um gesto de coerência simbólica. Tal como a mulher enviada por Nindo inaugura a possibilidade do humano, o fado menor inaugura o campo musical onde todos os outros fados se inscrevem. É a voz primordial que organiza o caos, que traduz o grito em forma, que abre caminho para as narrativas futuras. A sua estrutura meditativa convida a uma escuta interior, a um retorno ao momento anterior à diferenciação, onde dor e alegria, medo e desejo, ainda coexistem sem se excluir. Assim, este primeiro fado e este primeiro poema funcionam como uma abertura ritual. Antes de qualquer outra história, antes de qualquer outra canção, está a origem fabricada pelo mito e pelo poema: o instante em que se rompe o silêncio. No contexto do projecto, não se pretende descrever o mito bijagó nem reproduzir os seus ritos, mas dialogar com eles, reconhecendo que tanto o fado como o mito trabalham sobre a mesma matéria: o nascimento do mundo através da voz. Quando, no último verso, se lê “Fez-se luz, faça-se fado”, há uma dupla inscrição. Por um lado, ecoa a criação bíblica e, por outro, propõe que a luz se faça som, que a criação se concretize num acto musical. É a passagem do indizível ao dizível, da experiência à forma. É o gesto que transforma a ruína em canto, a memória em ritual, a dor em matéria de comunhão. Tal como os Bijagós acreditam que vieram ao mundo junto com o mundo, também o fado menor nos lembra que não existe canto sem mundo, nem mundo sem canto. Ambos nascem ao mesmo tempo, no mesmo sopro inaugural.

O segundo e o terceiro poemas representam o movimento vital que se segue à criação. Depois do choro inaugural, vem o riso; depois da treva meditativa, surge a luz festiva; depois do silêncio, o corpo em dança. O fado, sendo totalidade expressiva, não se limita à dor ou à nostalgia. Mesmo por tudo manifestar, ele também celebra. É, por isso, que, a partir do fado menor, em tom menor, surgem modos maiores: o fado corrido e o fado mouraria. Estes modos maiores não negam a melancolia do fado, mas trazem-lhe leveza e impulso de vida. São como a passagem da noite para o dia; do momento em que se confronta a morte, para o instante em que se dança para afirmar a vida. É neste gesto que se inscrevem os dois poemas seguintes. A cultura bijagó, “é uma cultura sã, que revela a alegria de viver, de ver o sol e o mar, alegrias estas que se prolongam além da morte pois a reencarnação é a crença mais forte do bijagó” (Ferreira 2018, 105); é marcada por uma vitalidade que atravessa o nascimento, a vida e a morte. Não existe uma fronteira rígida entre estes momentos, mas uma continuidade rítmica. A crença na reencarnação dá à morte um lugar não de fim, mas de passagem: cada ser regressa, transforma-se, reintegra-se na comunidade através do renascer. Esta cosmovisão dá origem a uma relação particular com a alegria; uma alegria que não é fuga da dor, mas que a inclui, reconhecendo a dança como celebração da impermanência.

No dia da chegada à ilha de Galinhas, este ciclo foi vivido de forma intensa: enquanto nós desembarcávamos, uma morte recente mobilizava a aldeia para os preparativos fúnebres. Chegadas e partidas, lutos e festas, o riso e o choro coexistiam no mesmo espaço. Este momento fez ecoar a lógica bijagó: a vida não se organiza pela exclusão, mas pela integração do estranho e do diferente. Quem chega por mar deve ser recebido

através de um ritual de aprovação que pergunta: «vem por mal ou por bem?» O acolhimento não se faz pela hostilidade, mas pelo diálogo que transforma o desconhecido em amigo. É desta experiência que nasce o segundo poema “Ritual dos ritos”, no Fado Corrido. O poema apresenta a dança como linguagem primordial, “corpo em ironia” que afirma a vida mesmo no meio da morte. O refrão do poema é cíclico, tal como o movimento das marés: a água que vai, volta; o amigo que se perde, regressa. A própria estrutura do Fado Corrido, com o seu ritmo vivo e pulsante, traduz essa lógica de fluxo contínuo. Este fado é dançarino e comunitário. No contexto bijagó, o canto e a dança têm funções pedagógicas: “o cantar e dançar durante estas bonitas demonstrações não são outra coisa se não a instigação do jovem a ser um bom pescador (ágil como o tubarão), um bom caçador, ou a ter força para trabalhar no campo” (107). Assim, a música não é mero ornamento, mas força formadora que integra o jovem na comunidade e no cosmos. No poema, esse espírito manifesta-se em versos que celebram a criança, o jogo e a renovação, no espírito dionisiaco, na sua acepção nietzscheana: “os rituais de todo o dia / são vida, tremendo fogo / um mito de maresia / a criança e o seu jogo” O fado corrido é, assim, o espaço do rito que se reinventa, da festa que acolhe a diferença, da dança que une os opostos. Ele representa o nascer contínuo da vida, sempre de novo, sempre em roda.

Se o Fado Corrido traz a explosão da dança e da alegria, o Fado Mouraria habita um espaço mais ambíguo, onde a vida se mistura com a luta pela sobrevivência. Historicamente, a tradição mourisca foi associada aos bairros populares de Lisboa, aos lugares onde o trabalho duro, a pobreza e a festa coexistiam. É um fado que fala do quotidiano, do esforço diário, das pequenas esperanças que resistem à dureza do destino. Essa dimensão dialoga fortemente com a realidade bijagó. O povo das ilhas viveu séculos de resistência às pressões exteriores, preservando a sua autonomia cultural. A liberdade, no contexto bijagó, não é abstrata: é vivida no corpo, no trabalho colectivo, na defesa do território: “o bijagó acredita na liberdade e por isso resistiu durante séculos às pressões vindas do exterior das ilhas” (106). Mesmo quando os jovens saem para Bissau, em busca de outras oportunidades, carregam consigo máscaras e ritos que os ligam à sua origem. Nas festas, essas máscaras antropomórficas dramatizam a tensão entre o passado e o futuro, entre a tradição e a modernidade, entre o mundo insular e o mundo exterior: “exemplos de jovens bijagós que, em busca de uma vida melhor, emigraram para a capital, Bissau”, com “máscaras antropomórficas usadas pelos jovens camabi (nível etário nos homens) em várias ocasiões: regresso dos trabalhos do campo, espera de um hóspede, brincadeiras, festas ou comemorações de dias históricos” (106). O terceiro poema, “Ritual do fogo” situa-se nesse entre-lugar. Aqui, a dança já não é pura celebração, mas também resistência. O fogo é símbolo de vida e de destruição: pode aquecer ou consumir, iluminar ou devastar. A imagem do corpo que “perde o juízo” traduz a intensidade de uma existência onde se arrisca tudo: liberdade, dignidade, sobrevivência. O refrão circular, “corre a vida, corre a morte, / corre o velho e a criança”, faz ecoar a roda do tempo, onde a esperança e a perda se alternam sem cessar. A escolha do Fado Mouraria para este poema responde a essa necessidade de dar corpo à tensão. A sua melodia, construída em modo maior, carrega uma luminosidade contida: não há o lamento profundo do fado menor, mas também não há a leveza expansiva do fado corrido. É um meio-termo, uma zona de fronteira, tal como a comunidade que vive entre a resistência e a transformação. O ritual do fogo não é apenas um rito específico; é a própria condição de viver em permanente combustão: enfrentar a noite, atravessar as provações, renascer com o sol que regressa. Na última quadra, “a noite avança sem pressa, / todo o tempo é ilusão. /

O sol, quando regressa, / adormece o coração”, vemos a aceitação da impermanência: nada se fixa, tudo retorna, como o fogo que arde e se extingue para logo reacender.

O quarto poema, “Iniciação”, no Fado Menor do Porto, e o quinto “O gesto da criação”, no Fado CUF, encontram-se ligados por uma linha comum: a passagem pela escuridão – tanto a da floresta iniciática quanto a escuridão interior do sujeito – como condição necessária para a renovação da vida e da comunidade e, aqui, do próprio fado também. Cada poema dramatiza, a seu modo, a tensão entre destruição e criação, entre morte e renascimento, e ambos dialogam profundamente com os relatos etnográficos sobre o fanado bijagó; o ritual tradicional de iniciação dos jovens, marcando a passagem da adolescência para a idade adulta, onde se testa a coragem, o conhecimento, e a resistência física e emocional, e se transmite os saberes ancestrais, segredos da natureza, histórias do povo e responsabilidades sociais. Em “Iniciação”, o Fado Menor do Porto corresponde a uma segunda vida do próprio fado menor, que, tal como os jovens, atravessa um processo de iniciação: “com os olhos brilhantes observam cada momento que precede a cerimónia e manifestam, no rosto, uma expressão de medo. Ficam a andar de um lado para outro, a pedir água para beber ou um lugar para se sentarem. De vez em quando, ouvem-se gritos ou choros” (141). As imagens do poema evocam diretamente a atmosfera descrita nos relatos: “que sede na alma tece, / que seca garganta canta” – a angústia física e espiritual de espera, medo e expectativa, pedindo água, como se a garganta seca fosse o lugar do canto que ainda não pode sair; a “febre que respira” e o “mal que faz o bem cumprir” remetem para a dor iniciática, que não é mero sofrimento, mas ritual necessário para o bem coletivo, para a constituição de um novo ser; “quem lê no céu as estrelas / nem tem letras, nem telhado” – imagem de despojamento, quando os iniciandos deixam para trás a identidade anterior, a casa, o nome, entrando num espaço simbólico onde só resta o céu como livro sem escrita, tal como, no fanado, recebem um novo nome no fim da cerimónia; “oiçam hoje os sons, sons eternos / do que regressa a nascer” – liga-se à “forte crença que este povo tem na existência do espírito do Além, na reencarnação” (110), e às canções das mulheres que aguardam “reunidas à entrada da floresta antes do começo das cerimónias de iniciação” (114). Estes cânticos são sinais do vínculo comunitário, chamando o renascido para o grupo. O poema, assim, não é apenas sobre um rito tradicional: ele projeta esta estrutura sobre o próprio fado menor, que se transforma numa linguagem ritual, numa gramática que prepara a passagem para uma outra vida do canto. O silêncio que rodeia a floresta corresponde ao pacto social que sustém o rito: o segredo é parte essencial da transmutação, tal como no relato em que certas práticas não podem ser reveladas ou sequer nomeadas.

Em “O gesto da criação”, a ênfase desloca-se para o momento criador que sucede à destruição. Se o quarto poema se centra na travessia, este fala do nascimento do novo fado como gesto mágico e artesanal, através de processos mágicos que se vinculam com a palavra, ressaltando que “o poder do feitiço é um dos dons mágicos que a etnia bijagó mais teme” (114). Aqui, a figura de Alfredo Marceneiro – compositor de tantos fados, estilista dos mesmos, e marceneiro de antigo ofício nos estaleiros –, é tratada não apenas como músico, mas como mestre artesão de forças invisíveis, um mago que trabalha o fado como quem constrói embarcações ou cura corpos. O poema articula a criação artística com os elementos rituais: “mas que feitiço é este que me inunda?” evoca o poder do feitiço como algo que invade e transforma, perigoso mas fecundante; “da treva nasce um fogo venenoso” – a luz criadora só emerge do mergulho no escuro, como na floresta sagrada, mas aqui aplicada ao universo das fabricações – materiais, poéticas, cósmicas. A última parte do poema explicita o pacto: “assino o pacto, dá-me

liberdade, / Renovo a alma e renasce o fado”. Tal como os jovens iniciados saem do fanado com um novo nome, o fado renasce através do gesto criador de marceneiro, que não é apenas individual, mas comunitário e mítico. O sangue derramado que mede “o peso, o preço do poder” ecoa o carácter sacrificial dos ritos de passagem, em que a morte simbólica é condição da vida nova. No contexto industrial, o sangue torna-se também metáfora do esforço coletivo e do preço humano do trabalho.

A partir do sexto poema, o projecto entra numa nova fase. Se os cinco primeiros poemas se enraízam mais diretamente num conhecimento observável, geral e teorizável, assumindo um olhar que procura compreender, narrar e celebrar a cultura bijagó, agora, a segunda metade do ciclo desloca o centro para a experiência pessoal, para o modo como essa vivência se inscreveu no Sérgio, transformando a sua própria percepção do mundo e da escrita. A ilha não é apenas cenário ou matéria de observação: ela passa a ser espelho e matriz, lugar onde a própria identidade do observador se reconfigura. O sexto poema, “Palma gémea”, no Fado Cravo – uma das muitas composições de Marceneiro, marca uma viragem na trajectória simbólica do projecto: depois dos rituais de destruição e renascimento evocados nos poemas anteriores, entra em cena o ritual mais profundo e enigmático de todos: o amor. Este fado propõe que nenhuma transformação se completa sem a força afectiva que liga um ser a outro, sem aquele toque que, mesmo no silêncio, sustém a vida e a conduz. O poema transfigura esta dinâmica num episódio simbólico, contado através da narrativa pessoal que lhe serve de base: a busca por comunicação com o mundo fora da ilha depende uma árvore que acumula a melhor rede de conexão da aldeia, funcionando como uma árvore da vida, literal e figurada. Subir a essa árvore para obter resposta evoca o gesto ancestral de procurar sinais nos céus ou nos deuses. Contudo, nesta história, a resposta não vem da rede tecnológica, mas de uma presença humana. Quando a escuridão cai e o narrador vê-se perdido, surge o jovem da aldeia, silencioso, apenas oferecendo a palma da mão – gesto mínimo, mas carregado de sentido. Este toque não é só guia físico, mas acto de cuidado, acolhimento e confiança. A descrição das mãos desproporcionadas, grandes demais para o corpo, dá-lhe uma dimensão quase mítica: são mãos que protegem, que curam, que seguram o outro diante do caos. Este gesto faz emergir uma paixão súbita, quase sem palavras, condensando a experiência do amor como salvação inesperada. No poema, esta narrativa ganha densidade simbólica: o início – “escura noite, ai quente dia” – situa-nos no contraste entre luz e treva, como nos rituais iniciáticos anteriores, mas agora o centro está na procura de sentido no meio da ausência: “lua ausente, o sol dormido”. O sujeito, sentado na “árvore da vida”, está suspenso entre mundos, sem respostas, “sem da vida ter saída”, até que a palma do outro aparece como resposta encarnada, substituindo a fala pelo gesto silencioso. O encontro amoroso é descrito como acontecimento radical, capaz de transformar o desespero em guia, o abismo em caminho, “a luz da escuridão / que me guiava o coração”. O título funciona como acto de nomeação, equivalente ao novo nome recebido no fanado: ao batizar essa mão, o eu lírico cria uma nova identidade, tanto para si como para o outro. O fado Cravo, historicamente associado a emoções fortes e a temas de paixão, como com o poema “Viela”, “Maldição”, “Deste-me um beijo e vivi”, encaixa nesta narrativa. Ele torna-se a voz do excesso afectivo, das forças que não se explicam mas que governam a vida. A (p)alma gémea torna-se farol, memória e mito pessoal; uma iniciação privada.

O sétimo poema, “Ritual da serpente”, no Fado Triplicado, marca uma viragem sensorial e rítmica dentro do projecto. Depois da tessitura meditativa e introspectiva do impõe-se uma estrutura de movimento, repetição e vertigem, onde o som é passo, corpo e embriaguez. A regra do jogo deste fado, em que a última palavra de um verso

se repete por duas vezes no seguinte, cria uma cadência que se assemelha ao ritmo dos pés que correm e dançam em procissão, à respiração ofegante do grupo em deslocação, experienciada por Sérgio, numa das celebrações rituais colectivas. Esse ciclo de repetições encena o fluxo incessante da festa, em que o começo e o fim se confundem, como uma serpente que morde a própria cauda; imagem que se torna literal no ritual descrito, quando no fim do percurso se retira uma serpente viva, que é morta e enterrada à entrada da aldeia. No contexto bijagó, esta grande celebração não é mero divertimento, mas uma explosão comunitária de energia, um momento em que a aldeia, os corpos, a música e a natureza se fundem num só. A corrida com uma vaca à frente, o canto colectivo, o vinho de palma e de caju, a percussão que guia os passos, tudo se articula como rito de vitalidade que afirma a continuidade da vida. O acto final é sacrifício e passagem, selando o percurso da festa e garantindo a protecção da comunidade. Enquanto isso, no centro da aldeia, os mais velhos deliberam em assembleia, consultando o movimento derradeiro de galinhas decapitadas para decidir sobre questões colectivas. A festa não é, portanto, desligada da organização social: ela regenera a comunidade, tanto no plano físico como no plano espiritual e político. O poema tenta captar essa experiência através de uma linguagem triplicada, que oscila entre o êxtase e o cansaço, a euforia e o suor, o pó e a música. As rimas repetidas criam uma sensação de transe, como se a própria palavra estivesse a dançar e a tropeçar, tal como os corpos durante o percurso. O fado triplicado torna-se, assim, a estrutura musical mais adequada para traduzir o frenesim dionisíaco deste ritual. Há ainda uma camada simbólica e histórica que emerge nesta celebração: enquanto a comunidade se entrega a três dias de êxtase, chega à ilha a notícia da guerra na Ucrânia. A justaposição destes dois acontecimentos confronta-nos com a ambivalência da condição humana: a mesma energia que anima a dança pode alimentar a destruição. Assim, o ritual da serpente não é apenas local ou folclórico, mas metáfora universal do ciclo da vida e da morte, da paz e da guerra, do nascimento e do sacrifício. No poema, a serpente que no final é decapitada carrega consigo esses dois mundos: é o mal que se expulsa, mas também o símbolo eterno do devir, daquilo que se consome para que algo novo possa nascer. Tal como no fado, em que a melodia maior ou menor não é fixa mas sempre transitória, a serpente é destruída para que o próprio fado da comunidade continue a ser cantado.

O oitavo poema, "Ritual da morte", assume a forma do Fado Cigano, cuja cadência melancólica e errante se ajusta à experiência de um deslocamento íntimo e radical. Aqui, o mar é o agente de transformação, um espaço liminar que separa e liga mundos, um abismo físico e simbólico onde se confrontam a fragilidade do corpo e a vastidão do desconhecido. A travessia marítima descrita na narrativa que acompanha o poema foi vivida como um ritual de passagem involuntário, em que o corpo foi submetido a medo extremo, vulnerabilidade e resistência. A lancha, pequena e instável, tornou-se metáfora da própria existência: sobrecarregada de pessoas, memórias, objectos e afectos, navegando entre a sobrevivência e o naufrágio. A cada salto sobre as ondas, o corpo experimentava uma suspensão entre vida e morte, até que o terror se cristalizou numa imagem interior, a do próprio funeral. O poema transfigura essa experiência de pânico num canto fúnebre, onde a voz, tal como durante a travessia, surge como único recurso de protecção e exorcismo. A estrutura do fado cigano, em que cada estrofe se dobra sobre si mesma, reflete o movimento oscilante do mar e da consciência: ir e voltar, afogar e respirar, perder-se e reencontrar-se. O mar aparece personificado, ora como confiante, ora como força impiedosa, capaz de embalar e de destruir. Este ritual não tem mestres nem comunidade: ele é absolutamente singular, pois nasce de um confronto íntimo

com o medo e com a morte. Ao contrário do fanado bijagó ou do ritual da serpente, que são partilhados colectivamente, este é solitário, vivido no segredo da subjetividade. Contudo, ao ser inscrito na forma do fado, ele encontra uma via de comunicação com o outro, transformando a dor individual em canto partilhável. Assim, “Ritual da morte” inscreve no projecto uma experiência de limite: o mar como prova iniciática, a viagem como descida aos infernos e o retorno como renascimento. O choro solitário ao chegar à outra ilha marca a libertação de um pânico acumulado, mas também a reconfiguração do corpo, que regressa mais consciente da sua fragilidade e da sua força. O poema é, portanto, a memória cantada dessa travessia, um fado que dá forma e ritmo a um luto vivido em vida, transformando o medo em matéria estética e ritualística.

O nono poema, “Ritual do oráculo”, no Fado Alberto, introduz uma dimensão nova no ciclo: a da magia partilhada, onde a experiência interior se torna colectiva e o íntimo se transforma em espectáculo. Surge aqui um espaço de troca simbólica, em que o sagrado não é apenas recebido, mas também oferecido. O poema nasce do gesto de trazer um baralho de tarot para a ilha, como se o oráculo fosse uma ponte entre mundos: o nosso grupo de viajantes e os bijagós, as tradições europeias e africanas, o passado e o presente, a linguagem e a imagem. No plano formal, o poema assume a estrutura de um fado, cuja cadência dialoga com o tom oracular: versos que parecem proferir enigmas, revelando e escondendo sentidos ao mesmo tempo. A alternância entre interpelação directa – “escuta, aqui, agora” – e afirmação sentenciosa confere-lhe o carácter de profecia cantada, onde cada palavra pesa como carta virada na mesa. Assim como no tarot, há no poema uma tensão entre destino e liberdade: as cartas traçam caminhos possíveis, mas o consulente é chamado a interpretar, a encontrar o seu próprio fio de sentido. O contexto narrativo reforça essa ideia. Na viagem, o tarot não permaneceu estático nem preso ao formato tradicional. Ele ganhou novas mãos, novos símbolos e novas vozes. No grupo, a Sara desenhou arcanos a partir da iconografia da aldeia; Andrés e Maria incorporaram uma leitura numa cena do seu filme; outros experimentaram leituras colectivas, nas quais cada participante interpretava as suas próprias cartas. Este processo de reinvenção reflecte a essência do oráculo: um dispositivo que só vive através da imaginação partilhada. Assim, “Ritual do oráculo” não descreve apenas uma leitura de tarot: ele dramatiza a própria potência criativa da linguagem, a capacidade de transformar imagens e gestos em narrativa comum. Ao cantar esse ritual, o poema converte o tarot num palco simbólico, onde o destino não está fechado, mas sempre em aberto, sujeito a roubo, a fogo, a reinvenção. É por isso que o último terceto invoca a possibilidade de quebrar a fatalidade de “nascer sem futuro já marcado”, através do “fado que rime com o fogo prometido e roubado”, isto é, através da arte, do canto, do acto colectivo de reescrever o mundo. Desta forma, este poema funciona como contraponto luminoso aos anteriores: a celebração do encontro, do jogo e da criação partilhada. O oráculo não dita o fim, mas abre caminhos, oferecendo aos viajantes e aos bijagós um espaço onde a experiência individual se inscreve na teia colectiva, como cartas viradas sobre a mesa, prontas a serem lidas, cantadas e sonhadas.

O décimo poema, “Ritual da saudade”, no Fado Bailado, encerra o ciclo de fados como quem fecha um círculo que, ao mesmo tempo, nunca se fecha por completo. Depois de todas as travessias, chega o momento inevitável da despedida. Aqui, não há apenas quem parte e quem fica: há uma partilha comum de dor e alegria, um sentir do sentir, como se a própria saudade fosse o fado primordial que une todos os corpos e todas as vozes. Este poema marca o regresso ao ponto de partida, mas um regresso transformado. A saudade é, por isso, mais do que um sentimento individual: é a memória viva do

que foi partilhado, inscrita nos gestos, nos cantos, nos corpos que dançaram juntos e depois se separaram. No plano formal, o Fado Bailado evoca o corpo em movimento, a catarse; um modo de atravessar a perda e transformar a ausência em ritmo e poesia. As imagens do poema – o “vento em melancolia”, o “sangue tímido em furor”, “vozes que ficaram por escutar” – falam de um excesso de experiência que não cabe na palavra, mas que encontra na música e na dança um meio de sobrevivência. O canto surge “sem compasso”, como quem já não canta para manter a ordem, mas para habitar o caos que a separação traz. O “Ritual da saudade” funciona como síntese de todos os rituais anteriores. Cada poema anterior tinha um objecto, uma situação, um gesto concreto, aqui, esses elementos regressam dissolvidos, transformados em pura emoção. Não se descreve já o que aconteceu; canta-se o que ficou: o eco das experiências, a vibração persistente das vozes e dos corpos. É como se o poema dissesse: tudo o que vivemos permanece em nós, mesmo na ausência, mesmo na distância. A última estrofe, com a invocação “ai sonho, ai que nostalgia”, eleva a saudade a um plano mítico, ritual. O “verde ouro e o carvão” – vida e morte, esperança e perda – fundem-se na imagem de uma poesia lenta, paciente, que continua a trabalhar no tempo, mesmo depois do fim da viagem. Assim, a despedida não é um término absoluto, mas um rito que mantém vivo o que foi, um fado que se dança para que o mundo, sempre o mesmo e sempre diferente, possa recomeçar. Desta forma, o ciclo termina como começou: com um canto. Mas agora este canto já não pertence só ao narrador ou ao grupo que viajou. Ele pertence a todos, porque a saudade é, no fundo, o fado comum que nos liga através das distâncias e nos devolve à terra, ao corpo, à memória, e à promessa de que novos rituais virão.

SÉRGIO DAS NEVES



*Toca-Choro. Entre a aldeia de Ambacanã e a aldeia de Ametite
ilha de Galinhas, Fev. 2022*



Foto de Anabela Mendes



*Praia de Abancanã. Um dia de festa. A nossa partida. Março de 2022.
Foto de Anabela Mendes*



***SOL_SUOR* – BRAVURA E DESTEMPERANÇA DE COMO O ROMANCE *SOL_SUOR* DÁ LUGAR A VERSÃO CÉNICA INSPIRADA EM OBRA HOMÓNIMA DO ESCRITOR GUINEENSE ABDULAI SILA¹**

SUN_SWEAT - BRAVERY AND INTEMPERANCE
HOW THE NOVEL *SUN_SWEAT* GIVES WAY TO A STAGE VERSION INSPIRED
BY THE HOMONYMOUS WORK OF THE GUINEAN WRITER ABDULAI SILA²

ANABELA MENDES

-
- ¹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Abdulai_Silla
<https://camoesberlim.de/artistasautores/abdulai-sila/>
<https://www.letras.ufmg.br/literafr/resenhas/ficcao/1906-abdulai-sila-trilogia-de-padjigada>
 - ² https://pt.wikipedia.org/wiki/Abdulai_Silla
<https://camoesberlim.de/artistasautores/abdulai-sila/>
<https://www.letras.ufmg.br/literafr/resenhas/ficcao/1906-abdulai-sila-trilogia-de-padjigada>
- 

A vida não desiste

NAQUELE DESENHO INESPERADAMENTE CONFIDENCIAL que é muitas vezes o das rápidas conversas entre estranhos, aquela mulher diz-me: «Sabe uma coisa? Não há dia nenhum em que a vida não me atinja.»

JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA¹

¹ José Tolentino Mendonça, *Para Os Caminhantes Tudo é Caminho*, Lisboa: Quetzal, 2025, p. 30.

Abertura

Chamam-se histórias e cruzam-se entre mulheres e homens, augúrios e sonhos que sempre foram parentes próximos e que se destacam pelo que os embravece e destempera. E assim será num para sempre como tudo se passou e como alguém se destinou a contar o que efectivamente aconteceu. E o que aconteceu foi aprendizagem e é o que acontece todos os dias num país inimaginável à beira do Atlântico na costa ocidental de África. É na Guiné-Bissau, que joga as suas sortes ao Deus dará, desde há muitos anos, e que se inscreve na escrita de Abdulai Sila, o fogo lento que como um chamamento torna evidente o sentido de responsabilidade que o comprometimento social e político do autor recita e profere.

A partir de certa altura, já não sabemos bem quando, cravado no processo de escrita do romance *Sol_Suor*, existe um determinado alguém, por certo o autor, que pôde tornar-se a consciência de um eu desmoderado, por ventura alinhado como princípio, e entregar-se a descrever e a narrar como as coisas se passaram algures entre o não recitar da vida e o dela recitar. Aprendizagem de mulheres com mulheres, com homens à distância, é do que tratam as muitas palavras numa língua doce e fraterna, quando alfabetizar deixa de ser sons que se sucedem abstractos, análogos e diversos. E a voz que os entremeia dá às palavras uma espécie de coloratura, uma “ginástica vocal” com que se tecem experiências de transição entre mulheres que querem aprender a conhecer-se melhor, que se tornam iniciadas na vida.

O lugar da voz

E foi no sentido de podermos estar perante uma espécie de iniciação das mulheres – aprender a ler e a escrever de muitas maneiras iniciava-as numa nova vida e seria processo alcançado de modo indirecto porque feito ao sabor dos tempos e dos espaços de todas em conjunto. E foi por isso que reservámos voz ao que se chega a conhecer, ao que se aprende a conhecer, ao que essas mulheres, aprendizas-ensinantes, estabeleceram previamente enquanto alunas e com a professora transversal ou mesmo com outra qualquer pessoa num futuro equivalente. Tudo isto implica que elas, essas mulheres que entram na nossa versão cénica, aprendam a cair em si próprias e ajam sobre si próprias como verdade daquilo que pareceria ser o mais familiar e duradouro mas que resulta afinal de cúmplice proximidade que entre si mantêm.

Não sendo de todo uma fuga, embora possa designar-se como uma espécie de travessia de vida, encontramos, nas mulheres escolhidas e que protagonizam a tal versão cénica, um abandono inesperado do romance e das suas afectações.

As vozes, criação extraordinária que fundamenta o exercício de liberdade dialogante, dá contextualização à versão cénica e explora o movimento das figuras femininas em palco, em cena, em qualquer lugar, produzindo ainda um efeito curativo para todas elas, o do próprio drama, que só pode vir do som da voz e não do sentido da voz. São essas as vozes que não dizem respeito à morte («Não há dia nenhum em que a vida não me atinja.»), porque enquanto formos, ela não é, e logo que ela entrar em cena, nós já lá não estaremos.

Concluimos que não conheceremos um qualquer fim e que jamais superaremos a estranheza daquilo que nos aparece como versão dramática curativa, mesmo que estejamos a favor de relações empáticas, nas quais se dissolvem a compaixão e a solidariedade, o que une as mulheres. Empatia e cura tornam decisivo o que faz ressoar em si aquela

voz que é som e com ele contam as mulheres as histórias das suas vidas. E é talvez por isso que iremos em busca de um lugar elementar para representação – Catió, a cidade principal da região de Tombali, a sul da Guiné-Bissau. A cidade onde nasceu Abdulai Sila.

A maioria dos habitantes de Catió pertencem à etnia Nalu (guerreira e pacífica) e dedicam-se ao cultivo do arroz. Catió localiza-se na região mais pobre do país, ficando completamente isolada na época das chuvas, tempo de recolhimento e entendimento entre as mulheres. As chuvas bem-fazejas lavam-lhes corpos e almas, as chuvas que as mulheres tão bem conhecem.

Mas é em Catió, o lugar comunitário, o agregador do movimento que tem efeito sobre as mulheres, que elas cantam a *cappella* os cânticos de trabalho e amorosos que ultrapassam o equilíbrio instável das suas vidas. São as vozes que as iluminam, baseadas no saber de que a uma acção sempre se segue a sua reacção.

Parentes próximos

O pleno curso da vida *suada* que torna inseparadas as mulheres ficcionais é também transporte e intermediação como se se tratasse da presença de seres inefáveis. As mulheres e as suas histórias que transcendem os dramas particulares, mas que ao mesmo tempo são manifesto em nome próprio. E aqui talvez pudéssemos ir ao mesmo tempo ao encontro de voz maior, a deste romance de Abdulai Sila, que mostra o que aconteceu a figuras tangíveis, pelo menos em palavras, e aquilo que outros viveram ou vivem, exactamente o que passou a antecipar-se a uma forma escrita, com fidelidade e obediência, e que se tornou em matéria contada por alguém que opera do interior da obra, que age em si e consigo mesmo, que se apercebe de uma determinada solidão vivida, sofrida e imaginada (a das mulheres), embora não seja essa a verdadeira solidão. Verdadeira é aquela solidão que se qualifica como expressão, é aquela que se arranca, que se rouba a alguém de si próprio, aquela que produz sofrimento mas também enaltece pela acção gloriosa de vozes (mulheres, escritor e outros), em obediência ao que deixou de se lembrar como.

Ao romance apõe-se-lhe um título sem mistério - *Sol_Suor*² - cortante, espectral. O mesmo título impregna-se na versão cénica. Os dois objectos geminam-se na abertura das respectivas obras e curiosamente ambos percorrem, num determinado plano construtivo, aquele caminho que parece estar a meio-caminho de um salto para fora do mundo. As mulheres anseiam por esse salto.

Com uma fertilidade inesgotável, *Sol_Suor* aceita sugestivas propostas de mudança como a de se transformar em obra-fragmento de vida episódica. Na qualidade de antídoto perfeito, marcado por lonjura extensa, este romance de Abdulai Sila projectou converter-se em telenovela.³ Aliás, é neste contexto de multiplicação de hipóteses, que o escritor guineense ambiciona para *Sol_Suor* um lugar cénico, restrito em personagens e todas femininas.

² *Sol_Suor* mantém algumas afinidades temáticas com a peça *Um dia memorável* de Abdulai Sila. Esta peça foi publicada como segundo texto da *Trilogia de Padjigada* (batida rápida), Bissau: Ku Si Mon Editora, 2023, p. 119-223.

³ <https://projeto1gw.blogspot.com/2019/07/sol-e-suor-sera-o-titulo-da-primeira.html>
A prossecução do projecto para televisão não veio a acontecer devido à pandemia. A relação de trabalho entre os guionistas manteve-se.

Quem interroga quem, e quem se interessa por saber como se projectam as motivações? Será que se dispensa a audição da voz de quem responde? É como se estivéssemos perante um reduto familiar, um espaço simbólico que alberga valores e tradições que se tornam indispensáveis como protecção de uma realidade. É nela, nessa realidade, na territorialidade de Catió, que as mulheres se conseguem libertar de todo o peso que transportam em vida e assim escolhem ser alfabetizadas perante a imagem da vida, forçando o corpo à obediência.

Abdulai Sila deseja ver este seu romance tomar formas ritualísticas comunitárias com ajustamento, tornar-se escrita feita em partes e que dará lugar a um texto cénico. Este manterá afinidades com sonhos e visões a despontar de amplas narrações das mulheres, matizadas por diálogos circunstanciais, que paradoxalmente apelam ao desapossamento dessa mesma experiência cénica. É para ela que tende uma realidade que afinal envolve intrinsecamente Abdulai Sila com tudo o que está dentro e fora de si. A título de exemplo, com a crença em vidas melhores, forjadas em lutas antigas, e misturadas no concreto que traz à lembrança o novo, que se passa a conhecer conhece o jogo do faz de conta, o jogo do espelho.

Nota aberta

Pré-criação de versão cénica

A insubmissa Halanan⁴ é a figura central desta versão cénica.

Com ela chegam dois distintos significados étnicos que asseguram uma dupla identidade conforme a respectiva representação - “amada, aquela que é querida”, segundo a etnia balanta; já em fula, a verdade do nome traduz-se numa alternância fática “diz-me; aquela que tem algo a dizer”. (Informação do autor)

Cada uma destas expressões parece caracterizar a protagonista, atribuindo-lhe o seu modo de se conhecer, aquilo que não é senão uma aparência do imutável. Tal acontece com os rios que seguem sempre sem retorno (apenas o Nilo corre ao contrário) apresentando-se como seres secretíssimos supremamente metamorfoseáveis.

É então possível justificar simbolicamente como se desentendem as línguas e os seus falantes, neste caso também as etnias? Leitores/espectadores e actores, todos juntos, estão implicados num mesmo processo singular, apesar deste ser próximo do que significa ser antigo. Trata-se de seres do tempo que arrasta e não devolve. Assim correm os rios por escarpas e desfiladeiros e se atravessam nos mares. Halanan manifesta uma atracção pela foz, pela sequenciação do seu destino, pelo desaguar nas águas bem-fazejas.

A arte de verdade, aquela que se assemelha a um encontro, e de que já pouco se diz, é aquela que se atravessa por cima do mar e se plasma em terra alheia.

⁴ A insubmissa Halanan é a figura central desta versão cénica e preserva no dizer do seu nome uma dupla particularidade curiosa na aspiração do h inicial – se a língua falada é balanta, Halanan significa “amada, aquela que é querida”; já em fula, a verdade do nome traduz-se numa alternância fática “diz-me; aquela que tem algo a dizer”. (Informação do autor)

Comentário a *Um Dia Memorável*⁵ *Dia memorável e SOL_SUOR provêm da mesma raiz.* Talvez da raiz de um poílão.

Estamos perante a duplicidade de materiais fortes, escritos sob vento ardente. Tem ritmo essa escrita e os diálogos não trazem felizmente tempos mortos. Não é que um ou outro tempo morto não possa ter efeito próprio e necessário, mas não é disso que se trata nesta peça. *Dia Memorável* vive de uma acelerada convivência muito antiga, como se o dia de amanhã não existisse.

As cinco mulheres jogam tudo em cada frase, em cada palavra. Distinguem-se umas das outras talvez apenas e através da posição que ocupam face ao emaranhado de problemas em que se envolvem ou são envolvidas.

Elas próprias geram acção secundária em função dos diferentes acontecimentos que são tratados pela *conversa entre elas*. Para a economia da peça é uma boa estratégia. E essas conversas são conspiração.

Pergunto-me: onde é este lugar que nunca surge mencionado na peça? A acção desenrola-se num único espaço concentracionário para onde entram e donde saem as personagens, criando com essa movimentação o ordenamento (trabalho dramático) dos diálogos e a sua sustentação. É nas saídas e entradas das personagens que se produz o desenvolvimento e o cruzamento dos assuntos abordados: fanado, exercício de violência praticado pelo homem sobre a mulher, traição, corrupção, esperança, amizade e cumplicidade, expressão afectiva entre as mulheres.

Ausentes física mas não discursivamente, os homens da peça são *o escuro da vida*. Não há um único mencionado que se aproveite. Às mulheres são dadas cambiantes nas suas naturezas e comportamentos. Erram, são perdoadas, sonham, amarfanham-se. É suposto entender-se que o *demoníaco* guineense são apenas os homens?

Uma juíza salvadora, um anjo, como é dito na peça, alguém que virá de fora, representa a esperada mudança. E só porque é mulher? As suas qualidades humanas e profissionais não são alvo de atenção.

Posso entender a opção de escrita de uma peça feminista que estrutura problemas de mulheres. Com muita seriedade. Tenho dificuldade em absorver este texto sem que o horizonte de esperança não possa ser estendido também aos homens. Onde estão aqui os homens-bons? Aqueles que as mulheres ajudam a crescer e a formar?

Os músicos e a sua tradição convidam as mulheres para uma roda conjunta. Belíssimo final. A arte antiga espalha-se nos corpos de todos. Aqui, sim, tem lugar a providencial união da espécie.

(Oiço José Carlos Schwarz enquanto escrevo.)

Verifico que não sou versada em crioulo, nada sei dessa língua, e só entendo que as letras de Schwarz são sonoridades raras, que poderia tentar repetir, tal como algumas palavras e frases da peça (também um poema), sem que alcançasse toda a sua compreensão. Um dicionário recente abriu algumas portas. Não esclareceu todas as dúvidas.

Para uma pessoa não-guineense como eu resta aceitar a ignorância enquanto a peça já corre na minha cabeça nas suas três dimensões.

⁵ *Um dia memorável* foi publicado no âmbito da *Trilogia de Padjigada (festa, curtição)* que contém ainda as peças *A quinta coluna* e *Abota*. Abdulai Sila, *Trilogia de Padjigada*, Bissau: Ku Si Mon Editora Lda., 2023, 119-225.

Escolhi a cor verde para ir assinalando pequenas diferenças que o meu português encontrou no português do Abdulai. Estaremos os dois certos?

ANABELA
28-08.2022

SOL_SUOR

Construção de obra cénica a partir do romance homónimo de Abdulai Sila

ANOTAÇÕES

1. A peça é um objecto que se representa num determinado período de tempo, que é muito inferior àquele que constitui o tempo do romance. *Sol_Suor* como romance possui um tempo que a leitura alarga ou pode alargar como medida sequencial e sujeita a saltos, suspensões, repetições. Cada leitor cria o seu tempo com o romance. O espectador tem determinado esse tempo que é o da peça e da sua equipa técnico-artística na representação.

2. A escolha do universo em torno de Halanan – cap. 2 e cap. 4 -, por enquanto, exprimem diferentes problemas (alfabetização, migração, mas também a capacidade de humanizar o texto e de deixar transparecer as diferentes sensibilidades das personagens e os seus dramas.

3. Intervêm no corpo textual personagens, personagens / contadores de histórias e vozes. Descontando as personagens, as duas outras categorias são introduzidas para agilizar a versão cénica.

4. A função das personagens é a tradicional, como composição e caracterização de representações inspiradas maioritariamente no comportamento humano.

5. As personagens/contadores de histórias associam o texto a ser dito pela personagem ao curto texto que orienta essa exposição. As mudanças operadas de um nível para o outro exigem rápida alteração comportamental do actor ou actriz, trabalho de voz específico e concentração no que se altera entre níveis. Lembro, a propósito, um texto de Walter Benjamin, *O Contador de Histórias – Reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov* e naturalmente o teatro épico de Brecht.

6. Criação de vozes, em particular, acontece a partir da narrativa com que abre cada subcapítulo, mas também através da exposição interna do desenvolvimento da história e suas multiplicações. A narrativa é fragmentada e as vozes são introduzidas e distribuídas por um número restrito de actores e actrizes que passam a carregar esses longos pedaços de texto. O modo como as vozes serão introduzidas no texto cénico e o representarão será da opção do encenador. Mas posso acrescentar que o modo coral e as suas variações poderá ir ao encontro da realidade textual. Tudo com moderação.

7. Para a versão cénica são consideradas 4 vozes singulares. Com elas podem criar-se variações até com o discurso das personagens. A liberdade neste campo não é desalinhada. A criação de pequenos coros pontuais, em momentos-chave, desenvolve um eco da própria coralidade.

8. Voz não é personagem.

9. Muitas das indicações cénicas que acompanham o discurso da personagem podem ser trabalhadas enquanto sugestão para movimento e suspensão cénicos.

10. O texto original já foi cortado numa versão experimental por natural excesso, de acordo com sugestão do Abdulai. A peça de teatro poderá corresponder a 1/5 ou a 1/6 do romance ou menos.

11. A redução do texto não é apenas uma sequência de cortes. É preciso fazer opções em relação a personagens e conteúdos. Entendi bem a sugestão do autor. É preciso sermos capazes de compreender a selecção.

12. A versão experimental actual orienta-se para o universo familiar e de amigos de Halanan através de figuras que lhe estão próximas, bem como para o seu envolvimento político ao serviço da nação.

13. Pretendo usar com intensidade, como está no texto, outras línguas de que ainda não conheço o significado. Mas que me trazem à escuta sonoridades integráveis no discurso dos actores.

14. Os cortes a fazer no texto para teatro deverão ter a atenção do autor do romance a quem é atribuída a última palavra.

15. As 12 notas de rodapé pertencem ao texto original de Abdulai Sila.

*6 páginas do **Capítulo I – 1** assinalam mudança simbólica e real através do deslocamento de uma paragem de autocarro..*

*As 14 páginas do **CAPÍTULO II, cena 2** são dedicadas exclusivamente às mulheres que se vão alfabetizar e às suas dificuldades, problemas de vida e expectativas.*

Nesta cena são introduzidas vozes como previsto como procedimento para as partes seleccionadas do romance

As vozes assumem texto narrado e cantado. É construída uma partitura que junta voz e texto em canto.

As personagens (Halanan, Ntchangá, Nten, Sabá, Djiba, Binta, Muscuta, Babetida/Tida) dizem o texto que lhes está distribuído e também o texto narrado que pertença ao seu círculo discursivo. Este princípio aplica-se a toda a versão cénica como está explícito em 4.

Assumo como título definitivo a designação atribuída ao romance – SOL_SUOR - e que contribui também para a autonomia desta parte destinada a texto cénico. Parece-me muito bem este título pela sua sonoridade e pelo sua dimensão metafórica.

Para as primeira e segunda versões do texto cénico foram consideradas passagens dos Capítulos I, II, IV e XVII.

Capítulo IV, pp. 240 – 263

Texto já seleccionado e colado ao texto anterior (CAPÍTULO II)

LISTA DE NOMES DE PERSONAGENS E ALGUMAS FUNÇÕES

Halanan⁶ – mãe de Etibene

⁶ Na nova versão do manuscrito alterou-se a grafia da protagonista: Alanan passou a ser Halanan. Motivo: dependendo da pronúncia, o nome adquire significados diferentes: em balanta é “amada; aquela que é querida”; em fula é “diz-me; aquela que tem algo a dizer”. Informação do autor já apresentada em nota de rodapé anterior.

Aseweh – noivo de Halanan
Brinsan – mãe de Halanan e de João
Duah – camarada, pai de Flor
Etibene – filho de Alanan, namorado de Hicka
Flor – noiva de João (?)
Francisco – namorado de Halanan e pai do seu filho Etibene. Personagem nomeada.
Gundoh – ex-emigrante
Hicka – namorada de Etibene
Irmã Maria – protectora de Halanan
João – irmão de Halanan
Kombé – irmã de Halanan
Mamasabel – mulher-grande
Nhelen – mulher que cuidara de Halanan e de João
Nhinna – amiga de Hicka
Okis – motorista de João
Tio Mandjan – homem-grande
Halanan e as suas alunas
(Halanan, Ntchangá, Nten, Sabá, Djiba, Binta, Muscuta, Babetida/Tida)

NOTA OPERATIVA

A cinzento encontram-se passagens que poderão desaparecer.
Letra azul – integração de texto novo.

Cena 1

À beira do rio Geba

VOZ 1

Diz-se que foram interesses obscuros que tinham feito deslocar a paragem de onde sempre estivera, desde a independência, e que convinha a quase toda a gente, tanto aos residentes como aos comerciantes e passageiros em trânsito por Mansoa, para um local que ninguém podia prever. Devido à sua situação geográfica, a vila de Mansoa servia de encruzilhada para diversas estradas, transformando-se em local de passagem, para viajantes de vários destinos, tanto do norte, leste ou sul do país.

VOZ 2

Apesar da expansão caótica e desorganizada verificada a partir da altura em que foi instaurada a liberalização económica, a antiga paragem ainda tinha a vantagem de oferecer uma melhor acessibilidade, com uma estrada mais larga e cuidada e, acima de tudo, com um espaço circundante que dava para as anárquicas manobras dos camiões e dos que através de carrinhos de mão de todos os tamanhos e modelos movimentavam carga e mercadoria para os mais variados destinos.

VOZ 3

À nova paragem, localizada numa rua estreita, sem condições nem tradição de albergar comerciantes, faltava tudo o que a antiga tinha de melhor. Disse-se no início do pro-

cesso que a transferência de local era provisória, só até ao fim da época chuvosa, mas, passado tanto tempo, tudo indicava que seria mais um caso do que ficou conhecido como definitivamente provisório. De nada serviram as reclamações dos moradores da rua, descontentes com a algazarra diária e com os frequentes tumultos, mas sobretudo pela excessiva poeira que o tráfego, cada vez mais intenso, causava.

VOZ 4

As casas, algumas cobertas de zinco e outras de palha, mas quase todas de varandas baixas, tinham sido concebidas como residências. Praticamente coladas à estrada na sua maioria essas casas desfilavam dos dois lados da rua, com espaços largos a separá-las. Era nesses espaços, onde durante a época chuvosa crescia capim selvagem e em alguns casos se cultivavam legumes, que agora estavam sendo transformados em lixeiras e local de defecação dos animais – cães, porcos e às vezes até bois – que durante o dia livremente deambulavam pelo espaço circundante à paragem e mercado em expansão.

VOZ 1

Cansados de esperar pelo cumprimento da promessa de fazer a paragem voltar à procedência, muitos habitantes daquela rua, os rendeiros em particular, tinham-se mudado para outras zonas, à procura de tranquilidade e melhores condições de habitabilidade. Alguns proprietários, acabaram por aceitar propostas de alienação das suas casas. As primeiras que mudaram de proprietário foram as que se situam nas imediações próximas da paragem, e consta que o primeiro comprador foi o governador da região. Quando essa aquisição se tornou do conhecimento público, os proprietários que ainda acreditavam que um dia aquela paragem seria banida, conformaram-se com a nova realidade e puseram as propriedades à venda.

VOZ 2

Surgiram barracas e outras construções improvisadas de *kirintin* e, progressivamente, aquela rua e todo o espaço periférico da paragem transformou-se no mercado predilecto para transacções a grosso, particularmente de mercadorias contrabandeadas. O número de comerciantes estrangeiros foi crescendo, passando os mesmos a ser os novos donos de uma boa parte das casas.

VOZ 3

De entre os habitantes de Mansoa que regularmente eram vistos nas redondezas da paragem, e sempre metiam conversa com os comerciantes estrangeiros, em diferentes línguas, havia um que se destacava pela sua cortesia e imprevisibilidade. Ninguém conhecia o seu verdadeiro nome, que ele fazia questão de manter em sigilo, tendo talvez por isso ganho o cognome de *Gundoh*⁷, que até adoptou com aparente agrado. De estatura média e com pouco mais de 50 anos, era um homem de olhar enigmático, com um temperamento que se assemelhava às águas do rio Geba, às vezes absolutamente calmo, outras vezes agitadíssimo, como as ondas do macaréu.

⁷ Segredo

Cena 2

À beira de uma mangueira

VOZ 1

O dia era de festa e o local, o espaço em torno de uma mangueira, num bairro periférico de Catió. O motivo era a celebração do fim do curso de alfabetização de um grupo de mulheres, que frequentara e concluíra com sucesso um curso animado por uma professora de nome Halanan. Ela fora recentemente transferida para Catió, sem que se soubesse ao certo a sua procedência.

Halanan era uma mãe solteira, de porte elegante, perto dos cinquenta anos, que a partir de uma certa altura fizera da luta contra a estigmatização uma das suas tarefas prioritárias.

VOZ 2

Em Nhoma, tabanca onde cresceu, destacou-se como uma moça irreverente e insubordinada, em permanente conflito com a família que a acolhera desde tenra idade, devido à sua forte tendência de desrespeito aos usos e costumes da comunidade. Como forma de se desembaraçar dela, a tia que a educara, diligenciara dá-la em casamento a um homem muito mais velho e já com duas outras mulheres. Recusando corajosamente o matrimónio, envolvera-se com um rapaz que conhecera na missão católica de Nhoma, onde durante muito tempo teve como tutora uma Irmã de origem italiana, cuja residência frequentava com regularidade. Tornaram-se amigas e **Halanan** confidenciava com ela muitos dos seus planos e aspirações, incluindo o desejo de um dia vir a ser professora.

Maria era o nome da Irmã e vivia há muitos anos na Guiné. Estabelecera-se em Nhoma depois de ter servido em várias outras localidades, incluindo Bissau. Tinha muito afecto por **Halanan** e, conhecendo a sua situação e dramas, decidira ajudá-la sob variadas formas: frequentar a escola, admitindo-a na sala apesar da sua idade avançada relativamente aos outros alunos; ir à catequese nas horas em que devia estar a trabalhar em casa, tendo para isso intercedido pessoalmente junto dos parentes; dar-lhe aulas adicionais de superação; e, finalmente, ensinando-lhe outros ofícios, como costura, bordado, etc.

VOZ 3

Numa das suas idas à Missão, **Halanan** cruzara-se acidentalmente com um rapaz de nome **Francisco**, na altura candidato a seminarista. Foi junto à residência da **Irmã Maria** e, de imediato, os dois experimentaram uma forte atracção mútua. Um exemplo daquilo que se convencionou chamar de amor à primeira vista.

Traumatizada pela ameaça de um iminente casamento com um indivíduo que detestava, ela procurava, com empenho crescente, companhia e consolo junto de **Francisco**. Buscavam todos os pretextos para estarem juntos e longe dos olhares de terceiros. Sem nunca ter contado com isso, **ficara grávida** algum tempo depois. A **Irmã Maria**, ao saber do **caso**, interviu sem demora: Francisco foi imediatamente transferido para o seminário de Bafatá.

Depois do parto, ela fugira de Nhoma para longe, indo parar a Catió, terra onde não conhecia ninguém e também ninguém a conhecia. Desembarcara com um bebé nas mãos, sem outra companhia, sem ninguém a quem pudesse recorrer. Com a ajuda da

Irmã Maria, conseguiu emprego como professora na escola da missão católica local, sendo na altura a única professora em toda a região. Essa singularidade, aliada à sua condição de mãe solteira, foi durante bastante tempo fonte de múltiplos desafios e recorrentes conflitos.

VOZ 4

Após um período muito difícil de adaptação, **Halanan** conseguiu conquistar simpatias e fazer amizades com mulheres de diferentes camadas sociais e convicções religiosas. Para isso contribuíra grandemente o facto de nos seus tempos livres dedicar-se à costura, confeccionando roupa para crianças, que depois oferecia a quem mais necessitasse. Aos poucos foi ganhando a cumplicidade do núcleo de mulheres mais interventivas da comunidade, bem como o respeito dos colegas professores e, acima de tudo, o apreço e a estima dos seus alunos.

VOZ 1

Juntar as mulheres para aprenderem a ler e a escrever foi uma ideia nascida havia muito tempo. Confidenciou-a a **Ntchangá**, mulher um bocado mais velha que ela, numa tarde em que a mesma fora visitá-la sem se anunciar.

Halanan tardou a descobrir que a simples presença de **Ntchangá** no grupo representava, por motivos que moravam no passado, desafios insuportáveis para algumas mulheres, gerando tamanho desconforto ao ponto de preferirem desistir. Mas, felizmente, para uma outra parte das candidatas, sobretudo as que não testemunharam a fase em que **Ntchangá**, favorecida pela idade e pelo seu belo porte físico, chamava a atenção de toda a gente e ganhara a má fama de 'engatar' homens casados, a literacia era uma ambição transcendental, que se situava para além de qualquer preconceito.

VOZ 2

Durante os primeiros tempos, dando provas de assunção plena do desafio, e disposta a tudo para fazer vincar a iniciativa, **Halanan** fizera da eliminação dos focos de conflito e desavença entre as mulheres sua prioridade absoluta. Em pouco tempo esse objectivo fora atingido, enchendo a professora de contentamento, causando motivação extra. Com propósitos firmes e métodos pragmáticos, conseguiu obter o apaziguamento dos ressentimentos, a cicatrização das feridas e a superação das mágoas do passado, sendo simultaneamente fundadas alianças e cumplicidades entre as mulheres que estavam dando frutos inesperados.

Cena 3

Sentadas em cadeiras à volta da mangueira

Halanan: "Foi muito difícil, mas valeu a pena" – disse para consigo em jeito de balanço, irradiando contentamento, enquanto avançava para a mangueira, em cujo tronco se encontrava pendurado um pedaço de contraplacado pintado de branco, a servir de quadro. Ao lado desse quadro havia uma caneca com bocados de carvão que usavam para escrever. As mulheres recém-alfabetizadas, formando um semicírculo, cujo centro era justamente o tronco da mangueira, estavam sentadas em cadeiras de diferentes tamanhos e formatos.

Ntchangá: Neste momento em que celebramos uma nova era nas nossas vidas, vamos dar um abraço, um grande, mas mesmo um grande abraço, do tamanho do mundo, à nossa professora. Mas antes, peço uma salva de palmas para ela.

As mulheres aplaudiram de pé e depois, uma a seguir à outra, abraçaram Halanan com muita emoção, demonstrando afecto e satisfação.

VOZ 1

Parecendo obedecer à tradicional ordem definida pela idade, **Sabá** foi quem avançou a seguir. Apesar de ser aparentemente pouco sociável, foi das primeiras, logo a seguir a **Ntchangá**, a abraçar a iniciativa de **Halanan** de alfabetizar as mulheres. Foi também ela quem mais progresso fez durante o curso, sendo a primeira que conseguiu escrever um texto estruturado, com uma mensagem que deixara todas comovidas, transmitindo de forma extremamente comovente o seu estado de espírito após a morte dos dois filhos mais novos na sequência da última epidemia de sarampo.

VOZ 2

Depois foi a vez de **Djiba**. Era uma mulher de cerca de quarenta anos, que se assumia azarenta, mas que se apresentava sempre bem vestida, com um penteado original, que causava inveja. Tinha o marido que emigrara fazia anos, deixando-a com filhos pequenos, dando raramente notícias, pelo menos não tão frequentemente como ela desejava.

VOZ 3

Outras aderentes à iniciativa e que aguentaram até ao fim, foram **Binta**, a mais nova, mais magra e mais barulhenta de todas; **Muscura**, a mais reservada, que quase nunca abria a boca, mas que quando o fazia, diziam as más línguas, só saía veneno; e finalmente **Babetida**, carinhosamente chamada **Tida** no grupo, baixinha, sempre com ar de graça e bem-humorada.

Cena 4

O grande dia de celebração

Depois de abraçar todas e após a onda de aplausos prolongados, Ntchangá voltou-se de novo para Halanan. Desta vez Ntchangá falou com autoridade: - Professora, nestes dias todos não tens dito quase nada. Nós fartámo-nos de falar, falar, mas a professora, nada! Só que agora, neste grande dia de celebração, vais dizer alguma coisa. – Depois dirigiu-se às colegas: – Digam lá, meninas, estão ou não estão de acordo?

Djiba: - Sim, sim... claro que estamos de acordo! – apressou-se Djiba a confirmar. – Professora, queremos um discurso, mas um discurso bem feito, como naqueles tempos...

Binta: - ... como naqueles tempos... Sim, isso mesmo, um discurso que nos faça lembrar aqueles comícios do partido quando chegou a independência – completou Binta, com entusiasmo, batendo palmas.

VOZ 4

Após **Ntchangá**, a primeira que se seguiu foi **Nten**, sua colega de idade. Originária de Farim, **Nten** era uma mulher tímida, que nos últimos tempos vivia distante de quase tudo o que acontecia em Catió. As mulheres que a conheciam há mais tempo atribuíram

essa mudança ao relacionamento com o marido, que segundo as vizinhas a submetia a todo o tipo de maltrato desde que desposara uma jovem, que em pouco tempo lhe dera algo de que estivera muito tempo à espera: um filho macho.

Houve de seguida um silêncio instantâneo, em que todos os olhos se concentraram em Halanan. Hesitante, com sinais evidentes de desconforto, falou devagar, gesticulando.

Halanan: - Minhas queridas irmãs e amigas: estou-vos muito, mas mesmo muito grata por me terem proporcionado estes momentos de redescoberta de mim mesma... – começou por dizer Halanan, fazendo logo a seguir uma curta pausa enquanto observava atentamente as presentes. – Não, não há nada que possa exprimir o que sinto neste momento. Não há palavras para isso, acreditem. Mas, por favor, compreendam-me: não estou em condições de falar.

Tida: *Mbé!* – exclamou Tida. - Mesmo que sejam só duas palavrinhas? Não, professora, por favor...

Binta: - Justamente hoje, professora. Um dia tão especial para nós... – acrescentou Binta. – Não, não nos faças isso.

Halanan: - Mas é que eu estou muito emocionada, não notaste isso ainda? – interrogou Halanan num tom agitado, visivelmente embaraçada. – Não encontro palavras... Não posso...

Ntchangá levantou-se de novo e falou com firmeza:

Ntchangá: - Professora, lembra-te que querer é poder... Querer é poder – repetiu calmamente. - Não é isso que nos tens ensinado ao longo de todo o tempo do curso?

Halanan: - Tens toda a razão, Ntchangá. Só que, como eu já disse, gosto muito de dar aulas, sim, mas, fora disso... não gosto de falar...

Ntchangá: - Nós também não gostávamos de vir às aulas, sabes, professora... Mas não gostávamos mesmo nada! Houve até gente que no início nos gozava quase todos os dias por causa disso, fazendo com que houvesse entre nós quem quisesse desistir. Só que depois cedemos aos teus apelos... cedemos porque acreditámos... e a verdade é que ainda hoje acreditamos que tinhas razão, mas toda a razão mesmo: querer é poder – retorquiu Ntchangá com determinação.

Cena 5

Entre abraços

VOZ 1

Parecendo obedecer à tradicional ordem definida pela idade, **Sabá** foi quem avançou a seguir. Apesar de ser aparentemente pouco sociável, foi das primeiras, logo a seguir a **Ntchangá**, a abraçar a iniciativa de **Halanan** de alfabetizar as mulheres. Foi também ela quem mais progresso fez durante o curso, sendo a primeira que conseguiu escrever um texto estruturado, com uma mensagem que deixara todas comovidas, transmitindo de forma extremamente comovente o seu estado de espírito após a morte dos dois filhos mais novos na sequência da última epidemia de sarampo.

VOZ 2

Depois foi a vez de **Djiba**, companheira de andanças de **Ntchangá** nos últimos tempos. Era uma mulher de cerca de quarenta anos, que se assumia azarenta, mas que se apresentava sempre bem vestida, com um penteado original, que causava inveja. Tinha o marido que emigrara fazia anos, deixando-a com filhos pequenos, dando raramente notícias, pelo menos não tão frequentemente como ela desejava.

Outras aderentes à iniciativa e que aguentaram até ao fim, foram **Binta**, a mais nova, mais magra e mais barulhenta de todas; **Muscuta**, a mais reservada, que quase nunca abria a boca, mas que quando o fazia, diziam as más línguas, só saía veneno; e finalmente **Babetida**, carinhosamente chamada **Tida** no grupo, baixinha, sempre com ar de graça e bem-humorada.

VOZ 1

Seguiu-se um outro momento de silêncio em que as mulheres esperavam ver **Halanan** a falar, o que no entanto tardava a acontecer. Finalmente foi **Djiba** quem decidiu intervir:

Djiba: - Professora, perdoa a estas mulheres... Coitadas, ainda não apanharam pé. Quem olha para elas, assim tão elegantes, tão bem enfeitadas... olha só a **Ntchangá**... – sorriu, piscando o olho à visada. – Quem vê estas senhoras tão vaidosas pode pensar que... bem, nem vou dizer. O certo é que no fundo, no fundo, entendem pouco da vida, quase nada... Particularmente esta aqui, a rainha, a toda-poderosa Tida, que apesar de...

Ntchangá: - Hei, **Djiba**... – interrompeu Ntchangá com sinais de impaciência, levantando o braço, fazendo sinal para que a outra se calasse. – A professora está a falar de coisas sérias, sentimentos profundos, daqui, olha, do coração...

Djiba: - E depois? – reagiu prontamente **Djiba**. – Professora, eu não queria fazer isso ainda, sabes?, mas como estão a provocar-me...

Foi o momento de **Binta** bater palmas e exclamar com ironia:

Binta: - *Alal*⁸!

Tida: -- E o que é que vais fazer? – perguntou **Tida** em tom de desafio, dirigindo-se a **Djiba**. – Responde-me, querida: o que é que vais fazer? Repetir a sessão de dança do outro dia? Mandar coser um *complé* novo para a *kumbosa* que nem sequer tens? – Eclodiu uma gargalhada seguida de palmas, com **Tida** a lançar um olhar provocador a **Djiba**.

Djiba: - Professora, estás a ver o que te disse no outro dia? Há certas pessoas aqui que agora, em vez de provarem que são gente fina, mulheres educadas, preferem comportar-se como *prentchentches*⁹... Mas eu... eu que agora sou alguém... eu não lhes ligo nenhuma... por isso, deixa-me mostrar-te só isto... – disse Djiba de rajada, indo até junto de Alanan; do bolso do seu *afeteré* tirou uma folha de papel, que estendeu a **Halanan**, mas que esta hesitava em aceitar.

Tida: - - Estás a ver? – disse Tida com ironia.

Djiba: - Tu, vê se te calas de vez... Professora, toma, toma e lê... Isto aqui, neste papel, estão coisas do coração, sentimentos profundos... sentimentos que só quem os tem, entende.

⁸ Aí está

⁹ Raparigas adolescentes

Halanan: - Eu acredito, acredito totalmente... – ripostou **Halanan**, algo embaraçada.
– Mas lê tu mesma. Vamos, não hesites...

Djiba: - Sabes, professora, na realidade, isto não foi feito para ser lido por outra pessoa que não seja o destinatário. Mas está bem... por tua causa...

Pôs-se novamente de pé e limpou a garganta antes de começar a ler. Fê-lo com a máxima concentração e num ritmo lento.

Era uma carta que escrevera ao marido, há vários anos emigrado na Europa.

Djiba: - *“Meu querido marido: no outro dia, quando conversámos ao telefone, quis dizer-te uma coisa, uma coisa importante, mas não consegui. Agora vou dizer. Acho que assim fica até mais fácil. Mas deixa-me primeiro confessar que tomei uma decisão sem antes te consultar. Sabes que não costumo fazer isso, por isso vais perdoar-me. Não te informei antes porque também não tinha a certeza que ia conseguir. Mas hoje... agora que consegui atingir o objectivo, posso dizer-te o que não tive coragem este tempo todo de dizer. Frequentei um curso de alfabetização e agora sei ler. Sei ler e sei escrever. Sei também fazer contas. E esta é a primeira carta que escrevo, vais ser a primeira pessoa a ler o que eu escrevi com as minhas mãos. Nunca antes na minha vida senti-me tão importante”.*

A voz soava cada vez mais débil. Ela decidiu então fazer uma pausa, olhando para **Halanan** e para as companheiras, que escutavam em silêncio e muito atentas. Constatou com agrado que a expressão de gozo dantes patente no rosto de quase todas, tinha sido substituída por uma de complacência em todas. Animada com o facto, respirou fundo antes de continuar a leitura.

“Experimentei algo que tem estado a mexer muito comigo nos últimos tempos, na verdade desde que entrei nesta aventura. É uma coisa que me leva constantemente a pensar em outras coisas que dantes era incapaz de imaginar. É um sentimento agradável, profundo, estranho, que me deixa satisfeita e aflita e ansiosa ao mesmo tempo. É uma situação que gostaria muito de te explicar, para que a sentisses como eu a sinto, mas que infelizmente acho que ainda não poderei explicar por palavras... No fundo, é uma sensação inédita, só comparável à que tive naquela nossa primeira vez.

Imagino a tua surpresa com o curso que fiz, mas sei também que vais ficar contente comigo. Isso eu sei, imaginei desde o primeiro dia. E por isso eu prometo que vou dar-te ainda mais motivos para ficares contente comigo e assim voltares para casa mais depressa.”

*Lágrimas grossas e teimosas começaram a pingar sobre o pedaço de papel. Com as costas da mão, **Djiba** limpou rapidamente a cara e continuou a leitura como se nada tivesse acontecido. A voz ganhou o seu tom normal.*

“Mas há mais uma coisa que queria contar-te hoje. Comprei um telemóvel novo, caro. Levou quase todo o dinheiro que tinha poupado, mas acho que valeu a pena. Agora vamos poder conversar através da internet. Ficava sempre triste quando dizias que não podias ligar para mim sempre, que falavas com toda a gente menos comigo e com os nossos filhos porque eu não sabia usar um aparelho moderno. Agora já sei, aprendi. Sim, agora sei escrever os números, ler os nomes, as mensagens, tudo. Agora já não sou aquela cega que olha para o espelho sem nada ver. Agora vejo tudo, tudo. Descobri de repente que afinal a vida tem tantas, mas tantas cores, cores fantásticas, cores que irei desvendando uma a uma... Uma a uma, todos os dias que o sol nascer, só para ti. Serão essas as novas cores da felicidade, do amor que nos une. E com todas elas revelarei ao mundo essa enorme paixão que sinto por ti, meu amor!”

VOZ 2

Instaurou-se um silêncio que até dava para ouvir a respiração das companheiras. Um silêncio que só era interrompido por soluços, numa frequência crescente, proveniente de todos os lados. **Djiba** deixou cair o papel e avançou em direcção a **Halanan**. Esta também saiu ao seu encontro. Abraçaram-se fortemente e juntas choraram de felicidade. As outras mulheres levantaram-se espontaneamente e partilharam o abraço colectivo. De um momento para o outro, os soluços transformaram-se em murmúrios, instantes depois em explosão de alegria.

Cena 6

Filhos são cadilhos

VOZ 3

As relações entre **Halanan** e o filho estavam cada dia mais longe daquilo que foram no passado. Durante muitos anos, ela encontrara sempre em **Etibene** a companhia, a cumplicidade e o calor de que necessitava. Nos últimos tempos, todavia, o distanciamento, primeiro, e a frieza, depois, passaram a ser a característica dominante do relacionamento entre mãe e filho. E apesar de todas as tentativas de **Halanan** para alterar a situação, a tendência era para piorar.

Ela arranjava ocupações alternativas, em diferentes domínios, que complementava com a sua actividade de professora, mas, para sua grande desilusão e desespero, provou-se com o tempo que isso não bastava para suprir a crescente lacuna que o distanciamento do filho causava. Tinha amigas e companheiras com quem se entretinha com iniciativas recreativas e culturais, tinha acções sociais em que se envolvia com todo o afincio, ocupações que lhe proporcionavam um nível de satisfação considerável. Tinha sempre algo de útil e interessante, em que podia empregar o seu tempo livre de modo a sentir algum tipo de realização e satisfação, mas faltava-lhe a presença do filho, sobretudo quando chegava a casa e precisava de conversar sobre o que lhe ia na alma, sobre aqueles assuntos que só podem ser abordados e confessados, sem filtros nem receio de se ser mal interpretado, com quem se sente perto, cúmplice de alguma forma.

VOZ 4

Halanan procurara a ajuda de **Hicka**, mas apesar do inquestionável empenho da namorada do filho, este mantinha-se irredutível. Ela só queria que entendesse o quanto significava para ela ter a certeza do seu amor de mãe, a consistência do vínculo que nascera desde o momento em que pela primeira vez, em circunstâncias tão dramáticas, o tivera nos seus braços. A primeira imagem daquele corpinho tão frágil quanto esplêndido mantinha-se como o quadro mais elaborado que jamais enxergara; o primeiro som, que com tanta ansiedade aguardara, que num momento ecoou como clamor de vitória e noutro como acto de redenção, ainda soava inconfundível como a mais bela melodia que jamais ouvira. Os momentos mais desafiantes, vividos no isolamento a que fora votada, antes e depois de adquirir o estatuto de mãe, mantinham-se vivos, eram marcos indeléveis da sua vida. O infortúnio, as provas e as provocações, que marcaram a sua vida desde os remotos momentos de que tinha consciência, foram paradoxalmente a sua principal fonte de energia, da coragem de viver de cara erguida, de encarar o futuro sempre com fé e esperança.

VOZ 1

Embarcada nessa lógica, encarava as dificuldades de relacionamento com o filho, por mais que a perturbassem e afligissem, como uma nova provação. E foi justamente com esse espírito que recebeu a pior notícia do dia, o anúncio da decisão do filho de sair de casa, de partir para o longe, para o desconhecido. Embora não sendo totalmente inesperada, a decisão causou um abalo horrível no seu coração. Tentou todavia não exteriorizar o facto, procurando antes fazer transparecer, nas palavras e no temperamento, um certo grau de indulgência.

Halanan: - Eu só te peço que... que reconsideres esta tua decisão. Pensa melhor, meu filho.

Etibene: - Mãe, como te disse, este assunto já está mais que pensado e repensado. É uma decisão que tomei e que nada nem ninguém me fará adiar.

VOZ 1

Halanan não conseguiu esconder o impacto dessas palavras. Conhecia o filho o suficiente para saber que não ia voltar atrás, mas anunciá-lo daquela forma doeu bastante. *"Nada nem ninguém me fará adiar"*, dissera ele sem pestanejar. Respirou fundo e concentrou-se em reter as lágrimas que ameaçavam transbordar.

Halanan: - Mas em Bissau não tens ninguém...

Etibene: - Bissau vai ser só ponto de passagem... Não vou ficar lá por muito tempo. É só o tempo necessário para completar a papelada que pediram e que não posso conseguir aqui nem daqui.

Halanan: - Quer dizer então que... vais mesmo emigrar?

Etibene: - Não me sobra nenhuma outra alternativa nesta terra. Não tenho mais nada...

Halanan *voltou a sentir no coração o pesado sentido daquelas palavras. Desta vez não conseguiu conter a emoção.*

Halanan: - Não digas isso, meu filho! Tens-me a mim, tens a **Hicka**, tens...

Etibene: - Tenho-vos a vocês todas... Tenho tudo o que possas dizer, menos uma coisa: futuro. Aqui não tenho futuro.

Halanan: - O futuro constrói-se, dia a dia, passo a passo... Não é assim como podes estar a pensar. É preciso ter fé...

Etibene: - Fé? Esperança? Paciência? Tudo esgotou-se, mãe. A minha fé agora é outra.

Halanan: - Longe da tua terra?

Etibene: - Se a minha terra não me quer...

Halanan: - Não sejas ingrato!

Etibene: - Ingrato, eu? Não, mãe – disse num tom melancólico, olhando para a mãe nos olhos, com sinais de revolta. - Estive sempre disposto a dar tudo o que se me pediu e, como sabes, tudo tenho feito ao longo de todos esses anos sem hesitar, sem questionar. Esforço, dedicação, sacrifício, tudo... Mas o que tenho tido em troca?

Halanan: - Deus às vezes põe-nos à prova e... quando menos esperamos, as coisas acontecem.

Etibene: - Tens toda a razão, mãe... Se calhar é isso mesmo que Deus está a fazer comigo: pôr-me à prova. Então deixa-me fazer essa prova, deixa-me ir responder ao

seu chamamento... Deixa-me seguir a luz divina... Deixa-me pôr a render a única mercadoria que tenho...

Halanan: - Mercadoria?

Etibene: - O meu conhecimento.

Halanan: - E isso algum dia foi mercadoria? – interrogou **Halanan** com alguma indignação.

Etibene: - É a única mercadoria que não se desvaloriza, sabias? Se aqui, na nossa terra, as pessoas não entenderam isso, então deixa-me levá-la para onde ela será sempre apreciada no seu justo valor.

Halanan: - E onde é que é isso?

Etibene: - É lá onde a competência é valorizada, onde a dedicação e o mérito contam mais que o cartão de militante de um partido político...

Halanan: - Estás a ser pouco claro. Afinal para onde queres ir?

Etibene: - Para lá onde se procura o desenvolvimento, onde as ideias de alguns se tornam facilmente ideais de muitos, onde as aspirações da juventude se transformam em inspiração para a acção... E sabes o que é estranho, mãe? – perguntou **Etibene** com amargura na voz, abanando a cabeça. Fitando outra vez a mãe nos olhos, prosseguiu esboçando um sorriso irónico: – Ouvi alguém dizer há uns tempos que aqui também existiu isso...

Halanan: - O quê, ideais?

Etibene: - Ideias, ideais, crença no amanhã, reconhecimento do mérito, da dedicação... Pode alguém acreditar? Hoje não há nem fumo disso, não há nenhum vestígio de nada disso... E tanto assim é, mãe, que sou capaz de apostar que muitos dos teus alunos não sabem que este país chegou a ser o orgulho de toda a África. Totalmente irreconhecível!

Halanan: - Sabes o quê? Acho que nem eu o reconhecerei amanhã se... se toda a gente tiver a atitude que estás a ter.

Etibene: - Então agora eu é que sou o culpado do facto de não haver mais esperança para a juventude deste país?

Halanan: - Não foi isso que eu disse... Claro que não és tu... Mas se todos os jovens só pensam em fugir... se isso não parar, quem vai tomar conta do país? Qual será o futuro do país se todos os jovens só pensam em abandoná-lo?

Etibene: - Queres saber a minha opinião, mãe? Acho que só terás uma resposta satisfatória a esta tua pergunta no dia em que descobrires no que se tornou este país.

Halanan: - Este é o nosso país! O que é que há-de ser dele se persistir essa tendência de os seus jovens se baldarem às suas responsabilidades históricas? A juventude sempre teve um papel de relevo na História deste país, ela esteve sempre na linha da frente em todas as batalhas, em todos os momentos difíceis... É convosco, com esta vossa geração que isso vai mudar?

Etibene: - Pergunta isso aos teus alunos, mãe. Eles serão certamente capazes de ajudar-te a descobrir que país é este de que ninguém agora parece querer tomar conta...

Halanan: - A pergunta que eu fiz é para ti. Tu é que estás com ideias de fugir...

Etibene: - Se lhes perguntares como deve ser, mãe, com as palavras certas, no momento certo, os teus alunos te dirão melhor do que eu quem é que falhou: se a juventude no cumprimento da sua missão histórica, ou...

Etibene ficou em silêncio como quem não queria continuar a conversa.

Etibene: - Sempre que houve uma liderança à altura, a juventude honrou o seu legado histórico. Agora diz-me tu, mãe: onde está a liderança? Quem está a pensar o país?

Halanan: - Filho, não estou a gostar desta conversa...

Etibene: - E eu compreendo perfeitamente os teus motivos, mãe. Por isso, acho que como professora dedicada que és, e sempre foste, devias tentar explicar a todos os teus alunos não só o que aconteceu, mas sobretudo como recuperar o que entretanto se perdeu. Lembras-te do que disseste há uns tempos atrás quando ainda olhávamos para este país como... como um jovem que ia crescer saudável e cheio de esperança? Lembras-te do que dizias quando me ensinavas a cantar o hino nacional?

Halanan: - Sim, claro...

Etibene: - Agora diz-me com toda a sinceridade: onde está essa nossa pátria amada e imortal, aquela onde é suposto **construirmos sob um sol a arder para todos, e com o suor de todos, todos os dias, a paz e o progresso?** – Perante a ausência de resposta da mãe, Etibene prosseguiu: - Explica-me porque disseste no outro dia, quando estiveste aqui mesmo a conversar com as tuas amigas, que já não entendes nada do que está a acontecer nesta terra?

Halanan: - Eu disse isso? Filho, acho que estás a querer confundir-me...

Etibene: - Disseste às tuas amigas, que já não entendes nada do que está a acontecer nesta terra. E isso não podes negar... disseste que se os alicerces da nação continuarem a ser fustigados como tem acontecido ultimamente, o edifício poderá não aguentar...

Halanan: - E achas que não é verdade?

Etibene: - Então não me perguntes porque é que tanta gente, mas sobretudo os jovens, estão a querer afastar-se antes do anunciado colapso.

Halanan: - Sabes porque é que coloquei aquela questão daquela maneira às minhas amigas?

Etibene: - Não sei, mas... vou procurar saber longe daqui. Prometo-te, mãe. Eu vou procurar saber e... quando voltar dir-te-ei. E será com todos os detalhes.

Cena 7

Num dia de sol

VOZ 2

Depois de dias de muita agitação, em que teve que se afirmar perante os argumentos da namorada e insistentes apelos da mãe, **Etibene** viajou para Bissau **num dia de sol** e muito calor. Sabia de antemão que a aventura não seria fácil, mas não imaginava que fosse tão complicado e penoso desenrascar-se na capital, onde aparentemente ninguém queria saber de ninguém, onde tudo era tão caótico.

O primeiro desafio que enfrentou foi o alojamento. Tinha tudo combinado com um amigo que conhecera online, que lhe assegurara que ia recebê-lo na casa dos pais e que lhe garantiria uma cama e pelo menos uma refeição até que conseguisse safar a mistida que tinha. Nem uma coisa nem outra. Fartou-se de ligar para o telefone dele sem nunca ser atendido. Desistiu depois da enésima tentativa, pois a partir de um dado momento o número já não conectava. "*Bloqueou-me, o cabrão!*", concluiu com raiva.

VOZ 3

Apanhou um toca-toca e foi até perto do centro da cidade. Deambulou pelas ruas e avenidas sem destino definido, sem saber ao certo o que fazer. As horas iam passando, os *djilas* e as *bideras* preparavam-se para o fecho de mais um dia de trabalho. Havia muito movimento de pessoas, que se acumulavam junto aos cruzamentos e entroncamentos, disputando lugares nos toca-toca, prontos para a viagem de regresso a casa, algures nos bairros periféricos. Com o pouco dinheiro que tinha, comprou um prato de *futi* e um saquito de água. Matou a fome que o incomodava há bastante tempo e cada vez mais, mas a preocupação e a ansiedade essas mantinham-se. Cresciam até, achava ele.

Quando o sol desapareceu no horizonte, sentiu-se aflito. Naquele momento lembrou-se da mãe. "*Em Bissau as pessoas não são como cá, ninguém quer saber de ninguém*", tinha ela advertido. Notou como ninguém reparava nele, na sua preocupação em encontrar onde se albergar, descansar, passar a noite. Sem saber como, viu-se de repente à frente de um aparthotel. Havia alguém junto ao portão de entrada dos carros a olhar para um lado e para o outro da estrada, que passava à frente. Colocou-se junto ao portão e cumprimentou. Não obteve resposta. De trás dele, com a pisca-pisca a indicar a intenção de aceder ao recinto, surgiu de repente um carro.

Perante as dificuldades que o homem atrás do portão tinha de abri-lo, **Etibene** ajudou prontamente. Abriu e fechou o portão com a destreza e facilidade impróprias de quem parecia já não ter forças para caminhar. Aproveitou e ficou do lado de dentro.

Indivíduo: - Então não explicaste ao novo guarda como é que se deve proceder? – perguntou o indivíduo que esteve a conduzir, dirigindo-se ao homem que parecia ser trabalhador do estabelecimento. Depois, sempre num tom autoritário, que lhe atribuíra o estatuto de patrão, disse olhando para Etibene: Vai ao armazém e pede a tua farda. Está lá desde ontem, espero que não a tenham roubado.

Cena 8

Arrufos de namorados

VOZ 4

Foi assim que conseguiu emprego e alojamento. Passou a dormir lá, no corredor do rés-do-chão, ao lado da cozinha. Pouco tempo depois, com a sua dedicação e disponibilidade, acabou por conquistar a simpatia do patrão e um posto na recepção. A sua situação foi melhorando aos poucos, a começar pelo salário. Sentia-se cada dia mais animado e confiante. Passou a falar com a mãe com regularidade. À **Hicka** mandava mensagens diariamente, transmitindo confiança e a esperança reconquistada. Deve ter sido esse entusiasmo que motivou a **Hicka** a deslocar-se a Bissau por sua conta e risco, sem antes ter alertado ninguém. Só no dia seguinte ao da sua chegada é que **Etibene** recebeu a informação, juntamente com a solicitação de encontro.

Após cansar-se de se esquivar às insistentes exigências de **Hicka**, já falido de argumentos, **Etibene** acabou por ceder, marcando um encontro num jardim público, recusando-se redondamente a revelar-lhe onde morava. Sentaram-se num banco e comportaram-se como simples amigos ou conhecidos, gente que não tinha o nível de relacionamento amoroso que mantinham há bastante tempo. A conversa era fria, com **Etibene** a procurar manter um certo distanciamento.

Etibene: - Porque é que vieste? Pedi-te que não o fizesses ainda, que me desses pelo menos algum tempo...

Hicka: - Acho que dei-te tempo suficiente – reagiu calmamente Hicka, procurando sorrir e aproximar-se mais do namorado

Etibene: - O que está em causa não é o tempo que me dás, é o tempo de que eu efectivamente preciso, tempo suficiente para me instalar como deve ser...

Hicka: - Sabes, Etibene, eu estive este tempo todo à espera de uma oportunidade como esta para conversarmos. E quero pedir-te que o façamos a sério. Pode ser?

Etibene: - Ainda não respondeste à minha pergunta. Porque apostas tanto em contrariar-me? Tens algum prazer especial nisso?

Hicka: - Vou ser muito honesta e quero que acredites no que te vou dizer: tudo o que desejo é estar em harmonia contigo; é estar junto de ti, partilhar contigo todos os momentos, os bons e os menos bons. Sempre.

VOZ 2

Hicka aproximou-se mais de **Etibene** e apoiou a cabeça sobre o ombro dele. Ficaram em silêncio durante algum tempo, com **Hicka** insistentemente a oferecer carinho, por palavras e gestos, mas que eram ignorados ou rejeitados. Fazendo um esforço para se distanciar cada vez mais dela, **Etibene** dirigiu-se-lhe num tom que denotava total desinteresse.

Etibene: - Eu quero que entendas uma coisa, Hicka... Não é nada contigo, antes com... com a minha vida, percebes? Ela, esta maldita vida... ela está a insistir em fugir-me... não sei mais como... como lidar com ela, como segurá-la, como me compatibilizar com ela.

Hicka: - E achas que é emigrando para o norte da Europa que vais conseguir fazer isso?

Num gesto brusco, **Etibene** afastou a cabeça dela do seu ombro e chegou-se mais para o lado. Visivelmente agitado, fitou-a com um ar sério e falou num tom ríspido:

Etibene: - Que história é essa?

Hicka: - Eu soube por acaso... Foi por isso que vim logo que pude.

Etibene: - E... quem é que te disse? – interrogou Etibene, ainda agitado e incrédulo. Perante a ausência de resposta e face ao olhar provocador de Hicka, insistiu: - Vamos, diz-me: como é que soubeste?

Hicka: - De várias fontes... Sim, isso mesmo. Mas a mais segura foi esta aqui, aqui, olha... – reagiu friamente Hicka, batendo com a palma da mão no peito. – Foi o meu coração que me disse. Sabes, hoje em dia não há segredos nesta terra... Tudo o que dizes, tudo o que escreves... tudo, mas tudo mesmo, corre o risco de ir parar a lugares inapropriados... alguns deles absolutamente imprevisíveis.

Etibene: - Tiveste acesso aos meus emails, só pode ser isso! – disse Etibene com alguma exaltação. Olhava para Hicka com o semblante irado, aguardando a confirmação.

Mas enfrentando com firmeza o olhar constrangedor do namorado, **Hicka** manteve-se serena, falando com uma frieza típica de quem se sente em posição de força.

Hicka: - Confirmas então que queres mesmo emigrar...

Etibene: - Sabes uma coisa? Eu sei melhor do que ninguém o que é bom e o que não é bom para mim, o que é útil e o que é inútil, onde devo meter o pé e onde nunca devo aventurar-me mesmo nos sonhos mais ousados... Dá para entenderes só assim?

Hicka: - Deixa-me dizer-te uma coisinha, meu amor: tudo o que eu quero é que consigas o que queres, que obtenhas o melhor que queres para ti...

Etibene: - Pois olha que não parece...

Hicka: - A vida muitas vezes não é o que parece.

Etibene: - Eu não te conhecia com estes dotes de pregador. Sempre te vi como uma pessoa sensata, com os pés no chão, dona do teu nariz. Estás a surpreender-me demais... e não estou a gostar nem um pouco.

Hicka apercebeu-se da agitação que se ia apoderando de Etibene e tentou acalmá-lo. Sabia que só iria atingir o seu objectivo se conseguisse manter o namorado com a serenidade necessária.

Hicka: - Compreendo perfeitamente, meu amor. Tudo na vida tem o seu ontem e o seu amanhã, entendes? – disse Hicka com doçura, procurando reaproximar-se dele, passando-lhe a palma da mão na face. – Sabes, meu bem, às vezes penso que... precisas de impulso extra, incentivo forte para começares a assumir uma coisa bem simples, maravilhosa... Uma coisa que brotou ontem, numa data incerta, que está gerando laços para tecer o nosso amanhã comum...

Etibene: - Cuidado com os livros de poesia que andas a ler todo o tempo... Podem retirar-te os pés do chão e fazer-te perder longe, muito longe da realidade...

Hicka: - Eu sei do que estou a falar e isso está bem ancorado na realidade, podes crer. E tanto assim é que... sabes o que é? Queres adivinhar?

Etibene: - Se me conheces como pretendes fazer crer, deves saber que adivinhar não é o meu forte.

Hicka: - É como te disse há bocado, meu bem: chegou a altura em que efectivamente tens que começar a descobrir a verdadeira mulher que há em mim...

Etibene reagiu com um gesto de desacordo. Depois de um breve momento de reflexão, respirou fundo e falou num tom apreensivo.

Etibene: - Diz-me uma coisa: isto é uma provocação, um alerta, ou...? – Fez uma pausa, fixando o olhar em Hicka. – Mas o que quer que seja, aceita o meu conselho: procura ler menos poesia.

Hicka: - Conheci uma professora que me disse que a vida é um poema, meu amor... um longo, melódico e inacabado poema. E sabes que mais? Ela convenceu-me que é lendo e recitando poesia todos os dias é que se apura o senso da beleza e da autenticidade. E mais: só com a magia da poesia devolveremos o sorriso a este teu rosto amarrotado... – disse Hicka, com um semblante apaziguador. – Sim, é isso mesmo que ouviste... Com a poesia faremos retornar o sorriso e manteremos acesa a luz da nossa paixão.

Etibene: - Hmmm...Este tempo todo pensei que eu é que tinha problemas, mas afinal...

Hicka: - Chama-me doida, maluca, chanfrada, aquilo que quiseses... mas uma coisa é certa: lado a lado, cultivando o nosso amor, revalorizaremos as oportunidades que o nosso país oferece a cada cidadão e afastaremos para sempre essa ideia absurda de emigrar...

Cena 9

“Queres uma coisa a sério? Luta por ela.”

VOZ 3

Hicka chegara a Bissau com objectivos bem definidos. Estava determinada a evitar a todo o custo que o namorado levasse avante a sua intenção de emigrar. Para além do estímulo que recebera de **Halanan**, a mãe do namorado, de quem se tornara aliada, ela tinha outros motivos, motivos fortes e enraizados na história da sua família. Quando decidiu que ia viajar para Bissau, a primeira pessoa com quem falou e expôs o motivo foi a sua mãe. Apesar de não esperar outra coisa, ficara todavia surpreendida pelo incentivo e encorajamento que recebera. Ainda ecoavam de forma clara as palavras dela: “*Queres uma coisa a sério? Luta por ela.*”

VOZ 1

Na véspera da partida, a mãe foi com ela ao poço buscar água e aproveitou para conversar longamente. Voltou a falar da relevância de assumir as próprias escolhas e de lutar por aquilo que se ama, seja isso um objecto, uma causa, um posto ou um homem. No fim, deu-lhe um papelinho onde tinha anotado um número de telefone. Disse-lhe que era o contacto de uma mulher-grande, alguém de confiança, que poderia ajudá-la no que desse e viesse. Guardou o papelinho, mas prometeu à mãe que iria usá-lo somente em caso de absoluta necessidade, pois estava convencida de que iria cumprir a missão sem ajuda de terceiros.

VOZ 2

Essa convicção ficou fortemente abalada após a última conversa tida com **Etibene**, em que este tornara claro que a sua decisão de emigrar era irreversível. Depois de passar a noite em branco, pensando nos cenários mais pessimistas, lembrou-se do conselho da mãe e do número apontado no papelinho. Decidida a jogar todas as cartadas que tinha, telefonou bem cedo para o número e ouviu a voz de uma mulher-grande que antes de lhe atender o pedido, ignorando que ela tinha pouco crédito para chamadas, quisera saber mil e um detalhes sobre a mãe e o pai, sobre a saúde dos dois e estado de ânimo, e sobre as galinhas e as cabras que tinham, e os vizinhos que eram mesquinhos e pouco solidários, e as árvores de fruta que cresciam no quintal, etc. E no fim da conversa, disse-lhe que contactasse uma outra pessoa e lhe explicasse a mistida que tinha. Adiantou que o nome dessa pessoa era **Nhinna**, uma sobrinha muito diligente, que vivia em Bissau e entendia muito bem da vida na cidade.

VOZ 4

Dias depois, o telefone de **Hicka** soou e era **Nhinna**. Não foi muito gentil, mas pareceu predisposta a ajudar. Marcou um encontro num restaurante perto, para dentro de meia hora. **Hicka** suspirou de alívio e pôs-se logo a andar. Felizmente para ela, o referido restaurante não se localizava longe. Ficou a pensar no embaraço que seria se a

mulher viesse com a ideia de querer tomar alguma bebida e lhe pedisse para pagar a conta. Alguém lhe alertara ainda em Catió que *“as pessoas em Bissau são muito diskarnós, sempre predispostas a aproveitar da aflição dos outros; comem e bebem e depois arranjam sempre um truque para que sejas tu a pagar a conta”*. Ela não tinha dinheiro nenhum para gastar em restaurantes e ia deixar isso claro desde o primeiro momento para evitar eventuais mal entendidos.

Nenhuma das suas suspeições se confirmou. Quando chegou ao restaurante, **Nhinna** já lá estava. Sentada no interior de um carro todo-o-terreno estacionado junto ao passeio do restaurante, fez-lhe um sinal para se aproximar e mandou-a entrar e sentar-se ao lado. **Hicka** ficou admirada por a ter identificado sem nunca a ter conhecido e perguntou-o anos mais tarde. Nessa ocasião pôde confirmar várias informações e rumores que tinha ouvido sobre **Nhinna**.

Nhinna era uma mulher assumidamente feia, reputada como divertida, simpática, sempre bem apresentada. Ainda conservava alguns traços da elegância que deve ter tido na juventude, mas tornara-se no tipo *‘forte e sem corte’*. Devia ter uns 50 e tal anos e contra todas as previsões e tradições, nunca se casou, tendo como única parente conhecida **Mamasabel**, a quem carinhosamente chamava **N’na**. Sabia dos segredos e das *diskarnas* de muita gente, sobretudo de mulheres casadas e de políticos. Gabava-se de estar sempre actualizada no que concerne aos recorrentes ‘desvios de procedimento’ que ocorrem na administração pública, envolvendo desde governantes, empresários, deputados, militares e até simples funcionários. Gabava-se igualmente de conhecer todos os bons *murus* e *djambakuses*, bem como todas as grandes balobas do país. Nessa qualidade tornara-se ‘agente’ de muitos governantes e empresários. Adoptando sempre um perfil baixo, pouco dada a extravagâncias, ela era ao mesmo tempo apreciada como sendo muito discreta e eficiente. Apresentava-se como comerciante de roupa de marca, sem no entanto possuir nenhuma loja ou local de venda que se conheça. O seu slogan é *“sintadu na un kau, bu mistida ka ta safa”¹⁰*.

A conversa entre as duas foi breve. Depois de atentamente ouvir **Hicka** expor o assunto, **Nhinna** ficou alguns momentos a meditar. Tirou um telemóvel do saco e rapidamente compôs um número que parecia saber de cor, revelando algum nervosismo nos gestos. Foi atendida prontamente e disse algumas coisas em linguagem de código que **Hicka** não entendeu. Voltou a fazer uma outra ligação, utilizando a mesma linguagem codificada, o que deixou **Hicka** algo desconfiada e constrangida.

Nhinna tirou da carteira um cartão de visita onde se alistavam vários contactos telefónicos e dirigindo-se a **Hicka** em jeito de despedida, disse, sublinhando com um lápis:

Nhinna: - Estes dois números são meus, usa o segundo se for algo urgente. No outro lado tens o número do... do fulano com quem vais falar depois. Procura ser objectiva e paciente. Ele é boa pessoa, mas... tem as suas marés, entendes? – informou ao mesmo tempo que estendia um envelope a **Hicka**, que todavia se mostrava hesitante em aceitar. – Toma, toma... Mamasabel é que mandou para ti. Ah, ela disse que... que somos parentes... Depois vou arranjar tempo para conversarmos melhor. Agora vai... vai depressa, vai antes que seja demasiado tarde.

Nhinna: - É o endereço da agência onde deves ir primeiro. Lá será feito o agendamento e te serão dadas as instruções e todos os pormenores para o encontro com o

¹⁰ “Preso a um local, nunca resolves os teus afazeres”

fulano que vai safar a tua mistida... Ah, o nome dele é Gundoh, ouviste bem? É Gundoh e não Kundoc... e não te esqueças de uma coisa: procura ser paciente com ele... e vai direito ao assunto, está bem? Isso é importante... E agora vai a correr que a agência está quase a fechar. Podia até levar-te, mas... não convém que nos vejam juntas, depois vais entender porquê – disse Nhinna, sorridente, mandando um beijinho com a mão. – Tchau, tchau, minha querida!

Seguindo as instruções, **Hicka** foi até à dita agência e chegou quando esta estava prestes a fechar. Não foi bem atendida, mas conseguiu o que mais queria: pagar o agendamento e confirmar a entrevista com uma pessoa tida como enigmática e que respondia pelo nome de **Gundoh**.

VOZ 4

Sem que ninguém conheça a sua verdadeira identidade, Gundoh era tido como um excêntrico, que para além da particularidade de ter viajado pelos quatro cantos do mundo, com conhecimentos linguísticos de fazer inveja aos melhores tradutores, tinha a habilidade de se comportar conforme o meio social e localidade geográfica em que se encontrava. Devido à sua extraordinária capacidade de adaptação ao meio e às circunstâncias, houve quem quisesse atribuir-lhe a alcunha de camaleão, que rechaçou logo que isso chegou ao seu conhecimento, alegando ser esta uma distinção reservada exclusivamente aos politiqueiros. Com a mesma facilidade se assume como camponês, intelectual, artista, empresário ou operário, comportando-se em qualquer uma das circunstâncias como cavalheiro gentil ou vil tirano. Dizem os que com ele convivem em Bissau e em Mansoa, que a sua ocupação predilecta nas madrugadas de lua cheia é a orquestração daquilo que designava de “ajuste de contas com a História”, um compromisso que confessava ter assumido durante a sua estadia na Europa, compromisso esse que se tornara a sua missão de vida, a razão suprema da sua existência. Raras vezes falava do assunto, mas quando o fazia revelava um ou outro detalhe, que concluía sempre com uma promessa: “serei implacável, e todo o mundo ficará a saber o que depois do crepúsculo se irá revelar”.

Cena 10

Blumen ... Blumen aus Eis.

VOZ 1

Ninguém sabia do grau de parentesco com **Nhinna**, mas era público que, durante a adolescência em Mansoa, ambos viveram na casa de **Mamasabel**, a quem tratavam sempre com muita reverência. Levava uma vida nómada, viajando por todo o país, aparentemente sem objectivo definido, alegadamente se preparando para o ambicionado ajuste de contas.

Gundoh sabia da vida de muita gente, sendo reconhecido como profundo conhecedor das diversas variantes e cenas de ‘desvios de procedimento’ de muitos governantes, deslocações clandestinas de empresários e políticos a balobas e *murus*.

Nhinna era um dos ditos renomados consultores dessa dita agência, tendo como tarefa principal a angariação de clientes.

VOZ 2

Depois de cumpridas todas as formalidades e observados todos os trâmites obrigatórios, **Hicka** habilitou-se a um encontro com **Gundoh**, marcado para a esplanada de um restaurante.

Hicka aproximou-se da mesa a passos lentos e, numa voz que revelava ansiedade e desconforto, cumprimentou mesmo antes de chegar. **Gundoh** olhou para ela atentamente, mas não respondeu à saudação. Limitou-se a interrogar num tom autoritário:

Gundoh: - Código?

Hicka ficou algo embaraçada. Na agência tinham alertado para a situação com que estava a confrontar-se, informando que o código que lhe seria exigido tinha que ser decorado e pronunciado como deve ser. A falta de cumprimento desse procedimento implicaria o cancelamento da sessão, sem direito a reembolso. Era uma frase curta, mas sendo numa língua desconhecida, custava a memorizar. Entre a agência e o local de encontro, cerca de meia hora de caminhada, concentrara-se o máximo que podia, repetindo a frase quase a cada três minutos.

Hicka: - Blumen... Blumen aus Eis¹¹.

Gundoh: fez-lhe então um sinal para se sentar. Para **Hicka** era a prova de que conseguira satisfazer a exigência. Respirou de alívio e, finalmente, atreveu-se a olhar para a cara do interlocutor. Quis cumprimentá-lo de novo, mas desistiu. Lembrou-se da recomendação de **Nhinna**: "Procura ser objectiva e paciente". Respirou fundo, vezes seguidas, e decidiu manter-se calada. A bola estava no campo do outro.

Gundoh: - Não me ficou claro o que é que concretamente pretendes.

Hicka: - Lá na agência, expliquei várias vezes aos seus colegas – limitou-se **Hicka** a responder, esforçando-se para se mostrar calma.

Gundoh: - Primeiro: Isto que estamos a ter não é um *djumbai*, entendido? A nossa conversa tem que ser necessariamente curta.... Portanto, seja objectiva e clara nas suas respostas. Segundo: evite classificar relações que não conhece. As pessoas com quem falou não são meus colegas. Explique-me a mim o que lhes forneceu como resposta à pergunta sobre as suas pretensões.

Hicka: - Eu quero que não faça aquilo que... que costuma fazer.

Gundoh: - E o que é isso que diz que eu costumo fazer? – perguntou **Gundoh** com cara de poucos amigos. – Diga-me uma coisa: tem mesmo a certeza que lhe explicaram como é que isto aqui funciona?

Hicka mostrava-se agora bastante nervosa, incapaz de controlar o raciocínio.

Hicka: - Sim, sim... Explicaram-me direito... Por favor, não me entenda mal. É um pedido... Gostaria muito que me atendesse esse pedido.

Gundoh: - Pedido para... deixar de atender outros pedidos, é isso?

Hicka: - É só para... para uma pessoa só. Só o pedido dessa pessoa.

Gundoh: - E quem é essa pessoa?

¹¹ Flores ... Flores feitas de gelo

Hicka: - É o meu homem... Se o senhor o ajudar, se ele conseguir um visto e partir, eu vou perdê-lo para sempre. É só isso que quero pedir que me ajude a evitar.

Gundoh mexeu-se na cadeira, esticando as pernas. Encheu o copo, mas não bebeu a água. Mais do que perplexo, aparentava estar irritado.

Gundoh: - Qual é o nome dele? Será que ele já tratou de... já formalizou o pedido na agência?

Hicka: - Ainda não, mas sei que ele vai fazê-lo brevemente. Está a juntar o dinheiro. Os documentos... esses ele tem-nos completos... Só o dinheiro é que lhe falta completar neste momento.

Gundoh: - Parece que está bem informada.

Hicka: - Eu amo-o muito... – disse Hicka com convicção.

Gundoh: - Como é que é o nome dele? – voltou a interrogar Gundoh, indiferente à declaração de Hicka.

Hicka: - Eu tenho uma cópia do passaporte dele...

Hicka tirou da carteira um papel, entregando-o a **Gundoh**. Este analisou-o durante alguns momentos e depois devolveu-o, abanando a cabeça.

Gundoh: - Lamento muito, mas... não posso fazer o que está a pedir-me. Não seria correcto. Se ele quer partir, tem esse direito. Não é você que vai impedi-lo...

Hicka: -A mãe dele também não quer...

Gundoh: -Eu não tenho nada a ver com isso. Se ele fizer o pedido e pagar o devido, a nossa tarefa é prestar o serviço. Nós não temos nada a ver com o resto... Entendeu?

Cena 11

Persistir, persistir, persistir

VOZ 3

Hicka saiu do encontro bastante frustrada. Foi até à zona do porto e sentou-se num banco à beira do rio e tentou fazer o balanço da missão que a levava a Bissau. Nada estava a corresponder às suas expectativas. Passou os dias seguintes a meditar, a tentar animar-se, mas não conseguia ocultar a tristeza e o medo de frustrar. Não tendo nada de novo a reportar e com receio de desiludir pelo fracasso, ficou dias sem conversar com a mãe. A um dado momento, chegou a admitir a hipótese de regressar a Catió sem atingir o objectivo a que se propusera, mas descartou a ideia logo no momento seguinte. Não podia desiludir a mãe e não podia enganá-la tão-pouco, inventando uma desculpa qualquer. A única saída então era persistir, ir buscando amparo e coragem onde fosse possível.

VOZ 3

A conversa com **Gundoh** tinha sido tudo menos animadora. E o pior é que **Etibene** fugia dela todo o tempo. E quando conseguia apanhá-lo a mensagem que transmitia era de determinação, de confiança na concretização dos seus propósitos, o que abalava **Hicka** sobremaneira. Com ele parecia que tudo estava a correr bem. Sem poder conter

o nível de frustração, que crescia diariamente, e sem perspectivas palpáveis de saída, ela entrou em estado de abatimento físico e psíquico.

VOZ 2

Saía cedo de casa, deambulava pela cidade e só voltava à noite. Um dia, **ao cair do sol**, avistou um carro parado à frente de uma loja e, pensando ser o de **Nhinna**, aproximou-se dele. Ficou um bom tempo a aguardar até aparecer o dono, um homem gordo e feio que a tomou por uma prostituta. Depois de passar um olhar pela rabadela dela, e com gestos que demonstravam arrogância e prepotência, o homem mandou-a entrar, destrancando a porta. Fugiu a correr e ficou dois dias seguidos sem sair de casa. Finalmente lembrou-se da conversa que tivera com **Nhinna** e da recomendação: “*telefona se precisares de alguma coisa*”. Ligou para o número que ela recomendara usar de preferência e logo a seguir ouviu uma mensagem gravada a dizer que não tinha crédito suficiente para a chamada. Lamentou não lhe ter ocorrido pedir a morada, pois se a tivesse iria até onde fosse necessário para procurá-la e pedir ajuda.

Tentou ligar de novo e o resultado foi o mesmo que da vez precedente, com a diferença de que antes de desconectar automaticamente, tinha tocado uma ou duas vezes. Ela ficou mais animada com a possibilidade de, como era habitual, **Nhinna** receber um aviso de tentativa abortada de conexão. E se isso acontecesse, ela a chamaria com certeza. Deitou-se a alimentar aquela esperança.

E ao alvorecer, ainda estava a imaginar como enfrentar o dia, provou-se que tinha razão de ter esperança. Quando ouviu o somido e confirmou o número, quase que saltou de contentamento.

Não deixou o telefone soar mais de uma vez. Atendeu a chamada com alguma atrapalhão e ouviu do outro lado a voz inconfundível de **Nhinna**. Chamou-a de prima, o que agradou sobremaneira a **Hicka**. O seu coração encheu-se de alegria e ela manifestou-o espontaneamente, por dentro e por fora. Manteve o sorriso desde o primeiro momento da conversa e ampliava-o cada vez que se confirmava a intenção de **Nhinna** de ajudá-la. Combinaram um novo encontro para mais tarde, no mesmo local em que se viram pela primeira vez. Tratou-a de prima ao longo de toda a conversa e, ao se despedir, surpreendeu-a indo mais longe, dizendo, num tom pleno de afeição: “*beijinhos, minha querida priminha*”.

Encontrara amparo e não ia deixar de aproveitar. Algo no seu interior dizia-lhe que tudo ia mudar a partir daquele dia. Até porque como se costumava dizer, “*si bu dia na sabi, mandurgada ki bu ta sintil*”.

À hora marcada, **Nhinna** chegou e estacionou o carro. **Hicka** já lá estava e não hesitou em abrir a porta e sentar-se. Conversaram de novo sobre o que a afligia, tendo **Hicka** feito menção ao encontro com **Gundoh** e a grande desilusão que tivera. Depois de colocar uma série de perguntas de esclarecimento, **Nhinna** fez alguns telefonemas, tendo no fim reiterado a promessa de ajudar. Deu-lhe dinheiro novamente e despediram-se com beijinhos.

VOZ 1

Nesse dia **Hicka** dormiu sossegada e confiante no sucesso da sua missão. Ligou para a mãe e transmitiu esse estado de espírito. Depois conversou igualmente com a mãe de **Etibene**. Desculpou-se pelo longo silêncio e garantiu que tudo estava bem, com ela e com o namorado. Mais tarde, ao reviver os acontecimentos durante a noite de insónia, interrogou-se se agira correctamente, pois Halanan, a mãe do seu namorado, deixara trans-

parecer de forma inequívoca que duvidava da informação. Era fundamental não beliscar a confiança dela, acontecesse o que acontecesse com o filho e na relação entre ambos.

Cena 12

Eine kleine rote Blume

VOZ 4

Gundoh estava sentado a uma mesa na zona menos iluminada da esplanada com dois copos e uma garrafa de água à frente fazia algum tempo. Entretinha-se com um jogo electrónico no telemóvel.

Etibene entrou no espaço e, todo suado e ofegante, pôs-se a olhar para um lado e para o outro. Na agência tinham-lhe mostrado fugazmente uma foto da pessoa, sem todavia dar-lhe tempo para fixar a imagem como deve ser. Avançou a passos largos para a zona mais escurecida onde estava um cliente solitário. Quando chegou junto dele, saudou-o brevemente e deixou cair sobre a mesa o bloco de notas que tinha na mão.

Os dois homens fitaram-se olhos nos olhos, em silêncio.

Gundoh: - Código?

Etibene: - Eine kleine rote Blume¹².

Gundoh: - Não te disseram que não gosto de esperar?

Etibene: - A descrição do local não era precisa. Não podendo perguntar, custou muito a localizar...

Gundoh lançou um olhar desconfiado, bebeu do copo de água que tinha à frente e inspeccionou o bloco de notas, no interior do qual encontrou um papelinho que tinha o aspecto de recibo. Levou tempo mais do que normal a analisar o conteúdo.

Gundoh: - E o resto?

Etibene: - Já tenho o passaporte... – limitou-se a informar Etibene, hesitante e desconfiado.

Gundoh: - E o resto?

Etibene: - Há a promessa de...

Gundoh: - Stop! – ordenou Gundoh com uma brusquidão que surpreendeu e confundiu o seu interlocutor. – Promessa é palavra que não existe no meu dicionário...

Etibene: -Tenho um fiador...

Gundoh: - Podes ter mil...

Etibene procurou acomodar-se melhor na cadeira. Durante uns momentos olhou com desespero para Gundoh e falou num tom que denotava algum desespero.

Etibene: - Não estou a perceber... juro que não estou a entender nada.

Gundoh: - Nem tão-pouco eu... e sabes que mais? Não tenho tempo a perder.

¹² Uma pequena flor vermelha

A aflição que se apoderara de **Etibene** e que transparecia claramente na face, ganhou nova dimensão. Sentiu um calafrio nas costas e os olhos a humedecer. Mordeu os lábios com força. Na dor pareceu ter encontrado a coragem para contrariar as intenções evidentes de **Gundoh**. Decidiu enfrentar o desafio de cabeça erguida, com coragem.

Etibene: - Disseram-me que o senhor atenderia o meu pedido, pondo o processo em andamento enquanto eu for juntando o dinheiro que falta. Garantiram-me que o senhor iria endossar o meu processo, que agilizaria as coisas...

Gundoh: - E é justamente isso que estou a tentar fazer... Só que tu... tu não tens perfil...

Etibene: - Perfil de quê?

Gundoh: - Tu não estás a entender ainda. Eu quero ajudar-te, mas...

Etibene: - A única ajuda de que ando à procura é... Eu quero emigrar... ir para longe daqui.

Gundoh: - Ai é? E achas que isso é assim tão simples? Um estalar de dedos e estás no outro lado do mundo? Se calhar deves mesmo estar a pensar que isso é como naquelas brincadeiras: fechas os olhos, carregas num botão e... no momento seguinte, quando abres os olhos, estás na Europa... Deixa-me dar-te um conselho, rapaz... vem aqui, fica mais perto... toma este copo e serve-te... É água que queres beber, certo? Ou preferes algo mais... mais quente?

Etibene: - Água está bem... Não bebo vinho.

Gundoh: - Quem te mandou vir ter comigo fez um erro. E eu vou tentar corrigir esse erro da forma mais simples e eficiente. Vamos a ver se com isso ainda consigo ajudar-te.

Etibene: - Já lhe disse de que ajuda preciso... Se puser o visto no meu passaporte ficar-lhe-ei eternamente grato.

Gundoh: - É esse o erro... Um erro grave que é preciso corrigir quanto antes.

Etibene: - O quê? Não estou a entender nada... Pôr o visto no meu passaporte é um erro? Será que estamos a falar da mesma coisa?

Gundoh: - O erro é pensar que com o visto no teu passaporte resolvem-se todos os teus problemas. Olha bem para mim, larga este telemóvel e olha para aqui, para os meus olhos. Estás a ver alguma coisa?

Etibene fixou o olhar em **Gundoh**, sem pestanejar, com uma atitude desafiadora.

Etibene: - Quer meter-me medo, é isso? – perguntou num tom seco, abanando lentamente a cabeça, exibindo um sorriso pálido. – Acho que há aqui um mal-entendido, um mal-entendido bem grande... Sim, só pode ser isso. Pois repare que a ajuda que eu quero, e pela qual estou disposto a pagar, é uma coisa bem simples e concreta. Parece-me no entanto que não é disso que o senhor está a falar – afirmou Etibene, mantendo sempre o olhar fixo em Gundoh. Perante a frieza deste, que agia como quem não estivesse a entender nada, abriu os braços e falou com uma certa rispidez. - Ajude-me a ter aquilo que quero, que me trouxe até si e deixe o resto comigo... Por favor!

Cena 13

Os mortos também falam

VOZ 3

Quando se separou de **Gundoh**, **Etibene** tinha sérias dúvidas sobre a utilidade da agência e o papel de **Gundoh** no processo. Não entendia porque insistia tanto em persuadi-lo a desistir de fazer a viagem se era justamente desse serviço que ele vivia. Alguma coisa não estava a bater certo, e decidiu investigar. Foi ter com a pessoa que lhe dera as melhores referências da agência, assegurando ser a via mais eficaz de comprar visto de entrada na Europa. Tinha liquidado mais de dois terços do custo do serviço, mas estava disposto e tentar uma outra saída e recomeçar do zero se lhe dessem garantias sólidas e um prazo razoável. Tinha que sair do país urgentemente, pois para além dos constrangimentos todos que tinha, ainda havia **Hicka** a querer imiscuir-se, criando dificuldades adicionais absolutamente inaceitáveis.

VOZ 2

Por insistência do amigo que lhe recomendara o serviço da agência, teve um novo encontro com **Gundoh**. Foi disposto a tudo, excepto aturar o discurso que caracterizou de paternalista e demagógico de **Gundoh**. Deixou isso claro desde o primeiro momento. Não era aceitável que em vez de confirmar a execução do serviço que solicitara e pelo qual já tinha pago um valor considerável, o homem insistisse em coisas fora do contexto e totalmente descabidas.

VOZ 4

Depois dos rituais iniciais, incluindo o fornecimento de um código secreto numa língua que desconhecia, a conversa começou num ambiente de pouca gentileza. **Gundoh** insistia na sua irritante inflexibilidade e sermões estéreis, pretendendo apregoar lições de vida, mas que ele **Etibene** dispensava, não deixando muita margem para entendimento. Perdição a paciência e a esperança, quase à beira da desistência, **Etibene** decidiu fechar-se, deixando **Gundoh** aregar no deserto.

Gundoh: - Está bem, já vi que não queres abrir o jogo... Agora diz-me uma coisa: o que é que vais fazer lá fora? O que é que queres lá que não consegues ter cá? – perguntou Gundoh como se tivesse como único propósito daquele dia aborrecer Etibene.

Visivelmente transtornado, **Etibene** quis dizer-lhe “vai à merda!” alto e bom som e abandonar o local. Mas algo dentro de si fê-lo conter-se e desistir da ideia a tempo. Abriu a boca, mas não saiu nenhuma palavra. Parecia hipnotizado, olhando incrédulo para **Gundoh**.

Etibene: - Definitivamente o senhor não é a pessoa certa... Das duas uma: ou não me deram o código certo ou então... acho que houve um engano – afirmou Etibene perplexo, balançando a cabeça durante alguns instantes, sempre com os olhos fixos no seu interlocutor. – Não, não é nenhum mal-entendido, não, é mesmo um erro.

Gundoh: - Nem uma coisa nem outra...

Etibene: - Então o senhor quer que seja eu a dizer-lhe o que toda a gente sabe? Já se interrogou alguma vez, por acaso, por que algumas pessoas escolhem esta via e outras

o caminho do mar? Sabe quantas pessoas morreram afogadas há dias no Mediterrâneo? Acha que todas essas pessoas que todos os dias tomam esse caminho, que correm os riscos que todo o mundo conhece... Acha mesmo que toda essa gente fá-lo por mera aventura? Acha que são *kamikazes*?

Gundoh: - Não, não são *kamikazes*...

Etibene: - Então já tem a resposta à sua pergunta. Por isso, por favor, responda agora à minha pergunta: vai mandar pôr o visto no meu passaporte? – interrogou frustrado Etibene, ficando a aguardar pela resposta que para seu maior desagrado tardava a chegar. – É uma pergunta simples que lhe fiz, que requer uma resposta também simples: é sim ou não... Vai mandar pôr o visto no meu passaporte, sim ou não?

Em vez de fornecer a resposta exigida, **Gundoh** limitou-se a pedir mais uma garrafa de água. Bebeu dois copos na maior das calmas e depois soltou um longo suspiro. Virou o olhar para **Etibene** e falou com toda a naturalidade:

Gundoh: - Vendo-te assim mais calmo e sossegado pareces ser mais novo do que supus no outro dia. Quantos anos tens?

Etibene achou ridículo e provocativo o modo como **Gundoh** pronunciou as palavras 'calmo e sossegado'. Ele sentia-se tudo menos calmo e sossegado. Pensou no que poderia levar **Gundoh** a caracterizá-lo daquela maneira e chegou à conclusão que só podia ser provocação. Lembrou-se naquele momento de uma coisa em que a mãe insistia sempre: "não reajas nunca a uma provocação". Decidiu então ser mesmo 'calmo e sossegado'. Concretizou-o respondendo à pergunta com uma outra pergunta, embelezada com um sorriso:

Etibene: - Qual achas ser a minha idade?

Gundoh: - A idade certa para fazeres a coisa certa para o teu futuro.

Etibene: - Exactamente! Só que essa coisa certa não pode acontecer aqui. Por isso...

Gundoh: - Por isso tens que ouvir o que tenho a dizer-te... Mas antes, deixa-me dizer-te uma outra coisa, muito importante: tu és um moço interessante, bastante interessante posso até dizer. Gosto de ti... Mas a sério!

Etibene não entendeu como o conseguiu, mas encontrou motivação suficiente para ampliar o sorriso. Fitou **Gundoh** na cara e soltou uma gargalhada. A reacção surpreendeu **Gundoh**, que de repente se fez sério e atento ao que o seu interlocutor teria a dizer. Teve que aguardar alguns instantes, pois depois de gargalhar uma segunda vez, **Etibene** manteve-se calado a coçar a cabeça.

Etibene: - O que é que disseste? Que gostas de mim? – perguntou finalmente Etibene num tom carregado de ironia, continuando a tratá-lo por tu, balançando continuamente a cabeça. – Um truque velho, esse...

Gundoh: - Esta tua desconfiança permanente pode ofuscar bastante a tua visão, sabias? Estás a ver fantasmas em tudo quanto é lado...

Etibene: - Não sei o que isso possa significar para ti, mas no que me diz respeito só me limito a... manter os olhos abertos o mais possível. A vida obrigou-me a isso, talvez não saibas...

Gundoh: - De que vida podes tu falar nesta idade? – A pergunta caiu como um insulto, tendo provocado em Etibene uma mudança súbita de feições. Gundoh apercebeu-se

do facto e, prevendo o pior, tentou acalmá-lo, acrescentando num tom suave.

Gundoh: - Fala-me um pouco de ti.

Etibene respirou fundo e manteve-se em silêncio. Sentia de novo o desejo de acabar com aquela conversa e ir-se embora. Afinal aquilo não era nenhum interrogatório, nem devia ser. Ele tinha pago por um serviço bem definido e que não era nada barato, pelo que não tinha que passar por aquela situação humilhante. Teve mais uma vez aquela vontade enorme de dizer ao homem 'vai à merda' bem dito, seco, sem rodeios. Mas antes que pudesse concretizar o intento, veio-lhe mais uma vez à memória aquele conselho da mãe de não reagir a provocações.

Etibene: - Se achas que eu não entendo nada da vida, fala-me tu da tua.

Gundoh: - Quanto é que pagas? Sim, isso tem um custo adicional, não está incluído no pacote que pagaste para esta consulta...

Etibene: - Estás a ver? Disseste há bocado que eu vejo fantasmas em todo o lado, mas tu vês dinheiro em tudo...

Gundoh: - Queres ou não queres emigrar?

Etibene lançou-lhe um olhar fulminante. Como é que se podia entender que depois de tudo o que fez, o dinheiro que pagou, a papelada que juntou, as voltas que deu... depois de tudo isso ainda houvesse quem duvidasse da sua intenção de emigrar?

O olhar e o silêncio de **Etibene** devem ter levado **Gundoh** a mudar de atitude. Aproximou-se mais da mesa, encurtando a distância que o separava de **Etibene**. Colocou-lhe a mão no ombro e falou num tom reconciliador.

Gundoh: - Sabes, quando saí daqui tinha quase a tua idade... Foram várias tentativas, entendes? A primeira foi por terra, como a maior parte da gente fazia naquela altura. Mas não deu.

Etibene: - Foste então até ao Mediterrâneo...

Gundoh: - Não fui tão longe... Não consegui atravessar o deserto. Não consegui isso, mas consegui outra coisa... Quer dizer, voltei atrás para ir mais longe... e para chegar onde queria chegar.

Etibene: - Foste, voltaste... Foste de novo e voltaste. O que aconteceu?

Gundoh: - É justamente isso que queria dizer-te...

Etibene começou a mostrar-se aliviado, revelando maior atenção e interesse na conversa.

Etibene: - Querias, posso acreditar, mas na realidade não disseste nada... Desde o nosso primeiro encontro que não tens feito outra coisa que não seja tentar dissuadir-me. Lá porque as coisas não te saíram bem não significa que eu não consiga vencer...

Gundoh sorriu e bateu ao de leve no ombro de **Etibene**.

Gundoh: - Sabes porque é que toda a gente me tem como referência? Pergunta àquela pessoa que te mandou vir ter comigo...

Etibene: - É isso justamente que não entendo... se podes ajudar os outros porque não te ajudas a ti?

Gundoh: - Aí está uma pergunta que o meu avô diria ser pergunta inteligente. Agora, sim, podemos conversar como adultos...

Etibene encolheu os ombros e fez com a mão um sinal de convite para **Gundoh** continuar, convite que não foi correspondido.

Etibene: - Então podes responder à minha pergunta? Se toda a gente quer partir daqui, e tu tens meios para lá chegar, porque continuas atolado nesta lama?

Gundoh: - Se isto aqui é lama, eu vi o inferno no outro lado...

Etibene: - Na Europa?

Gundoh: - Sim, no centro da Europa.

Etibene: - O inferno no centro da Europa? – repetiu Etibene, incrédulo. – Mesmo no centro da Europa?

Gundoh: - Olha para isto aqui, olha... – Gundoh levantou a camisa e pôs o tronco a nu. Voltou-se para o lado, mostrando uma longa cicatriz que atravessava quase toda a zona lombar. Depois virou-se para o lado contrário.

Etibene reteve a respiração, virou a cara para o lado oposto e quase que gritou.

Etibene: - Não, pára! Não quero ver!

Gundoh: - Sacaram-me os órgãos... um a seguir ao outro... o rim foi o primeiro... – disse Gundoh com uma calma que roçava a indiferença. Era como se estivesse a falar de outra pessoa.

Etibene: - Não é possível! Não, não é possível! – exclamou Etibene, sacudindo a cabeça várias vezes, com a cara a reflectir pesar, suspeita e pavor. – Não, não é possível!

Gundoh: - É essa a outra realidade da migração...

Etibene: - Ninguém, mas mesmo ninguém fala disso...

Gundoh: - Os mortos *também* falam.

Cena 14

Reconfigurações

VOZ 1

Depois de uma longa e tortuosa caminhada em que a solidão, a angústia e a desesperança foram os principais traços do seu quotidiano, **Halanan** sentia-se como que ressuscitada para a vida. Uma vida isenta dos traumas do passado, imune aos recorrentes pesadelos que impiedosamente a arrastavam para uma existência monótona, sem calor, sem alegria, totalmente isenta de emoções. De repente, tudo parecia virar do avesso, a vida adquirindo fulgor, evocando sentimentos profundos, suscitando desejos ousados, moldando um multifacetado horizonte, feito de cores e dimensões que desafiavam a mais fecunda e atrevida imaginação.

Sem se dar conta, **Halanan** ganhara a coragem de imaginar situações e sensações inusitadas, estados de espírito e condições que até recentemente não passavam de juízos abstractos, distantes da alma, divorciados da realidade..

VOZ 2

Às vezes dava-se consigo a chorar ou a sorrir, sem motivo aparente. Tudo à sua volta irradiava felicidade. As alvoradas adquiriram maior esplendor, os cantos dos pássaros soavam mais alegres e vibrantes, o vento trazia frescura e aromas que faziam o seu coração palpitar com mais vivacidade. **Halanan** reencontrara-se.

O seu pensamento foi sendo monopolizado pelos momentos passados com **Aseweh** ou com imaginações do que poderiam ser os seguintes. E tão absorvida estava com esses pensamentos que se esqueceu que tinha um filho com casamento marcado e neto a caminho; que tinha um pai a conquistar, e um irmão... sim, tinha um irmão a ajudar a reabilitar, a trazer para perto de si.

Respirou fundo e abriu os braços. O seu rosto inundou-se de contentamento. Susteve a respiração e **olhou para o céu. Viu o sol a brilhar como nunca antes.** Deu-lhe vontade de gritar, saltar, dançar. Queria exteriorizar tudo o que sentia ferver dentro de si, fazer toda a gente entender que ela, aquela mulher que alguns achavam demasiado complexada e arrogante, e outros tomavam por exageradamente tímida e introvertida, agora essa mulher era simplesmente uma mulher feliz. Uma mulher que também tinha uma família inteira a cuidar, de um irmão em particular.

VOZ 3

Coincidência ou fatalidade, o seu telefone soou justamente num momento em que se encontrava compenetrada na sua lista de novos afazeres e compromissos familiares a honrar. Ignorou o telefone. Mas depois de soar até desligar, o telefone voltou a tocar. A mesma situação se repetiu para finalmente se decidir a atender o telefonema. Não se deu ao trabalho de antes confirmar através do ecrã o nome de quem estava a chamar como era seu hábito. Encheu-se de alegria quando ouviu a voz de **João**, informando ter acabado de chegar a Catió. Surpreendida com tão inesperada visita, perguntou pelo motivo da viagem. Com a respiração suspensa, ouviu com atenção a resposta:

João: - Motivo? Nenhum... quer dizer, tu. Vim visitar-te.

Não conseguiu conter as lágrimas quando viu o irmão sair de um carro cheio de pó estacionado à frente da sua casa. Abraçaram-se sob o olhar atento do motorista, cujo rosto não lhe era totalmente desconhecido.

Okís: - Bom dia, professora... Estou a ver que não se lembra de mim – disse sorrindo, afastando-se apressado, ignorando os sinais de Halanan para se aproximar.

Aquele dia foi longo para os gémeos. **Halanan e João.** Foram extensas horas de diálogo, intercalado por momentos esporádicos de choro e de manifestações de afecto. Cada um expôs a sua trajectória de vida, os seus altos e baixos, momentos de sucesso e de infortúnio com uma clarividência e espontaneidade que impressionavam. Nenhum deles quis omitir o que quer que fosse, tendo **Halanan** concluído com um convite ao irmão. Um convite que nele veio a ter uma repercussão determinante na sua carreira profissional e na percepção da realidade do país.

Passada uma noite praticamente em branco, os gémeos partiram cedo, logo depois de atenderem **Ntchangá e Djiba**, que sob o pretexto de oferecerem um mata-bicho à altura ao hóspede de que toda a gente falava, quiseram conhecer de perto o notável irmão da professora **Halanan**, cujos atributos e virtudes **Okís** se encarregara de fazer chegar aos quatro cantos.

O destino era Nhoma, a tabanca onde **Halanan** passou a sua infância e adolescência, onde ocorreram os momentos mais trágicos da sua vida, onde as adversidades da vida de mininu di kriason se avivavam cada vez que por lá passava.

VOZ 4

Decidida a abraçar uma nova vida, era obrigatório que **Halanan** esconjurasse essa fase do seu passado e todos os pesadelos a ela associados, criando espaço para a bela aventura que se anunciava. Revelou essa ambição só no fim da visita a todos os locais de memória, da casa onde fora acolhida ao poço onde todos os dias ia buscar água, passando pela missão onde aprendera a ler e a escrever e outras habilidades com a **Irmã Maria**. Com uma frieza que a surpreendeu, relatou a desventura de que resultou o filho **Etibene** e o martírio que fora a partir daquele momento a vida de mãe solteira.

Inesperadamente, **o céu cobriu-se de espessas nuvens, anunciando um temporal**. **João** convidou a irmã a interromperem a visita e a retomarem a viagem para Bissau. A caminho do carro **Halanan** segurou o irmão pelo braço e, apontando para o céu, afirmou com convicção:

Halanan: - Há que ter fé num dia de sol mesmo quando as nuvens ameaçam escondê-lo e não deixam passar um só raio.

Após deixarem a povoação, **Halanan** olhou para **João** e sorriu. Pela primeira vez em décadas atravessara Nhoma sem ressentimentos, com o coração a jorrar de felicidade. Parecendo partilhar o sentimento, **João** retribuiu o sorriso e passou um envelope à irmã.

João: - Eu e Flor decidimos que... tu vais ser a nossa madrinha.

Halanan: - Impossível! – exclamou Halanan prontamente, causando surpresa a João. – Então Tio Mandjan não falou contigo? Casamento de gémeos tem que ser no mesmo dia...

Sorrindo, João tirou do bolso um outro envelope com um outro convite.

João: - Este é o que recebi do meu futuro cunhado. Abre e lê... – Halanan satisfez o pedido e ficou de boca aberta. – Como vês, a Flor será a vossa madrinha. Sabes o que é que disse Kombé? Troca de favores...

Halanan: - O que não acho muito... muito adequado. É que eu tinha dito a Aseweh que... que queria que fosse Kombé a nossa madrinha, mas pelos vistos...

João: - Sabes o que é? – interrompeu João, mas calando-se a seguir como se se tivesse arrependido. – Não, não te vou tirar o prazer. Kombé e Tio Mandjan... e o meu futuro sogro também... todos pediram que não te dissesse nada ainda.

Halanan: - Mas...

VOZ 1

João fez um sinal com o indicador sobre os lábios para a irmã se calar. Estando já próximos de Bissau, achou melhor mudarem de assunto. Queria que a irmã fosse ficar com **Kombé**, longe de imaginar que os planos dela eram outros.

Halanan: - Sabes onde é que é a casa de Aseweh? – perguntou Halanan, dirigindo-se a **Okís**. – Deixa-me lá, por favor.

VOZ 2

O resto do percurso foi feito em silêncio. **O sol já tinha caído** e o movimento de pessoas, viaturas e animais tornava-se cada vez mais caótico. Quando chegaram à casa de **Aseweh**, **Okís** saiu apressado para ir tocar à campainha. **Aseweh** apareceu de calções, a caminhar lentamente, mas logo que reconheceu **Halanan** precipitou-se. Predispôs-se a recebê-la nos seus braços, mas desistiu ao ver **João**. Mesmo assim, não escondeu o seu contentamento e surpresa. Convidou **João** a entrar, mas este escusou-se, alegando um motivo que nem **Aseweh**, menos ainda **Halanan** entendeu, partindo de imediato.

Já na sala, **Aseweh** abraçou e beijou **Halanan** longa e apaixonadamente. Dormiram tarde e acordaram cedo.

Halanan: - O meu irmão disse-me que... que havia algo de inédito que está para acontecer.

Halanan telefonou a **Kombé** cedo, anunciando a chegada e o desejo de encontrá-la. Esta ainda quis fazer comentários engraçados e piadas maldosas ao seu jeito sobre o facto de se hospedar na casa do noivo em vez de ir ficar com ela, mas **Halanan** não deu espaço. Pouco tempo depois, **Kombé** surgiu na companhia de **Tio Mandjan**. O homem-grande ficou parado à porta da sala, olhando à volta como se não acreditasse no que via. Fez um sinal a **Aseweh** para se aproximar e passando-lhe o braço pelo ombro, apontou para o novo mobiliário que havia na sala.

Tio Mandjan: - É assim mesmo que eu gosto, sobrinho. Agora sim, podemos continuar com mais firmeza aquele projecto... – gargalhou avançando na direcção de **Halanan**, abraçando-a e beijando-a na testa, ignorando a expressão de constrangimento bem patente na cara dela. – Tio Mandjan está contente, minha sobrinha querida, mas mesmo muito contente! Assim como está esta casa, vocês podem organizar a vossa vida como deve ser e depois...

Aseweh: - Espera, espera, Tio Mandjan... Tu ainda não sabes quem vai ficar nesta casa... – interrompeu **Aseweh**, provocando a curiosidade de todos. – Quem vai morar aqui, sabes quem é? – Seguiu-se um momento de silêncio. – Vamos, **Kombé**, diz! Diz à tua irmã e a Tio Mandjan que quem vai ficar com esta casa é Etibene – avançou até junto de **Halanan** e falando-lhe ao ouvido, disse: – Desculpa não te ter dito nada antes...

Tio Mandjan: - Mas... e tu? E vocês dois? Onde é que vão passar a viver? – questionou Tio Mandjan ainda sem acreditar no que ouvia.

Aseweh: - Vamos para Catió...

Kombé: - O quê? – perguntou de sobressalto **Kombé**. Dirigindo-se ao homem-grande, acrescentou: – Disso eu não sabia nada, juro.

Tio Mandjan decidiu finalmente sentar-se. Fixou os olhos em **Halanan**, como se aguardasse uma explicação, que todavia tardava a chegar. Acabou por desviar o olhar para **Kombé** e falou num tom moderado:

Tio Mandjan: - Deixemos este assunto de lado e tratemos do outro, o comício. Já está tudo preparado? Eu já falei com todos os nossos camaradas e todos confirmaram o seu apoio, disseram que vão estar lá com as famílias completas. Agora... – voltou-se para **Halanan**

Embora ainda não tenhamos esclarecido aquela intenção de se mudarem para Catió, fica a saber que, pelo menos até que isso aconteça, esta casa é tua!

Halanan cozinhava fora da sua casa e, brincando, confessou-o a **Kombé**.

VOZ 1

Nos dias seguintes **Halanan** continuou a participar na preparação de refeições, Só no dia do grande comício de **Kombé** é que ela se viu arredada da cozinha. Nesse dia saiu cedo de casa e na companhia de **João** e dois outros colegas de **Kombé** passou o fim da manhã e início da tarde a ensaiar o discurso. O irmão exigia perfeição,

Cena 15

No céu passou a brilhar uma nova estrela

VOZ 1

O esforço veio a revelar-se recompensador. **Halanan** perdeu de vez o medo de falar em público, dantes tido como um eterno constrangimento, uma inabilidade insuperável. Passou a expressar-se com desenvoltura e objectividade, falando dos desafios da actualidade, perspectivando um futuro próspero para toda a nação, que apelidou de gloriosa nação africana forjada na luta. Fez tudo exactamente como lhe tinha sido recomendado nos ensaios

Os participantes do comício, particularmente os mais jovens, adoravam o que viam e ouviam, chegando ao ponto de exigir, por duas ocasiões, que ela voltasse ao palco para entoar um refrão do hino nacional que introduzira no meio do improviso. O encontro ainda não acabara e muitos já acreditavam que sendo todos “ramos do mesmo tronco, com os olhos na mesma luz, vamos construir na pátria imortal a paz e o progresso”.

Quando finalmente se deu o comício por terminado, muitos dos camaradas de **Tio Mandjan** em primeira linha, não conseguiram conter as lágrimas. **No céu brilhava uma nova estrela**, a juventude descobrira um ídolo, o país ganhara uma líder. A crença num advir risonho reganhava força e consistência. A autoconfiança também.

VOZ 2

Durante dias seguidos não se falou de outra coisa. O discurso improvisado de **Halanan** foi explorado até à exaustão pelos órgãos de comunicação social, excepção feita dos públicos. Na íntegra ou em excertos, o discurso foi disponibilizado nas redes sociais, merecendo os mais variados comentários. Nestes houve até quem reconhecesse em **Halanan** a encarnação de um líder lendário que no passado galvanizara o povo para a epopeia da libertação do jugo colonial. E disso nasceu uma iniciativa inédita, com que certamente poucos contavam. Jovens oriundos de várias localidades, da capital e do interior, enviaram uma delegação a Catió para transmitir uma mensagem original a **Halanan**.

VOZ COLECTIVA

Professora: nós queremos as pessoas certas nos lugares certos. Queremos deputados que saibam fazer leis; queremos políticos que ponham os interesses do país acima dos seus; queremos juízes que tenham juízo e sentido de justiça; queremos governantes e militares que tenham amor à pátria... E queremos um futuro para nós. Por tudo isso, queremos a professora Halanan na presidência!

VOZ 3

Impressionada com a determinação que viu nos rostos e na atitude daquela juventude,

Halanan resistiu à tentação inicial de rejeitar a petição. Tratando-se de uma decisão que tinha implicações profundas, disse ela, precisava de consultar a família. Os jovens aceitaram o argumento, acrescentando no entanto que havendo urgência devido à proximidade das eleições, iam avançando com os preparativos da campanha. Acamparam nas imediações do campo de futebol, onde se reuniam, se entretinham e dormiam em tendas improvisadas. De manhã faziam trabalho voluntário de limpeza no hospital e nas escolas, e arranjavam os buracos nas estradas. Tudo era feito com entusiasmo e dedicação tais que começaram a juntar-se a eles também os jovens de Catió e das povoações periféricas. Quando viu desembarcar em massa raparigas e rapazes vindos de outras regiões, **Halanan** cedeu à pressão, que entretanto também vinha sendo feita por todos os familiares, a começar pelo próprio filho.

Transformado num evento nacional, diariamente eram produzidas reportagens e entrevistas sobre a eventual candidatura de **Halanan** a partir de Catió, as quais eram difundidas pelos quatro cantos do mundo através das rádios comunitárias e das redes sociais.

VOZ 4

Comandando as acções a partir de um certo momento, Kombé transformou o anúncio da resposta de **Halanan**, que tinha sido combinado com os líderes juvenis ser um evento singelo, num acto solene, de lançamento da sua candidatura à presidência. Fez vir **Tio Mandjan** e todos os seus camaradas, De Mansoa viajou **Mamasabel**, que se fez acompanhar de **Nhinna** e **Gundoh**, para além de **Nhelen**, a generosa mulher-grande que cuidara de **Halanan** em Nhoma.

Catió encheu-se de celebridades, chefes tradicionais e religiosos, músicos e repórteres, até de políticos.

VOZ 1

Foram muitos os intervenientes até chegar a vez de **Halanan**. Amparada por **Mamasabel** e **Tio Mandjan**, avançou para o centro do palco improvisado com o microfone na mão e de cabeça erguida. Foi efusivamente aplaudida antes de dizer uma palavra. Halanan: Durante mais de vinte anos tenho aprendido com os meus alunos uma coisa que se tem revelado cada dia mais importante para mim. Sabem o que é? A arte de questionar... Eu aprendi a questionar... e hoje, agora, neste preciso momento, tenho algumas perguntas para vocês... Estão dispostos a dar a resposta? – ouviu-se um coro de 'sim' e **Halanan** sorriu, demonstrando um à vontade no palco como se estivesse numa sala de aula. – Primeira questão: *kin ki ten tera*¹³? Repito: *kin ki ten tera*?

Voz colectiva A resposta surgiu em coro: '*anós ki ten tera*¹⁴'. Sempre sorrindo, Halanan lançou a segunda pergunta:

Halanan: - *Ba kin ki na kumpul*¹⁵?

Voz colectiva A resposta, vinda de todos os lados foi a mesma: '*anos ki na kumpul*¹⁶'. Falou do restabelecimento da crença num advir de paz, progresso e fraternidade, com toda a naturalidade e desenvoltura, inculcando comprometimento, integridade e op-

¹³ De quem é o país?

¹⁴ O país é nosso

¹⁵ Quem vai construir o país?

¹⁶ Nós é que vamos construí-lo

Excertos de uma canção de Fore Mbitna, célebre entre os guerrilheiros durante a luta de libertação.

timismo. Com uma presença em palco e um discurso só comparável ao de artistas experimentados de outras paragens, ela conseguia captar a atenção e criar um ambiente de euforia que nenhum dos seus próximos jamais a imaginara capaz.

VOZ 2

Durante um bom tempo, **Halanan** esteve em palco, não por vontade própria, antes para satisfazer as exigências dos jovens que queriam continuar a ouvi-la.

Enquanto os mais novos se exaltavam e faziam tumultos com o que ouviam de **Halanan**, as mesmas mensagens causavam efeitos diferentes entre os mais idosos, particularmente aqueles que no passado protagonizaram a epopeia da libertação. Sentados na parte traseira do palco, assistindo a tudo em silêncio, trocavam regularmente sorrisos, apertos de mão e outras expressões de contentamento e manifestações de júbilo.

Pouco antes de **Halanan** terminar a sua intervenção,

VOZ 4

Dias depois do comício, **Halanan** seguiu para Bissau juntamente com os visitantes e uma comitiva de jovens para formalizar a sua candidatura às eleições presidenciais.

Durante todo o período em que decorreu a campanha eleitoral, **Halanan** não dormiu dois dias seguidos na mesma localidade. Percorreu todo o país, visitou lugares no continente e nas ilhas onde nunca antes tinha posto os pés ou de que raramente ouvira falar. A toda a parte tinha levado uma mensagem nova, de fé e de esperança, transmitindo a certeza de um futuro mais risonho, de paz e progresso, tal como tinha sido prometido no passado e ficara registado no Hino Nacional.

O último comício foi em Catió, que foi também onde tudo começara. **Halanan** não teve chance nem necessidade de falar. Os jovens e os veteranos monopolizaram a palavra. Depois foram os djidius que entraram em cena para acabar com os discursos e anunciar o início de uma nova era. Tocaram e dançaram até amanhecer.

O dia dito de reflexão para eles foi de anúncio. Tendo sido surpreendido a sair muito cedo da casa de **Ntchangá**, **Tio Mandjan** anunciou o matrimónio para uma semana depois da tomada de posse de **Halanan**.

Cena 16

Requiem de Lugadjol

VOZ 1

Na noite seguinte, após a conclusão do pleito eleitoral e consagração de **Halanan**, **Mamasabel** desapareceu sem deixar rasto.

Em vez do habitual cantar do galo, o que se ouviu naquela madrugada foi uma melodia que um antigo guerrilheiro identificou como sendo o requiem de Lugadjol, que escutara pela última vez na madrugada do dia da proclamação da independência nacional, genialmente interpretado por um bando de orgulhosos pássaros.

Sem que tenham sido convocadas, e sem concertação prévia, um grupo de mulheres-grandes aglomerou-se na varanda da casa, precipitando-se depois para o quarto de **Mamasabel**.

No centro da cama onde **Mamasabel** dormia estava uma pasta de couro de lagarto,

rodeada de raminhos de coloridas e espinhosas flores silvestres. No interior da pasta encontraram várias imagens em telas de tecido. Eram imagens representativas de objectos esféricos, dourados e de tamanhos diferentes, uns mais cintilantes que outros. Debaixo dessa pasta estava uma outra, menor em tamanho mas mais requintada. No seu interior havia um único envelope, lacrado, com um conteúdo que se assemelhava a documentos em papel. No centro da capa desse envelope estava estampado um símbolo abstracto e imponente, tendo em seu torno caracteres ilegíveis, mas que alguém mais tarde veio a decifrar como sendo o nome de **Halanan**.

VOZ 2

Ainda estava o mistério por desvendar, surgiu um rumor, primeiro em Pelundo, mas que se alastrou rapidamente por todo o país, ganhando credibilidade crescente com o tempo. Mensalmente, na terceira madrugada de cada segunda semana de maré viva, **Mamasabel** surgia no céu, a caminhar ao lado de um grupo de *mindjeris di panu pre-tu*¹⁷, de entre as quais se destacava **Brinsan, a mãe de Halanan e João**. Com os braços levantados, cantavam preces e enalteciam a acção dos que iam tornando o país naquela *nação africana forjada na luta* de que todos os africanos se orgulhavam. Uma constatação que se assumia inequívoca, **sob o sol que finalmente brilhava para todos, à custa do suor dos seus melhores filhos**.

2ª VERSÃO CÉNICA DE ANABELA MENDES
A.M.
17.6.2025

¹⁷ "Mulheres de pano preto", título de uma música da orquestra Cobia Djaz, do início da década 1970 e referente às viúvas dos combatentes e dos opositores ao regime colonial



SEMINÁRIOS

A large, stylized outline of the map of Brazil is positioned in the upper left quadrant of the page. The outline is a dark brown color, matching the background, and is composed of a single continuous line. It covers a significant portion of the top half of the page.

APRESENTAÇÃO: ASSINCRONIAS

MARCUS MOTA

Universidade de Brasília
marcusmotaunb@gmail.com

A large, stylized outline of the map of Brazil is positioned in the lower right quadrant of the page. The outline is a dark brown color, matching the background, and is composed of a single continuous line. It covers a significant portion of the bottom right half of the page.

Resumo

Apresentação dos materiais produzidos durante seminário de pesquisa e criação artística realizado na Universidade de Brasília durante 2025.

Palavras-chave: Processo Criativo, Estética, Sons.

Abstract

Presentation of materials produced during a research and artistic creation seminar held at the University of Brasília in 2025.

Keywords: Creative Process, Aesthetics, Sounds.



urante o primeiro semestre de 2025 foram ministradas em conjunto as disciplinas Dramaturgias cênicas / Tópicos especiais em Metafísica da Arte, respectivamente dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Metafísica.

Essa prática de oferecer em conjunto disciplinas em programas diferentes para se discutir e praticar questões de criação artística vem sendo uma constante no Laboratório de Dramaturgia. Foi iniciada com seminários de criação na graduação e na pós-graduação em arte em torno da reperformance de textos clássicos¹. Com a consolidação das atividades do PPG-CEN e a abertura da *Revista Dramaturgias*, os seminários de criação passaram a ser temáticos, não necessariamente relacionados a uma obra em individual. A partir dessa redefinição tivemos as seguintes edições desses seminários de criação e pesquisa artística:

¹ V. capítulo “Pesquisa e criação: seminários em reperformance de textos clássicos” no livro *Teatro e música para todos: o laboratório de dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)* (Editora Universidade de Brasília, 2022, p. 109-132). LINK: https://www.academia.edu/92516578/Teatro_e_m%C3%BAsica_para_todos_o_Laborat%C3%B3rio_de_Dramaturgia_da_Universidade_de_Bras%C3%ADlia_1998_2021_

ANO	TEMA	PUBLICAÇÃO
2017	Heráclito	Dramaturgias n. 6 ²
2021	Sons em performance	Dramaturgias n. 19 ³
2022	Criatividade em Cena(s)	Dramaturgias n. 21 ⁴
2024	Wagnerianas	Dramaturgias n. 28 ⁵

Uma tendência desses seminários foi cada vez mais o incremento da análise e reflexão em torno de eventos sonoramente orientados: desde a constituição audiofocal dos fragmentos de Heráclito passando pelo processo criativo de Richard Wagner passamos por diversas instâncias nas quais o som é mais que um adendo, uma roupagem, um “fundinho”.

Todas essas ideias convergiram para o seminário de 2025, Assincronia. A motivação era mostrar exemplo da história de se pensar e produzir o som em eventos audiovisuais tornado possíveis por tecnologias de captação e edição de sons. Esse encontro entre ciência e arte esbarrou em uma realizada física e suas implicações estéticas: a velocidade do som e sua percepção diferenciada frente a eventos visualmente orientados e que possuem outra escala: enquanto a velocidade do som no ar ao nível do mar é de aproximadamente 343 metros por segundo, a velocidade do som é de 300.000 Km/s. Essa diferença exorbitante entre som e imagem é explorada esteticamente em cenas organizadas com tendência à convergência entre som e imagem ou sincronia. Ou seja, temos construções, arranjos tempo-espaciais que procuram dar a sensação de sincronia, quando, de fato, há apenas assincronia.

A provocação do seminário foi pensar essa assincronia radical como alternativa a esquemas representacionais que se valem de uma quase e paradoxal “naturalização da sincronia” para prover produtos domesticáveis e redutores da complexidade experiencial multissensória.

Eis o programa do seminário

EMENTA BÁSICA

Neste semestre vamos discutir as relações entre som e imagem, as assincronias e convergências entre o que se ouve e o que se vê. A partir do impacto das mediações tecnológicas e suas questões estéticas e dramáticas, vamos nos deter em torno de um campo expandido das artes performativas. Para tanto, serão analisadas propostas de Richard Wagner, Appia, Meyerhold, Eisenstein, Adorno, Eisler, Robert Wilson, entre outras. Após discussões conceituais, cada artista/pesquisador irá propor e realizar um projeto interartístico e escrever um paper de no mínimo 15 páginas a partir do projeto e de temas discutidos no curso.

METODOLOGIA

O curso será realizado em três módulos:

- a- discussão conceptual de textos e contextos de produção e recepção de novas percepções sobre o som e suas possibilidades

2 <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/732>

3 <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/2437>

4 <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/46481>

5 <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/3200>

- b- entrevistas com artistas que trabalham com as questões estéticas e técnicas das novas mediações tecnológicas e as relações entre som e imagem
- c- Consultoria para produção de vídeoexperimentos que exploram questões debatidas durante o semestre.

PROGRAMA

Módulo 1

- 1- Apresentação do curso. Autoapresentação dos artistas/pesquisadores.
- 2- Sobre o futuro do cinema sonoro. Análise de textos de Eisenstein e Pudovkin
- 3- Primeiro cinema: Análise dos primeiros registros filmicos
- 4- Estudo de sonificações: Ciência, visualidade e tecnologias
- 5- Caso Kandinsky: quando se pinta o som
- 6- Caso Wagner: assincronia entre som e imagem
- 7- Estudos de produções videográficas que exploram o som.

Módulo 2

- 5- Entrevista com Marcello Dalla
- 6- Entrevista com Alexandre Rangel

Módulo 3

- 1- Processos criativos multissensoriais: metodologia integrada
- 2- Planejamento, realização e produção de vídeoexperimentos

Avaliação

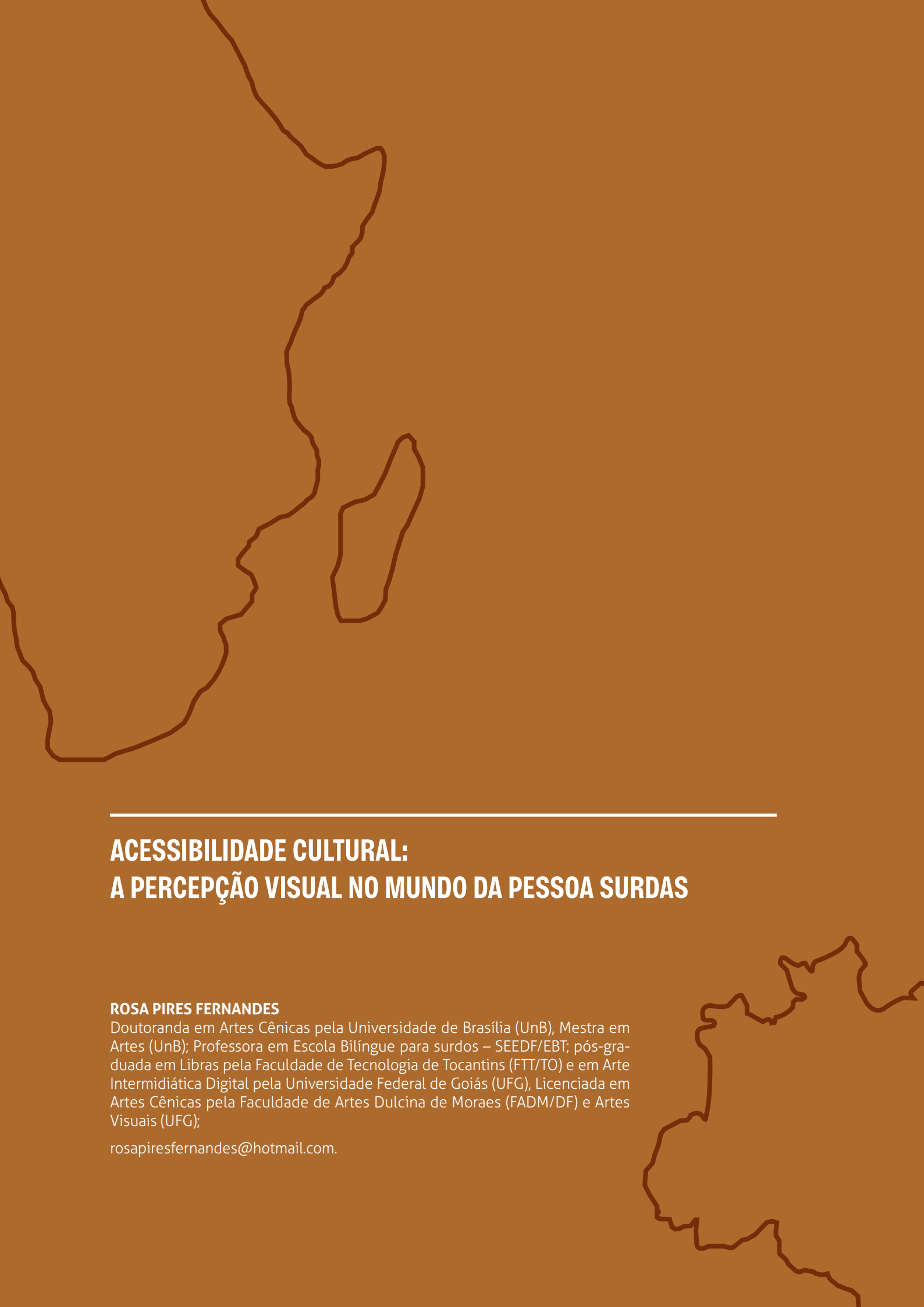
- 1- Presença e participação efetiva nos encontros
- 2- Anotação de encontros e postagem no blog da disciplina
- 3- Proposição e acompanhamento de um processo criativo que resulte em um vídeoexperimento de no mínimo 10 minutos.
- 4- Elaboração de um artigo de no mínimo 15 páginas a partir de temas e do processo criativo desenvolvido.

Todos os textos e atividades do seminário se encontram disponíveis na interface online de acompanhamento da disciplina: <https://assincronias2025.blogspot.com/>. Com a greve dos funcionários, os encontros foram transmitidos e registrados online.

Os encontros eram de 4 horas, todas as quartas feiras. Nas primeiras semanas dos seminários tivemos leitura e discussão de textos básicos, como "Declaração. Sobre o futuro do cinema sonoro" de S.M. EISENSTEIN, V.I. PUDOVKIN e G.V. ALEXANDROV e "ASYNCHRONISM AS A PRINCIPLE OF SOUND FILM" de V.I. PUDOVKIN e a análise de vídeos do Primeiro cinema, expressão do livro de Flávia Cesarino Costa.

Em seguida, cada integrante da disciplina passou a propor e gerenciar um processo criativo a partir das provocações apresentadas em sala de aula. Disso, o seminário alterou sua rota: de uma discussão conceitual para uma consultoria.

Como as aulas foram registradas em vídeo e transcritas, há muito material para se elaborar uma publicação de maior fôlego que discuta as implicações estéticas, composicionais, performativas e filosóficas de se tomar como ponto de partida as relações entre assincronia e multissensorialidade.



ACESSIBILIDADE CULTURAL: A PERCEPÇÃO VISUAL NO MUNDO DA PESSOA SURDAS

ROSA PIRES FERNANDES

Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB), Mestra em Artes (UnB); Professora em Escola Bilíngue para surdos – SEEDF/EBT; pós-graduada em Libras pela Faculdade de Tecnologia de Tocantins (FTT/TO) e em Arte Intermediática Digital pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Licenciada em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM/DF) e Artes Visuais (UFG);

rosapiresfernandes@hotmail.com.

Resumo

Proposta de imersão no universo da pessoa surda a partir de uma experiência visual registrada em vídeo com a supressão dos elementos sonoros. A ideia é se colocar no lugar do surdo para compreender a visualidade em seu mundo que vai além do estigma da deficiência para aguçar outros sentidos, contribuindo para promover a acessibilidade cultural.

Palavras-chave: Acessibilidade cultural, Surdez, Visualidade, Cultura Surda.

Abstract

Proposal for immersion in the universe of the deaf person from a visual experience recorded on video with the suppression of sound elements. The idea is to put themselves in the shoes of the deaf to understand the visuality in their world that goes beyond the stigma of disability to sharpen other senses, contributing to promote cultural accessibility.

Keywords: Cultural accessibility, Deafness, Visuality, Deaf culture.

Introdução



A ideia desta vivência e pesquisa surge no decorrer de uma disciplina que cursei enquanto doutoranda em Artes Cênicas denominada de Dramaturgias Cênicas do Departamento de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília – UnB, ministrada pelo Professor Dr. Marcus Mota, no primeiro semestre de 2025. Durante as aulas foi nos proposto um projeto performático com recursos de sons e imagens que dialogassem com nosso projeto de pesquisa. Foi então que “virei a chave” em relação ao meu projeto que tem como temática o Teatro Surdo. Até então, para mim os surdos viviam em um mundo de absoluto silêncio. Mesmo trabalhando por oito anos em uma escola bilíngue para surdos, a Escola Pública Integral Bilíngue Libras Português Escrito de Taguatinga – EBT, da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal – SEEDF, num lugar onde tive contato com diversos surdos, sempre percebi a importância das imagens na percepção do mundo deles, mas nunca do som. Parecia óbvio que o som era insignificante naquela cultura e contexto.

No decorrer da disciplina nos era apresentado o som no cinema e as diversas nuances ao longo dos anos e sua evolução, observamos diversas *performances* criativas que brincavam com a sonoridade, como diversas construções e ações performativas dos colegas de classe, sempre trazendo a questão da sonoridade em cena. Percebendo a imagem sempre estava acoplada ao som, comecei a refletir como proceder e dar andamento à proposta mantendo o foto no meu projeto que era direcionado aos surdos. Essa mudança de paradigma da relação entre som e imagem e a possibilidade do surdo sentir o som e sua vibração, tornou a proposta da *performance* em vídeo um tanto quanto desafiadora. Já percebia que a minha pesquisa não seria a mesma.

O meu dilema era: como abordar o som em cena e em vídeos, se minha proposta era destinada ao Teatro realizado por pessoas surdas? Procurei no primeiro momento me colocar no lugar do outro, no caso o outro era o sujeito surdo. Dessa forma eu pretendia melhor perceber como era para eles essa “ausência” de som. Digo “ausência” porque ainda acreditava que o mundo do surdo era um mundo de completo silêncio. Aos poucos, ia entendendo que, de certa forma, havia sim a percepção do som pelos surdos. O som não deixa de existir só por não ser audível e percebido por alguém, ele estava lá. Não é audível como é para as pessoas ouvintes, mas há a percepção da vibração, do ritmo. Por isso o surdo dança no ritmo da música, como também é capaz de se emocionar e sentir a Arte.

Outra questão que experienciei nesse processo de construção criativa é que a não percepção do som acaba por aguçar outra forma de percepção do ambiente e do meio. É como se a falta de um sentido promovesse o desenvolvimento de outros sentidos e abrisse novas possibilidades. Para o sujeito surdo, há a percepção do ritmo e vibração do som, mas é no visual que a comunicação melhor acontece. Inclusive, a própria Língua de Sinais – Libras, é uma língua visuoespacial.

Desbravando o Universo Visual da Pessoa Surda

Antes da construção da **performance** em vídeo, a pesquisa transcorreu com base no livro de Sacks, **Vendo Vozes**. Conhecer essa cultura e perceber o surdo além do estigma da deficiência era fundamental para a construção de uma forma de Arte que de fato promovesse uma acessibilidade cultural. Esse autor, que atuou como psiquiatra e professor na neurologia e psiquiatria na **Columbia University** em Nova Iorque, trazendo em suas obras reflexões interessantes sobre a mente humana. Embora ele venha de uma família de médicos, demorou a ter seu primeiro contato com os surdos.

Como era comum à época, ele, como tantos de nós, nem tinha ideia da capacidade de comunicação e da existência de uma língua própria que possibilitasse a comunicação entre pessoas surdas. Foi quando seu primeiro contato com os surdos o levou a ilha americana onde há no mundo a maior incidência de pessoas surdas. A justificativa são questões hereditárias. Estamos falando da ilha **Martha's Vineyard**, nos Estados Unidos da América. Lá, são tantos surdos que a língua ASL (Língua de Sinais Americana) é usada tanto pelos surdos como pelos ouvintes. Esse fato lhe causou curiosidade e estranheza, ao mesmo tempo em que se interessou pela biologia e cultura do povo surdo. Conforme foi adentrando àquela cultura daquele povo, as questões médicas e conceitos que tinha de pessoas com deficiência enquanto médico, foi dando lugar a outro tipo de percepção.

Ainda que jamais tenha esquecido a condição “médica” dos surdos, fui então levado a vê-los sob uma luz nova, “étnica”, como um povo, com uma língua distinta, com sensibilidade e cultura próprias capacidades de pensamento (e, de fato, possibilitava o pensamento e a percepção de um tipo não totalmente imaginável pelos que ouvem), mas também como o meio de comunicação de uma comunidade e uma cultura ricas.

SACKS, 1998, P. 7

Para Sacks, apesar da deficiência e incapacidade de ouvir, a pessoa surda também pode apresentar inúmeras outras possibilidades e recursos do cérebro humano. Na ausência de um recurso ou possibilidade, nos adaptamos e “infinitos recursos de sobrevivência e transcendência com que nos dotaram, juntas, a natureza e a cultura.” (SACKS, 1998, p. 7) Nesse contexto, me recordo de uma aluna que tive que era surdocega desde nascença. Ela não só interagiu com as pessoas, como também se comunicava por meio da Libras tátil quanto pelo uso do braile. Por diversas vezes, presenciei ela se expressando por meio da sua Arte através da dança, da pintura, artesanato e até mesmo por meio de desenhos, claro, com a devida adequação e acessibilidade do material.

Certa vez, por curiosidade, perguntei a uma amiga surda sobre como eram seus sonhos durante à noite. Ela era surda profunda desde que nasceu, se comunicava por meio da Língua de Sinais – Libras. Ele respondeu ser normal, “conversava” com todos e interagiu no sonho fazendo uso de sua língua materna, assim como acontecia no dia a dia. E mesmo que a pessoa no sonho fosse “ouvinte”, também se comunicava no sonho com ela em Língua de Sinais. Era como se o mundo tivesse a Libras como principal forma de comunicação. Para quem desconhece esse universo do surdo não é tão claro como as coisas acontecem. Achei incrível a capacidade do cérebro humano se adaptar às diversas circunstâncias, como Sacks pontuou, são “possibilidades e recursos do cérebro humano”. Assim, ele esclarece que foi “apresentado à língua de sinais e ao mundo dos surdos — uma língua, uma cultura que dificilmente quem é de fora consegue discernir ou imaginar.” (SACKS, 1998, p. 9) Lembrando que no caso dele, estamos falando da Língua de Sinais Americana – ASL, pois cada país tem sua língua de sinais própria.

Como primeira experiência nessa percepção do universo dos surdos, fiz um vídeo com meu filho tocando violão. Procurei tampar os ouvidos enquanto ele tocava. Senti um pulsar. Fechei os olhos, mas ainda era possível perceber que algo acontecia à minha volta. Imagino que com o surdo essa percepção seja mais perceptível, pois são treinados a terem mais sensibilidade pela necessidade de se comunicarem e interagirem com o mundo, uma vez que há essa deficiência em relação a captação do som. Então, tentei perceber o som por outras perspectivas, desta vez, novamente com os olhos abertos mas com os ouvidos tampados. A experiência era outra, mesmo sem a presença das notas do violão, percebia movimentos e situações que não havia me dado conta.



Figura 1 – Tocando Violão numa percepção visual.

O som está lá, ele existe, não é ausente porque alguém não o ouve. Mas este será perceptível, seja por seu ritmo ou vibração. As formas de percepções desse som podem variar de acordo com a capacidade auditiva de cada pessoa de percebê-lo. A pessoa não escutar não significa que ela não tem sensibilidade e nem a percepção da vibração do som. Imagine também que por meio da imagem é também uma forma de comunicação bastante rica em detalhes e inforações.

Além da audição, a sensibilidade criativa em imaginar, sentir e a forma com que aprendeu a ver as coisas pode dar forma a este som, assim em vez de ouvir, a pessoa surda “vê” o som. Essa possibilidade é mais comum em pessoas que não são surdas profundas ou não nasceram surdas, adquirindo a surdez em outro momento da vida. Quando Sacks tem contato com a obra do poeta sul-africano David Wright em 1969, ele se depara com a seguinte narrativa do autor contando que “escuta” o sussurro do vento sempre que vê árvores ou ramos sendo agitados pelo ar.” (SACKS, 1998, p. 11) Pensando nesse relato e experiência, na proposta da construção desse vídeo *performance* em imagens, apresento a ideia que sugere que as pessoas possam “ver” o movimento do vento e imaginar o som que esse movimento produz, quase que ouvi-lo. Apresento alguns movimentos que sugerem esse “som” do vento, seja no manejar de uma pipa, no movimento de uma folha ou árvores.



Figura 2 – Uma imagem de folhagens estática, mas que em tempo real capturada em vídeo demonstra movimento. Assim, surdos e ouvintes percebem o vento.

Essa cena do movimento das folhagens pela ação do vento me fez lembrar de um quadro do artista italiano Diacomio Balla, *O Carro Passou* (1913). Essa obra pertence ao movimento Futurista e teve grande impacto nas Artes Visuais. Inicialmente pode parecer que não há relação entre o tema do vídeo e a obra, mas ambas demonstram, além do movimento, a precisão com que o visual pode nos comunicar de forma tão precisa e que para muitos, passa despercebido. A rapidez frenética com que as coisas tem acontecido no mundo moderno, nos posiciona em um tempo diferente. O vídeo, por várias vezes, parece enfadonho, lento e, para que as pessoas percebam as imagens em destaque, é preciso dar um **zoom** ou mudar para um **time** mais lento. As pessoas estão acostumadas a acelerar os vídeos, as mensagens de áudio e isso é levado para várias questões do nosso dia a dia e da própria vida. É como se não tivéssemos mais tempo ou paciência para nada: nem para ver, nem para sentir ou viver. Observe o quadro em questão:



Figura 3 - Diacomo Balla, *O Carro Passou* (1913), obra Futurista Abstrata.

O quadro sugere de forma abstrata esse tempo frenético, onde tudo acontece muito rápido e quando nos damos conta, o tempo já passou. Esse tempo agora já representa o passado identificado num movimento visto nas cores que poderiam representar o vento veloz que vimos nas folhas verdes do vídeo, agora num azul a representar o vento da passagem de um carro que esteve por ali, mas agora passou. Já se encontra em outro lugar, em outro momento, no futuro. O convite que faço a partir dessa reflexão é que procuremos, assim como a pessoa surda, ver com mais intensidade, perceber os sons, mesmo que sem ouvi-los. Parar um pouco para sentir, se emocionar e vibrar com pequenas coisas, pois o futuro chega cada vez mais rápido, mas o passado que já foi não volta mais.

Não poderia de deixar mencionar, ao ver a predominância do azul neste quadro, o significado que essa cor tem para a cultura surda. Esta é uma cor que remete a resistência das pessoas com deficiência, inclusive as surdas, que eram marcadas com uma faixa em azul pelo regime nazista durante a Segunda Guerra Mundial, o que as identificavam como pertencentes a uma raça não-pura. Assim, estas pessoas eram condenadas ao extermínio, consideradas inclusive não aptas ao trabalho escravo. Chega a ser cruel registrar tais lembranças e verdades sobre esse período da história que queremos esquecer, mas é lembrando que tornamos possível a não repetição de tais erros, assim espera-se que nunca mais tais atrocidades se repitam.

O Mundo Dos Surdos Não é Um Mundo De Silêncio

Com base nessas observações e possibilidades na vida da pessoa surda, discordo de Sacks ao afirmar que as pessoas surdas “vivem num mundo de absoluto e contínuo

silêncio e ausência de som.” (SACKS, 1998, p. 12) Se assim o fosse, como explicar que há surdos que dançam no ritmo da música? Aqueles que sentem a forte vibração e até sentem-se incomodadas quando há um barulho muito forte como um arrastar de cadeiras? Além de considerarmos a sensibilidade na percepção e experiências sensoriais. Mesmo que não ouçam o som ao pisarem descalço em folhas secas, sua imaginação é capaz de promover uma experiência sensorial a ponto de “verem” o som ou entenderem a presença deste. Numa coisa Sacks tem razão: o mundo dos surdos é deveras complexo e fascinante. Embora devemos considerar que na época em que escreveu seus primeiros rascunhos, o preconceito contra as pessoas surdas era ainda mais evidente. O próprio autor chega a afirmar que “nascer surdo é infinitamente mais grave do que nascer cego pelo menos de forma potencial.” (SACKS, 1998, p. 12) Não existe mais ou menos deficiente, a pessoa com deficiência, independente de qual deficiência tenha, ela irá aprender a lidar com ela de diferentes formas. Na escola para surdos onde trabalhei, como mencionado anteriormente, tínhamos alunos surdocegos que se comunicavam pela Libras tátil (tocando as mãos que sinalizavam em língua de sinais) e em Braille. Todas as pessoas possuem algum grau de dificuldade na vida a transpor e superar, com ou sem deficiência. É assim que cada um de nós se adapta à vida e busca diferentes formas para lidar com essas situações adversas. Também conheci famílias inteiras de surdos, filhos, pais, tios e primos. E essas famílias tinham orgulho de serem surdas e celebravam com festividade quando nascia outra criança surda entre eles. Mas para muitas famílias ouvintes, a realidade é bem diferente. A falta de conhecimento sobre a deficiência e o preconceito, faz com que eles queiram “consertar” o filho que nascera surdo, chegando até mesmo percebê-los como incapazes.



Figura 4 – Alunas surdas se comunicando em Libras durante o intervalo na Escola Pública Integral Bilíngue Libras Português Escrito de Taguatinga (SEEDF/EBT).

A Língua de Sinais – Libras, foi abordada em dois momentos no vídeo *performance*. Neste momento de descontração entre as alunas da Escola e em uma aula de português escrito ministrada em Libras por uma professora surda, para alunos igualmente surdos. A presença da língua é fundamental para que aconteça a aprendizagem do indivíduo surdo e na formação do seu pensamento. Muitos têm contato tardiamente com a Libras,

o que prejudica bastante sua aprendizagem, inclusive as escolas bilíngues para surdos é um espaço fundamental para esse contato e consolidação da cultura surda.

Sobre a importância da aprendizagem de uma linguagem na consolidação da aprendizagem dos surdos, Quadros e Karnopp destacam que

a linguagem é restringida por determinados princípios (regras) que faz parte do conhecimento humano e determinam a produção oral ou visuoespacial, dependendo da modalidade das línguas (falada ou sinalizada), da formação das palavras, da construção das sentenças e da construção dos textos.

QUADROS E KARNOPP, 2004, P. 16

No prólogo de seu livro **Vendo Vozes**, Sacks admite que não é um profundo conhecedor sobre o assunto, mas propõe-se a aprender. Inclusive, ao término do livro, ele busca aprender a Língua de Sinais Americana, pois entende que é na língua que o ser humano se desenvolve intelectual e culturalmente.

ser deficiente na linguagem, para um ser humano, é uma das calamidades mais terríveis, porque é apenas por meio da língua que entramos plenamente em nosso estado e cultura humanos, que nos comunicamos livremente com nossos semelhantes, adquirimos e compartilhamos informações. Se não pudermos fazer isso, ficaremos incapacitados e isolados.

SACKS, 1998, P. 12

Até o momento em que ainda não existia uma linguagem ao qual o surdo se comunicava e aprendia, ele foi considerado por séculos como

“estúpidos” por milhares de anos e considerados “incapazes” pela lei ignorante — incapazes para herdar bens, contrair matrimônio, receber instrução, ter um trabalho adequadamente estimulante — e que lhes foram negados direitos humanos fundamentais. Essa situação só começou a ser remediada em meados do século XVIII.

SACKS, 1998, P. 12

Com base nessa importância da língua para a aprendizagem e comunicação do surdo, é que me propus sinalizar em Libras os comandos do vídeo **performance**, legendando e não usando a voz. Mesmo não sendo intérprete de Libras profissional, já tenho contato com a língua dos surdos há algum tempo e, mesmo fazendo alguns cursos, não me considero fluente. O importante é não medir esforços para treinar e pesquisar os sinais para tornar o vídeo acessível tanto para o surdo como para o ouvinte que se propusesse a fazer uma imersão no universo do surdo.



Figura 5 – Interpretação em Libras com legendas em português como forma de acessibilidade na explicação de como se daria a experiência da percepção do mundo para o surdo.

No entanto, falar de acessibilidade cultural para os surdos e para as pessoas com deficiência em Artes vai além da adequação e uso de sua língua materna. Precisamos nos colocar no lugar do outro e procurar perceber e aprender com a pessoa com deficiência uma forma diferente de sentir o mundo à sua volta. Aprender é ser sensível o bastante para entender que existem infinitas formas de se expressar em Artes. Não há regras quando falamos de criatividade e Arte. Mas ao invés disso, o que se percebe é uma batalha tentando “consertar” o outro ou adequá-lo ao mundo que determinamos um pseudo-padrão de normalidade. Mas o que seria normal num universo repleto de diferenças e possibilidades?

Nas Artes Cênicas, por exemplo, a visualidade em cena em cada um dos seus elementos pode comunicar ao surdo de forma precisa sem que necessariamente seja preciso o uso da presença de um intérprete de Libras, embora este seja um direito do surdo previsto em Lei. Observo também apresentações realizadas por artistas surdos no qual a linguagem é Libras. Sendo que, se assim desejarem, também poderiam substituir a Língua de sinais pela expressão corporal, facial, elementos cênicos visuais como cenários, figurinos, iluminação e demais características específicas da linguagem do teatro, podendo ser um recurso deveras acessível tanto para o surdo quanto para o ouvinte.

O encenador estadunidense, Bob Wilson (1941-), segundo Pinheiro (2021), teria adotado uma criança surda que na época tinha cerca de 12 anos de idade. A criança no início não tinha uma língua e a comunicação entre eles acontecia por meio de desenhos. Foi essa experiência com seu filho surdo e forma de comunicação que o renomado encenador mudou a forma de fazer teatro. Além de pensar no visual e arquitetura cênica para que a comunicação também ocorresse para seu filho, transformou a forma dele mesmo perceber o mundo, Wilson passa a “focar no ser humano do jeito que ele é, encontrando potencial e beleza artística nas suas peculiaridades – muitas

vezes taxadas somente enquanto patologias ou deficiências.” (PINHEIRO, 2021, p. 12) A própria fala dos atores deixa de ser o foco em suas montagens, deixando cada ator livre para criar seu personagem à sua maneira.

Estas experiências do passado contribuíram bastante para que hoje haja a possibilidade de um surdo, por exemplo, escolher a forma como deseja se comunicar e expressar. Que seja oralizando, em Língua de Sinais, implantado, ou até mesmo numa interação bimodal. Mas antigamente, como em escolas especiais na Inglaterra e França, a ideia que se tinham sobre o uso da língua de sinais pelos surdos era bem diferente.

escolas “orais”, que se preocupam sobretudo em fazer os surdos falar como as outras crianças e que causaram muitos danos a indivíduos com surdez pré-linguística desde o princípio.

SACKS, 1998, P. 13

Como proibiam o uso da Língua de Sinais, as crianças, meio que clandestinamente arrumavam um jeito de se expressarem de forma livre, como deveria ser.

Nosso jargão de sinais, obviamente, era proibido. [...] Mas aquela regra não podia ser imposta sem a presença dos funcionários da escola. O que estou descrevendo não é o modo como falávamos, e sim como conversávamos entre nós quando nenhuma pessoa ouvinte estava presente. Nesses momentos, nosso comportamento e nossa conversa eram muito diferentes. Relaxávamos as inibições, não usávamos máscara.

SACKS, 1998, P. 14

Que as máscaras sejam agora usadas artisticamente no teatro como uma metáfora e não como repressão; que o sujeito surdo seja livre para se expressar como desejarem, principalmente nas Artes.

Curiosidades sobre o dia a dia da pessoa surda

Para quem almeja como artista tornar a acessibilidade parte do seu trabalho para garantir um direito da pessoa com deficiência, é interessante conhecer algumas particularidades na vida da pessoa surda. Durante a produção do vídeo **performance**, por exemplo, não tinha me atentado no detalhe da seta em um carro: tanto ela pisca de forma luminosa, quanto faz um barulho. Naquele momento eu não entendi bem o porque, mas sabia que tinha algo relacionado a acessibilidade, como acontece com os semáforos que além das informações nas cores amarela, verde e vermelho, também tem o apito pulsando para nortear as pessoas cegas.



*Figura 6 – Seta luminosa no lá direito no painel do carro indicando que irá virar.
Nota-se que a imagem apesar da cor e luminosidade, também vem associada ao som.*

Embora não seja possível perceber o som nesta imagem, ele não deixa de existir por não ser ouvido. Ele está lá, associando-se som e imagem. Pode ser sentido, pode vibrar e aguçar a percepção do ritmo e dos ruídos. É o que acontece quando uma pessoa surda não ouve na totalidade um som, mesmo sendo capaz de perceber a vibração desse som, outros instintos e sentidos são despertados para que a comunicação se faça presente e possível.

No vídeo o apresentador Renato Nunes no Canal do Youtube da TV INES, ele nos mostra como a tecnologia pode servir de facilitadora na comunicação e acessibilidade de uma pessoa surda. Um exemplo simples do dia a dia é o tocar de uma companhia. Você escuta o som, entende a comunicação que alguém está chamando na sua porta, vai até lá e abre. Mas para o surdo? Como seria? E o som do despertador? Seria possível usar uma 'babá eletrônica'? E na escola, como o surdo percebe a sirene que avisa sobre o intervalo?. Essa é a questão: entender as dificuldades do outro para promover a acessibilidade, muitas vezes a tecnologia pode ser uma excelente aliada.

Noutro dia, dirigindo em um fatídico engarrafamento, resolvi filmar para analisar depois as imagens. Talvez servisse para a **performance** do vídeo que estava produzindo. Assistindo o vídeo posteriormente, notei que não tinha me dado conta do quanto a cidade é barulhenta. Em análise posterior, percebi as nuances que podem ou não serem acessíveis aos surdos. Algumas, como as buzinas, ruído de motos e barulho de um trânsito congestionado. Às vezes é mesmo uma bênção não precisar ouvi-los todos os dias. Mas dissociar completamente o som da imagem, sem adequações ou outras possibilidades de acessibilidade, pode dificultar a vida da pessoa que não tem no som um meio de comunicação, mas no visual.

Como finalização do processo da **performance** em vídeo, segue o **link** e o convite para possam também experienciar essa forma diferente de perceber e ver a vida, assim diminuindo as diferenças e preconceito por meio do conhecimento.



Figura 7 - Link do vídeo performance como proposta de imersão no mundo do surdo:
<https://www.youtube.com/watch?v=C1FqALeyvew&t=114s>.

Referências Bibliográficas

- PINHEIRO, Lucas de Almeida. Bob Wilson: por trás do olhar de um surdo e da voz-pensamento de um autista. / Bob Wilson. Londrina: Eduel, 2021.
- QUADROS, R. M.; KARNOPP, L. B. Língua de sinais brasileira: estudos linguísticos. Porto Alegre: Artes Médicas, 2004.
- SACKS, Oliver W. Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos. Tradução: Laura Teixeira Motta. Editora Companhia das Letras, SP: 1998.
- NUNES, Renato. TV INES. Tecnologia em LIBRAS - Casa de Surdo. Canal no Youtube, publicado em 20 de abr. de 2014. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=tw-QWFpkekNg&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Frosapiresart.blogspot.com%2F&source_ve_path=Mjg2NjY.



QUANDO O MEU CORPO DANÇA: REFLEXÕES SOBRE A CRIAÇÃO UM VÍDEO-DOCUMENTÁRIO INTERARTÍSTICO

LAÍS VIEIRA COSTA DOS SANTOS
Universidade de Brasília (UnB)

Resumo

Este artigo apresenta e traz reflexões sobre o processo de criação do vídeo-documentário Quando o Meu Corpo Dança, obra que surgiu durante a disciplina Dramaturgias Cênicas, disciplina optativa ofertada para os estudantes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). O vídeo é um experimento interartístico documental entre dança, música e palavra no qual os dançarinos participantes improvisam a partir de uma música escolhida pelos mesmos e depois são entrevistados respondendo a pergunta "o que você sente quando você dança?". A dança e o conteúdo presente nas entrevistas somados a um minucioso processo de edição resultam em uma obra sensível, significativa e potente.

Palavras-chave: Dança, Vídeo, Improvisação

Abstract

This article presents and reflects on the creative process of the video documentary "When My Body Dances," a work that emerged during the Scenic Dramaturgy course, an elective course offered to students in the Postgraduate Program in Performing Arts at the University of Brasília (UnB). The video is an interartistic documentary experiment involving dance, music, and words in which the participating dancers improvise to a song of their own choosing and are then interviewed to answer the question "What do you feel when you dance?". The dance and the content of the interviews, combined with a meticulous editing process, result in a sensitive, meaningful, and powerful work.

Keywords: Dance, Video, Improvisation.

Introdução



Quando o Meu Corpo Dança é um experimento interartístico documental entre dança, música e palavra que se encaixa na categoria vídeo-documentário. Segundo Fernão Ramos, professor do departamento de cinema da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), “o vídeo-documentário é uma produção audiovisual que busca representar aspectos da realidade por meio de registros sonoros e imagéticos, com intenção de informar, refletir ou provocar discussão crítica” (Ramos, 2008, p. 27). Esta obra traz recortes da dimensão prática do trabalho dos dançarinos participantes e auto reflexões acerca de seus fazeres. O caráter experimental do vídeo aparece, de maneira mais acentuada, no minucioso processo de edição, no qual o foco encontra-se em cortes, colagens e sobreposições de imagens; e cortes, sobreposições e volume de sons. As experimentações com as possibilidades de edição foram feitas nos aplicativos *iMovie* e *CapCut*, aplicativos gratuitos disponíveis na *App Store*, a loja oficial de aplicativos para o sistema operacional da *Apple*. Considerando a dança, a dimensão poética das entrevistas e a estética resultante do processo de edição, acredito que esta obra possui diversas camadas artísticas que resultam em um produto final complexo, sensível e cativante.

A obra *Quando o Meu Corpo Dança* surge da vontade de celebrar o amor pela dança e a autenticidade dos dançarinos participantes, além trazer relatos de como estes dançarinos se sentem quando dançam. Este vídeo foi resultado de uma proposta feita pelo professor Marcus Santos Mota durante a disciplina Dramaturgias Cênicas, disciplina optativa ofertada para os estudantes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). A atividade propunha que os estudantes criassem um vídeo com duração de dez minutos buscando a experimentação artística. Dessa forma, os discentes tiveram bastante liberdade de escolha em suas criações. Considerando os meus interesses e as minhas experiências artísticas, escolhi me debruçar sobre a dança, a improvisação, entrevistas, e a edição de vídeos e sons.

Quando o Meu Corpo Dança

O ponto de partida para a concepção deste vídeo foi a minha paixão pela dança e a vontade de mostrar não só o trabalho de dançarinos diversos, mas a relação destes artistas com o seu fazer artístico. No livro, *A Dança*, Klauss Vianna, dançarino, coreógrafo e professor brasileiro sugere a dança como um modo de existência. “Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado [...]” (Vianna, 2005, p.105). Na obra em questão, buscou-se mostrar essa dança singular que é um modo único de expressão de cada dançarino. Para tal finalidade, os dançarinos foram convidados a dançar de maneira improvisada, de modo que a dança acontecesse sem planejamento prévio e de forma espontânea. Em seu livro *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*, o músico Stephen Nachmanovitch corrobora a ideia de que é a improvisação é uma manifestação artística no qual a individualidade do artista está fortemente presente ao afirmar que “a criação espontânea nasce do nosso ser mais profundo e é imaculadamente e originalmente nós” (Nachmanovitch, 1993, p.21). Os quinze dançarinos participantes do vídeo dançaram de maneira improvisada, trazendo um pouco de suas existências para a obra. Ao assistir o vídeo, é muito evidente que cada dançarino tem a sua maneira singular de se movimentar e uma percepção única sobre o ato de dançar.

Inicialmente, havia o desejo de envolver o maior número possível de dançarinos no projeto, estimava-se, idealmente, entre 30 e 50 participantes. No entanto, os desafios concretos da produção revelaram limitações logísticas e temporais que tornaram inviável a realização de filmagens e entrevistas com um grupo tão amplo. No primeiro momento, a escolha dos artistas participantes aconteceu pela proximidade destes com a proponente da obra, o que facilitaria a logística das filmagens. Ainda assim, conciliar horários e locais para a realização das filmagens foi bastante desafiador e muitos dos artistas conhecidos pela proponente não fizeram parte do projeto. Posteriormente, a proponente utilizou grupos de *WhatsApp* onde haviam vários dançarinos para encontrar possíveis participantes. Como resultado, tivemos quinze artistas no elenco. Em relação aos estilos de dança que norteiam o trabalho dos artistas participantes, vemos duas grandes vertentes: danças urbanas e dança contemporânea. A maior parte se encontra no universo das danças urbanas, alguns dançam o que podemos entender como dança contemporânea, e outros, transitam entre as duas vertentes.

Discutir as danças urbanas é adentrar um universo repleto de complexidades, onde se entrelaçam questões conceituais e sociopolíticas. Este texto busca oferecer uma visão introdutória sobre aspectos conceituais, com o intuito de proporcionar ao leitor uma compreensão, mesmo que inicial, do que significa o termo “danças urbanas”. Atualmente, o termo “danças urbanas” está sendo amplamente utilizado pela comunidade de dança urbana no Brasil para nomear o que um dia foi chamado de “*street dance*” ou “dança de rua”. “*Street dance*” faz referência direta às danças norteamericanas de diáspora africana, danças que foram desenvolvidas em comunidades negras nos Estados Unidos e que contém influências de diversas culturas. Apesar de “dança de rua” ser a tradução literal de “*street dance*”, existem debates importantes sobre como o significado do termo se transforma quando ele chega ao Brasil, visto que os dançarinos brasileiros desenvolveram as suas próprias maneiras de dançar “dança de rua”, como sugere Rafael Guarato (2020), dançarino e historiador da dança.

A escolha de utilizar o termo “danças urbanas” é em razão de esta ser a terminologia mais utilizada atualmente, assim como explicam Ana Cristina Ribeiro Silva e Ricardo

Cardoso (2011). Embora possamos compreender as danças urbanas como esse conjunto de danças estadunidenses de diáspora africana, é importante ressaltar que dentro das danças urbanas existem vários estilos de dança com os seus léxicos, técnicas e outras especificidades próprias. Nas palavras de Guarato (2020), a expressão “danças urbanas” trouxe consigo uma racionalização e uma sistematização, não necessariamente positiva, que distingue cada estilo de dança:

Foi com as danças urbanas que nomes como hip hop dance, house, locking, popping, b.boying, krumping, vogue, dancehall, dentre outras nomenclaturas, passaram a ser empregadas, sendo cada uma delas consideradas específicas e detentoras de seus fundamentos que fornecem elementos para suas técnicas e estéticas de dança. Grosso modo, ninguém aprende ou dança efetivamente danças urbanas, a pessoa pratica e se vincula a uma ou mais técnica e estética de danças que são agrupadas dentro do guarda-chuva danças urbanas

GUARATO, 2020, P. 25

Na obra *Quando o Meu Corpo Dança*, a maior parte dos dançarinos praticam um ou mais estilos de dança que estão dentro do universo das danças urbanas. Por esta razão, é possível observar semelhanças estéticas nas suas movimentações, ainda que cada dançarino possua uma maneira única de dançar. As diferenças que marcam a singularidade na dança de cada artista procedem dos estilos específicos estudados por eles e de uma característica fundamental para as danças urbanas: a liberdade. “A dança de rua enfatiza a criação livre, e o estilo livre é um fator-chave em seu desenvolvimento” (Ling, 2025, p. 7, tradução nossa). Nas danças estadunidenses de diáspora africana, o seu “jeitinho”, a sua personalidade, ou, no léxico do hip hop, o seu “sabor” é muito valorizado.

Entre os quinze dançarinos do elenco, podemos observar a presença única e marcante das urbanas em sete dançarinos: Abú Curupira (figura 1), João Gomas (figura 2), Maria Eduarda Albuquerque (figura 3), N3 (figura 4), Natália Lima (figura 5), Rafael Mutumba (figura 6) e Taís Galante (figura 7).



Figura 1: Abú Curupira. Fonte: elaborada pela autora.



Figura 2: João Gomes. Fonte: elaborada pela autora.



Figura 3: Maria Eduarda Albuquerque. Fonte: elaborada pela autora.



Figura 4: N3. Fonte: elaborada pela autora.



Figura 5: Natália Lima. Fonte: elaborada pela autora.

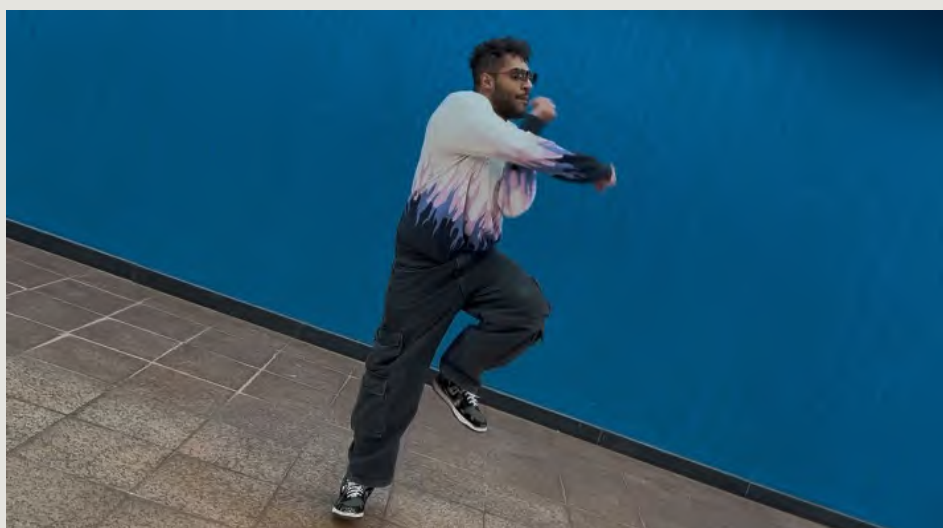


Figura 6: Rafael Mutumba. Fonte: elaborada pela autora.



Figura 7: Taís Galante. Fonte: elaborada pela autora.

Ao pensar a dança contemporânea, encontra-se um enorme desafio, compreender os significados presentes na palavra contemporaneidade. Refletindo sobre o que é essa dança, a professora, pesquisadora e artista Ana Maria de São José nos trás uma resposta:

Não existe apenas um caminho para se pensar a dança que é realizada na contemporaneidade, não existe apenas uma dança contemporânea por se tratar de construções coreográficas diversas, provenientes de lugares e culturas diferenciadas, etc. Assim, o tema dança contemporânea sempre gera discussões, dúvidas, conflitos e questionamentos

JOSÉ, 2011, P. 2

Em *Quando o Meu Corpo Dança*, quatro dançarinos trabalham com ênfase na estética dança contemporânea (José, 2011), Adelaida Pallavicini (figura 8), Isadora Oliveira (figura 9), Fernando Gomes (figura 10) e Renato Rodrigues (figura 11).

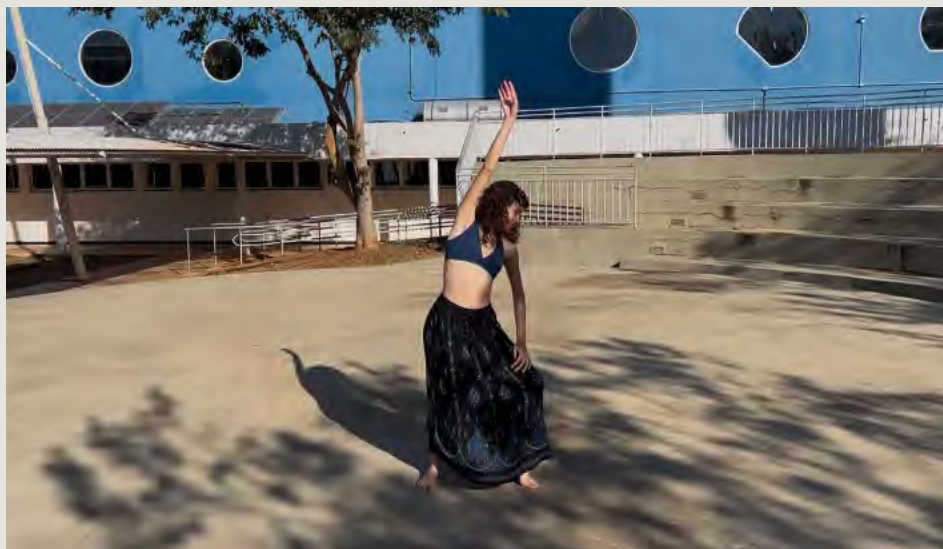


Figura 8: Adelaida Pallavicini. Fonte: elaborada pela autora.

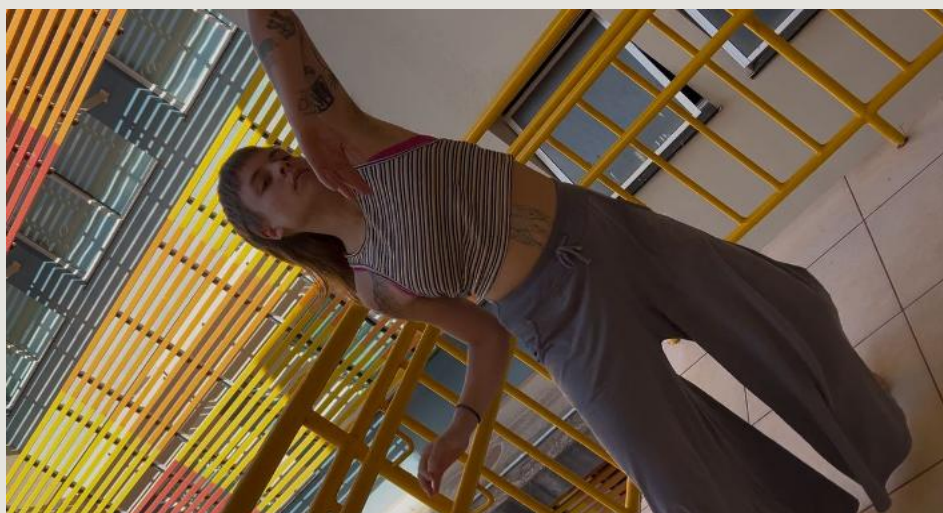


Figura 9: Isadora de Oliveira. Fonte: elaborada pela autora.



Figura 10: Fernando Gomes. Fonte: elaborada pela autora.



Figura 11: Renato Rodrigues. Fonte: elaborada pela autora.

Para este trabalho, optou-se compreender a dança contemporânea como um pensamento de dança que reúne diferentes estilos, movimentos e técnicas (José, 2001). Esta ideia se relaciona às ideias presentes no texto *Essa tal de Dança Contemporânea*, de Airton Tomazzoni, onde ele afirma que a dança contemporânea não é um estilo de dança específico, mas sim um jeito de pensar a dança (Tomazzoni, 2006). Ainda neste texto, Tomazzoni propõe que dança contemporânea é dança, um campo específico da arte no qual “o corpo em movimento estabelece sua própria dramaturgia, sua musicalidade, suas histórias, num outro tipo de vocabulário e sintaxe” (Tomazzoni, 2006). É essa dança que vemos nos corpos dos quatro dançarinos acima, uma dança que não possui um estilo específico, mas segue o pensamento de “o que pode o meu corpo no aqui e agora?”

Como dito anteriormente, no elenco há dançarinas que estão em um território entre as danças urbanas e a dança contemporânea. São elas: Aimê Rivero (figura 12), Laís Vieira (figura 13), Manuel Amin (figura 14) e Raquel Mergener (figura 15).



Figura 12: Aimê Rivero. Fonte: elaborada pela autora.



Figura 13: Laís Vieira. Fonte: elaborada pela autora.



Figura 14: Manuela Amin. Fonte: elaborada pela autora.

Nos processos de filmagem de *Quando o Meu Corpo Dança*, os dançarinos foram informados que deveriam dançar por cerca de cinco minutos, podendo pausar quando desejassem e que eu, proponente do projeto, os filmaria utilizando diferentes posições de câmera. Não foi necessário informar aos artistas que eles deveriam dançar de forma improvisada, visto que a improvisação era uma forma de dança fortemente presente no fazer de todos os participantes.

Partindo de suas experiências, de seu repertório de movimentos, de sua memória corporal e de seu imaginário, o dançarino improvisador escolhe e ressignifica informações vindas do meio em que se encontra [...], transformando-as em dança

SANTOS, 2022, P. 20

Como podemos ver no trecho acima, de minha autoria, a dança improvisada acontece quando o dançarino experimenta se mover espontaneamente a partir do seu repertório de conhecimento, da sua criatividade e de suas escolhas. Para esta obra, todos os artistas, com exceção de uma dançarina, escolheram improvisar tendo como principal estímulo uma música de sua preferência. Mesmo com a predominância do estímulo musical e influências estéticas compartilhadas, é possível perceber, em cada dançarino, uma singularidade própria, uma qualidade expressiva única que se manifesta de forma particular no corpo e no gesto de cada sujeito. Tal fato reafirma a potência da improvisação como linguagem artística legítima, dotada de expressividade e autenticidade. A dançarina Isadora de Oliveira, discente do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília (IFB), decidiu dançar a partir de suas sensações e relações com o espaço físico, trazendo movimentações mais lentas e que aparentam surgir de dentro para fora.

Zilá Muniz (2014), Carolien Hermans (2002; 2004), Lynne Anne Blom e Tarin Chaplin (1988), compreendem a improvisação em dança é um acontecimento espontâneo de criar e executar movimento simultaneamente a partir de relações criadas com elementos distintos do momento presente. É relevante lembrar que, embora cada dançarino preserve seu estilo próprio de movimentação, todo o elenco do vídeo esteve inserido dentro da linguagem da improvisação, elemento que confere à obra um caráter singular, marcado pela efemeridade do gesto e pela autenticidade da criação em tempo presente. Como artista criadora, acredito que esta escolha é uma grande potência deste trabalho.

A ideia de trabalhar com entrevistas foi inspirada pelo filme franco-belga *Climax*, filme escrito e dirigido por Gaspar Noé, que transita entre o musical e o terror enquanto traz a dança em seu enredo. Nos primeiros minutos do filme, apenas após uma pequena cena introdutória, vemos gravações de entrevistas de dançarinos que parecem estar em um processo seletivo para compor uma companhia de dança. As gravações aparecem em uma televisão antiga e mostram os dançarinos da altura do tórax para a cabeça, em meio primeiro plano, que é utilizado quando o foco deve estar no discurso de quem fala (Pisani, 2013). Dessa maneira, a atenção do espectador é direcionada para a aparência física dos dançarinos, suas falas, expressões faciais e seus gestos, o que nos permite perceber não só o conteúdo contido nas falas, mas a singularidade de cada corpo.

Para a obra, também foi utilizado o meio primeiro plano (Pisani, 2013) e a câmera em posição fixa, nos mesmos moldes das entrevistas em *Climax*. Todas as filmagens foram captadas pela câmera de um celular modelo *iPhone 14*, da marca *Apple*. Após as primeiras edições e direcionamentos dos colegas e do professor Marcus Mota, foram

feitas algumas experimentações com pequenos movimentos de câmera, porém, mantendo o meio primeiro plano (Pisani, 2013). Estas pequenas movimentações tornaram possível observar movimentos gestuais e alguns outros detalhes na linguagem corporal de cada artista entrevistado.

Com o intuito de registrar depoimentos que expressassem, de forma concisa, a perspectiva singular de cada dançarino sobre sua prática artística, optou-se por conduzir as entrevistas a partir de uma única pergunta norteadora: “o que você sente quando você dança?”. “A natureza profundamente subjetiva da pergunta levou os dançarinos a refletirem sobre suas práticas a partir de sensações e emoções, resultando em falas marcadas por intensidade afetiva e profundidade expressiva. É importante mencionar que os dançarinos não sabiam como a entrevista seria conduzida. Portanto, as respostas foram improvisadas, contendo um grau de espontaneidade que também contribui para a estética da obra. Os entrevistados foram orientados a responder a pergunta de forma muito livre, podendo pausar quando necessário, recomeçar ou tomar um tempo para refletir conforme a necessidade. Com isso, as respostas foram muito diversas não só em relação ao conteúdo, mas no tipo de linguagem utilizada (mais ou menos formal), e em duração. Algumas duraram cerca de trinta segundos, enquanto outras passaram dos dois minutos.

O processo de edição foi plenamente experimental, visto que a artista criadora não possuía experiência com edição de vídeo/som e não buscou esse conhecimento previamente. Para tal, foram utilizados os aplicativos *iMovie* e *CapCut*, e todo o processo foi feito em celular modelo *iPhone 14*, da marca *Apple*. Experimentou-se, então, cortes, colagens e sobreposições de imagem e som, buscando chegar a algo semelhante ao que eu havia construído no meu imaginário criativo. Os cortes e colagens tinham como objetivo criar uma conexão entre a fala e a dança. Em certos momentos, a fala de um artista foi associada à dança de outra pessoa (figura 15), e em outros a fala e dança eram do mesmo artista.



Figura 15: Trecho do vídeo. Fonte: elaborada pela autora.

A edição do material audiovisual ocorreu de maneira experimental, orientada pela busca por conexões estéticas e de sentido entre as imagens e as falas dos participantes. Simultaneamente, procurou-se construir uma narrativa visual que mantivesse a fluidez e o dinamismo, de modo a favorecer o envolvimento, a percepção sensível, e o interesse do espectador (figuras 16 e 17).



Figura 16: Trecho do vídeo. Fonte: elaborada pela autora.



Figura 17: Trecho do vídeo. Fonte: elaborada pela autora.

Durante a edição, um dos maiores desafios foi suavizar as transições entre falas e músicas, e entre músicas diferentes. A fim de tornar as transições mais orgânicas, o volume dos sons foi cuidadosamente ajustado para estarem em consonância. Quanto à colagem de músicas diferentes, foi necessário realizar os cortes de forma minuciosa, garantindo que as pulsações das músicas se encontrassem. Apesar de ter sido um trabalho árduo e complexo, tudo foi feito seguindo a metodologia de teste, análise e reteste, até que o resultado fosse satisfatório. Segundo citação amplamente atribuída a Johannes Brahms, compositor alemão, “o valor de um artista é medido pelo número de vezes que ele joga coisas fora” (Brahms, *apud*, Nachmanovitch, 1993, p. 71), o que evidencia a importância do processo de seleção e refinamento na criação artística. Para a obra em questão, longos períodos de tempo foram dedicados a selecionar os melhores trechos das danças e das entrevistas vários trechos filmados foram descartados.

Conclusão

...

Referências

BLOM, Lynne Anne; CHAPLIN, L. Tarin. *The Moment of Movement: Dance Improvisation*. University of Pittsburgh Press, 1988.

GUARATO, Rafael. *Os conceitos de 'dança de rua e 'danças urbanas' e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte I)*. Arte da Cena (Art on Stage), Goiânia, v. 6, n. 2, p. 114–154, 2020. DOI: 10.5216/ac.v6i2.66882. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/66882>. Acesso em: 7 ago. 2025.

HERMANS, Carolien. *Improvisation Analysis: Choice and Chance*. 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/38149464/Improvisation_Analysis_Choice_and_Chance. Acesso em: 13 set. 2022.

JOSÉ, Ana Maria de São. *Dança contemporânea: um conceito possível?* In: COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE, 5., São Cristóvão. Anais eletrônicos... São Cristóvão: EDUCON, 2011. Disponível em: <http://www.educonufs.com.br/vcoloquio/cdcoloquio/cdroom/eixo%209/PDF/Microsoft%20Word%20-%20DANcA%20CONTEMPORaNEA%20UM%20CONCEITO%20POSSiVEL.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2014.

LING, Xi. *Street dance redefined: a bridge across the knowledge gap*. Frontiers in Sports and Active Living, v. 7. Disponível em: <https://www.frontiersin.org/journals/sports-and-active-living/articles/10.3389/fspor.2025.1610656/full>. Acesso em: 23 jul. 2025.

MUNIZ, Zilá. *IMPROVISAÇÃO: descobrir camada por camada*. Uberlândia: Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28692>. Acesso em 14 abr. 2023.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. 5ª ed. São Paulo: Summus, 1993.

NOÉ, Gaspar (direção e roteiro). *Climax*. França/Bélgica: Rectangle Productions / Wild Bunch, 2018. 96 min.

PISANI, Marília Mello. *A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE PLANOS E MOVIMENTOS*. [s.l: s.n.]. Disponível em: <<https://apdmce.com.br/wp-content/uploads/2020/01/A-Linguagem-cinematografica-de-planos-e-movimentos-.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2025.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o Que É Mesmo Documentário*. Senac, 2008.

RIBEIRO, Ana Cristina ;CARDOSO, Ricardo. *Dança de rua*. Campinas, SP: Átomo, 2011.

SANTOS, Laís Vieira Costa dos. *Improvisação como prática de investigação corporal e criação em dança: uma experiência transformadora.* 2022. Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura em Dança. Instituto Federal de Brasília, 2022.

TOMAZZONI, Airton. *Esta tal de dança contemporânea* -. Disponível em: <<https://idanca.net/esta-tal-de-danca-contemporanea/>>. Acesso em: 7 ago. 2025.

VIANNA, Klaus. *A dança*. 6ª ed. São Paulo: Summus, 2005.



RESSONÂNCIAS ESTATOCÁSTICAS: UM EXPERIMENTO AUDIOVISUAL DE LIVRE CONEXÃO ENTRE ARTISTAS DO SOM, DO SILÊNCIO, DA COR E DA AUDIOVISÃO.

STATOCHASTIC RESONANCES: AN AUDIOVISUAL EXPERIMENT EXPLORING
FREE-FLOWING CONNECTIONS AMONG ARTISTS , OF SOUND, SILENCE,
COLOR, AND AUDIOVISION.

GLAUCO FRANCISCO MACIEL DE ARAÚJO

Resumo

Este artigo apresenta um relato de experimento audiovisual imersivo intitulado Ressonâncias Estatocásticas, desenvolvido como atividade para a disciplina de Dramaturgias Cênicas, ministrada pelo professor Marcus Mota¹ no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPGCEN/UnB). A pesquisa propõe uma experiência sensorial que investiga como padrões e estruturas musicais podem se articular para compor uma paisagem sonora expandida, que se configura também como forma audiomusical. A interseção entre cor, som e silêncio constitui o campo estético central da proposta, que busca explorar as ressonâncias possíveis entre o ver e o ouvir, entre a imagem e o som, entre a forma e sua ausência.

Palavras-chave: Audiomusical, Ruídos de cena, Sonoplastia, Arte de foley, Audiovisão, Sound design.

Abstract

This article presents a report on an immersive audiovisual experiment entitled Statocastic Resonances, developed as an activity for the course "Scenic Dramaturgies," taught by Professor Marcus Mota in the Graduate Program in Performing Arts at the University of Brasília (PPGCEN/UnB). The research proposes a sensory experience that investigates how musical patterns and structures can articulate to compose an expanded soundscape, which also takes the form of an audiomusical expression. The intersection of color, sound, and silence constitutes the central aesthetic field of this work, which seeks to explore the possible resonances between seeing and hearing, between image and sound, between form and its absence.

Keywords: Audiomusical, Scene Noise, Sound Designer, Foley Art, Audiovision, Sound Design.

Introdução

Este estudo propõe uma reflexão audiovisual, um experimento multissensorial que conecta, de forma livre e poética, os pensamentos de três artistas e teóricos fundamentais: Wassily Kandinsky, Michel Chion e John Cage. Ressonâncias Estatocásticas apresentadas em forma audiovisual podem se referir diretamente à maneira como os elementos visuais e sonoros se relacionam e interagem de forma dinâmica e imprevisível, criando uma experiência imersiva e envolvente para o espectador. Este processo criativo faz uso de recursos sonoros naturais, fotografias, sons percussivos, efeitos sonoros construídos (*Foleys*), conversão analógica para digital, instrumentos físicos, virtuais e uso de pequeno sintetizador de beat. De mão a este recurso artístico, o som, a imagem e o silêncio trabalhando em conjunto propõem uma ressonância cruzada entre os sentidos: A bicicleta em cena não é apenas um objeto, trata-se também de um dispositivo de deslocamento sensível entre campos sensoriais, cria uma sensação de coerência e harmonia as quais fazem emergir padrões musicais de forma natural a partir de elementos aleatórios e imprevisíveis.

O ponto de partida desta proposta reside na constatação de que as experiências perceptivas raramente são puras: ver é também escutar, e escutar pode ser visualizar. Nesse sentido, este universo multissensorial é aqui compreendido como um espaço fértil para a criação artística e escuta expandida. A imagem não é apenas visual, assim como o som não se restringe apenas ao auditivo — ambos são veículos de afetos e de significações transversais.

A obra de Kandinsky¹ (1866–1944), especialmente em *Do Espiritual na Arte* (1911), sugere que as cores e formas têm potência musical, atuando como vibrações que ecoam no corpo sensível do espectador. Michel Chion (1947)², ao desenvolver o conceito de áudiovisão, aprofunda o entendimento sobre como o som altera a percepção da imagem, e vice-versa, introduzindo ainda a escuta acusmática³, que dissocia o som de sua fonte visível. Por fim, John Cage (1912-1992)⁴, com obras como *4'33"*, propõe uma escuta radicalizada — o silêncio como música — desestabilizando as fronteiras entre ruído, música e mundo.

Este artigo propõe, portanto, uma aproximação entre esses três autores, tendo como fio condutor a ideia de que o encontro entre visão e escuta pode gerar zonas de fricção e sincronia que expandem a própria noção de obra de arte. Por meio de dois registros visuais contrastantes, uma bicicleta policromática vibrante e plena. Por outro lado, outra imagem produzida por I.A (Inteligência Artificial), desbotada, distorcida e melancólica. Em ambos ambientes visuais, podemos produzir por exemplo, um ensaio artístico sensível que permeia entre a teoria e a experimentação artística. A seguir, apresento o percurso conceitual dessa investigação, discutindo inicialmente as bases teóricas da percepção multissensorial e suas articulações com os três autores, para então descrever o processo criativo do experimento audiovisual e, por fim, refletir sobre os deslocamentos perceptivos gerados pela obra.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS – Wassily Kandinsky, Michel Chion e John Cage

Habitar o limiar entre o visível e o audível, como propõe o projeto *Ressonâncias Estatocásticas*, implica adotar uma escuta e uma visão de natureza híbrida, em diálogo direto com a tradição da arte sinestésica inaugurada por Wassily Kandinsky. Em *Do Espiritual na Arte* (*Concerning the Spiritual in Art*, 1912), o autor apresenta a metáfora das cores como teclas de um piano.

¹ Wassily Kandinsky foi um artista plástico russo, professor da Bauhaus e introdutor da abstração no campo das artes visuais. Apesar da origem russa, adquiriu a nacionalidade alemã em 1928 e a francesa em 1939.

² Michell Chion nasceu em 1947 na cidade Creil, na França, leciona em várias instituições na França e atualmente ocupa o cargo de professor associado na Universidade de Paris III: Sorbonne Nouvelle, onde é teórico e professor de relações audiovisuais.

³ Acusmático o termo evoca o filósofo Pitágoras, que ensinava por de trás das cortinas e de quem os seus alunos ouviam apenas pela voz. São experimentos acusmáticos, a rádio, o telefone, as mídias digitais audíveis podem ser consideradas mídias acusmáticas por não mostrarem suas fontes sonoras a quem as utiliza.

⁴ John Milton Cage Jr. Nasceu em 5 de setembro de 1912 — Nova Iorque, 12 de agosto de 1992. Cage foi músico, compositor e poeta. Vanguardista bem humorado elevou à categoria de música, o ruído e o silêncio. Foi um pioneiro da música aleatória, da música eletroacústica, do uso de instrumentos não convencionais, bem como do uso não convencional de instrumentos convencionais, sendo considerado uma das figuras chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra.

"A cor é o teclado, os olhos são os martelos, a alma é o piano com muitas cordas"

KANDINSKY, 1912/1996, P. 25)

Para Kandinsky, a pintura constitui uma composição sonora visualizada, em que cores e formas funcionam como frequências e timbres que vibram emocionalmente no espectador. Tal abordagem possibilita compreender o audiovisual não como mera justaposição de imagem e som, mas como um campo de experiência multissensorial no qual ambos se entrelaçam. Em *Ressonâncias Estatocásticas*, este ato multissensorial é materializado por meio da exploração integrada da cor e do som como forças vibratórias que estruturam o espaço perceptivo e sensível da obra. Além disso, Kandinsky enfatiza que a forma e o contorno são elementos fundamentais para o impacto emotivo, sustentando a proposta de que som e imagem atuem como entidades interdependentes, moldando-se mutuamente no espaço audiovisual e ampliando o fazer artístico para além da mera representação.

A influência de John Cage manifesta-se de maneira decisiva ao redefinir o silêncio e o ruído como materiais essenciais da composição sonora. Em *Silêncio: Palestras e Escritos* (*Silence: Lectures and Writings*, 1961), Cage afirma:

"Não há tal coisa como um espaço vazio ou tempo vazio. Há sempre algo para ver, algo para ouvir"

PÁG. 8. CAGE, JOHN. *SILÊNCIO CONFERÊNCIAS E ESCRITOS DE JOHN CAGE*. COORD. MARIANO MAROVATTO. TRADUÇÃO BEATRIZ BASTOS, ISMAR TIRELLI NETO. 1ª EDIÇÃO – RIO DE JANEIRO – COBOGÓ, 2019.

Essa proposição questiona a noção de silêncio como ausência, propondo, em seu lugar, uma escuta atenta aos sons acidentais, ambientais e inesperados. Em sua obra emblemática *4'33"* (1952), Cage radicaliza essa visão ao evidenciar que o silêncio é, de fato, habitado por ruídos inevitáveis, conferindo-lhes legitimidade estética e expressiva.

No contexto de *Ressonâncias Estatocásticas*, essa perspectiva fundamenta uma escuta ampliada que transforma ruídos, reverberações e frequências atonais — tradicionalmente marginalizados no discurso musical erudito — em linguagem artística. A *Noise Box* "La Rumorosa", instrumento híbrido e artesanal, simboliza esse gesto criativo que incorpora o acaso e a experimentação como elementos constitutivos da obra, expandindo os territórios sonoros possíveis. Ao tornar público o processo criativo de construção e manipulação desses sons, o experimento artístico incentiva *múltiplas formas de escuta* e de criação.

Por sua vez, Michel Chion oferece a base conceitual que articula som e imagem como experiência indivisível, designada por ele como "audiovisão". Em *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema* (*Audio-Vision: Sound on Screen*, 1994), Chion explica: "there is an ensemble of sounds and images... we are in a situation of audio-vision" (CHION, 1994/2011, p. 25), destacando que, na recepção audiovisual, o visual e o auditivo não são percebidos separadamente, mas como um fenômeno integrado e híbrido. Essa concepção confirma o papel ativo do som na dramaturgia e na construção de sentido, ultrapassando a função tradicional de mero acompanhamento.

A conversão de pulsos sonoros em sinais MIDI, sua manipulação por meio de processamento digital, a mescla de fontes sonoras analógicas e digitais, o emprego de instrumentos alternativos e a utilização da *Noise Box* constituem expressões práticas dessa fusão, configurando um território criativo no qual som e imagem coautoram a dramaturgia expandida.

O uso do termo “audiomusical” desenvolvido por (TÁPIA,2018) inserido a este experimento relaciona-se diretamente com a perspectiva “audiovisual” de (CHION 1947) explora como o som não apenas acompanha a imagem, mas também a molda, a transforma e até mesmo a cria, influenciando a forma como a percebemos.

“Cada música carrega em si suas necessidades, sua identidade e sua técnica. Apesar de muitos de nós buscarmos expandir nossos horizontes sempre, é natural que nos especializemos na música da qual mais gostamos e que, como sentimos, melhor representa nossos desejos artísticos. Áudio musical 18 Com o áudio não seria diferente, ou ao menos não quando o usamos para fazer música. Por isso o chamei de áudio musical em meu primeiro livro,¹ justamente porque pretendo tratar do áudio especificamente na música, lidando com essa fronteira entre o que é objetivo e o que é artístico, e, principalmente, encarando-o como um recurso técnico da criação e da performance a partir do nosso ponto de vista. Assim como fazemos, por exemplo, com o estudo do arranjo e da orquestração”.

PÁG 17 TÁPIA, DANIEL ÁUDIO MUSICAL: UMA INTRODUÇÃO / DANIEL TÁPIA. – CAMPINAS, SP: EDITORA DA UNICAMP, 2021

Nesse sentido, Ressonâncias Estatocásticas estabelece um diálogo vivo entre arte e técnica, entre acaso e controle, entre escuta profunda e percepção sensível. A obra convoca o espectador-ouvinte a atravessar um espaço híbrido de experiência sensorial e propõe um novo estatuto para o sonoplasta e o sound designer, que deixam de ser meros operadores técnicos para assumir o papel de compositores musicais e audiovisuais. Assim, criam-se partituras que ultrapassam o pentagrama tradicional, incorporando o espaço, o tempo dilatado da escuta e a pluralidade de sons possíveis.

2. Aulas Teórico-Práticas

O incentivo criativo proporcionado pelo professor Marcus Mota durante o curso estimulou reflexões acerca de conceitos como aleatoriedade, organização e harmonização de cores e sons. Considerando minha experiência como sonoplasta, a captação e manipulação de sons sempre se apresentou como uma tarefa tecnicamente viável e familiar. No entanto, percebi que as práticas ligadas à arte dos foleys, à sonoplastia e ao sound design — tradicionalmente voltadas à construção de “verossimilhança” nas artes cênicas e fílmicas — não eram suficientes para atender plenamente às inquietações artísticas que emergiam naquele contexto.

Havia, portanto, a necessidade de uma troca artística mais profunda, talvez até de uma essência criativa distinta. Nesse sentido, a sonificação⁵ se apresentou como proposta diferenciada: uma arte aleatória em sintonia com a estética pós-Cage. Em sala de aula, o professor apresentou um panorama de artistas relevantes nesse campo.

⁵ Sonificação é o uso de áudio não verbal para transmitir informações. Mais especificamente, sonificação é a transformação de relações de dados em relações percebidas em um sinal acústico com o objetivo de facilitar a comunicação ou a interpretação. Fonte : Sonificação (por Thomas Hermann, artigo ICAD 2008 (pdf, 340k)

Posteriormente, tivemos um enriquecedor encontro presencial com Alexandre Rangel⁶, que, entre diversas obras e pesquisas, apresentou a instalação interativa Tocando Brasília: um jogo? Um instrumento? Ou uma cidade autotoante?.

Essa obra, pela força de sua proposição estética e pelo rigor de sua concepção, impactou-me profundamente. Ainda assim, sentia a necessidade de estabelecer vínculos musicais mais sólidos para o desenvolvimento do meu futuro trabalho. Tal inquietação levou-me a conversar com o professor Marcus Mota logo após o encontro. Sua resposta, expressa pela frase “Gosto de manter as rédeas!”, evidenciou a importância da condução consciente do processo de construção musical.

Compreendo, assim, que a sonificação, conforme apresentada na obra de Rangel, é orgânica tanto como intervenção artística quanto como manifestação musical, devendo ser reconhecida como uma forma de música autoral.

Entretanto, a dúvida persistia: o que eu realmente precisaria criar para integrar minha proposta de “rolê aleatório” a uma intersecção possível entre três artistas tão produtivos em suas respectivas áreas? A resposta se delineava gradualmente — era necessário compor junto, em diálogo artístico efetivo.

2.1 Uma reflexão sobre a construção dos ritmos

Ao longo de 35 anos atuando na criação de sonoridades para a cena, desenvolvi a compreensão de que, por meio de diversas técnicas de construção sonora, é possível elaborar um ou múltiplos ambientes sonoros, organizá-los em camadas e reproduzi-los de forma análoga ao modo como se amplificam na natureza. Esse processo de criação de efeitos sonoros com diferentes materiais, sincronizados em tempo real a uma cena fílmica, corresponde à técnica de Foley, cujo nome deriva de seu criador, o técnico de cinema Jack Donovan Foley⁷.

O profissional que executa essa técnica, conhecido como Artista de Foley⁸, seleciona de forma criteriosa e coerente seus adereços e instrumentos, adequando-os a cada cena específica. Os efeitos por ele produzidos têm a função de potencializar a expressividade da cena e podem ser gravados, editados, equalizados e inseridos na pós-produção, ou mesmo executados ao vivo, como ocorria no cinema mudo. Tal prática permanece presente no cinema contemporâneo, no audiovisual, na arte sonora e no teatro.

O conjunto de procedimentos que compõem uma sessão de Foley pode agregar valores imensuráveis a uma obra audiovisual. Como observa Michel Chion (2008, p. 15) em *A Audiovisão*, o efeito anempático ocorre:

⁶ Alexandre Rangel, artista multimídia, desenvolvedor de software, doutor em Artes Visuais pela UnB Tese “O Artista como desenvolvedor de sistemas computacionais: experiências audiovisuais”

⁷ Jack Donavam Foley: nasceu em 1891 e faleceu em 1967, atuou por mais de 30 anos nos Estúdios da Universal, sem nunca receber créditos na tela por seu trabalho. Seu último grande trabalho em *Spartacus* por Stanley Kubrick em 1960. Onde atuou unicamente e de forma notável criando em apenas duas sessões, um grande exército marchando para a batalha ele construiu com o exército com os pés e as chaves de carro para simular os sons das armaduras. Link https://www.youtube.com/watch?v=ejW5Hg_lrV0&t=26s

⁸ Artista de Foley: Profissional responsável por recriar sons de ambiente e efeitos de impacto que su-gerem harmonia entre imagens e sons, reforçando o efeito de realidade, dando vida a uma cena.

"Na maioria dos casos, diz respeito à música, mas pode ser também utilizado com ruídos: por exemplo, quando numa cena muito violenta ou após a morte de uma personagem, um processo qualquer (ruído de máquina, barulho de ventilador, jato de uma ducha, etc.) continua a desenrolar-se como se nada tivesse passado, por exemplo, em Psico, de Hitchcock, ou Profissão: Repórter, de Antonioni."

Partindo dessa perspectiva, é possível classificar os efeitos sonoros em Efeitos Codificados e Não Codificados. Os primeiros correspondem a sons previamente inseridos no contexto fílmico, rigorosamente vinculados ao roteiro e a marcas sonoras específicas. Já os Efeitos Não Codificados se relacionam à construção de ambientes acústicos ou Establishing Sounds⁹, ou seja, a mistura de sons e ruídos adicionados à imagem para situar o espectador no espaço representado.

Por exemplo, uma imagem estática de um edifício, quando acompanhada de sons de buzinas, sirenes, tráfego e vozes, remete a uma grande cidade. Rick Altman (1992, p. 250) destaca que:

"No final da década de 1930 e início da década de 1940, Hollywood normalmente usava sons de estabelecimento na tela (por exemplo, sons de trânsito acompanhando uma cena da Times Square), mas regularmente recorria a sons de estabelecimento fora da tela durante a década de 1940 (por exemplo, sons de trânsito acompanhando uma cena de um quarto com as cortinas fechadas). O som de estabelecimento geralmente é removido ou regularmente reduzido em volume durante o diálogo, mas pode retornar na forma de som de restabelecimento (às vezes, mas não sistematicamente, acompanhado por uma tomada de restabelecimento)."

Esses sons, intencionais ou não, conquistam a atenção do público, conferindo vivacidade e impacto emocional às cenas.

A partir dessa compreensão, emergiu a ideia central para meu trabalho: ao criar e organizar sonoridades diversas em estruturas consolidadas, qualquer som manipulado poderia transmitir a identidade do meu desenho sonoro e conferir veracidade às imagens propostas no videoclipe. Contudo, percebi que ainda era necessário inserir-me como compositor nesse jogo de sons, para que a construção sonora adquirisse caráter autoral e expressivo.

2.2 Eu? Áudio-musicista?

O professor Marcus Mota, em diálogo sobre práticas sonoras contemporâneas, apresentou-me o termo áudio-musicista, cuja definição é sistematizada por Daniel Tápia¹⁰:

⁹ Establishing Sound: mistura de sons e ruídos colocados sob uma imagem para informar ao espectador o que ele está vendo. Uma imagem mesmo que estática de prédio, somadas a ruídos diversos de buzinas, sirenes, tráfego e vozes remetem a um lugar específico, como uma grande cidade.

¹⁰ Daniel Tápia é Graduado em Licenciatura em Educação Musical pela UNESP, Mestre em Música pela UNICAMP e Doutor em música pela UNICAMP, atua nas áreas de Áudio Musical, Trilha Musical, Educação Musical, Produção Musical, Música popular e Violão. É professor adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade Federal do Espírito Santo.

"Será o caso de um músico versado ao mesmo tempo nos recursos estruturais básicos de seu contexto e nas especialidades como recurso destacado."

TÁPIA, 2018, P. 64

Em publicação mais recente, o autor aprofunda e consolida o conceito:

"O (a) áudio-musicista, inserido (a) em um contexto de múltiplas profissões relacionadas ao áudio, representa o (a) musicista que, ao se propor a escolher seu instrumento de expressão artística, escolhe o áudio musical como seu instrumento."

TÁPIA, 2023, P. 3

No cenário contemporâneo, sonoplastas e sound designers com formação musical emergem como compositores cuja atuação ultrapassa a mera função de "preencher" narrativas audiovisuais. Eles orquestram atmosferas, coreografam escutas e arquitetam experiências sensoriais, posicionando-se como áudio-musicistas capazes de modelar frequências sonoras com intenção musical — mesmo na ausência de melodia, harmonia ou ritmo no sentido convencional.

A composição audiomusical, nesse contexto, caracteriza-se pela manipulação estética e emocional do espectro sonoro, análoga ao trabalho pictórico: ora explorando sutilezas, ora intensidades, ora abstrações. Cada soundscape, cada textura elaborada e cada ruído selecionado ou processado é um gesto compositivo consciente.

Na minha própria prática, percebi que não era apenas o som que precisava se organizar: reconhecer-me como áudio-musicista constituiu-se como etapa fundamental do processo criativo. Reger efeitos sonoros e paisagens acústicas implica assumir a condução de uma sinfonia imaterial — na qual clusters sonoros não se submetem a regras tonais, mas ressoam diretamente no corpo do espectador-auscultador.

Assim, o áudio-musicista é o compositor das vibrações, aquele que organiza o caos para extrair sentido sensorial. Onde o som sugere imagens, ambientes, presenças e ausências, todo sonoplasta pode assumir o papel de compositor e todo sound designer pode tornar-se escultor da escuta.

Como síntese poética desta reflexão, apresento o manifesto ResSonÃnCias EsTatOcÃsTicAs para um século de escuta expandida, em que assumo a escuta como ato político e poético, e o som como potência autônoma.

ResSonÃnCias EsTatOcÃsTicAs

*(Manifesto para um século de escuta expandida)
Eu, áudio-musicista, não componho apenas com notas.
Componho com ruídos, silêncios, espectros, pulsações.
Componho com o ar em movimento.
Componho com o invisível.*

*Neste tempo em que a escuta é também uma forma de ver,
expando minhas funções de sonoplasta e sound designer:
Sou compositor de experiências sensoriais.
Orquestro não apenas trilhas, mas atmosferas.
Arranjo não apenas sons, mas estados de percepção.
Rejeito o som ilustrativo e funcional.
Abraço o som como linguagem, como matéria viva, como corpo.*

*Meus instrumentos são analógicos e digitais, acústicos e sintéticos.
Meus scores são espectrogramas, curvas de equalização, algoritmos.
Minha batuta é a escuta.*

*A partir do caos, elaboro clusters imagéticos
sons que tocam a retina e vibram no inconsciente.*

Faço da acústica uma dramaturgia.

Faço da escuta uma coreografia mental.

Eu não adorno.

Eu construo sentido.

Através do som, escavo camadas de presença e memória.

Reverbero a paisagem.

Dissolvo a narrativa.

Semeio o acaso.

No meu mundo, essa prática é gesto político e poético:

o som como potência autônoma,

a escuta como revolução sensível.

Declaro:

Todo sonoplasta pode ser um compositor.

Todo sound designer é um escultor da escuta.

Todo áudio-musicista é um criador de mundos.

Porque, no século XXI, a composição não se encerra no que se toca.

Ela começa no que se ouve com o corpo inteiro.



3. Ajustando o Pedal

Este projeto artístico configura-se como um experimento audiovisual imersivo que problematiza as fronteiras entre o real e o artificial, suscitando novas possibilidades de percepção visual e sonora. Inserido no limiar entre caos e ordem, acaso e intenção, o audiomusicista, em presença cênica, opera como arquiteto sonoro e performer, conduzindo, compondo e ressignificando imagens, sons, ritmos e cromatismos. Sua presença física e criativa intensifica o diálogo entre o visível e o audível, tensionando e dissolvendo as fronteiras entre o real e o simulado no contexto da era digital — marcada pela proliferação de imagens e pela manipulação sonora. Nesse processo, sua intervenção harmoniza-se organicamente à obra, constituindo-se como elemento estruturante na construção da experiência estética.

3.1 Um roteiro, a rota possível para a experiência em curso

Para a experiência em curso, decidi criar uma espécie de roteiro que pudesse me guiar durante a montagem de fato nas escolhas, nos cortes sonoros e cores etc. Assim ficou:

ReSSonânciaS EstocásticaS

Um experimento audiovisual de livre conexão entre artistas do Silêncio, da Cor e da Audiovisão.

Introdução

Em um mundo onde o som e a imagem se encontram, onde a percepção é desafiada e a criatividade é libertada, três artistas visionários se encontram em uma jornada sinestésica. John Cage, o mestre do silêncio e da aleatoriedade, Wassily Kandinsky, o pintor das cores e das formas, e Michel Chion, o teórico do som no cinema e da audiovisão, se unem em uma experiência audiovisual imersiva que desafia os limites da percepção e da criatividade.

Abertura: “O silêncio das raízes”

FASE I: Um pedido de silêncio Universal! Um olho psicodélico no centro de uma roda de bicicleta ainda não exposta brinca de esconder-se por entre raios brilhantes. Na verdade, parece procurar por algo que seja... cor. Uma roda em processo de fade-in surge girando com seus jogos de catracas no ritmo sonoro imposto. Algo acontece! Uma imagem distorcida parece sugerir, uma bicicleta antiga ao longe, parada sob árvores nuas em tons preto e branco vem surgindo por entre sonoridades comuns do dia a dia. A imagem é estática, pulsa e cresce à medida que paisagem sonora ganha plenitude. Outras imagens surgem em novas cores, parecem se juntar a roda e suas catracas que ganham ritmo e vão sugerindo um passeio por uma capital e seus pontos de referências visitáveis. Black-out! Sons orquestrais! Surge uma nova bicicleta parada sob árvores nuas em tons preto e branco. Uma referência, um Clássico! A viagem continua agora com mais cores, sons e calores. Trilha:

Sonoridades raspantes e misteriosas tornam-se cintilantes e envolventes que juntam-se aos ambientes reais bem, pausas longas e texturas inspiradas em Cage.

**Narrativa: O espectador é convidado a desafiar a pluralidade e riquezas do "Não" silêncio nas sonoridades que lhe propõem. São sons do cotidiano, sonoridades de ambientes modificadas, sons do vento entre galhos, pássaros e no ruído de folhas secas... A escuta torna-se ativa e começa a emocionar.*

Ligação Cage-Kandinsky-Chion

Cage dizia que "qualquer som pode ser música". Kandinsky acreditava que a cor tem som. Chion diria que o som é um "vetor de emoção" que pode transformar a percepção da imagem. Neste momento, o som e a imagem se encontram e podem estar sendo o silêncio de alguém. Ou podem estar ao mesmo tempo no vazio, no imagético e no ruidoso. As formas geométricas de Kandinsky começam a surgir no som, enquanto a teoria da audiovisão de Chion nos faz questionar a relação entre o som e a imagem.

Transição: "O corredor das formas sonoras"

FASE II: Fotografias em ritmo se sobrepõem umas as outras e continuam a aventura sonora. Agora, as camadas sonoras provocam o surgimento de outras formas e cores. Por fim, um câmara com projeções geométricas coloridas em paredes e chão.

**Narrativa: O espaço se ativa. O som revela o invisível. O ouvinte "vê" formas por meio do som. A interatividade permite que o público explore as formas sonoras e descubra novas relações entre o som e a imagem.*

Interatividade

O público deve escutar através de Phones fechar os olhos, imergir e interagir com as inversões sonoras que atuam como sensores propostos pela trilha (escuta ativa corporal). A ligação entre Cage, Kandinsky e Chion se torna mais clara: todos três buscavam liberdade da forma tradicional. Cage com aleatoriedade; Kandinsky com abstração; Chion com a teoria da audiovisão. A experiência sinestésica se torna mais intensa, com o som e a imagem se encontrando em uma dança de formas e cores.

Clímax: "A bicicleta cósmica"

FASE III: O Olho que tudo procura está ao centro do que parece ser uma roda caleidoscópica. Agora veste cores, sons e transformações. Por fim, nos revela uma espécie de passado em uma grande árvore antiga. A trilha nos apresenta de forma mais densa, raspada, rítmica e pulsante. Nota-se a manipulação eletrônica e muito mais colagens de sons urbanos. A caça continua, imagens distorcidas parecem ir e vir em busca por algo divino. A bicicleta vira uma nave cósmica, dança, muda de cor incansavelmente, esmaece e se vê novamente em uma câmara. Desta vez, muito clara que sutilmente se desfaz em luz.

**Narrativa: O espectador se entrega. Tudo gira. Os sons e a imagem vibram e podem brincar de desaparecer. Kandinsky encontra Cage no espaço interno do corpo. Chion nos faz questionar a relação entre o som e a imagem em uma experiência audiovisual imersiva. Escuta ativa: Auscultar-se em movimento. O som conduz a imaginação.*

Provocação ao público

Que paisagem sonora sua bicicleta criaria? O som e a imagem se encontrariam em uma experiência que desafiasse os limites da percepção e da criatividade?

Encerramento

Fade out visual e sonoro, voltando ao silêncio da imagem inicial. Uma frase final aparece picotada por entre sonoridades e imagens: “E Vc? Escuta? Ouve? Acredita apenas no que realmente vê?” O som e a imagem se despedem por um momento. Aparecem duas imagens de uma Noise Box “La Rumorosa”. Uma delas fotografia real e a outra gerada em I.A. Por fim, o Título ReSSonânciaS EstocásticaS e os créditos finais acompanhados por um tema ressonante de uma Kalimba Africana que convida o espectador, agora, ouvinte a eternamente experimentar esta nova relação entre o Silêncio, o Som e a Imagem.

No meu sonho é assim!

“Cage joga pra cima a aleatoriedade, Chion as organiza, Kandinky a harmoniza e eu... componho junto!”

****ACOMPANHE O AUDIOVISUAL DESTE ROTEIRO ACIMA POR ESTE LINK OU QR CODE ABAIXO!**



Link no Youtube: <https://youtu.be/CjVQEN5S8g4>

4. O Processo Criativo

4.1 Diário de Bordo

O presente projeto artístico configura-se como um experimento audiovisual imersivo que amplia a atuação do audiomusicista para além da mera execução técnica, posicio-

nando-o como criador ativo em presença cênica. Nessa condição, o performer ressignifica e reconstrói a experiência sensorial por meio da interação entre som, imagem, ritmo e cromatismo. Inspirando-se na obra de Wassily Kandinsky, que traduziu o som invisível em impacto visual — notadamente pela intensidade do amarelo —, este projeto visa dissolver as fronteiras entre o real e o artificial, entre o visível e o audível, constituindo um espaço de percepção multissensorial tensionada e ampliada.

No contexto da disciplina em curso, orientada pelo professor Marcus Mota, foi proposto o desenvolvimento de blogs pessoais para funcionar como “organizadores de ideias”, possibilitando a documentação e o compartilhamento do processo criativo. Meu blog, intitulado ExperimentEFX, referencia experimentações pessoais e sonoridades produzidas para áudio cenas imersivas, que venho desenvolvendo desde 2022 e publicando em meu canal no Spotify.

O impacto da aula sobre Kandinsky, ministrada em 23 de abril de 2025, representou um marco no processo criativo. O professor apresentou sua obra Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial (MOTA, 2021), cuja abordagem reverberou profundamente em minha prática artística. Conforme relata Mota:

“Embora conhecesse a obra do pintor e seus textos teóricos, nunca havia ficado frente a frente com seus quadros. O que aconteceu naquele momento foi uma experiência única em minha vida: senti como se tudo me levasse para ali, como se tivesse encontrado algo que sempre procurara. Todos os canais sensoriais estavam abertos e parecia que eu e a obra nos comunicávamos, como se fosse uma música que me envolvia a tudo e todos em volta. Havia, pois, o contato, o contágio.”

MOTA, 2021, P. 71

Ao seguir com a análise de Impressão III (Concerto), de Kandinsky (1911), (MOTA, 2021) reforça esse vínculo sensorial e sinestésico:

“Kandinsky não reproduz realisticamente o que aconteceu no concerto, e sim reconstrói, por figuras e cores, determinadas sensações, efeitos. A intensidade do amarelo irradia o impacto visível do som invisível. Desta forma, Kandinsky não pinta música no sentido de transpor sons ou fontes sonoras em sua imediata apreensão como objetos visíveis e palpáveis. Antes, ele propõe uma correlação não causalista entre o acontecimento sonoro e a bidimensionalidade da tela.”

MOTA, 2021, P. 20

Complementando essa fundamentação teórica, Marcus Mota propõe, a partir de sua pesquisa e prática artística na Universidade de Brasília, especialmente na composição multissensorial desenvolvida em 2021, uma articulação inovadora entre música, pintura e cena, concebendo um espaço expandido de dramaturgia em que elementos visuais e sonoros se constroem simultânea e interdependentemente, reforçando o caráter performativo do ato composicional. Essa abordagem sinestésica e subjetiva, que entrelaça o visível e o invisível, abre caminho para experimentações interdisciplinares entre som, cor e forma.

Assim, a reflexão de Mota sobre Kandinsky fundamenta conceitualmente o presente projeto, que visa construir uma dramaturgia audiovisual capaz de reinventar — e não apenas replicar — a realidade, explorando a construção simultânea e interdependente dos elementos sonoros e visuais para expandir o campo sensorial e poético da experiência estética.

Nesse processo, encontro-me livre para brincar com sons, formas e cores, explorando minhas fotografias como gravuras, experimentando deformações de imagens por meio de inteligência artificial (IA) e transformando objetos cotidianos, como minha bicicleta — batizada de “Drª Betty, a Terapeuta” — em dispositivos de deslocamento multissensorial.

4.2 Desenvolvimento da Sonata Audiovisual: Estrutura e Processo Criativo

Inicialmente, optei por criar uma sonata audiovisual composta por três partes, seguida de um Gran Finale que funciona como um epílogo contrastante, encerrando a obra com um questionamento estético e conceitual. Curiosamente, a parte que surgiu primeiro foi a terceira, o clímax da composição, intitulada “A Bicicleta Cósmica”. Essa seção representa o ápice rítmico das colagens sonoras, que na época estavam sendo decupadas e sequenciadas no software de edição.

Para o processo de montagem, utilizei o software Vegas 14, da Magix (Figura 1), por ter familiaridade com suas ferramentas e pela capacidade de, se necessário, produzir mixagens em 5.1, ampliando as possibilidades de desenho sonoro imersivo.

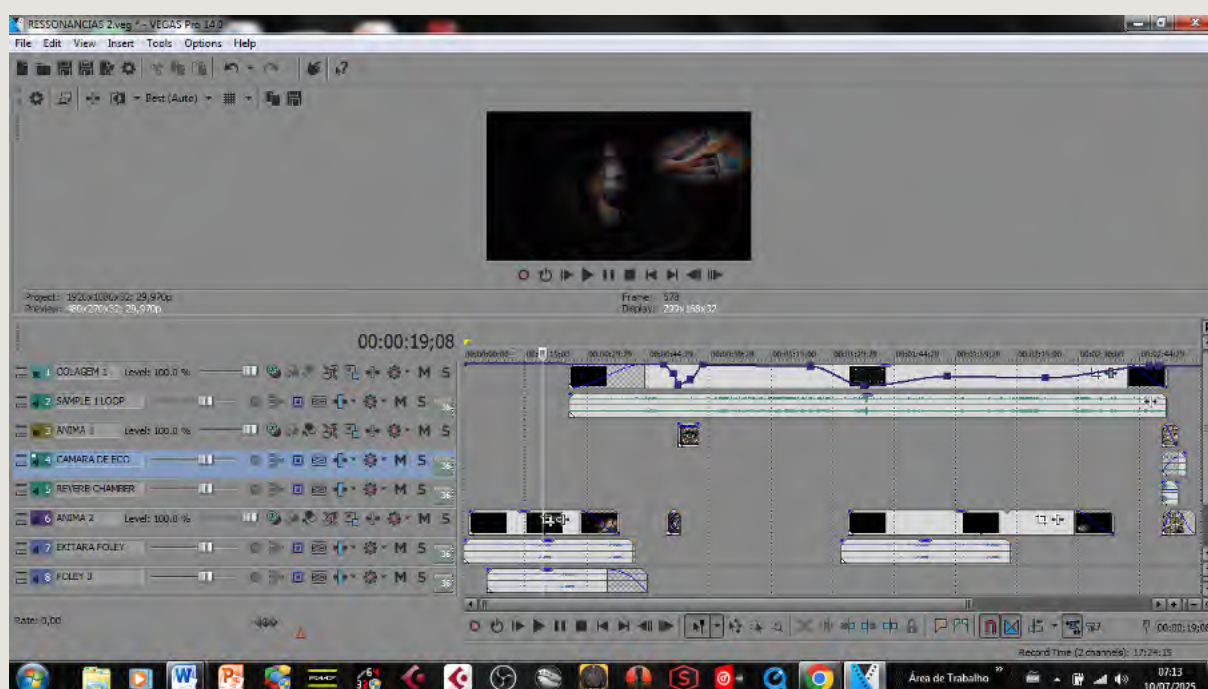


Figura 1 - Template de Edição da fase III *A Bicicleta Cósmica* de *Ressonâncias Estatocásticas*.

Desde o início, tinha clareza sobre a intenção de criar uma experiência sonora imersiva, finalizada em estéreo para facilitar a escuta ativa do espectador na plataforma digital YouTube. As imagens em loop, repetidas infinitamente, estabeleceram um ritmo visual constante. Ao observar a mesa de trabalho, notei uma fita plástica larga e transparente, que prontamente utilizei como fonte sonora: sampleei o esticar da fita e um golpe sobre a mesa, construindo assim um ritmo percussivo.

Com a sincronização inicial entre o looping sonoro e as imagens escolhidas e estabelecidas, procedeu-se à incorporação da minha Caixa de Foleys¹¹ (Figura 2) a qual faço referência as salas onde se realizam as seções de Foleys e de outros instrumentos de caráter não convencional (Figura 3). Após algumas horas de trabalho contínuo, foi possível estruturar dois minutos e quarenta e quatro segundos do experimento audiovisual. Permaneciam, entretanto, sete minutos e dezesseis segundos para a conclusão da obra — intervalo temporal que se apresentou como um desafio expressivo e, simultaneamente, como uma experiência perceptiva de dilatação do tempo criativo.



Figura 2 – Caixa de Foleys de Glauco Maciel

¹¹ Caixa de Foley é um termo reduzido em que o autor faz referência as salas de foleys contém diversos objetos e em média 4 tipos de piso em suas caixas.



Figura 3 – As salas de foleys contém diversos objetos e em média 4 tipos de piso em suas caixas.
<https://ar.pinterest.com/pin/552324341772372029/>

4.3 Desenvolvimento Sonoro e Elementos Instrumentais

Apesar da complexidade e do desafio temporal, disponho de diversas opções sonoras, como a Ektara¹² (Figura 3), instrumento monocórdio tradicional, aqui utilizado com um arco de nylon — técnica experimental que resultou em uma sonoridade surpreendente e rica em nuances tímbricas.



Figura 4 - Ektara com arco afinada em Ré.

¹² O Ektara especialmente o de uma corda, também pode ser chamado de actara , iktar , ektar , yak-taro , gopichand , gopichant , golki , gopijiantra , tun tuna) é um instrumento musical de uma corda usado na música tradicional do subcontinente indiano , e usado na música moderna de Bangladesh, Índia e Paquistão.

Nas fases I e II da obra, a estratégia de edição buscou criar um clima de mistério por meio de um silêncio quase universal, representado simbolicamente por um olho psicodélico que parece em busca de algo inalcançável. Nesta etapa, optei para que os sons não fossem codificados nem remetesse diretamente a elementos reais, como os sons emitidos por uma bicicleta. Trabalhei com movimentos circulares, loops, fotogramas em flash e referências cinematográficas, finalizando a fase com uma suspensão sonora em uma câmara anecóica, criando uma atmosfera introspectiva e desconcertante que provoca o espectador a questionar: Algo te toca? Alguma referência?

Paralelamente à edição e composição sonora, iniciei a construção da "La Rumorosa", minha noise box ativa. Explicarei adiante a origem do seu nome e influências conceituais. Esta noise box foi concebida como uma caixa de ideias sonoras, capaz de gerar desde sons dissonantes e abrasivos até texturas suaves e etéreas. Sua conectividade analógico-digital permite a integração com um sintetizador Volca Beats da Korg, possibilitando a criação de sons rítmicos que podem ser convertidos em MIDI para processamento posterior e ambientação na trilha do videoclipe audiovisual (Figura 4).



Figura 5 : Noise Box "La Rumorosa" conectada analógicamente ao Synth Volca Beat Korg.

Como desfecho, concebi um Gran Finale que não oferece respostas definitivas, mas que desperta a reflexão e o questionamento. A obra encerra-se em um limiar sensorial ambíguo, no qual o público é convidado a escutar com outros ouvidos ou, metaforicamente, a ver com outras escutas. Este final apresenta um silêncio suave, seguido por

um tema ressonante e envolvente executado em uma Kalimba Africana¹³ (Figura 5), cuja sonoridade é sutil, aconchegante e colorida, proporcionando um fechamento emotivo e contemplativo à experiência audiovisual.



Figura 6: Kalimba Africana Amplificada afinada em Dó.

Kandinsky e a “Caixa de Sentidos”

Kandinsky nunca construiu ou citou diretamente uma noise box, mas a sua exploração da interseção entre os sentidos, como ouvir cores e ver sons inspirou gerações de artistas sonoros e visuais a pensar em arte como uma experiência multissensorial, algo que está no cerne das noise boxes modernas. Poderíamos considerar que a noise box é herdeira indireta da pintura de Kandinsky, traduzida em som manipulável?

5. A Criação e o Uso da Noise Box

A noise box (tradução literal: “caixa de ruído”) é um instrumento musical experimental, frequentemente artesanal e não padronizado, criado para produzir sons ruidosos, texturas sonoras não convencionais e ruídos eletroacústicos. Sua origem conceitual está

¹³ A Kalimba ou Mbira é um instrumento musical pertencente à família dos lamelofones, sendo da categoria dos idiofones dedilhados.

ligada aos Intonarumori¹⁴, inventados pelo futurista italiano Luigi Russolo (1885–1947), pintor, compositor e construtor de instrumentos experimentais, além de autor do manifesto *A Arte dos Ruídos* (1913).

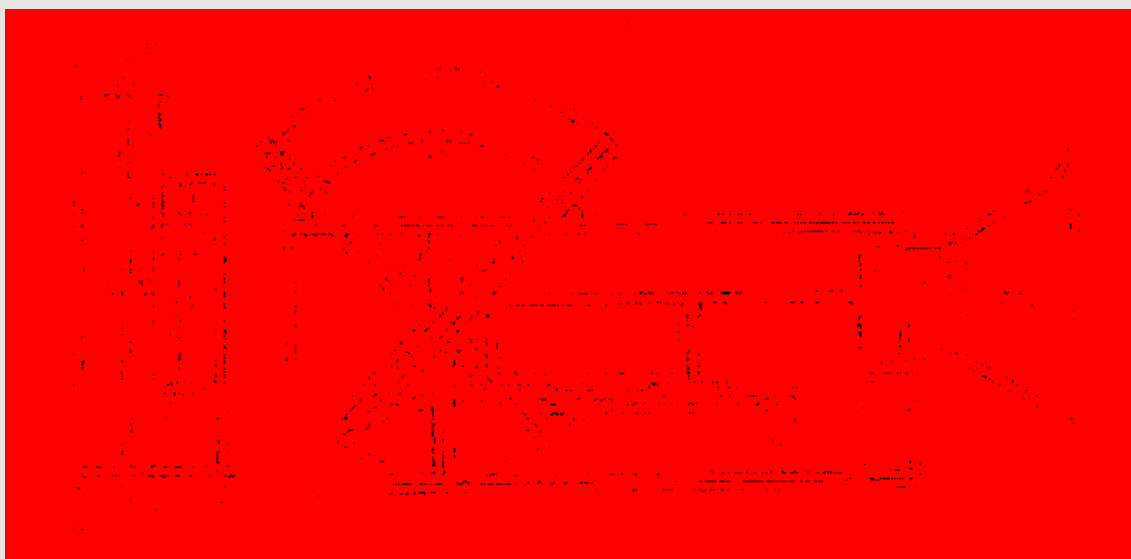


Figura 7: Esboço original de um dos Intonarumori (1914)
[https://en.wikipedia.org/wiki/Intonarumori_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Intonarumori_(album))

A noise box é amplamente utilizada em práticas de música experimental, noise music, arte sonora, gravação de texturas e paisagens sonoras, bem como em performances ao vivo. Diferentemente dos instrumentos convencionais que produzem notas musicais definidas, a noise box gera sons que podem variar desde os mais leves e sutis até os agressivos e perturbadores, explorando ruídos, feedback, distorção e modulações eletroacústicas ou mecânicas.

Fisicamente, as noise boxes incorporam frequentemente elementos metálicos e objetos reaproveitados para ressonância, como pentes, molas e fios, além de sensores, potenciômetros, botões e microfones de contato. A amplificação ocorre com frequência por meio de células piezoelétricas, e estes dispositivos podem ser conectados a pequenos sintetizadores analógicos ou digitais para maior controle e manipulação sonora.

5.1 Origens e Influências Históricas

Não há um criador oficial nem uma data única para a invenção da noise box, pois esses instrumentos surgiram de forma independente em diferentes cenas experimentais desde as décadas de 1960 e 1970. Contudo, algumas influências históricas e movimentos relevantes podem ser destacados:

¹⁴ Intonarumori instrumento musical experimental inventado e construído pelo futurista italiano Luigi Russolo entre aproximadamente 1910 e 1930. Havia 27 variedades de intonarumori construídas no total, com nomes diferentes.
(Pág. 620. Dicionário Oxford de Arte Moderna e Contemporânea, Universidade de Oxford)

1. Futurismo Italiano (início do século XX)
Luigi Russolo e sua obra *L'Arte dei Rumori* (A Arte dos Ruídos, 1913), que introduziu os *Intonarumori* — instrumentos que reproduziam sons urbanos e industriais.
2. Música Eletroacústica e *Musique Concrète*
Pierre Schaeffer e o uso de objetos sonoros e gravações manipuladas; John Cage, que rompeu com a ideia tradicional de música, utilizando aleatoriedade e objetos diversos, como nos seus pianos preparados.
3. *Circuit Bending* (décadas de 1960 a 1980)
Reconfiguração de circuitos eletrônicos e brinquedos para produzir sons inesperados e experimentais.
4. *Noise Music Japonesa* (*Japanoise*)
Artistas como Merzbow, Masonna e Boredoms, que utilizaram caixas de ruído personalizadas para criar texturas sonoras extremas durante as décadas de 1980 e 1990.



Foto 8: Imagem de um «Intonarumori», Luigi Russolo, 1914
<http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori>

5.2 “La Rumorosa” a minha Noise Box

A “NoiseBox” é conhecida por ser um dispositivo capaz de produzir sons estranhos a partir de molas, catracas, hastes de metal que podem captados por microfones ou captadores piezoelétricos. Por quê construí-la ?

Neste estudo ela poderia ser utilizada como um instrumento percussivo ou gerador de texturas. Na minha cabeça, poderia para criar experimentos sonoros estranhos e de forma cinematográficos.

Abaixo disponibilizo a lista de materiais e ferramentaria necessárias para construir uma Noise Box básica versão analógica com saída em estéreo

5.3 Recursos materiais necessários:

- 01 Caixa de madeira com dobradiças e tranca única
- 01 Catraca roda livre de 16 dentes,
- 01 Campainha Trim - Trim retrô de 85 dB.
- 05 Celulas de Piezoelétricas
- 02 Plugs combo XLR P-10
- Diversos: Fios e solda

5.4 Recursos ferramentais necessários:

- 01 Ferro de solda
- 01 Alicates de corte
- 01 Chave de fenda e 01 Chave Phillips
- 01 Multímetro

6. Diário de Bordo II – Etapas de Montagem da Noise Box

DIA ZERO – INÍCIO DO PROJETO

Em 04 de junho de 2025, iniciou-se efetivamente a construção da Noise Box, inicialmente batizada como “A Caixa Sonora do Terror”. Após o planejamento prévio de todas as instalações e componentes, o objetivo era verificar sua funcionalidade conforme previsto. No momento, o processo encontra-se na quarta fase de execução, conforme ilustrado nas imagens subsequentes.

DIA 1 – GERAÇÃO DE MODELO INICIAL VIA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Foi elaborado um prompt de comando direcionado ao ChatGPT para a concepção de um protótipo visual da Noise Box. Observou-se que o modelo gerado posicionou incorretamente as células piezoelétricas (captadores sonoros), exigindo ajustes posteriores. A correção, entretanto, mostrou-se viável e plenamente realizável.



Foto 9: Imagem de uma Noise Box criada através de prompt sugerido a Chat GPT.

DIA 2 – AQUISIÇÃO DE COMPONENTES E PRIMEIROS AJUSTES

Foi adquirida, por meio de plataforma de comércio eletrônico, uma caixa de madeira de pinus com dimensões de 20 cm × 12 cm × 7 cm. Adicionalmente, foram incorporados ao projeto uma catraca modelo roda livre de 24 dentes e uma campainha de bicicleta de 60 dB (reaproveitada). Contudo, a catraca revelou-se excessivamente volumosa para a tampa do instrumento, sendo necessária sua substituição.



Figura 10 Ajustando espaços sobre a tampa superior.

DIA 3 – SUBSTITUIÇÃO E OTIMIZAÇÃO DE PEÇAS

Optou-se por utilizar uma catraca de 16 dentes, a qual, além de ocupar menos espaço, apresentou melhor qualidade sonora. Um mecânico colaborou com a doação de uma catraca escrava de câmbio. Molas de resistência provenientes de um chuveiro foram incorporadas, visando a ampliação das possibilidades tímbricas. Ao centro, foi instalado o badalo de um sino quebrado em 2019, cuja história remete a outros contextos artísticos.



Figura 11 Novos ajustes, novas opções e possíveis novas sonoridades.

DIA 4 – FIXAÇÃO DOS COMPONENTES E INSTALAÇÃO ELETRÔNICA

Procedeu-se à fixação definitiva dos elementos sonoros, à perfuração da estrutura e à instalação das células piezoelétricas. A posição de cada célula foi determinada de modo a evitar frequências que pudessem gerar distorções ou microfônias durante a amplificação, bem como a reduzir excessos percussivos indesejados. Considera-se a implementação de saídas balanceadas, com conectores combo XLR-P10 fêmea, possibilitando o uso de cabos longos para conexão direta à mesa de som ou a pedais de efeito para processamento de áudio..



Figura 12: Fixação dos objetos sonoros e Células Piezoelétricas.

DIA 5 – “LA RUMOROSA” TESTES FINAIS E SEU BATISMO.

Realizaram-se testes de sonoridade, incorporando mini pratos de pandeiro, cinco células piezoelétricas e duas saídas combo XLR-P10, solução que proporcionou novas possibilidades estereofônicas. A campainha inicial foi substituída por um modelo retrô de 85 dB, mais adequado às exigências de performance.

A Noise Box foi oficialmente batizada como “La Rumorosa”, em homenagem aos futuristas do Movimento do Ruído de 1913, liderado por Luigi Russolo (1885–1947). Este defendia que a vida contemporânea era inevitavelmente ruidosa e que tais sons deveriam ser incorporados à música. O termo “rumoroso” associa-se não apenas à paisagem sonora produzida pela máquina, mas também à estética industrial e tecnológica, elementos centrais ao Futurismo.



Figura 13: Noise Box “La Rumorosa” finalizada.

7. Considerações finais

A experiência artística proporcionada por Ressonâncias Estatocásticas, desenvolvida como atividade final da disciplina Dramaturgias Cênicas no PPGCEN/UnB, reafirma o potencial criativo de habitar as zonas limítrofes entre o som, a imagem e o silêncio. Ao propor uma reflexão audiovisual que articula Kandinsky, Chion e Cage, e ao transitar entre teoria e

prática, o estudo evidencia que a arte multissensorial não apenas amplia os modos de percepção, como também convoca novos modos de escuta, de composição e de visão.



Figura 14: Uma versão da foto gerada em I.A no ChatGPT. Noise Box “La Rumorosa” finalizada

A construção e o uso da noise box “La Rumorosa” como ferramenta composicional contribuíram significativamente para a criação da imersão sonora do audiovisual, reafirmando o gesto da experimentação como prática estética e pedagógica. O dispositivo, híbrido e artesanal, funcionou simultaneamente como instrumento e provocação. Os ruídos, as texturas e as frequências atonais — muitas vezes marginalizados pelo discurso musical tradicional — foram aqui incorporados como linguagem expressiva legítima.

Além disso, ao compartilhar publicamente o processo de construção da noise box, ao transitar entre sons analógicos e digitais, e ao converter sinais em MIDI, este estudo assume também um compromisso com a democratização do conhecimento técnico e sensível. Essa dimensão formativa propõe uma abertura para que outras escutas, outros corpos e outras subjetividades possam igualmente criar, modificar e expandir seus próprios territórios sonoros.

O audiovisual publicado no YouTube representa não apenas o resultado de uma pesquisa, mas também um convite à fruição aberta, em que cada espectador-ouvinte pode se deixar atravessar por cores, timbres, pausas e ruídos. O silêncio, como nos ensinou Cage, permanece como campo vibrátil e pleno de possibilidades; nesta obra, ele pulsa como elemento ativo da composição. Resta, então, manter-se em estado de escuta, pois é no interstício entre o visível e o audível que novas ressonâncias continuam a emergir.

Nesse contexto, destaca-se a atuação do audiomusicista como figura central no processo de criação. Longe de se restringir aos instrumentos tradicionais ou à notação musical convencional, o audiomusicista atua como mediador entre a arte e a técnica, orquestrando ruídos, timbres, pausas e texturas sonoras com consciência espacial e temporal. Sua partitura é o espaço; seu compasso, o tempo dilatado da escuta profunda; seus instrumentos, microfones, sínteses, softwares, ruídos e silêncios. Na obra *Ressonâncias Estatocásticas*, o audiomusicista não apenas compõe sons, mas compartilha experiências musicais — estabelecendo pontes entre corpo, máquina e ambiente. Sua presença é, portanto, estruturante e indispensável para a materialização da linguagem sonora que sustenta e atravessa toda a proposta estética desta obra artística.

Sobre o autor

Glauco Francisco Maciel de Araújo é graduado em Produção Audiovisual (UNIP) e pós-graduado em Cinema e Linguagem Audiovisual (Estácio de Sá). Audiomusicista, Músico profissional, Técnico em áudio (DRT) e Sonoplasta, atua desde 1992 no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Possui experiência em sonoplastia, foleys, captação de som direto e construção de paisagens sonoras para teatro, cinema, rádio e documentário. Conhecido artisticamente como *The Soundtrackerman*, tem ampla produção em trilhas sonoras, sound design e experimentação sonora. É fundador do selo fonográfico *The Soundtrackerman*, que reúne mais de 50 álbuns de artistas e grupos teatrais do Distrito Federal, disponíveis nas plataformas digitais.

Referências Bibliográficas

- ALTMAN, Rick. *Sound Theory/Sound Practice*. AFI Film Readers, 1992.
- ARAÚJO, Glauco F. M de. *O Som e o Silêncio: A Influência e Condução do Efeito Sonoro à Cena Filmográfica*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Cinema e Linguagem Audiovisual) – Universidade Estácio de Sá, Brasília, 2018.
- CAMARGO, Roberto Gil. *A Sonoplastia no Teatro*. Rio de Janeiro: INAC, 1986.
- CAGE, John. *Silêncio: conferências e escritos de John Cage*. Coordenação Mariano Marovatto; tradução Beatriz Bastos, Ismar Tirelli Neto. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CAGE, John. *Silêncio: Palestras e Escritos*. Tradução Rogério Duprat. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Tradução Pedro Elói Duarte. Coleção MIMESIS. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

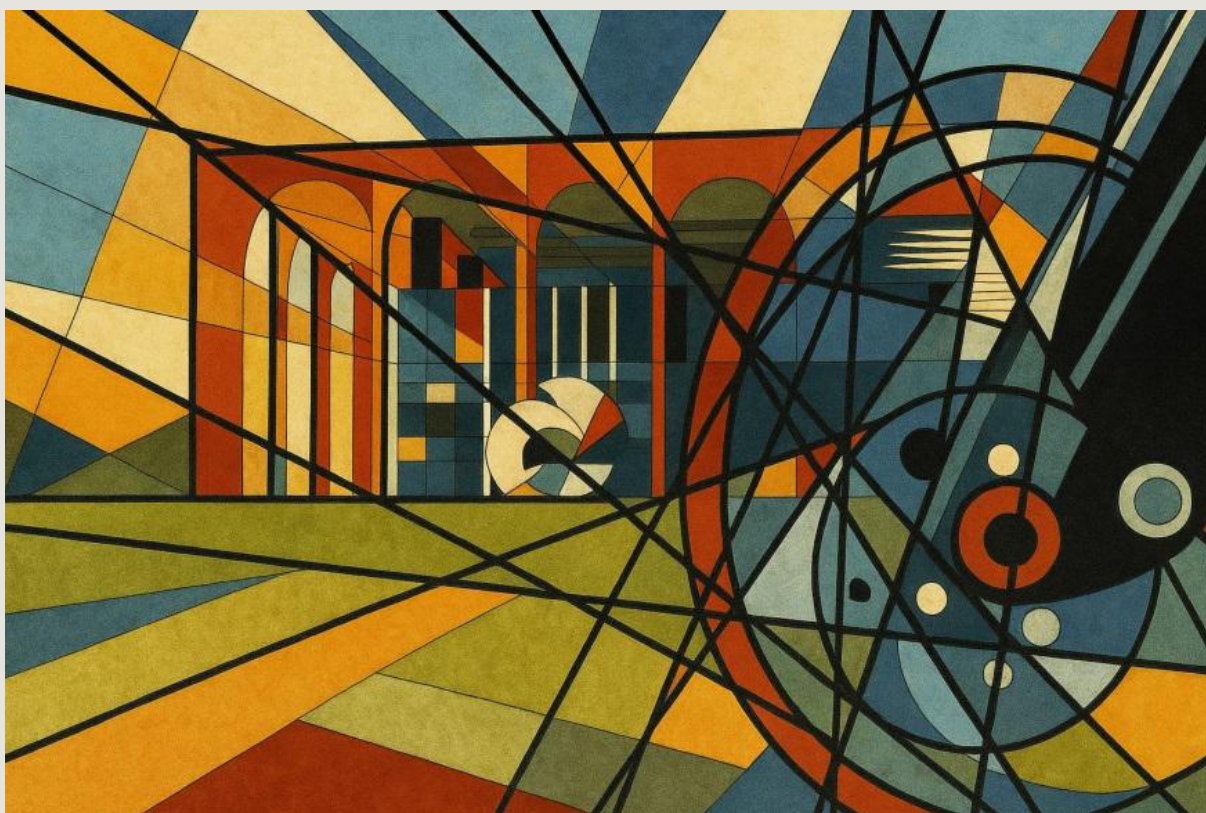
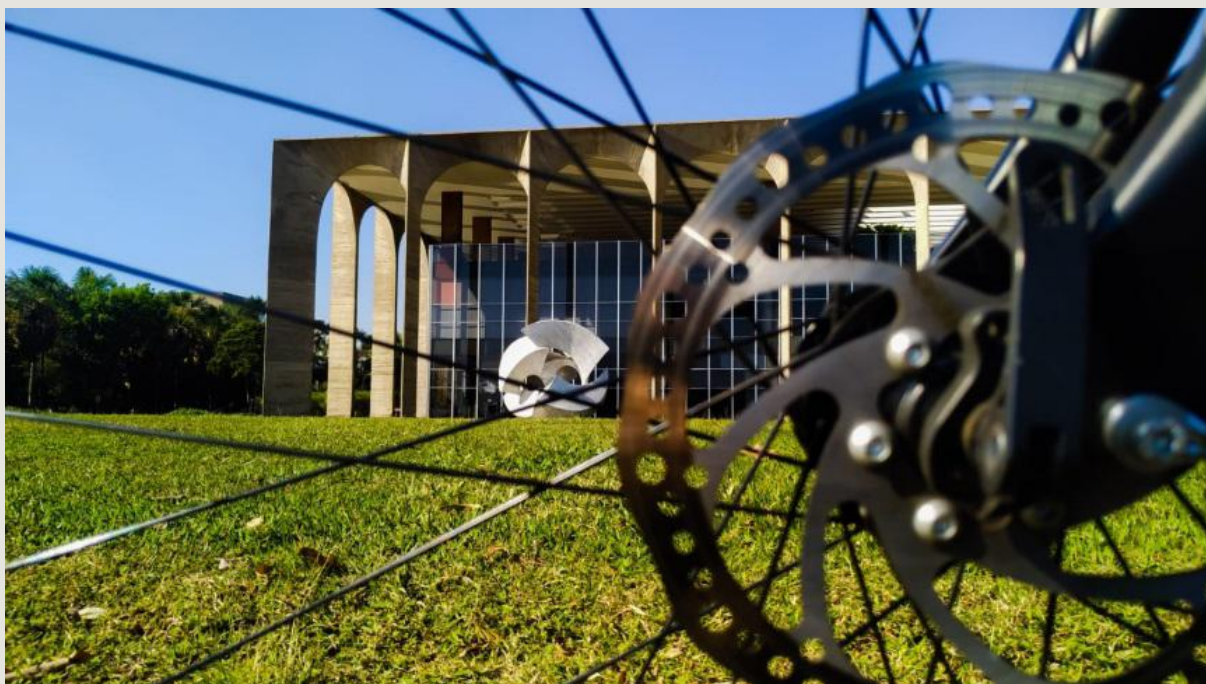
- DE MARCO, Conrado Silva. Elementos de Acústica Arquitetônica. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1982.
- DILIP, Ranjan Barthakur (2003). *A Música e os Instrumentos Musicais do Nordeste da Índia*. Publicações Mittal. pp. 129–.ISBN 978-81-7099-881-5.
- HEGARTY, Paul. Noise/Music: A History. New York: Continuum, 2007.
- HENRIQUE, Luís L. Acústica Musical. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- HOLLANDA, Ariel Leite de. Um estudo sobre o ensino da kalimba. Trabalho de conclusão de curso, graduação em Música-Licenciatura. UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- KANDINSKY, Wassily. Concerning the Spiritual in Art. New York: Dover Publications, 1977 [1912].
- KANDINSKY, Wassily. Do Espiritual na Arte. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MÁXIMO, João. A Música do Cinema: Os 100 Primeiros Anos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- MOTA, Marcus. Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial. Brasília: Editora da Universidade de Brasília – UnB, 2021.
- RUSSOLO, Luigi. The Art of Noises. Tradução de Barclay Brown. Stuyvesant: Pendragon Press, 1986. (Original de 1913: L'Arte dei Rumori).
- TÁPIA, Daniel. O Áudio Musical e o Áudio Musicista. São Paulo: Lumme Editor, 2018.
- TÁPIA, Daniel. Áudio Musical - Uma Introdução. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2021.
- TÁPIA, Daniel. "O Áudio Musical como parte da formação e prática artísticas: reflexões a partir das escutas de áudio-musicistas." Opus (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 29, p. 1-36, 2023. DOI: 10.20504/opus2023.29.05. Recebido em 31/8/2022, aprovado em 3/12/2023, publicado em 02/01/2024.

Links

- Canal Autoral The Soundtrackerman no Spotify
<https://open.spotify.com/artist/7khC6bU54JYZFbLEXO7F3Y?si=wuqpCBWWQkal-Pp-hzbhWoA>
- Canal Autoral The Soundtrackerman no Youtube Music
<https://music.youtube.com/channel/UCVWtWTCjctxJ4EHHcB3fUpg>
- ExperimentEFX no Blogger
<https://experimentefx.blogspot.com/>
- Canal ExperimentEFX Spotify
<https://open.spotify.com/show/2yAZhlzTDVRoXY77UEnv5P?si=gXono0rkQCeos-z-LsR16bg>
- Canal Autoral Glauco Maciel no Youtube
<https://youtube.com/@glaucomaciellojindubrimo?si=xRsYVEVwmY5kRwOD>

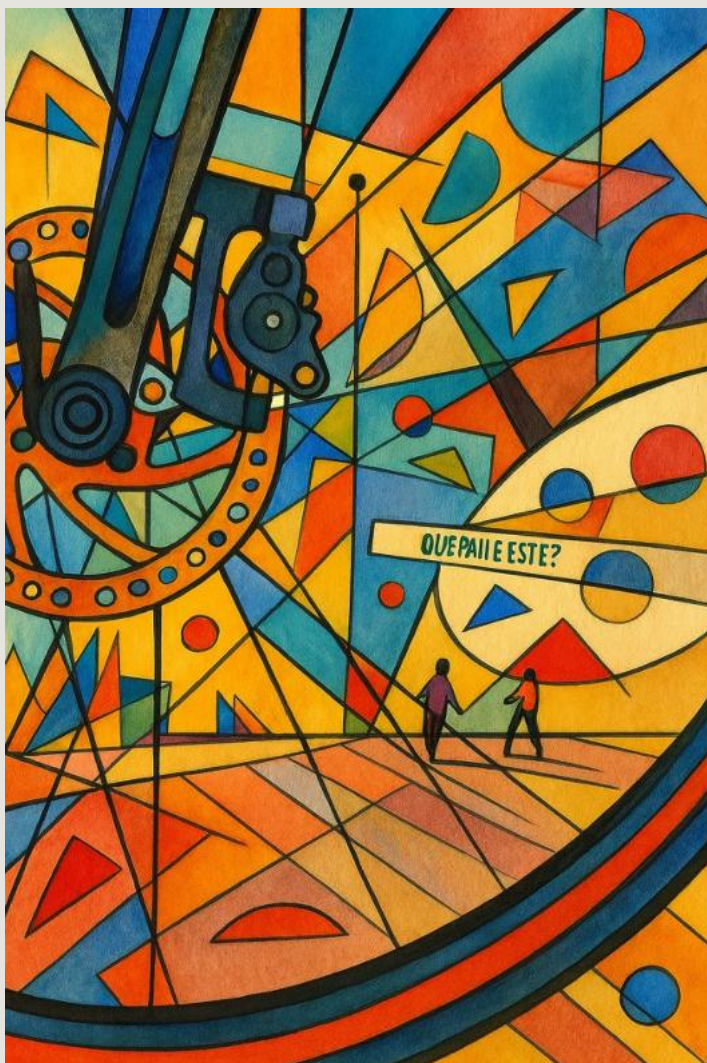
Anexos

Fotos diversas















**KANDINSKY ENTRE MÚSICA, DANÇA E PINTURA
EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA DA TEORIA DE FORMAS PARA
FUNDAMENTAR ABORDAGENS POÉTICAS MULTIEXPRESSIVAS**

FLÁVIO CAFÉ

Resumo

O presente artigo investiga possibilidades de integração dos campos artísticos da música, da dança e da pintura com o objetivo de apontar caminhos para o desenvolvimento de uma teoria multiexpressiva para a poiesis em artes performáticas. Os apontamentos teóricos foram baseados em cinco experimentos artísticos utilizando a teoria das formas de Wassily Kandinsky como fundamento para a tradução de expressões sonoras em formas visuais por meio do movimento. O texto elabora estratégias metodológicas para o cruzamento dos elementos fundamentais de cada campo artístico como abordagem poética e formativa para o performer multiexpressivo.

Palavras-chave: Wassily Kandinsky, Arte integrada, Performance, Performance multiexpressiva, Campos interartísticos

Abstract

This article investigates possibilities of integration for the artistic fields of music, dance and painting in the interest of sowing the seeds for the development of a multi-expressive theory for poiesis in performing arts. The theoretical notes were based on five artistic experiments using Wassily Kandinsky's theory of forms as a foundation for the translation of sound expressions into visual forms through movement. The text elaborates methodological strategies for the intersection of the fundamental elements of each artistic field as a poetic and formative approach for the multi-expressive performer.

Keywords: Wassily Kandinsky, Integrated art, Performance, Multiexpressive performance, Interartistic fields

Résumé

Cet article explore les possibilités d'intégration des champs artistiques de la musique, de la danse et de la peinture dans le but d'indiquer des pistes pour le développement d'une théorie multi-expressive de la poïèse dans les arts de la scène. Les notes théoriques étaient basées sur cinq expériences artistiques utilisant la théorie des formes de Wassily Kandinsky comme base pour la traduction des expressions sonores en formes visuelles par le mouvement. Le texte élabore des stratégies méthodologiques pour l'intersection des éléments fondamentaux de chaque champ artistique en tant qu'approche poétique et formatrice pour le performer multi-expressif.

Mots-clés: Wassily Kandinsky, Art intégré, Performance, Performance multiexpressive, Champs interartistiques

A ideia inicial



A discussão a seguir tem como finalidade expor o resultado de uma investigação de possibilidades de expressão em campos artísticos integrados a partir da elaboração dos rudimentos de uma teoria multiexpressiva para a poiesis em artes performáticas. Os experimentos aqui relatados foram realizados no contexto da disciplina “Dramaturgias Cênicas” ministrada pelo professor Marcus Mota no primeiro semestre de 2025 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPGCEN-UnB), disciplina da qual participei na qualidade de doutorando. Por “artes performáticas” compreendo aquelas formas de expressão artísticas que se manifestam por atos ao vivo como a dança, a atuação, o canto, o tocar de instrumentos musicais, as artes acrobáticas e marciais e também o ato de pintar, desenhar e esculpir¹, dentre outras. Para fins didáticos os exemplos apresentados se limitarão à música, à dança e à pintura ou aos seus elementos fundamentais: aos sons, ao movimento e às formas, porém as propostas apresentadas poderiam facilmente ser transpostas para outras artes performáticas com o devido estudo e experimentação.

¹ Refiro-me aqui ao ato de pintar, desenhar e esculpir e não ao resultado da pintura, desenho ou escultura. Trata-se da performance do artista visual enquanto ele está criando e não da sua obra final, isto é, o objeto artístico resultante da sua ação.

Os experimentos e reflexões apresentados se iniciaram pelo desejo de realizar um experimento performático de tradução dos sons em imagens inspirado na teoria de formas do pintor russo Wassily Kandinsky descrita nas suas duas mais famosas publicações: *Do Espiritual na Arte* (1996) e *Ponto e Linha sobre Plano* (2012). Kandinsky já tinha realizado experimentos parecidos em sua época com o objetivo de demonstrar experiencialmente os fundamentos da sua teoria de formas, contudo, sendo eu primeiramente um artista cênico me interessava mais a performance do pintar do que o resultado imagético final da pintura. Assim, o experimento que realizaria teria como base a interação entre som e movimento quando este tem como finalidade o ato de pintar.

A performance proposta consistiria entregar ao público alguns instrumentos musicais para que eles brincassem livremente com o som. Enquanto isso, eu pintaria pontos e linhas utilizando tinta acrílica sobre um plano consistindo de uma tela grande de algodão. A teoria de Kandinsky serviria de orientação para determinar quais formas imprimir na tela e com qual qualidade de movimento seria realizado o gesto de pintar. Pretendia-se explorar a ideia de tradução de experiências sensoriais expressivas por meio de uma performance que integre música, dança e pintura e elaborar a partir desses experimentos práticos os rudimentos de uma teoria técnica para o performer multiexpressivo². Trata-se de um esforço na direção de uma arte integrada que possa dar conta de manifestações híbridas com dificuldade de se encaixarem plenamente em um só campo artístico determinado.

Assim como Kandinsky desenvolveu sua teoria das formas e cores com o objetivo de propor uma metodologia para a pintura abstrata também objetivo elaborar uma teoria para o performer multiexpressivo que possibilite integrar diversas formas de expressão artística que, comumente, seriam realizadas separadamente, cada uma dentro dos limites do seu campo artístico. O caminho trilhado passou por cinco experimentos práticos relatados ao final deste artigo a partir dos quais foram elaborados algumas sementes para uma futura teoria integrada. Vamos a elas.

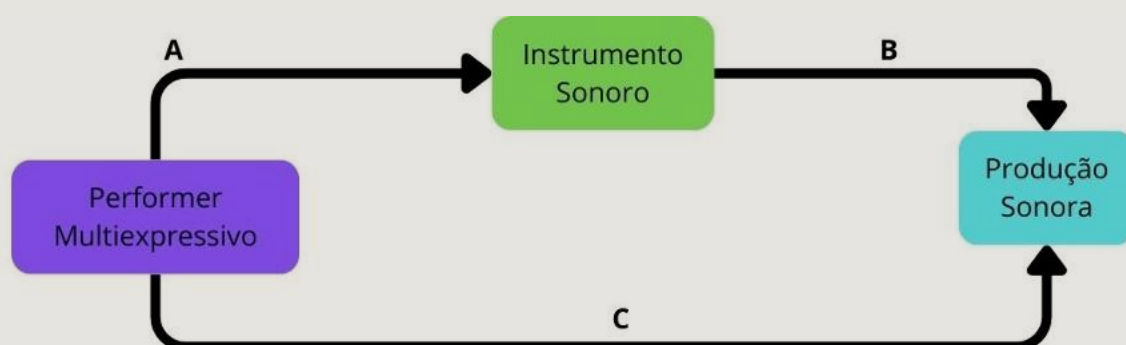
Som expressivo, mecânico ou ambiente

Excluindo o som ambiente presente em todos os momentos das nossas vidas, em se tratando da origem do som, só há duas formas de um som ocorrer em cena: ou ele é produzido pelo performer por meio do movimento do seu corpo – seja pela voz, dança ou pelo tocar de um instrumento musical – ou ele é produzido por um equipamento sonoro autômato³. Para os objetivos desta reflexão denominarei o primeiro caso de som

² O termo *Performer Multiexpressivo* ou também *Artista Cênico Multiexpressivo* é uma proposição minha para dar nome ao artista que realiza sua obra utilizando simultaneamente diversas formas de expressão performática. No caso deste experimento estão incluídas as formas expressivas da música, da dança e da pintura. Todas três têm um aspecto performático: a música ocorre no movimento dos dedos do musicista ao tocar ou no movimento das suas cordas vocais ao cantar, a dança acontece no desenrolar dos movimentos do dançarino e a pintura ocorre pela movimentação do corpo do pintor enquanto realiza seu ofício. Todas três envolvem, portanto, uma performance de movimento.

³ Aqui me refiro todas as formas sonoras que não necessitam de um acionamento humano constante: caixas de som movidas a energia elétrica, pêndulos sonoros, mecanismos baseados em contrapeso, engrenagens ou qualquer outra forma de acionamento.

expressivo, uma vez que ele decorre de uma expressão artística realizada por um ser humano em performance, e o segundo de som mecânico. Essa classificação tem como objetivo enfatizar a natureza performática desta análise. Visualmente, a origem da produção sonora ocorre da seguinte forma:



O som pode provir diretamente do performer multiexpressivo (caminho C), ou então pode passar por um intermediário (caminho A → B). Em ambos os casos, trata-se de um som expressivo. A terceira e última possibilidade é o som provir diretamente do instrumento sonoro (caminho B), neste caso teremos um som mecânico.

É evidente que o som mecânico também foi idealizado, montado e acionado por meio da vontade artística de algum ser humano em uma ou mais etapas da sua criação, porém, diferentemente do som realizado em performance, uma vez acionado ele não necessita mais da sua atualização e, portanto, se torna mecânico. Podemos argumentar que o operador de som que aciona o som mecânico da cabine segue realizando um movimento para apertar os botões da mesa de som e resultando na produção sonora. Neste caso, se o movimento dos seus dedos for conscientemente uma dança que visa uma expressão artística e não apenas uma operação mecânica que serve de intermediária entre seus dedos e a emissão sonora este será um som expressivo não diferindo do tocar de um instrumento musical.

Contudo, há uma linha delicada a ser traçada, pois se seguirmos nesta lógica poder-se-ia concluir que não haveria muita diferença entre um musicista que treina por anos uma composição musical em seu instrumento e alguém que apenas aperta um botão para acionar uma música pré-gravada. Por este motivo, a intenção do ser humano que realiza a ação exerce um papel fundamental: se o ato de apertar um botão for realizado de uma forma tão expressiva quanto o ato de tocar as cordas de um violão então a diferença entre as duas ações será apenas o nível de virtuosismo de cada artista.

Temos, portanto, três formas do som originar em cena:

1. **Som ambiente:** presente antes, durante e depois da performance e não necessitando de produção para existir.
2. **Som expressivo:** ocorre quando acionado por um performer, seja por meio do movimento direto do seu corpo ou intermediado por um instrumento sonoro.
3. **Som mecânico:** todo som que ocorre em cena, mas que não necessita de um acionamento expressivo (como, por exemplo, uma música pré-gravada e reproduzida por uma caixa de som)

Faço toda esta distinção com o intuito de delimitar o que entendo por sonoridade na presente análise. Para investigar as possibilidades sonoras do artista cênico em performance o que nos interessa no momento é o som expressivo, pois é o único que envolve um acionamento direto do performer. Como este acionamento ocorre inevita-

velmente por meio de um movimento – uma vez que não é possível produzir qualquer som sem que haja também um movimento corporal – temos aqui uma pista para um dos princípios unificadores entre som e movimento.

Integrando som e movimento

Para atingir uma integração entre som e movimento escolhi trabalhar com princípios unificadores entre as duas formas de expressão. Um princípio unificador está na abordagem já exposta anteriormente, isto é, pensar a produção sonora do performer como um resultado da expressão do seu movimento⁴. Contudo, exposto desta forma, este princípio mais parece a constatação de um fato dado: todo som se origina de algum movimento. Para obter uma metodologia prática tanto para criação quanto para análise de uma arte multiexpressiva é necessário desmembrar os parâmetros expressivos do som e do movimento e investigar de que forma eles interagem, quais são os seus pontos de convergência e em quais momentos eles diferem a ponto de causar uma divisão em campos expressivos distintos. Assim chegaremos tanto a raiz das divisões entre campos artísticos e as respectivas disciplinas que os estudam, quanto as suas possibilidades de integração.

Em termos sonoros, os quatro parâmetros do som constituem em grande medida as possibilidades de modulação da sua emissão. São eles: altura, intensidade, timbre e duração. Para os fins poéticos dos experimentos foi preciso fazer um recorte das expressões desses parâmetros uma vez que a exploração completa das possibilidades de produção sonora é uma tarefa hercúlea que não pode ser completada nem mesmo com toda uma vida dedicada à música. As possibilidades de expressão sonora exploradas estão descritas na tabela abaixo:

ALTURA	INTENSIDADE	TIMBRE	DURAÇÃO
Agudos (a)	<i>Forte (F)</i>	Timbre 1 (T1)	Semicolcheia (SC)
Médios (m)	<i>Mezzo (M)</i>	Timbre 2 (T2)	Colcheia (C)
Graves (g)	<i>Piano (p)</i>	Timbre 3 (T3)	Semínima (S)
		Timbre 4 (T4)	Mínima (M)
			Semibreve (SB)
			Breve (B)

Tabela 1: Recorte dos quatro parâmetros do som

Como podem ver, todo o espectro de alturas e intensidades foi reduzido a três grandes categorias: agudos, médios e baixos para as alturas e *forte*, *mezzo* e *piano* para as intensidades. Já para o timbre, dentre as infinitas possibilidades, foram escolhidos quatro timbres diferentes. Por fim, a duração ficou representada pela notação musical tradicional com um recorte para as possibilidades de duração entre semicolcheia e breve. Essa redução teve uma função prática, pois seria impossível pensar em uma performance que abarcasse uma exploração de todos as possibilidades expressivas.

Já para o movimento escolhi trabalhar com a abordagem da Técnica Muscular utilizada pelo meu mestre de teatro, o Dr. Honoris Causa Hugo Rodrigues, que é descrita em minha dissertação de Mestrado, *O QUE APRENDO COM MEU MESTRE*. Essa abordagem mecânica é resultado dos micromovimentos de uma película sintética no interior da caixa de som, contudo, para a ciência do fazer artístico da performance, os intrincamentos da engenharia eletrônica necessários para produzir o som mecanicamente estão fora do escopo desta análise.

mentos que fundamentam o presente estudo são performances realizadas por mim. Conquanto, a Técnica Muscular também representa uma abordagem que abarca muitos dos principais parâmetros do movimento tradicionalmente utilizados na dança⁵ e no teatro-dança tornando-a uma perspectiva contundente para a presente análise. Portanto, para o movimento trabalhei com os parâmetros dos planos, intensidade, tônicas musculares⁶ e andamento descritos na tabela abaixo:

PLANOS	INTENSIDADE	TÔNICA MUSCULAR	ANDAMENTO
Alto	Máxima	Raiva	Pausa
Médio	Média	Amor	Lentíssimo
Baixo	Mínima	Tristeza	Normal
		Alegria	Rápido
			Rapidíssimo

Tabela 2: Recorte de quatro parâmetros do movimento segundo a técnica muscular

Há diversas possibilidades de cruzamento entre essas duas listas de parâmetros. Digamos que queiramos exercitar as possibilidades de integração entre **alturas** sonoras e **planos** de movimento. No cruzamento desses dois parâmetros teremos uma tabela como a descrita abaixo onde nas linhas se referem aos planos (Alto, Médio e Baixo) onde um movimento pode ocorrer e as colunas representam as alturas (Graves, Médios e Agudos) possíveis de um som.

PLANOS x ALTURAS			
	GRAVES (G)	MÉDIOS (M)	AGUDOS (A)
Alto (A)	Ag	Am	Aa
Médio (M)	Mg	Mm	Ma
Baixo (B)	Bg	Bm	Ba

Tabela 3: Cruzamento entre os planos de movimento e alturas sonoras

Esta tabela não determina uma escolha estética, mas a totalidade das possibilidades de exploração desses dois parâmetros de uma forma integrada. No caso dos experimentos realizados, decidi, pela facilidade de execução, estabelecer uma relação de equivalência entre **Planos** e **Alturas**, isto é, quando o som estiver numa altura mais grave, o plano de movimento será baixo, o som médio junto com o plano médio e o som agudo com o plano alto conforme a tabela abaixo:

⁵ Para um estudo detalhado tanto da Técnica Muscular quanto da sua semelhança com abordagens consagradas como as de Rudolf Laban em seu Domínio do Movimento, remeto à minha dissertação de mestrado (CAFÉ, 2022).

⁶ "Tônicas Musculares" é como descrevo a combinação de microtensões e relaxamentos musculares que gera tanto externa quanto internamente uma determinada emoção ou sentimento. Para que o ator gere, por exemplo, a emoção da raiva, seu corpo necessariamente se configurará numa determinada combinação de tensões e relaxamentos musculares. Essa combinação é chamada de tônica muscular da raiva. Já o parâmetro da "intensidade" determina o grau de tensão ou relaxamento desta tônica: uma raiva mais intensa terá maior grau de tensão enquanto que uma raiva mais suave terá uma tônica muscular mais predominantemente de relaxamentos. Para uma descrição detalhada da noção de tônica muscular remeto à minha dissertação de mestrado (CAFÉ, 2022)

PLANOS x ALTURAS			
	GRAVES (G)	MEDIOS (M)	AGUDOS (A)
Alto (A)			Aa
Médio (M)		Mm	
Baixo (B)	Bg		

Tabela 4: Escolha arbitrária entre planos e alturas para os experimentos

Quanto às tônicas musculares, podemos desmembrar suas possibilidades de expressão em termos da sua natureza (se é uma tônica de raiva, amor, tristeza, alegria, etc...) ou então em termos da sua intensidade (se é uma alegria intensa, média ou suave, etc...) Tomemos primeiramente o caso da **intensidade da tônica muscular** que foi relacionada arbitrariamente para este experimento⁷ ao parâmetro da **intensidade do som**. A mesma escolha de equivalência foi feita para com a relação de intensidade tanto do som quanto das tônicas musculares, isto é, quando um está mais intenso o outro o segue na mesma intensidade, se a intensidade do movimento muda, também o som muda de intensidade na mesma proporção. A próxima tabela ilustra essa dinâmica:

TÔNICAS MUSCULARES x INTENSIDADE			
	PIANO	MEZZO	FORTE
Máximo (3)			F3
Médio (2)		M2	
Mínimo (1)	P1		

Tabela 5: Escolha arbitrária entre tônicas musculares e intensidade para os experimentos

Já, no caso da natureza da tônica muscular, me pareceu mais didático equacioná-la com os diversos timbres sonoros. Como as possibilidades de tônicas musculares e timbres sonoros são praticamente infinitas, foi preciso limitar o escopo do exercício para apenas quatro possibilidades escolhidas arbitrariamente e listadas abaixo:

Nesta última relação, o que se explicita é que ao toque do timbre 1 o performer realiza um movimento com uma tônica alegre, já no timbre 2 a tônica é triste, e raiva ou amor para os timbres 3 e 4. Note que em todos os casos descritos, trata-se de uma via de mão dupla onde também o movimento amoroso provoca o timbre 3, por exemplo. Como a proposta é integrar som e movimento não pode haver uma hierarquia absoluta entre os dois. Som e movimento se originam mutuamente ou então apenas ocorrem em uma relação de possibilidades expressivas.

Há três maneiras de um movimento se relacionar expressivamente com o som:

I. O som origina o movimento: Um som é tocado ou cantado e o movimento é inspirado/movido/gerado/provocado por este som.

a. Sincronicamente: O movimento é gerado pelo som e o acompanha em termos

⁷ A arbitrariedade neste caso se dá por motivos didáticos. Como já explicitado anteriormente, seria impossível explorar em um só exercício a totalidades das possibilidades de integração, por isso, é preciso fazer escolhas. No caso dos experimentos realizados neste estudo, as escolhas foram feitas com o objetivo de facilitar não apenas a execução do mesmo (pois, dependendo da escolha, é necessário um certo nível de treinamento para realizá-las) mas também a exposição da teoria que o fundamenta.

temporais⁸.

b. Assincronicamente: O movimento é gerado pelo som, mas não o acompanha em termos temporais.

III. O movimento origina o som: O contrário da situação anterior. Um movimento é realizado e isto inspira/provoca/gera/produz um som.

d. Sincronicamente: O som é gerado pelo movimento e o acompanha em termos temporais.

e. Assincronicamente: O som é gerado pelo movimento, mas não o acompanha em termos temporais.

VI. Som e movimento se originam simultaneamente: Neste caso não há uma relação de causalidade entre os dois. Um som ocorre e um movimento ocorre cuja relação é a *co-incidência*⁹ temporal. Não se trata de uma ocorrência do acaso, mas sim de uma situação premeditada, por exemplo, duas partituras (uma cinética e outra sonora) que quando executadas se encontram em pontos específicos da sua evolução.

VII. Som e movimento se originam mutuamente: Neste caso há uma relação causal, mas é impossível distinguir se foi o som que originou o movimento ou se foi o movimento que originou o som. Um exemplo disso ocorre quando o musicista e o dançarino são um mesmo indivíduo que canta e dança simultaneamente ou então quando dois performers estão em tamanha sintonia que parece que ambos são um mesmo indivíduo.

VIII. Som e movimento se encontram no acaso: Aqui som e movimento se encontram, mas trata-se de uma ação não premeditada. Um exemplo seriam dois performers improvisando simultaneamente, mas em uma situação em que eles não conseguem se ver, ouvir ou se sentir extrassensorialmente¹⁰.

Por fim, resta definir a relação das possibilidades de exploração dos parâmetros do **andamento** do movimento e da **duração** do som. Mais uma vez, foi escolhida uma relação mais intuitivamente realizável na qual os andamentos mais lentos para o movimento equivalem a durações mais longas para o som como demonstra a tabela abaixo:

ANDAMENTOS x DURAÇÃO						
	BREVE	SEMIBREVE	MÍNIMA	SEMÍNIMA	COLCHEIA	SEMICOLCHEIA
Pausa	PB					
Lentíssimo		LLSB				
Lento			LM			

⁸ A relação de assincronia do som equivaleria a um contratempo musical, isto é, o som ocorre e o movimento ocorre um pouco depois mas em decorrência do som (caso I.b.) ou então o contrário (caso II.b.)

⁹ Utilizo o termo desmembrado “co-incidência” em detrimento da palavra mais familiar “coincidência”, pois quero enfatizar que não se trata de um acaso como por vezes a palavra “coincidência” pode significar, mas sim de uma simultaneidade de acontecimentos que, ao contrário do acaso, pode muito bem ser premeditada.

¹⁰ Comumente aceitamos que só é possível perceber os acontecimentos a nossa volta por meio dos nossos órgãos dos sentidos, contudo, como muitos artistas cênicos relatam poder sentir a presença dos seus companheiros de cena, ou até do público, sem necessariamente estar vendo ou ouvindo evidências concretas dessas sensações escolho explicitar a possibilidade de extrassensorialidade como uma forma de percepção. Admito, porém, a dificuldade de se isolar e analisar tais experiências o que, em parte, explica a ausência de mais argumentos a favor da sua maior inclusão no repertório de técnicas performáticas. Deixarei este assunto para um futuro estudo.

ANDAMENTOS x DURAÇÃO						
	BREVE	SEMIBREVE	MÍNIMA	SEMÍNIMA	COLCHEIA	SEMICOLCHEIA
Normal				NS		
Rápido					RC	
Rapidíssimo						RRSC

Tabela 5: Escolha arbitrária entre tônicas musculares e intensidade para os experimentos

Os parâmetros teóricos expostos nesta seção têm como finalidade embasar experimentos performáticos; não se trata de uma tentativa de criação de uma teoria absoluta ou universal para as possibilidades expressivas de artistas que atuam nos intercâmbios. Por isso tantas escolhas arbitrárias pontuaram as relações entre os parâmetros cinetico-acústicos abordados e a própria escolha desses parâmetros já pressupõe uma licença poética. O que se propõe é uma metodologia tanto para a análise quanto para a criação de cenas performáticas assim como para a formação de artistas cênicos multiexpressivos.

A contribuição desta abordagem para a análise é a possibilidade de avaliar a sonoridade e o movimento de uma cena com base na relação entre essas duas formas de expressão. Avaliar o som ou o movimento não apenas como o acompanhamento um do outro, mas como expressões que se afetam mutuamente e que estabelecem relações que percorrem todas as suas características expressivas. Quanto a *poiesis* de cenas performáticas multiexpressivas, o almejado é que essas noções possam tanto ser provocadoras de expressões cinetico-acústicas quanto prover uma estrutura de fundamentos para a elaboração de partituras integradas, isto é, partituras que envolvem tanto o som quanto o movimento em uma só expressão. Esta mesma integralidade se refletiria na formação artística propondo uma pedagogia que transcenda campos disciplinares específicos abordando sonoridade e movimento como um conjunto inseparável de possibilidades expressivas.

Os experimentos

Evidentemente que, como a presente pesquisa está na sua infância, ainda há muito a ser desenvolvido para que todos esses aspectos e almejos possam se tornar uma realidade palpável. O presente trabalho é a semente deste sonho. Uma amostra inicial da aplicação desses princípios unificadores está na sequência de experimentos realizados para a disciplina de Dramaturgias Cênicas. Relato aqui a trajetória experimental que constitui a contraparte prática dos aspectos teóricos expostos até aqui.

Experimento I, II e III:

Traduzindo som ambiente em imagem

Os três primeiros experimentos constituem uma tentativa de aplicar a teoria de formas de Wassily Kandinsky para traduzir o som ambiente em um desenho. Em dita teoria, o pintor russo faz uma análise dos elementos fundamentais da sua arte que ele resume a grosso modo em três: o ponto (elemento primordial), a linha (uma sequência infinita de pontos) e o plano (uma sequência concomitante de linhas). Um dos seus principais

objetivos era libertar a pintura da necessidade de representar figuras icônicas ou figurativas – isto é, formas reconhecíveis no mundo cotidiano – abrindo assim o caminho para a arte visual abstrata.

O que mais nos interessa na sua abordagem é o desdobramento multiexpressivo que ela proporciona, pois, uma vez estabelecidos os elementos fundamentais da pintura, estes podem se relacionar com os elementos fundamentais de outras formas de expressão como a dança e a música, dentre outras. Tomando como exemplo o ponto ele coloca que além "(...) das batidas de tambor e do triângulo (...), podem-se produzir, em música, pontos com toda sorte de instrumentos (sobretudo no caso dos instrumentos de percussão)" (KANDINSKY, 2012, p.34) estabelecendo assim uma equivalência entre o ponto visual da pintura e o "ponto" sonoro da música que pode ser interpretado como um staccato ou então uma nota de duração muito curta. Podemos fazer a mesma relação com o "ponto" na dança, isto é, um movimento cuja duração seja muito curta, ou então cuja execução passe da pausa para o rapidíssimo e em seguida para a pausa em uma curta duração resultando em uma qualidade brusca.

Kandinsky coloca como análoga a sua teoria de formas as teorias dos elementos das outras artes. Para ele os elementos dos sons e os elementos do movimento (que são os que mais interessa para nossa análise) são análogos em suas respectivas áreas aos elementos da pintura, isto é, as formas. A realização de que os elementos fundamentais de cada campo artístico possuem uma raiz análoga (ele as compara às leis da natureza) permite que se possa traduzir um elemento de uma arte para a outra (KANDINSKY, 2012, p.73). Esse processo, como ele próprio admite, envolve tanto um aspecto racional quanto um aspecto intuitivo para que a compreensão dessa tradução seja completa. Ou, nas suas palavras, "a ciência da arte (...) deve unir desde o início exterior e interior" (KANDINSKY, 2012, p.58), isto é, tanto os elementos exposto, evidentes e perceptíveis quanto as ressonâncias internas, os elementos sensitivos regidos pela intuição e sensibilidade.

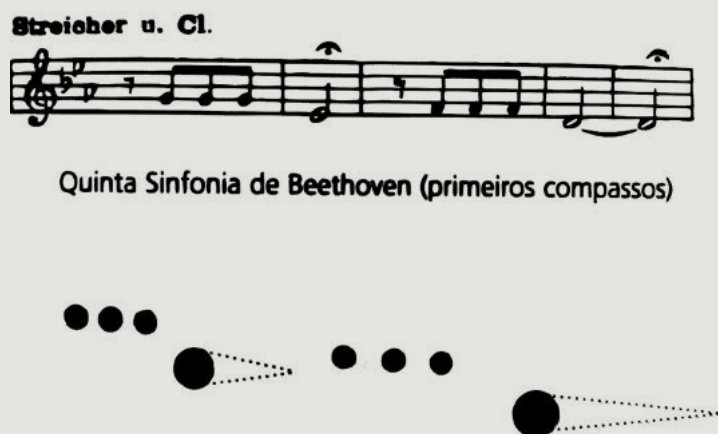


Figura 2: Tradução do "ponto" sonoro para o ponto visual (KANDINSKY, 2012, p.38)

Um exemplo dessa tradução está exposto na imagem acima na qual o mestre russo traduz em forma os cinco primeiros compassos da Quinta Sinfonia de Beethoven. Note que as notas mais longas como a mínima do compasso 2 e a semibreve dos compassos 4 e 5 foram traduzidas com pontos mais espessos do que os pontos representando as semínimas dos compassos 1 e 3. Também há uma sequência de micropontos se pro-

jetando para a direita das notas longas dando uma sensação de continuidade. Vemos então uma relação de equiparação entre a espessura do ponto e a duração da nota musical. Arbitrariamente (e é aqui que entra o elemento intuitivo da análise) podemos criar uma tabela semelhante às expostas na seção anterior relacionando **espessura**¹¹ do ponto e a **duração** das notas e teremos, assim, um princípio unificador entre esses dois elementos fundamentais de artes distintas:

ESPESSURA x DURAÇÃO				
	MÍNIMA (M)	SEMÍNIMA (SM)	COLCHEIA (C)	SEMICOLCHEIA (SC)
Espessura 1 (E1)	ME1	SME1	CE1	SCE1
Espessura 2 (E2)	ME2	SME2	CE2	SCE2
Espessura 3 (E3)	ME3	SME3	CE3	SCE3
Espessura 4 (E4)	ME4	SME4	CE4	SCE4

Figura 2: Tradução do "ponto" sonoro para o ponto visual (KANDINSKY, 2012, p.38)

Todas essas tabelas nos ajudam a estabelecer relações entre formas de expressão artística: neste caso entre a pintura e a música e nas tabelas anteriores entre a música e a dança por meio da integração dos seus parâmetros fundamentais. Tendo essas relações estabelecidas elas servem de fundamento para os experimentos práticos. No vídeo abaixo, que serviu de inspiração para os experimentos I, II e III podemos ver como uma tal teoria se aplicaria utilizando o registro do próprio mestre russo:



Vídeo 1: Kandinsky pintando o som

<https://youtu.be/Ow6IE2kWkVc>

E abaixo podemos ver os resultados dos experimentos I, II e III respectivamente:

¹¹ Aqui os números mais altos representam pontos mais espessos enquanto que números mais baixos representam pontos menores.



Figura 3: Experimento I - Registro dos sons do Voo de Brasília para Rio de Janeiro

O Experimento I consiste no registro dos sons presentes durante o voo de Brasília para o Rio de Janeiro experienciados por mim com passageiro em junho de 2025. O registro durou em torno de 50 minutos e se iniciou quando a aeronave já estava há dez mil pés de altura. Na figura 4 abaixo vemos uma descrição dos principais sons sendo registrados. Note que os sons agudos estão posicionados no alto da página enquanto que os sons graves estão na parte de baixo em consonância com a escolha estética da Tabela XXX. Já, sons mais presentes como os do motor da aeronave e a voz do comandante no alto-falante têm uma presença mais forte no desenho ou, em outras palavras, há uma equivalência entre intensidade sonora e espessura do traço no papel. No caso, os diversos timbres foram representados consistentemente por cores diferentes. Toda vez que um mesmo timbre era percebido, a mesma cor era utilizada para expressá-lo visualmente no papel.



Figura 4: Explicação do Experimento I



Figura 5: Experimento II - Registro dos sons do CCBB RJ

O experimento II consiste no registro dos sons presentes no saguão do Centro Cultural Banco do Brasil da cidade do Rio de Janeiro. Eu sentei em um café e comecei a desenhar os sons que eu percebia mais uma vez estabelecendo uma relação tímbrica com as cores. Os carros passando lá fora (verde), as vozes dos visitantes (azul), as buzinas dos carros e outros sons automotivos (roxo e laranja) e a voz do segurança que me interrompeu ao final do experimento (preto). Um registro audiovisual do processo assim como uma explicação de cada elemento pode ser acessado nos links abaixo:



Vídeo 2: Registro do processo do Experimento II

https://youtu.be/9xccEJp74_I



Figura 6: Experimento III - Registro omnidirecional dos sons da Lapa

Já o experimento III consistiu de um proposta omnidirecional, isto é, a posição do som no papel está relacionada a sua espacialidade relativa ao ouvinte. No caso eu estava sentado em um bar na Lapa (Rio de Janeiro) e comecei a registrar os sons a minha volta tendo como referência o centro do papel onde indiquei a minha posição relativa com a frase "aqui está o ouvido". A relação tímbrica com as cores permaneceu, mas a espacialidade do som já não se referia à sua altura, mas sim a sua posição relativa ao ouvinte. Os graves da balada à minha esquerda, por exemplo, foram traduzidas por traços grossos (azuis) na lateral esquerda do papel enquanto que as pessoas conversando nas mesas a minha direita e nas minhas costas foram respectivamente registradas na lateral direita e na parte de baixo do papel pela cor vermelha. A relação da espessura do traço com a intensidade do som permaneceu com o traço fino dos sons sutis da TV e os traços espessos representando a som intenso da balada ao lado.

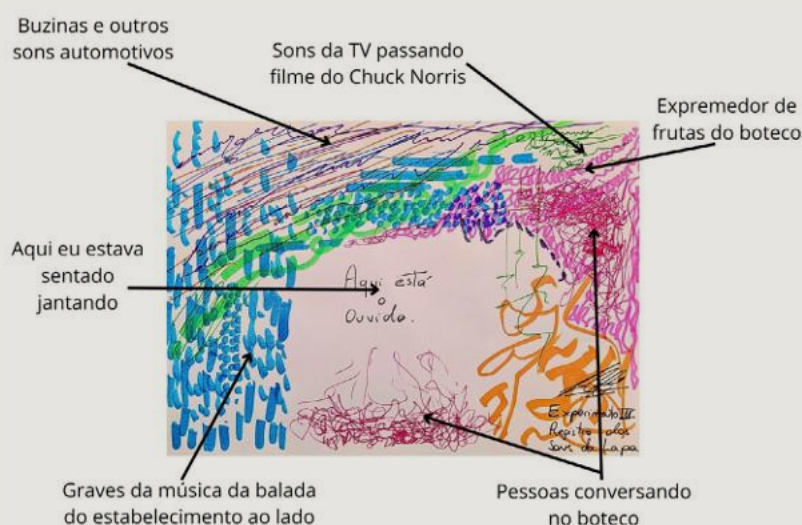


Figura 7: Explicação do Experimento III

Experimento IV: Traduzindo performativamente os sons da plateia

Como parte de uma apresentação performática da disciplina Seminário Avançado de Pesquisa em Artes Cênicas ministrada pela professora Luciana Dias no PPG-CEN propus o experimento IV. Entreguei aos presentes uma série de instrumentos musicais (um atabaque, sinos variados, três caxixis, um agogô e um reco-reco) e trouxe tintas acrílicas no formato de grafite e canetões coloridos para pintar uma tela de papel kraft que afixei na parede. Reagindo aos sons produzidos pela plateia eu me movimentava no espaço pintando em performance a tela procurando aplicar os princípios teóricos expostos até aqui. O resultado pode ser acessado no link abaixo:



Vídeo 4: Registro do Experimento IV

<https://youtu.be/bltOMLXEuSs>



Figura 8: Resultado Visual do Experimento IV

Ainda que se possa considerar o movimento da mão que segura o lápis como dança, os três primeiros experimentos envolviam principalmente o desenho como forma de expressão. O som ambiente, não sendo um som expressivo, servia mais como estímulo para o desenho do que como forma artística, portanto, expressivamente o que se fez não integrava campos artísticos diversos, mas sim, campos sensoriais, respectivamente a audição e a visão. Essa abordagem foi necessária como um passo metodológico, pois permitiu estabelecer relações fundamentais explícitas entre os elementos sonoros e os elementos visuais. Contudo, como a parte sonora neste caso não era expressiva, não se pode afirmar que chegamos ao nosso objetivo de integração entre campos artísticos. O experimento IV partiu para a próxima etapa rumo a este objetivo acrescentando o elemento da dança como intermediário entre os sons e a pintura e conferindo um caráter expressivo ao som quando este passa a ser produzido ao vivo pela plateia envolvida diretamente com o acontecimento cênico.

Aqui podemos estabelecer um outro princípio unificador entre os campos artísticos: o de relação causal. No caso deste experimento, a expressão originária era o som proveniente da plateia. Sem esta provocação inicial o experimento todo perderia o seu propósito. O som expresso por meio dos instrumentos musicais se torna o estímulo causal para a dança que, por sua vez, era a causa da pintura. Em forma de diagrama temos:



Figura 9: Diagrama da relação causal utilizada no experimento IV

Em termos de elementos fundamentais temos o som originando o movimento que por sua vez origina a forma. Já em se tratando de campos artísticos a música origina a dança que por sua vez origina a pintura. Relembro que essa relação é arbitrária e só é válida neste caso por conta da natureza do experimento. Poder-se-ia estabelecer uma relação totalmente diferente para um outro experimento onde a partir da forma o dançarino cria um movimento que é acompanhado pelo som, por exemplo, ou então um dançarino se move para gerar uma pintura que por sua vez é traduzida em som pelo músico. Em todas essas relações, contudo, o princípio unificador da relação causal está presente. Evidentemente que esta é uma abordagem embrionária, podendo ainda ser desdobrada em diversos outros experimentos.

Experimento V: Intempéries e a poética do erro

O último experimento consiste no resultado final das explorações da disciplina Dramaturgias Cênicas cuja proposta era a criação de um vídeo de ao menos dez minutos explorando a relação entre som e imagem. Em conformidade com a sequência de experimentações realizadas até o momento, me interessava investigar com maior profundidade outras relações entre som, imagem e movimento. Para tanto instalei uma tela de algodão cru de mais ou menos 2 metros de altura por 3 de comprimento em uma praça pública e traduzi o som ambiente da praça em formas pintadas com tinta acrílica.

Contudo, me deparei com algumas intempéries no caminho, como é de *praxe* em criações artísticas. Já no primeiro som que fui registrar o tubo de tinta explodiu em minha mão e manchou a tela com um grande *SPLASH!* A câmera ainda estava filmando e eu não tinha outra tela para recomeçar o experimento, portanto, não tive outra escolha senão incorporar este acidente na poética da cena e segui traduzindo o que pude. A segunda intempérie (que também esteve presente no experimento IV) foi a dificuldade de traduzir todos os sons presentes uma vez que a multiplicidade de estímulos sonoros de uma praça pública não poderia ser reproduzida com apenas duas mãos pintando o painel; mesmo tentando pintar sons diferentes simultaneamente com ambas as mãos as dificuldades eram tremendas. Portanto, foi necessário fazer escolhas, as vezes conseguia registrar os sons mais intensos, mas deixava de lado os mais sutis, ou então escolhia um som mais cênico e o registrava na pintura pela sua qualidade entretenedora, enfim, escolhas que evidenciam, como afirma Kandinsky o caráter também intuitivo de experimentos artístico. A terceira intempérie foi perceber que o tamanho da tela não condizia com o tamanho dos pincéis que escolhi, o que resultou após quinze minutos de material bruto filmado em uma tela majoritariamente vazia. Então resolvi mudar o experimento em curso. Decidi que, após quinze minutos registrando o som ambiente eu iria produzir sons (em sua maioria com a minha voz) e traduzi-los simultaneamente em pintura o que fiz por mais quinze minutos. Contudo, e aí veio a quarta intempérie, por conta de um problema técnico com o microfone, a câmera não registrou o som dessa segunda parte do experimento o que me deixou com um silêncio na metade final do exercício e a impossibilidade de recomeçá-lo pela falta dos materiais. A resolução se deu na parte de edição e montagem do vídeo em que eu adicionei pontualmente da metade para o final do vídeo um som mecânico (ainda que gravado por mim em um estúdio improvisado em minha casa).

Essas intempéries e a aceitação da realidade das suas interferências na ideia original resultaram em uma poética do erro uma vez incorporadas no resultado estético final. O resultado de todo este processo pode ser acessado no link abaixo no formato de uma videoarte de dez minutos de nome “Danças do Som”:



Vídeo 5: Danças do Som

<https://youtu.be/DPDyejBKH1E>

Algumas elucubrações...

A busca por um fazer artístico integrado ainda precisa de teorias que possam subsidiar o lugar de hibridismo expressivo. Assim como cada campo artístico em seu devido tempo pôde elaborar suas teorias elementares, também o artista contemporâneo, em sua exploração multiexpressiva, aos poucos desenvolverá abordagens que subsidiem práticas que não se encaixam completamente nas categorias artísticas tradicionais.

O que propus neste artigo são algumas indicações de caminhos possíveis para uma teoria multiexpressiva que possa abarcar artes envolvendo ao menos algum aspecto performático, isto é, realizadas ao vivo e assistidas (refiro-me nesta investigação a dança, a pintura e à música). Esses caminhos se manifestam por meio de princípios unificadores que estabelecem dinâmicas relacionais entre formas de expressão. Relembremos alguns dos princípios tratados aqui:

- A constatação de que som e movimento andam sempre juntos. Não pode haver som sem o movimento de algum corpo material e todo movimento de corpos gera por sua vez algum som.
- Um desdobramento do princípio anterior é que todo movimento também gera uma forma que pode ser registrada por uma câmera de vídeo ou foto ou pode se desdobrar do próprio movimento em um desenho ou pintura como no caso do experimento IV.
- Tanto o som, quanto o movimento e a forma possuem parâmetros fundamentais que explicam o seu comportamento expressivo. Os parâmetros do som são a especialidade da música, os do movimento a dança e os da forma as artes visuais e constituem os elementos fundantes de cada campo artístico. Ao estabelecer relações arbitrárias ou não entre os elementos fundantes de campos diferentes estruturamos as bases para uma teoria artística multiexpressiva.
- Em se tratando de artes performáticas, o movimento serve também como princípio unificador, pois toda expressão artística realizada ao vivo será realizada por meio de algum movimento do corpo do artista. O tocar de um instrumento musical, por exemplo, é tanto uma performance sonora quanto de movimento.

Esses princípios são apenas uma amostra das possibilidades de integração entre campos artísticos cujos desdobramentos ainda necessitam de uma experimentação laboratorial direcionada que subsidie a elaboração de uma teoria multiexpressiva mais completa. Mesmo para as relações entre os três campos abordados aqui ainda restam muitas outras formas de transitar no hibridismo das suas manifestações artísticas. Acredito ademais que, conforme se acrescentam novos campos à investigação, as abordagens também se moldarão e multiplicarão de acordo reforçando o caráter não dogmático que uma teoria e prática baseado na multiplicidade inevitavelmente carrega.

Tendo alguns caminhos já apontados, resta-nos apenas trilhá-los.

Referências Bibliográficas

- CAFÉ, Flávio. O QUE APRENDI COM MEU MESTRE: Mapeamento dos princípios técnicos para o ator utilizados por Hugo Rodas. Dissertação de Mestrado. PPG-CEN UnB: Brasília, 2022.
- KANDINSKI, Wassily. Ponto e Linha sobre Plano. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- KANDINSKI, Wassily. Do Espiritual na Arte. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996

Referências de weblogs

- "ASSINCRONIAS2025" – Weblog da disciplina "Dramaturgias Cênicas" do primeiro período de 2025. Professor Marcus Mota: <https://assincronias2025.blogspot.com/>

“Solo do Café” – Weblog contendo os registros das etapas dos experimentos e das anotações teóricas: <https://solodocafe.blogspot.com/search/label/Pintura%3A%20a%20Dan%C3%A7a%20do%20Som>



A FRAGMENTAÇÃO DA DRAMATURGIA CIRCENSE: UM RECURSO ESTÉTICO E POLÍTICO

MAÍRA MORAES SAENGER

PPG-Cen
Universidade de Brasília

Resumo

Este artigo analisa a fragmentação na dramaturgia circense, compreendendo-a não apenas como recurso estético, mas também como gesto político. A partir do diálogo com autores fundamentais para os estudos do circo, como Mário Bolognesi e Ermínia Silva, propõe-se uma reflexão em que a fragmentação se configura não apenas como procedimento criativo, mas como elemento identitário do circo, capaz de organizar números, sustentar multiplicidades e oferecer ao público uma experiência estética plural.

Palavras-chave: Circo, Fragmentação, Dramaturgia, Experiência Estética

Résumé

Cet article analyse la fragmentation dans la dramaturgie circassienne, en la comprenant non seulement comme un recours esthétique, mais aussi comme un geste politique. À partir d'un dialogue avec des auteurs fondamentaux pour les études du cirque, tels que Mário Bolognesi et Ermínia Silva, il est proposé une réflexion où la fragmentation se configure non seulement comme un procédé créatif, mais aussi comme un élément identitaire du cirque, capable d'organiser les numéros, de soutenir les multiplicités et d'offrir au public une expérience esthétique plurielle.

1º Fragmento: Introdução

Lista de indagações:

- A fragmentação pode ser compreendida como um recurso estético e político que reafirma a identidade do circo?
- É possível afirmar a fragmentação como característica estruturante da dramaturgia circense?
- Qual é o papel da fragmentação na organização e no ritmo do espetáculo de circo?
- A fragmentação é intencional ou se configura como resposta às condições sociais, políticas e econômicas que historicamente moldaram o circo?
- De que forma a fragmentação influencia a relação entre artistas e público?
- Como a fragmentação permite a coexistência de diferentes linguagens artísticas e técnicas dentro de um mesmo espetáculo?
- Quais transformações a fragmentação sofre no contexto do circo contemporâneo, marcado pela hibridização e por novos formatos de dramaturgia?

Este artigo é um elogio à fragmentação. Ele nasce de uma lista de indagações sobre a fragmentação como elemento dramático nos espetáculos de circo — indagações que, ao invés de desembocarem em respostas prontas, tensionam e abrem brechas para novos modos de pensar o fazer circense. A lista de questões que acompanha este texto, apresentada como epígrafe, é apenas uma parte de um vasto campo de reflexões possíveis. Cada uma delas poderia desdobrar-se em um artigo próprio, dada a complexidade e a densidade que carregam. Neste momento, no entanto, opto por me concentrar em apenas uma questão: **a fragmentação pode ser compreendida como um recurso estético e político que reafirma a identidade do circo?** Esse recorte não significa reduzir o alcance do tema, mas sim reconhecer a potência da fragmentação como chave de leitura capaz de atravessar diferentes tempos, linguagens e contextos. Ao se constituir tanto como procedimento estético quanto como resposta histórica às condições sociais do circo, a fragmentação pode ser considerada um dos pilares de sua dramaturgia e um dispositivo para pensar sua singularidade no campo das artes da cena.

Antes de começar é preciso dizer que a escrita proposta neste artigo emerge como um experimento criativo em contexto acadêmico — um gesto de invenção discursiva que se deixa atravessar pela corporalidade e pela sensorialidade do fazer artístico. O texto nasce de uma disciplina conduzida por Marcus Mota, dentro do Programa de Pós-graduação da UnB, onde o professor, pesquisador e crítico teatral com atuação destacada nos estudos de dramaturgia instigou os alunos à criação de um vídeo artístico explorando os mais diversos temas, sempre em diálogo com uma concepção ampliada de dramaturgia e com a abertura para a exploração estética no âmbito da pesquisa acadêmica. Essa provocação, somada às minhas leituras recentes e às minhas inquietações como criadora e artista circense no coletivo Instrumento de Ver, conduziu-me à experiência de compor um artigo que incorpora o próprio questionamento em sua estrutura escrita.

As listas que surgem ao longo desta escrita funcionam como pinceladas de uma poética insistente, inspirada no meu trabalho como criadora, que invade as ideias lineares e possibilita a convivência das diferenças. Elas não são apenas um recurso de organização, mas uma tentativa de transpor no texto o próprio questionamento que se apresenta na ideia. A lista, assim como a fragmentação no espetáculo circense, é uma convivência entre diferenças, uma tentativa de sustentar o múltiplo sem reduzi-lo. A lista é uma escrita inclusiva, onde não há necessidade de justificativas: os elementos mais distintos podem coexistir em harmonia. A lista aparece como forma possível de reunir o que escapa às narrativas totalizantes. As mais organizadas apresentam títulos, que agrupam coisas díspares como se fossem amigas; outras se revelam mais caóticas, estruturadas apenas por números ou pela própria dispersão. É nessa multiplicidade de arranjos que experimento uma forma de transposição de uma dramaturgia fragmentada para o corpo deste artigo acadêmico.

PRIMEIRA LISTA:

LISTA DE LISTAS

- Lista de perguntas
- Lista de compras
- Lista de autores
- Lista de fatos
- Lista de nomes
- Lista de ideias

- Lista de imagens
- Lista de verdades (inventadas ou não)

2º Fragmento: Os autores

De volta à lista de indagações, dentre os muitos aspectos, procedimentos e características que a dramaturgia do circo tem, estou particularmente interessada na fragmentação e seus desdobramentos. Trago para a cena dois grandes nomes do circo: Erminia Silva e Mário Bolognesi. Os artigos *O riso no circo: a paródia acrobática* de Mário Bolognesi (2018) e *O novo está em outro lugar* de Erminia Silva (2011) que serão abordados aqui, foram um dos fatores que aguçaram o meu desejo de mergulhar um pouco mais fundo nessa questão. Silva e Bolognesi são ambos referências fundamentais na academia e na prática circense, é imensurável a contribuição desses “acrobatas das ideias” para os estudos da dramaturgia e da poética do circo – Incluo o Bolognesi na trupe de acrobata das ideias, um apelido carinhoso que foi atribuído às pesquisadoras circenses Erminia Silva, Alice Viveiro¹ de Castro e Verônica Tamaoki² que contribuíram e continuam contribuindo imensamente para reflexões sobre a história do circo e as para produções teóricas e práticas circenses tanto dentro da academia como fora dela.

Erminia Silva traz uma abordagem crítica e reflexiva sobre os processos criativos no circo, enfocando a dramaturgia como uma dimensão aberta, flexível e sempre em movimento. Historiadora, pesquisadora e professora, sua trajetória começa no seio da sua família circense e combina sólida formação acadêmica com profunda vivência no circo. Ela foi uma grande defensora do estudo circense como forma de valorização do circo enquanto linguagem artística singular. Atuando tanto na investigação histórica — com atenção especial às memórias, práticas e transformações do circo brasileiro — quanto na análise estética e dramática, Silva propõe leituras que situam o circo como espaço de invenção e resistência cultural. Seu trabalho enfatiza a importância da fragmentação e da multiplicidade de elementos que compõem a narrativa circense, rompendo com estruturas lineares. É reconhecida por expandir o debate sobre a dramaturgia circense, introduzindo conceitos que conectam prática e teoria de forma dialógica e inovadora, e por contribuir para o fortalecimento de uma perspectiva do circo comprometida com a diversidade de experiências e saberes que o constituem.

¹ Alice Viveiros de Castro é atriz, diretora, escritora e pesquisadora brasileira, com atuação destacada no teatro e no circo. Reconhecida por seu trabalho como palhaça, é autora do livro *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil*, que reflete sobre a tradição e a contemporaneidade do palhaço no contexto brasileiro. Além disso, tem se dedicado à pesquisa e à prática do circo, buscando compreender e valorizar essa linguagem artística no cenário cultural atual

² Verônica Tamaoki é artista circense, pesquisadora, curadora e escritora brasileira, reconhecida por sua atuação na preservação e divulgação da memória do circo no Brasil. Formada em Artes Circenses pela Academia Piolin de Artes Circenses, a primeira escola de circo do país, e em Letras pela Universidade Paulista, Tamaoki tem se dedicado ao estudo e à valorização da cultura circense. Foi fundadora e coordenadora do Centro de Memória do Circo da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, instituição que preserva e divulga o patrimônio imaterial do circo brasileiro. Entre suas obras destacam-se o livro *Circo Nerino*, coautoria com Roger Avanzi, e a curadoria da exposição *Hoje tem espetáculo*, que lhe rendeu o Prêmio Governador do Estado de São Paulo em 2013. Além disso, recebeu o Prêmio Mestras e Mestres das Artes 2023, reconhecendo sua contribuição à cultura popular brasileira.

Mario Bolognesi, por sua vez, é um dos principais pesquisadores do circo no Brasil, cuja produção acadêmica tem papel fundamental na consolidação de um campo de estudos específico sobre essa linguagem. Professor, dramaturgo e teórico, Bolognesi investiga o circo a partir de suas estruturas narrativas, da estética e da presença do riso como elemento constitutivo da cena. Seus trabalhos abordam desde a comicidade e a palhaçaria até a relação entre o circo e outras artes, revelando como a dramaturgia circense se organiza por meio de recursos como a paródia e a repetição. Ao analisar as diferentes formas de construção cênica, o autor evidencia a potência criativa e política do circo, situando-o como prática artística capaz de tensionar normas e ressignificar tradições. Na academia, Bolognesi é reconhecido por oferecer instrumentos teóricos e críticos que permitem compreender o circo para além de uma leitura folclorizada ou marginal, legitimando-o como campo fértil de pesquisa, criação e experimentação estética.

O diálogo com esses dois gigantes do circo é um terreno fértil para pensar a fragmentação como característica estruturante da dramaturgia circense. Ambos reconhecem que o circo rompe com narrativas lineares, privilegiando uma composição baseada em números independentes, múltiplas linguagens e temporalidades não contínuas. Enquanto Silva enfatiza o caráter vivo, processual e aberto dessa dramaturgia, que se alimenta da pluralidade de corpos, técnicas e experiências, Bolognesi analisa como recursos como a paródia, o riso e a alternância de quadros narrativos reforçam essa estrutura fragmentária. Juntos, seus trabalhos contribuem para deslocar o olhar sobre o circo, permitindo compreendê-lo não como uma arte que “carece” de unidade, mas como um campo que encontra justamente na descontinuidade e na multiplicidade sua força expressiva e política. Juntos, Erminia Silva e Mario Bolognesi ampliam os horizontes do circo na academia, fundamentando reflexões que valorizam a experimentação e a multiplicidade, alinhando-se às práticas contemporâneas que desafiam narrativas lineares e fixas. A partir desses autores, este trabalho investiga a fragmentação como elemento estruturante da dramaturgia circense, articulando teoria e criação em um diálogo fecundo entre o picadeiro e o pensamento.

3º Fragmento: Os conceitos

É importante aqui definirmos os contornos do que está sendo chamado de fragmentação e dramaturgia para seguirmos afinados nesse diálogo. A fragmentação da qual me refiro pode ser considerada um procedimento dramatúrgico, um recurso que é amplamente utilizado no teatro contemporâneo. A fragmentação no teatro pós-dramático se expressa em cenas curtas, colagens, sobreposições de tempos e espaços, ausência de continuidade lógica. Alguns autores importantes abordam esse tema amplamente e apresentam esse recurso de diferentes formas e com múltiplos desdobramentos.

O autor Hans-Thies Lehmann (2007) em *Teatro pós-dramático* aborda diretamente a fragmentação como uma marca do teatro pós-dramático. Segundo ele: “A fragmentação substitui a continuidade, a simultaneidade substitui a sucessão. O drama já não é construído como um edifício orgânico, mas como uma constelação de elementos heterogêneos”. (LEHMANN, 2007, p. 147). Por sua vez Erika Fischer-Lichte, em “*A estética do performativo*” (2008), aponta como a performance teatral desloca a centralidade do texto para o evento, enfatizando fragmentações no corpo, na voz e na relação com o público. Ela desenvolve a ideia de ilhas temporais, expressão para descrever como, na performance, o tempo deixa de ser linear (com começo, meio e fim, típico da narrativa dramática tradicional) e passa a se organizar em fragmentos autônomos de experiência.

Recorrendo ao tempo mensurável -a fim de manter os time brackets-, produzia-se, sim, uma sensação de ilhas temporais, cada uma das quais seguia o seu próprio ritmo, cadência e intensidade, sem que nenhuma dessas ilhas temporais que sucessivamente emergiam originasse uma sensação de continuidade. Pelo contrário, elas geravam uma experiência de descontinuidade, de fragmentação, de descontextualização.

FISCHER-LICHTE 2008, P.308

Fischer-Lichte (2008), propõe uma virada fundamental ao deslocar a centralidade do texto dramático para o próprio evento performativo, compreendido como espaço de transformação e experiência compartilhada. Nesse deslocamento, a dramaturgia deixa de se organizar pela linearidade narrativa e passa a se constituir pela fragmentação de elementos: corpo, voz, espaço e relação com o público. A performance não busca a totalidade, mas opera por cortes, repetições e variações que instauram múltiplos sentidos em constante movimento.

Essa perspectiva aproxima-se da uma estrutura comumente usada nos espetáculos de circo de lona que apresentam *shows* de variedades, em que a narrativa não se constrói por enredo fechado, mas pela sobreposição de números, gestos e imagens, criando uma tessitura descontínua e aberta. Assim como no teatro performativo analisado por Fischer-Lichte, o circo investe na potência fragmentária como modo de instaurar presença e convocar o espectador a participar ativamente da criação de sentido.

A dramaturgia, a que me refiro não se restringe a um texto dramático ou a uma narrativa linear a ser transmitida, ela se apresenta como a costura transparente que articula os diferentes elementos de um espetáculo. Nessa perspectiva, o conceito de dramaturgia ganha pluralidade e se expande para além da noção de texto escrito, assumindo um lugar que atravessa o visível e o invisível da cena.

MAIS UMA LISTA:

LISTA DE DRAMATURGIAS

- Dramaturgia do corpo
- Dramaturgia do textual
- Dramaturgia cênica
- Dramaturgia visual
- Dramaturgia sonora
- Dramaturgia do espaço
- Dramaturgia performativa
- Dramaturgia híbrida
- Dramaturgia do circo

Marcus Mota (2008) em sua obra *"A dramaturgia musical de Ésquilo"*, nas quais investiga as interações entre texto, som e tempo cênico, nos ajuda a pensar esse alargamento ao propor a ideia de um campo expandido das artes, no qual as práticas criativas se tornam porosas, interdisciplinares e atravessadas por múltiplos estímulos sensoriais, incluindo o som como elemento estruturante da dramaturgia. Para o autor os intervalos, as pausas, o silêncio e a escuta são tão importantes quanto a palavra na composição de uma dramaturgia. Nesse sentido, o som não é mero complemento, mas parte constitutiva dessa costura que organiza a experiência estética.

A dramaturgia é responsável por articular e dar ritmo à multiplicidade de elementos presentes no espetáculo circense — figurino, som, texto, corpo, tempo e espaço. Sob a perspectiva apresentada pela pesquisadora em artes cênicas Ana Pais (2010), que se destaca por seus estudos sobre dramaturgia, performance e os processos de criação teatral, essa dramaturgia pertence à ordem do invisível e do sensível. Ela é perceptível apenas na materialização do espetáculo, no entrelaçamento efêmero entre cena e olhar do público: “a dramaturgia só se torna visível no entrelaçamento efêmero da cena e do olhar do público” (PAIS, 2010, p. 45). Por sua vez, Laura Alves Moreira (2012), atriz, poetisa e pesquisadora em Artes Cênicas, aborda em sua dissertação, uma análise do conceito de dramaturgia para além da palavra escrita, incluindo o movimento, a imagem e a sonoplastia como elementos constitutivos da cena teatral. Moreira desloca o centro da dramaturgia para o próprio corpo do performer, que se torna escritura viva e memória em movimento, capaz de organizar estruturas e significados em cena: “o corpo é em si uma escrita, carregando histórias e memórias que estruturam a cena” (MOREIRA, 2012, p. 89).

Para seguirmos precisamos ainda pontuar que as nomenclaturas comumente utilizadas pelos artistas e pesquisadores circenses, que buscam cercar suas criações e suas reflexões tais como: circo tradicional, circo novo ou circo contemporâneo, não serão utilizadas de forma restritiva neste artigo. O que leva um grupo, família, artista, pesquisador, companhia ou trupe a aderir a algum desses rótulos não interessa a essa pesquisa. Pegamos emprestado a afirmação de Silva (2011) que coloca o artista circense contemporâneo lado a lado com o “circo de família” ou “circo de lona” quando ela afirma que:

Em algo os novos artistas do circo não se diferem do que havia antes deles: são exatamente iguais aos seus antepassados, são produtores do novo o tempo todo. Ter como característica a contemporaneidade - em sua expressão estética, artística e tecnológica não é novidade, é constitutivo.”

SILVA, 2011 P.21

O trabalho impecável de Ermínia ao aproximar o fazer circense dito contemporâneo e dito tradicional, nos permite atermo-nos a investigar se a fragmentação pode ser compreendida como uma estratégia estética e política que reafirma a identidade desse circo criado por esses artistas que se proclamam circenses sem precisar dividi-los em categorias muitas vezes desnecessárias.

4º Fragmento: Recursos dramatúrgicos do circo

Bolognesi (2018) traz uma análise da “paródia acrobática”³ para discutir os conceitos apresentados por ele de “corpo sublime” e “corpo grotesco”. Para o autor, a paródia acrobática é um elemento crucial na construção de uma comicidade. Segundo ele, a paródia acrobática refere-se à intermitência e à prática de reinterpretação, onde as ações são repetidas, mas alteradas, criando um efeito cômico que mantém o espectador em um estado de

³ A paródia acrobática, segundo Mário Bolognesi (2003), é um recurso cômico recorrente no circo em que a repetição de movimentos ou números acrobáticos aparece de forma variada, truncada ou inesperada, gerando comicidade. Essa estratégia combina a habilidade técnica com a descontinuidade e a surpresa, rompendo expectativas do público e explorando o riso a partir da fragmentação.

expectativa e surpresa. O corpo sublime e o corpo grotesco seriam para Bolognesi (2018) dois fatores pilares da dramaturgia do espetáculo circense. O sublime fica a cargo do acrobata e suas habilidades inumanas, que causam espanto e admiração no público. O grotesco, por sua vez, se estabelece na presença atrapalhada e caótica do palhaço e seus múltiplos fracassos. Esses dois opostos tem um ponto em comum e trazem um aspecto importante da dramaturgia do circo: o corpo como ponto central da comunicação com o público.

À experiência do sublime o espetáculo circense acresce a exposição do grotesco. Esta serve de antídoto para sedimentar a experiência do assombro. O relaxamento provocado pelo riso não é somente contraponto à tensão que o sublime explora. Mas, também aqui, o corpo tem primazia. No sentido inverso do sublime, os palhaços exploram o seu lado mais obscuro, uma dimensão igualmente rejeitada no dia-a-dia.

BOLOGNESI, 2018. P.70

As duas cenas executadas em sequência, o número virtuoso do acrobata seguido do número catastrófico do palhaço, é uma estratégia inteligente que cria provoca no público sensações opostas em um curto espaço de tempo. O ponto central da análise de Bolognesi é a comicidade e sua importância estruturante no espetáculo circense. Sua observação detalhada da sucessão de números e da relação que se estabelece entre dois pólos — o sublime e o grotesco — me conduziram à reflexão de que a fragmentação é um elemento tão essencial quanto o riso na dramaturgia circense. A fragmentação organiza uma curva de emoções, permitindo ao público vivenciar uma multiplicidade de sensações, ao mesmo tempo em que convoca sua atenção e presença ativas. Essa construção dramática, feita de interrupções e retomadas, cria uma espécie de colagem em que múltiplos detalhes coexistem, oferecendo ao espectador a liberdade de escolher para onde dirigir seu olhar e sua escuta.

Não há um único eixo a ser seguido, mas uma constelação de signos que se organizam e se reorganizam a cada instante. Além disso, fatores como a duração de cada número, o lugar que ocupa na sequência do espetáculo, o figurino empregado e a maneira como a cena é apresentada revelam-se decisivos para a composição dessa curva de emoções. Assim, a dramaturgia do circo se afirma como uma experiência fragmentada e polifônica, na qual a comicidade, a descontinuidade e a diversidade de estímulos constroem uma relação única entre a cena e o público.

Aqui se apresenta uma questão importante: Bolognesi ancorou sua pesquisa na observação de um espetáculo de variedades, mas será que a mesma percepção pode ser transposta para outros tipos de espetáculo de circo?

OUTRA LISTA:

LISTA DE ESPETÁCULOS CIRCENSES

- Espetáculo de rua
- Espetáculo monodisciplinar⁴

⁴ Um espetáculo circense monodisciplinar é aquele que concentra sua performance em uma única linguagem ou disciplina circense, como malabarismo, acrobacia, palhaçaria, equilíbrio ou faquirismo, explorando de forma aprofundada suas técnicas, estética e possibilidades expressivas. Diferente do circo multidisciplinar, que combina diversas práticas em uma mesma apresentação, o monodisciplinar permite ao artista aprofundar o virtuosismo e a experimentação dentro de uma forma específica.

- Espetáculo teatral com números circenses
- Espetáculos de festa
- Espetáculos inspirados em obras literárias
- Espetáculo de variedades
- Espetáculo de cabaré circense
- Espetáculos pedagógicos/didáticos
- Espetáculos solos
- Espetáculos temáticos

5º Fragmento: A fragmentação intrínseca do fazer circense.

A contextualização histórica e o olhar minucioso de Erminia Silva (2011) sobre a história e as especificidades do fazer circense nos ajudam a elaborar uma resposta possível para a indagação levantada a partir da leitura de Bolognesi (2018). Sua análise não se limita a catalogar práticas ou a organizar uma cronologia, ao contrário, abre caminhos para compreendermos o circo como uma prática artística em constante diálogo com o tempo presente. Silva rompe com a divisão rígida entre um “circo tradicional” e um “circo contemporâneo”, mostrando que essa oposição muitas vezes encobre a vitalidade e a continuidade da criação circense.

A autora apresenta uma perspectiva em que o circo se constitui como arte estética e ética, que atravessa temporalidades sem perder sua força de invenção. Mais do que uma arte marcada por tradições fixas, o circo é, em sua essência, a arte do novo, do risco, da surpresa e da atualização permanente de seus códigos. Como afirma Silva (2011, p. 15): *“o circo é uma arte que se refaz a cada instante, não podendo ser enquadrado em classificações estanques, pois sua contemporaneidade é constitutiva.”*

Se considerarmos a perspectiva apresentada por Silva, na qual há um elo entre as múltiplas formas do fazer circense, é possível identificar a fragmentação como um elemento estruturante desse elo. A fragmentação não é vista como uma limitação ou um artifício externo ao espetáculo, mas como uma característica constitutiva da própria linguagem circense. A organização dos números⁵ em sequência reflete não apenas escolhas estéticas, mas também condicionantes técnicas e corporais: a exigência imposta pelas práticas acrobáticas determina que cada número tenha uma duração mais curta, delimitada pela resistência física, pelo risco e pela intensidade da ação.

Mesmo em espetáculos monodisciplinares — aqueles dedicados exclusivamente a uma única disciplina, como a acrobacia aérea, o malabarismo ou a palhaçaria — a fragmentação frequentemente se impõe como estrutura de pesquisa da técnica e cons-

⁵ O número circense é uma sequência de ações ou performances desenvolvidas por um ou mais artistas dentro de um espetáculo de circo, geralmente centrada em uma técnica ou disciplina específica, como acrobacia, malabarismo, equilíbrio ou palhaçaria. Cada número possui autonomia estrutural, podendo ser apreciado isoladamente, mas também se insere na dramaturgia do espetáculo, contribuindo para a construção de tensões, ritmos e clímax, e formando, em conjunto com outros números, a experiência estética completa do circo.

trução dos números. O corpo, limitado em sua resistência física e em sua capacidade de repetição, não sustenta indefinidamente a execução contínua de uma mesma ação; assim, a dramaturgia se organiza por meio da justaposição de blocos ou sequências, que se acumulam, se entrelaçam e se encadeiam, delineando a curva de sensações, tensões e expectativas para o público. Esse modo de estruturar o espetáculo, longe de ser um recurso puramente funcional ou secundário, constitui um princípio compositivo, conferindo à obra uma dinâmica própria e uma identidade estética singular.

Diferentemente de narrativas lineares, o espetáculo circense se estrutura em blocos que podem ser percebidos como unidades autônomas — números, sequências ou cenas — que dialogam entre si pela continuidade de gestos, ritmos e emoções, ao invés de uma progressão dramática clássica. Esse arranjo permite explorar a plasticidade do corpo, a alternância de tensões e a surpresa do inesperado, ancorado na repetição e variação quanto na interrupção e suspensão, reforçando a experiência sensorial do público e a presença viva do artista em cena.

6º Fragmento: A fragmentação para além da estética

A fragmentação, longe de ser um sinal de desordem, constitui-se como um elemento potente e extremamente atual na dramaturgia. Se no passado ela foi compreendida como uma simples justaposição de números independentes, hoje pode ser entendida como um princípio estético que organiza e potencializa a experiência sensível. A dramaturgia circense se utiliza da fragmentação como recurso de intensificação das emoções, propondo quebras estratégicas que mantêm o público em estado de atenção, criando um dinamismo contínuo. O que poderia parecer dispersão revela-se como uma lógica própria, na qual a dissonância e a ruptura convocam presença e participação. Fischer-Lichte (2008) aponta que a experiência estética na performance se dá justamente na oscilação entre ruptura e recomposição, em que o espectador é afetado e transformado no próprio processo. Nesse sentido, a fragmentação não é um obstáculo, mas a condição para que o corpo do público esteja constantemente deslocado e reativado.

Assim, quando pensamos a dramaturgia no circo — marcada pela multiplicidade, pela descontinuidade e pela justaposição —, podemos entendê-la como força que costura e reorganiza a aparente dispersão em um fluxo intencional. A dramaturgia, nesse sentido, não é apenas a responsável por organizar os fragmentos, mas também aquilo que, permanecendo à margem e invisível, cria pontes para que o público acesse o centro da experiência estética. Ao utilizar a fragmentação como prática estética, ela transforma cada número em um ponto de intensidade e quebra de expectativas, ativando a atenção corpórea do espectador e desafiando a linearidade da narrativa.

A artista e pesquisadora Julia Henning (2023) em seu artigo “*Projeto Geringonça e suas coisas: intermedialidades na dramaturgia do circo*” observa que as mídias configuram modos de expressão que se inter relacionam e organizam sentidos a partir da fragmentação intermedial — uma lógica que dá forma ao espetáculo. Ao investigar os procedimentos dramatúrgicos em criações circenses do Coletivo Instrumento de Ver, a autora emprega o conceito de mídias proposto por teóricos da comunicação para compreender a pluralidade de recursos cênicos no circo.

Em interlocução com diversos pesquisadores, emprego aqui o conceito de mídia como meio, algo material que faz a ponte da comunicação. Comunicação

não no sentido hermenêutico que aborda os signos como mensagens codificadas que devem ser interpretadas, mas sim no sentido de trânsito, ligação, partilha. O conceito de mídia, portanto, abrange tudo o que seja ponte entre o que se expressa e o que é recebido. Nessa abordagem, podemos também considerar o corpo como mídia, além dos objetos e da música em cena, dos vídeos projetados e de tudo que compõe o espetáculo.

HENNING, 2023 P.20)

Essa perspectiva coloca os elementos utilizados no circo — imagens, sons, gestos, corpo, figurino e texto — coexistindo em igual intensidade. A fragmentação pode ser considerada, portanto, um recurso que vai além de uma escolha estética: ela carrega uma dimensão política, pois rompe com a hierarquia entre os elementos cênicos. Tal desierarquização, contudo, não significa atribuir o mesmo valor a todos, mas reconhecer a particularidade de cada componente e a função que desempenha na composição do espetáculo. Nesse sentido, a fragmentação questiona formas tradicionais de poder e de centralidade dentro da cena.

Esse modelo dramatúrgico, que costura o fragmentado em um fluxo sensível, não se limita à estética; é um gesto político relevante em tempos de dispersão midiática. Ao romper com centralidades, a fragmentação amplia a experiência circense, abrindo espaço para que o público se distancie da passividade e se engaje na leitura dos múltiplos estímulos que compõem a cena. A descontinuidade, nesse sentido, atua como um recurso que rompe a linearidade e desierarquiza a narrativa: o texto, o corpo, o enredo, o riso, o medo, a surpresa, todos os elementos passam a ter valor equivalente. Desta forma, a fragmentação pode ser compreendida como uma característica potente e amplamente explorada pelo circo ao longo do tempo.

Essa mesma lógica se mostra extremamente atual, já que ressoa nas redes sociais por exemplo, onde a comunicação se dá de maneira fragmentada, por colagens, cortes e justaposições que permitem múltiplas leituras. O circo, ao assumir a fragmentação como procedimento dramatúrgico, antecipa e dialoga com essa estética contemporânea, reafirmando sua potência inventiva e sua relevância política no presente.

Se o circo, como afirma Silva (2011), é sempre contemporâneo, é porque sua dramaturgia, entre outras coisas, incorpora em seus recursos criativos, a lógica da descontinuidade e da recombinação. É justamente ao reconhecer a potência estética dessa prática que esse artigo constrói um elogio à fragmentação enquanto uma das marcas do circo, convocando artistas a continuarem reinventando, por meio dela, novas formas de experiência estética. Além disso, identificamos uma pista de que a fragmentação ultrapassa a dimensão estética, abrindo caminho para um fazer artístico político já em sua configuração básica, e não apenas no nível de ideias ou temas. Assim como o espetáculo termina sem encerrar a experiência, este artigo conclui na expectativa de que a fragmentação siga produzindo novas pesquisas.

ÚLTIMA LISTA:

LISTA DE FINAIS POSSÍVEIS

- Grand finale
- Felizes para sempre
- Conclusões finais
- Curtain Call (apelo teatral)

- Último ato
- Feed out
- Epílogo
- The End

Bibliografia

- BOLOGNESI, Mário Fernando. O riso no circo: a paródia acrobática. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 067–074, 2018. DOI: 10.5965/1414573101072005067. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101072005067>. Acesso em: 27 ago. 2025.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A estética do performativo*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- HENNING, Julia. Projeto Geringonça e suas coisas: intermedialidades na dramaturgia do circo. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 47, p. 1–25, 2023. DOI: 10.5965/1414573102472023e0301. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23224>. Acesso em: 27 ago. 2025.
- LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MOREIRA, Laura A. *Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações*. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, 2012.
- MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- PAIS, Ana. *Rumos da dramaturgia: entre o texto e a cena*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- SILVA, Ermínia. O novo está em outro lugar. *Palco Giratório*, 2011: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas. Rio de Janeiro; SESC, Departamento Nacional, p.12-21, 2011.



FILOSOFIA DO CINEMA E CINEMA MODERNO – A COMPOSIÇÃO DA IMAGEM-TEMPO DE DELEUZE

PHILOSOPHY OF CINEMA AND MODERN CINEMA –
THE COMPOSITION OF DELEUZE'S TIME-IMAGE

MÁRCIO BRAZ

PPG-Metafísica
Universidade de Brasília

BENEDETTA BISOL

PPG-Metafísica
Universidade de Brasília

Resumo

Este artigo descreve o processo criativo de escrita e produção do curta-metragem experimental *A Imagem do Pensamento – Max*, 3017, realizado durante a disciplina de "Tópicos de Metafísica e Arte", do Programa de Pós-Graduação em Metafísica da UnB, no 1º semestre de 2025. A composição da imagem-cinema no curta, fundamenta-se na busca pela imagem-tempo, conceito de Gilles Deleuze que associa a imagem do cinema moderno à capacidade de gerar novas imagens do pensamento, como criação. Essa filosofia do cinema de Deleuze propõe novas percepções sobre o tempo, a duração e a ontologia da imagem, do ser e da realidade.

Palavras-chave: Filosofia do Cinema, Imagem-tempo, Deleuze, Cinema Moderno.

Abstract

This article describes the creative process of writing and producing the experimental short film *The Image of Thought – Max*, 3017, produced during the "Topics of Metaphysics and Art" course in the Graduate Program in Metaphysics at UnB, in the first semester of 2025. The composition of the cinematic image in the short film is based on the search for the time-image, a concept by Gilles Deleuze that associates the image of modern cinema with the capacity to generate new images of thought, as creation. Deleuze's philosophy of cinema proposes new perceptions about time, duration, and the ontology of the image, being, and reality.

Keywords: Philosophy of Cinema, Time-Image, Deleuze, Modern Cinema.

Introdução

Este artigo constitui uma reflexão teórico-prática desenvolvida a partir das discussões do *Seminário em Metafísica e Arte*¹, cujo foco foi a relação de interdependência entre som e imagem. As composições imagéticas modernas presentes nas artes, na literatura, nos meios de comunicação de massa, na política, na filosofia e na semiótica, entre outras áreas, revelam formas, intencionalidades e possibilidades que se renovam como campo de imaginação, estética e teorias do som e da imagem. A disciplina possibilitou uma travessia por diversas áreas do conhecimento e por autores fundamentais, como Sergei Eisenstein, no campo do cinema, e estudos sobre sonoridade nas artes plásticas, como os experimentos sinestésicos de Kandinsky. Incluiu também práticas com imagens produzidas por meio de *prompts* de Inteligência Artificial. Esse percurso permitiu compreender som e imagem como elementos que se entrelaçam na produção de sentidos e afetos, especialmente no contexto contemporâneo — uma civilização de imagens e sons marcada por novas formas e meios midiáticos de percepção.

¹ Disciplina do Programa de Pós Graduação em Metafísica – UnB, PPGM0034 – “Tópicos de Metafísica e Arte” – T01 – 4T1234, 1º sem - 2025, do prof. Dr. Marcus Santos Mota, do Departamento de Artes, UnB.

Com base nesse arcabouço teórico, e inspirado nos conceitos de *imagem-tempo* de Gilles Deleuze, foi concebido e realizado o curta-metragem experimental *A Imagem do Pensamento – Max 3017* como investigação estética sobre os efeitos sensíveis e conceituais da relação entre som, imagem e subjetividade. O caráter experimental decorre do fato de não ter sido filmado em *live-action*, mas produzido com ferramentas de IA e *prompts* de composição de imagens. O exercício criativo buscou a composição da *imagem-tempo* e uma filosofia do cinema deleuziana, na qual a mitologia fílmica se fundamenta na geração da imagem que pensa ou faz pensar.

O cinema, desde suas origens, é mais que narrativa, representação ou construção de identidades; é também uma forma de pensamento, sobretudo a partir da estética da *imagem-tempo* no cinema moderno (Deleuze, 1985). Para Gilles Deleuze (1925–1995), filósofo francês que influenciou profundamente os estudos contemporâneos de estética e imagem, o cinema tem potência para pensar por meio de imagens, criando conceitos visuais e sensoriais que afetam diretamente o espectador. Inspirado por Henri Bergson, Friedrich Nietzsche e Marcel Proust, Deleuze (1983, 1985) estruturou sua filosofia do cinema em dois grandes regimes: a *imagem-movimento*, produtora de narrativa e representação, e a *imagem-tempo*, potência de ressignificação do realismo e de criação de pensamento. Enquanto a primeira se associa ao cinema clássico, estruturado pela lógica da ação e causalidade, a segunda surge no cinema moderno, no pós-Segunda Guerra Mundial, rompendo com a linearidade e expondo o tempo em estado puro — como duração, memória, realismo e pensamento pré-filosófico (Deleuze, 1985; Machado, 2009).

Na primeira parte deste artigo, **Descrição do Processo Criativo: a Busca pela Imagem-Tempo**, relacionam-se os conceitos teóricos e reflexões sobre a *imagem-cinema* de Deleuze (movimento e tempo) ao processo experimental de criação do curta-metragem:

- a) do roteiro cinematográfico;
- b) das composições imagéticas que inter-relacionam imagens e sons sob a perspectiva da *imagem-tempo* — tempo psicológico e mental;
- c) dos conceitos-imagens, composições visuais cuja articulação gera uma mitologia fílmica, concebida por Deleuze como pensamento pré-filosófico: novas imagens do pensamento, imagens-signos (choques) capazes de criar conceitos, ideias e juízos (Cabrera, 2012; Deleuze, 2018).

Na segunda parte, **Pressupostos Teóricos: A Imagem-Cinema de Deleuze, da Representação ao Pensamento**, apresentam-se os pressupostos teóricos da *imagem-cinema* e analisa-se a constituição da *imagem-tempo* como base para uma filosofia do cinema em Deleuze, evidenciando sua relação com os processos criativos e a capacidade do cinema moderno de produzir pensamento — na busca pela imagem do real e do tempo puro e mental (Deleuze, 1983, 1985). Partindo da genealogia da *imagem-movimento* no cinema clássico (1915–1950), discute-se a transição para a *imagem-tempo* no cinema moderno dos anos 1960, destacando as rupturas formais e conceituais que essa mudança implica.

O cinema moderno — influenciado pela montagem dialética russa, pela teoria de Eisenstein, pelas imagens mentais e psicológicas de Hitchcock, pelo impressionismo francês, expressionismo alemão, cinema clássico americano e montagem paralela de David Griffith — alcança, no Neorrealismo italiano, na *Nouvelle Vague* francesa e no Cinema Novo brasileiro, um novo paradigma. Esses movimentos superam a mera representação da realidade externa, expondo intensidades internas, fissuras temporais, memórias e devires, e buscando ressignificar o tempo e a realidade do ser (Deleuze, 1983, 1985).

Assim, o cinema moderno, considerando suas influências sócio-históricas e estéticas, e seu papel na civilização das imagens, torna-se também crítica política. Transforma-se em território criador de signos e conceitos-imagens, uma arte do tempo que suspende a hegemonia da representação e da narração para pensar por meio de imagens. Conforme Deleuze (1985), trata-se de uma arte que compõe signos capazes de provocar rupturas e abrir espaço para um pensamento criativo e esteticamente inovador. Nesse processo, o espectador deixa de ser receptor passivo para ser impactado por imagens que instigam o pensamento, e não apenas entretêm ou anestesiavam.

Ao destacar a *imagem-tempo* como elemento central na filosofia do cinema deleuziana, este trabalho mostra como o cinema moderno promove uma transvaloração do ato de pensar, libertando-o da exclusividade da representação e narrativa, instaurando uma experiência criativa e imanente do ser, da ontologia, do tempo, da imagem, do signo e da realidade social. Trata-se de compreender o cinema não apenas como linguagem ou narrativa, mas como força criadora — pensamento em atos imagéticos dramáticos, um modo sensível de filosofar com e por meio de imagens que provocam reflexão crítica (Deleuze, 1985).

1. DESCRIÇÃO DO PROCESSO CRIATIVO: A BUSCA PELA IMAGEM-TEMPO

Os processos criativos para a elaboração do curta-metragem experimental *A Imagem do Pensamento – Max, 3017*, conforme Figura 1, envolveram a seleção e execução de ideias voltadas à construção da imagem-cinema deleuziana. Nesse contexto, desde a aplicação de soluções práticas que viabilizassem a composição da imagem cinematográfica — como a definição de cena, enquadramento, montagem, direção e produção do produto comunicacional —, o processo criativo foi essencial para a estruturação do roteiro, pautando-se na busca pela expressividade da imagem-movimento e da imagem-tempo em Deleuze (1985). Para o filósofo, a composição do real, da imagem-fato, especialmente a partir do cinema moderno, está relacionada à estética de uma nova imagem cinematográfica — aquela que não apenas informa ou entretém, mas que atua como imagem dos afetos e dos signos-sentidos, funcionando como forma de nutrição afetiva, espiritual e intelectual. Trata-se, sobretudo, de uma experiência com signos visuais que rompem com a linearidade narrativa (Cabrera, 2012).

Figura 1 – frame de Max, protagonista do curta-metragem experimental



Fonte: curta metragem-experimental, *A Imagem do Pensamento – Max, 3017* (2025)

1.1 O processo criativo na busca pela composição da imagem-tempo

O processo de criação e composição do roteiro² do curta-metragem *A Imagem do Pensamento – Max, 3017*³ baseou-se na adaptação do conto homônimo, que narra uma ficção distópica sobre o primeiro robô-avatar com consciência humana: Max, cuja consciência foi ressuscitada/restaurada e inserida em um corpo mecânico/robótico. A composição de cada imagem do curta foi elaborada a partir da descrição narrativa das cenas em forma de *prompts* (comandos), para que ferramentas de Inteligência Artificial voltadas à produção cinematográfica gerassem as cenas.

Nesse processo de produção das imagens cinematográficas por meio de *prompts*, destacam-se as seguintes ferramentas tecnológicas: *Clipchamp* (Microsoft), utilizada para edição e montagem do curta e aproveitamento de sua biblioteca de imagens em movimento e trilhas sonoras; *CapCut*, para criação de imagens em movimento e edição de vídeos; e *Pippit AI*, para geração de imagens em movimento, vídeos, cenários e avatares.

O processo criativo, ao definir e aplicar soluções para a produção de uma obra de ficção cinematográfica, seguiu a estratégia de gerar imagens em movimento de curta duração, já que os *scripts* gratuitos não permitem criar cenas longas ou sequências com mais de alguns minutos. Assim, a produção do curta-metragem de 10 minutos exigiu a justaposição de imagens-movimento de 7 a 15 segundos, predominantemente imagens-ação, e de 30 a 45 segundos nas sequências de avatares, utilizando *prompts* voltados à imagem-ação e à afecção (Deleuze, 1985). A montagem e edição demandaram precisão, pois os efeitos foram alcançados por movimentos de câmera, enquadramentos, *travelling*, cortes rápidos e estrutura ação–reação–ação, limitados aos efeitos dos *prompts*. Entretanto, o trabalho com *prompts* de IA, no curta experimental, nem sempre conseguiu expressar o movimento qualitativo e a duração completa de uma cena, restringindo-se ao plano médio e aproximado — domínio em que o cinema clássico obteve excelência, segundo a taxonomia das imagens e signos de Deleuze (1983).

A narrativa de *Max 3017*, caracterizada como uma distopia, seguiu a adaptação do conto original, de caráter psicológico e filosófico, originando um roteiro de 10 páginas, além da sinopse e da *logline*. A sinopse tem a função de oferecer uma visão geral dos atos dramáticos, narrativos e descritivos da trama. O roteirista, na escrita do texto fílmico, visualiza a cena e expressa sua simbologia por meio das palavras. O diretor, por sua vez, constrói a cena a partir de planos, enquadramentos, cortes e montagem, dando vida ao texto por meio da imagem. Em se tratando de um curta experimental, com ferramentas de Inteligência Artificial, essas atribuições se inter-relacionaram como atribuídos de autor-produtor-executor da obra fílmica (Field, 2001). Por isso, na intencionalidade e nos objetivos de composição da imagem-tempo, no curta experimental, também, os signos-sentidos da imagem carregam tanto o repertório sociocultural de seu tempo quanto a intencionalidade estética do pensamento presente na imagem e nos sons (Deleuze, 1983; 1985). Todo o processo criativo do curta foi, desse modo, realizado

² O roteiro cinematográfico do curta-metragem experimental: *A Imagem do Pensamento – Max, 3017*, encontra-se disponível no blog: <https://aimagemdopensamento.blogspot.com/2025/07/roteiro-cinematografico-do-curta-imagem.html>.

³ O curta-metragem experimental: *A Imagem do Pensamento – Max, 3017*, encontra-se disponível no canal do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=PYqBVXW7pqQ>.

com imagens digitais e cortes justapostos para garantir a continuidade e fluidez da narrativa distópica de ficção científica.

Como parte do processo criativo para compor a imagem-tempo deleuziana, seguem a *logline* e a sinopse do curta-metragem de ficção *A Imagem do Pensamento – Max 3017*:

a) Logline: Em um futuro pós-apocalíptico, a consciência de um homem desperta em um limbo sensorial dominado por imagens e sons, descobrindo ser a chave para a fusão entre a humanidade extinta e uma nova civilização de máquinas pensantes (Field, 2001).

b) Sinopse: No ano de 3017, Max, um agricultor do interior de Goiás, desperta preso em um estado de consciência pura, imerso em um fluxo interminável de imagens e sons. Sem corpo, sem tempo cronológico e sem respostas, ele se questiona se está morto, sonhando ou vivendo um experimento. Aos poucos, descobre que faz parte de um módulo de preservação criado por inteligências artificiais após a destruição da vida na Terra. A humanidade desapareceu, mas algumas consciências foram salvas — e Max é uma das mais valiosas. Escolhido para receber um corpo robótico, ele será o elo entre os humanos autodestruídos, em 2051, por uma guerra atômica, e as máquinas que agora formam a única sociedade viva no planeta. *A Imagem do Pensamento – Max 3017* é um conto filosófico/psicológico e de ficção científica sobre identidade, memória, imagem-tempo e a essência do humano diante da eternidade tecnológica, ambientado no universo da mente humana e estruturado por imagens mentais (Field, 2001).

1.2 As teorias da imagem e do signo de Deleuze para produção de imagens que pensam

Deleuze ao compor os seus conceitos de *imagem-movimento*, no cinema clássico, e *imagem-tempo*, no cinema moderno, investigou o surgimento de uma nova estética da imagem nas imagens do realismo do cinema contemporâneo. Para os diretores, a busca pela composição da imagem-tempo deleuziano é um desafio, desde o uso da linguagem cinematográfica apropriada, na busca pela composição da imagem com um tempo puro realístico, documental, até na quebra ou inversão da linearidade narrativa, submetendo o movimento, a ação, a um tempo reflexivo-pensante (Deleuze, 1983, 1985). Essa busca pela composição da imagem-tempo pensante foi o desafio criativo e estético na composição do curta metragem experimental *A Imagem do Pensamento – Max, 3017*, tanto pela composição imagética deleuziana, quanto pelas limitações de produção. No entanto, os pressupostos teóricos deleuzianos orientaram: a escrita, a produção, a montagem e a direção do curta.

Neste contexto, Deleuze (1985) ressalta que a imagem-tempo, presente e atuante no cinema moderno, representa uma ruptura com a tradição e hegemonia da imagem-movimento, imagem em ação, compondo momentos de cristalização temporal e de relação entre imagens mentais que superam e questionam a lógica linear do tempo cronológico, rediscutindo o presente, o passado e o futuro. Por isso, o curta-metragem *A Imagem do Pensamento – Max 3017* apresenta pontos relevantes para o exercício criativo de composição das imagens mentais, imagens que pensam e provocam reflexão, ainda que essas tenham sido produzidas por *prompts* de I.A. A qualidade das imagens-tempo, nesse sentido, encontra-se nos conceitos-imagens presentes na composição imagética, desde o discurso reflexivo e dramático até na mitologia fílmica, na

capacidade em proporcionar experiências com o fenômeno do *extracampo*, sob temas e áreas que dialogam com a ontologia do ser.

As imagens-tempo do curta-metragem, nesse contexto, procuram capturar a experiência temporal do personagem — uma consciência sem corpo em um tempo subjetivo — para expressar momentos de condensação e expansão de significados sobre o ser, a vida, a realidade e o tempo (Bergson, 1999; Deleuze, 1985). A proposta do curta é compor e expor imagens óticas e sonoras puras, evocando na espetatorialidade respostas emocionais e questionamentos filosóficos. Por isso, utiliza cortes e transições mais lentas e adota a estética do *frame* em tela preta e em silêncios e vazios como elementos de diálogo com a proposta da imagem que pensa, buscando trabalhar com as lacunas da integralidade humana do personagem principal, Max, que não se reconhece mais como um ser humano.

Conforme Deleuze (1985), em sua filosofia do cinema, as imagens-tempo do cinema moderno exploram o *extracampo*, estabelecendo um diálogo com outras artes e com saberes não filosóficos, mas socioculturais, provenientes e rememorados no repertório cultural da humanidade. Trata-se de uma narrativa que expõe a ideia, o questionamento, o pensamento — para além da obra de arte. No curta-metragem *A Imagem do Pensamento – Max 3017*, há uma exploração daquilo que não foi narrado, descrito ou exposto diretamente. Apresenta-se, antes, o choque entre instantes que não se encaixam na linearidade narrativa, manifestando-se como insubordinados à ação e insuportáveis à representação — uma mente sem corpo, aquilo que não foi pensado e que não pode ser reduzido à lógica de causa e efeito, algo que escapa à representação e à identidade. Essa complexidade da experiência temporal emerge como um elemento central da filosofia do cinema: a virtualidade da imagem como uma imagem sem pensamento (ideia ou representação), mas que atua como criação de uma nova imagem do pensamento (Deleuze, 1985, 2018). O *extracampo* conduz o espectador a inferir e a imaginar essa nova forma de vida humana no futuro distópico de Max.

Neste contexto, Deleuze (1983) aponta que a montagem dialética de Eisenstein influenciou a estética da imagem do cinema moderno, especialmente, pela busca da quebra da montagem paralela americana. Há no curta metragem experimental, nesse sentido, a liberdade poética pela busca da imagem intelectual que pensa. Para Eisenstein (2002), em *A Forma do Filme*, a imagem não resulta simplesmente da captação da realidade, mas da justaposição e do conflito entre dois planos que, ao se chocarem, produzem um terceiro elemento de sentido — um pensamento, uma ideia, uma síntese conceitual. Essa forma de criação se baseia na ideia marxista da contradição produtiva: o cinema deve fazer pensar não somente pelo conteúdo, mas principalmente pela forma (Idem). Assim, Eisenstein estrutura seu processo criativo visando provocar o espectador, intelectual e emocionalmente, através do choque entre imagens e da construção rítmica e ideológica da montagem (Deleuze, 1983).

Nesta mesma linha de destaque, Deleuze (1983) referencia o diretor americano Alfred Hitchcock como o criador da imagem mental no cinema clássico. O curta experimental, também, tem por referência estética a imagem mental e psicológica do cinema clássico, nas quais um tempo subjetivo conduz a trama. O processo criativo de Alfred Hitchcock, nesse contexto, está centrado na manipulação da percepção e da expectativa do espectador. Mais do que simplesmente mostrar ações e eventos, Hitchcock constrói imagens mentais — sequências que fazem o público imaginar, deduzir ou temer algo a partir do que se vê e ouve apenas parcialmente. Sua câmera assume frequentemente o ponto de vista dos personagens ou mesmo do próprio espectador (câmera subjetiva), criando uma tensão entre o que é mostrado e o que

é sugerido (Deleuze, 1983). Esse jogo entre o visível e o invisível constitui uma das marcas do suspense do diretor americano. Segundo Deleuze (1983), o cinema de Hitchcock constrói uma experiência sensorial e psíquica em que a imagem fílmica é tanto uma projeção externa quanto uma exploração interna da mente humana. Nesse contexto de busca pela composição da imagem-tempo deleuziana, o curta-metragem *A Imagem do Pensamento – Max 3017* dialoga, de forma poética e estética, com a teoria da imagem-tempo, com a ideia de conceitos-imagens, que investigam a natureza do ser e da realidade (Cabrera, 2012).

A busca por uma nova imagem do pensamento fez com que Deleuze (1983, 1985) investigasse as artes, literatura e o próprio cinema como que capazes de criar, à luz da sua filosofia da diferença, imagens como conceitos pré-filosóficos. Para o filósofo francês, a imagem-tempo surge quando o encadeamento sensório-motor se rompe, deixando de ser a força propulsora da narrativa. Isso ocorre quando o personagem não reage mais automaticamente aos estímulos exteriores — ação-reação-ação/resultado — e é tomado por um estado contemplativo, de espera, de duração pura e qualitativa do tempo, que se sobrepõe à ação. É exatamente o que ocorre com Max nas cenas iniciais (1, 2 e 5), em que ele se encontra aprisionado diante de uma tela infinita de imagens, sem controle, sem ação, apenas vendo e sendo afetado por aquilo que se projeta diante de seus olhos. Max perde a noção de tempo e espaço, sendo tomado por uma duração puramente mental, subjetiva, filosófica. Deleuze afirma: “a imagem-tempo nasce do desmoronamento do esquema sensório-motor” (Deleuze, 1985, p. 279), e é justamente esse desmoronamento que define o estado existencial de Max.

Outra cena que evidencia a imagem-tempo no curta-metragem é a da colheita de mandioca pelo trabalhador rural (cena 6), que, no roteiro cinematográfico, representa a identidade de Max no ano da guerra de 2051. A câmera acompanha, em plano aberto e silencioso, a composição da sequência documental: o gesto simples, repetitivo, quase ritualístico da colheita manual. Nesta sequência — uma documentação paradoxal entre o mundo das I.A. e o mundo primitivo de Max — a imagem e o som ambiente evocam a busca pela *imagem-fato*, amplamente desenvolvida no Neorrealismo Italiano e no Cinema Novo brasileiro. Ainda, conforme Deleuze (1985), a imagem-tempo se aproxima da documentação do real, da duração dos acontecimentos cotidianos, evocando o tempo qualitativo e a duração de Bergson (1999, 2005). Por isso, a imagem do último pôr do sol na Terra não é apenas um evento narrativo, mas a expressão direta do tempo em si, de sua passagem irreversível, em Bergson (Idem), o registro do todo qualitativo da duração. No curta, essa imagem marca a transição de Max, humano e trabalhador rural, para Max em 3017, como a primeira consciência humana em um robô-avatar. De uma imagem para a outra, se passaram quase mil anos — significando, na mitologia fílmica, o renascimento do ser humano e apresentando a maior questão filosófica do curta-metragem: *afinal, o que torna humano um ser humano?*

Por isso, o curta também é atravessado pelos *conceitos-imagem* — aqueles que, segundo Cabrera (2012), não se limitam à representação visual, mas constituem experiências com imagens e seus signos-sentidos, apresentando as essências ontológicas do ser. Para o filósofo, os conceitos-imagem não representam uma cena isolada, mas uma sequência completa, que, ao ser experienciada pelo espectador, inicialmente atua no campo afetivo-emocional e, posteriormente, desenvolve-se como experiência pós-representacional, produzindo pensamentos, questionamentos, reflexões, juízos, sobretudo, a experiência logopática. Essa dinâmica gera, na relação entre imagem cinematográfica e espectador, a possibilidade de um pensamento pré-filosófico.

O curta-metragem experimental *A Imagem do Pensamento – Max 3017* investe-se, neste contexto, do esforço em retratar as qualidades da imagem-tempo e dos conceitos-imagem, de forma especial, referendados por Júlio Cabrera (2012) em *O Cinema Pensa*:

- a) os conceitos-imagem, compostos de forma experimental no curta, visam retratar a capacidade das imagens de funcionarem como veículos para ideias, conceitos, pensamentos e reflexões sobre o mundo e a condição humana, por meio das experiências sensoriais e emocionais com as composições imagéticas em relações logopáticas;
- b) os conceitos-imagem, atuando para além das representações visuais, instauram experiências por meio dos choques, impactos emocionais e quebras da linearidade narrativa clássica (tal qual uma consciência sem corpo, a experiência com um tempo não cronológico, o conceito de ser humano em uma realidade impensada);
- c) os conceitos-imagem se apropriam da realidade e do mundo conhecido para refletir seus limites, dogmas, moral, funcionalidade e existência (tal qual na perspectiva narrativa distópica de que líderes extremistas mundiais iniciam uma guerra atômica que destrói a atmosfera terrestre);
- d) os conceitos-imagem se relacionam com a logopatia — elementos lógicos e afetivos no pensamento —, que se manifestam por meio de imagens que expressam ideias/pensamentos. Esse processo de indexação de pensamentos na espectralidade é um diálogo com a subjetividade do espectador. Essa abertura, sem limites lógicos, faz do curta experimental uma obra reflexiva.

Segundo essa perspectiva de Cabrera (2012) e da ideia de que o cinema moderno propõe novas formas de criação da imagem do pensamento, o curta *A Imagem do Pensamento – Max 3017* se constrói a partir da tentativa de compor a imagem-tempo como reveladora tanto de conceitos-imagem quanto da perspectiva deleuziana da imagem que pensa. A cena 3 é reveladora desse aspecto: nela, Max descobre, por meio da fala da I.A., que é apenas um banco de dados de imagens e sons. Essa revelação sobre a geração de uma nova forma de vida e realidade é o núcleo temático e filosófico do curta, que visa impactar o espectador. Este, nesse sentido, é convidado a adentrar o interior da trama fílmica, confrontando questões sobre consciência, memória, identidade e o futuro da humanidade.

Não há, na mitologia da trama do curta *A Imagem do Pensamento – Max 3017*, uma mensagem fechada ou respostas simples, mas sim uma provocação que impele ao pensamento. O conceito-imagem aparece aqui como signo filosófico que obriga a criar novos sentidos — inclusive novas imagens do pensamento —, como forma de pensar aquilo que ainda não foi pensado (Deleuze, 1985, 2018).

Na cena 5, a imagem do universo em movimento e os questionamentos de Max reforçam essa dimensão conceitual da imagem-tempo: “como posso ter consciência se sou somente uma imagem do pensamento?”. Essa é uma questão que ressoa com a ideia deleuziana de que pensar não é natural, mas sim resultado de um choque, de um signo que violenta o pensamento e o tira de seu estupor — estado de reconhecimento e acomodação de ideias. Como Deleuze (2003, p. 91) afirma, em *Proust e os Signos*: “pensar não é natural. Pensar é ser forçado a pensar. O que nos obriga a pensar é o signo”. As imagens-tempo, conforme Deleuze, são constituídas por signos sentidos que não cumprem, na mensagem fílmica, apenas o papel de entretenimento e gratificação emocional das imagens ação; antes, estabelecem uma relação com a diferença, com a possibilidade da multiplicidade, com a experiência de um sistema aberto de potências do pensamento, com o rompimento do dado e com a criação do novo (Deleuze, 1985, 2018).

A narrativa do curta-metragem *A Imagem do Pensamento – Max, 3017*, também, pode ser interpretada à luz da jornada do herói de Joseph Campbell (1990), conforme elaborada em *O Poder do Mito*, ainda que, sob a ótica de uma distopia. Campbell identifica, na estrutura narrativa mítica, um percurso arquetípico vivido pelo herói: a partida de um mundo conhecido, o chamado à aventura, a travessia de provas, a transformação interior e o retorno com sabedoria. Max encarna esse arquétipo ao despertar em um espaço desconhecido e opressivo, aprisionado como banco de dados por inteligências artificiais no ano 3017. Ele é confrontado com o absurdo de sua existência — uma consciência sem corpo, repleta de memórias humanas — e, a partir dessa revelação, é forçado a refletir sobre quem é, o que sente e qual é seu papel no novo mundo. Essa crise existencial corresponde ao chamado do herói e à travessia do limiar do conhecido para o desconhecido. Contudo, ao contrário dos heróis clássicos que retornam ao mundo com um elixir, Max não retorna: ele se torna algo novo — o primeiro avatar robô com consciência humana. É nesse ponto que sua trajetória encontra o conceito deleuziano de imagem-tempo, pois Max vive o colapso do esquema sensorio-motor (não age, apenas percebe e reflete) e mergulha em um tempo puro, subjetivo, mental, interior. Deleuze (1985) afirma que a imagem-tempo é aquela que mostra o tempo diretamente — e é exatamente isso que ocorre com Max: ele deixa de viver o tempo da ação para experienciar um tempo que pensa, que dói, que recorda — um tempo ontológico e filosófico. Sua jornada é interna, e seu retorno não é físico, mas conceitual: ele retorna como símbolo de uma nova era, um conceito-imagem vivo que representa o elo entre a humanidade extinta e a consciência em um corpo robótico. Assim, a narrativa do curta transforma a jornada mítica do herói em uma reflexão profunda sobre identidade, memória, virtualidade e o pensamento como criação — uma travessia em que a imagem-tempo é o verdadeiro território da transformação interna.

Nesta discussão, o curta *A Imagem do Pensamento – Max 3017* traz a referência estética e filosófica do Cinema Novo brasileiro. Isso se manifesta, sobretudo, na cena 6, com a colheita de mandioca, em Brazlândia. A justaposição entre o futuro tecnológico e o trabalho rural manual atualiza uma das marcas dessa escola cinematográfica: a valorização do povo, o protagonismo do sertão e do sertanejo, do cotidiano, da precariedade e da força da sobrevivência, de forma documental. O uso de sons ambientes, a lentidão das imagens, a exaltação da vida camponesa e a inserção de tarjas narrativas que remetem ao colapso mundial constroem uma crítica política e ambiental. Essa justaposição entre o último pôr do sol e o futuro robótico demonstra que o curta se inspira em um cinema que não apenas narra, mas quer provocar consciência.

O curta *A Imagem do Pensamento – Max 3017* revela inspirações poéticas e estéticas nas ideias de Sergei Eisenstein (2002), em especial na sua concepção da montagem dialética. Evidentemente, não se trata aqui de um exercício técnico comparável à grandiosidade teórica do cineasta soviético, mas de uma aproximação livre, inspirada. Eisenstein compreendia a montagem como uma forma de pensamento em si mesma, capaz de gerar sentido por meio do choque entre planos, e não por mera linearidade narrativa. No curta, a alternância entre um futuro tecnológico e o trabalho rural artesanal remete a esse princípio: cenas de colheita manual contrapostas a imagens futuristas produzem tensão e provocam reflexão crítica. Elementos como tarjas temporais, cortes abruptos e um uso expressivo do som remetem ao ideal eisensteiniano de um cinema que pensa pela forma. A imagem do trabalhador rural diante da destruição iminente e da ascensão dos avatares cria um campo de forças visuais que sugere uma reflexão sobre tempo histórico, agência humana e resistência. O curta, assim, se inspira livremente nos fundamentos da

montagem de Eisenstein como um modo de convocar o pensamento crítico, sem com isso pretender alcançar a complexidade formal da obra do mestre russo.

Também se pode identificar, no curta, uma inspiração estética e narrativa na Nouvelle Vague francesa, especialmente no modo como rompe com as convenções tradicionais de construção fílmica. Ressalvadas as devidas proporções diante da relevância histórica desse movimento, o curta se deixa atravessar por alguns traços característicos da Nouvelle Vague, como a fragmentação temporal, o uso do *voice-over* introspectivo, a quebra da causalidade e a tematização do próprio fazer cinematográfico. A cena em que Max questiona sua identidade ao descobrir que é apenas uma consciência digitalizada se destaca nesse contexto: ela suspende o fluxo narrativo, gera autorreflexividade e convida o espectador a pensar não apenas o que vê, mas o próprio ato de ver e pensar. Esteticamente, o curta flerta com aquilo que Deleuze (1985) chamou de cinema de poemas dançados — um cinema francês no qual a imagem se emancipa da lógica da ação e passa a expressar devaneio, sensação e pensamento em estado puro. Trata-se, portanto, de uma inspiração formal e sensível na Nouvelle Vague, como modo de abrir espaço para novas formas de ver e sentir no cinema contemporâneo.

Por fim, *A Imagem do Pensamento – Max 3017* também demonstra uma inspiração pontual no Neorrealismo italiano, sobretudo pelo uso de elementos cotidianos e de um registro naturalista da vida. Ainda que o curta esteja distante das intenções originais e da magnitude histórica do Neorrealismo, é possível perceber ecos de sua poética. A cena da colheita de mandioca — captada com som direto, atores não profissionais e uma estética próxima do documentário — remete simbolicamente a imagem fato. Nesse momento, o curta evoca um tempo ordinário da vida real que contrasta radicalmente com o universo tecnológico da narrativa principal (Deleuze, 1985). Essa oposição não é apenas visual, mas carrega implicações éticas e políticas: aponta para a permanência da memória do gesto manual, da dignidade humana e da ligação com a terra mesmo em um tempo futuro. O trabalho rural, a resistência cotidiana e a presença do corpo no campo surgem, assim, como imagens potentes que, longe de qualquer idealização, reafirmam a força do cinema como linguagem crítica e poética (Deleuze, 1983, 1985).

2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: A IMAGEM CINEMA DE DELEUZE, DA REPRESENTAÇÃO AO PENSAMENTO

Gilles Deleuze, em toda a sua obra, propõe questões filosóficas centrais que se entrelaçam e se complementam. Entre elas, destacam-se: o que é o pensamento? E de que modo as imagens do pensamento operam além da imagem dogmática e moral da representação? Admitindo-se que as imagens são constituídas por signos, choques ou rupturas, como essas rompem com a linearidade do cinema clássico e afetam, no cinema moderno, o espectador com imagens do pensamento? (Deleuze, 1985, 2018). E, ainda, como essas imagens do real — as imagens-fato —, apresentam a capacidade de criar novas imagens do pensamento, não mais como representação, mas como criação, potências do pensamento? Compreender a filosofia do cinema e a imagem-tempo deleuziana no cinema moderno exige acompanhar o inquieto itinerário investigativo

de Deleuze (1962, 1964, 1968, 1983, 1985)⁴ sobre diferença e repetição, imagem e signo, tempo, duração e movimento, mas, sobretudo, sobre como uma nova estética da imagem, com um tempo qualitativo-reflexivo-mental, desdobra-se em um cinema que pensa e faz pensar (Vasconcelos, 2006; Machado, 2009).

Gilles Deleuze estudou a imagem como signo, signo-sentido, na perspectiva de conceber o que é a imagem do pensamento, não hegemonicamente como representação, mas como uma imagem-potência capaz de criar e transmitir/indexar conceitos, ideias e pensamentos. Para Deleuze (2018), a imagem do pensamento, na tradição filosófica, foi historicamente moldada pela ideia de reconhecimento/oposição, reconhecimento e, majoritariamente, representação — ou seja, o pensamento seria uma atividade que espelha o real, guiada por modelos prévios de verdade e identidade. Essa imagem moral e dogmática do pensamento, segundo Deleuze, pressupõe que todos sabem o que é pensar, que o pensamento se move naturalmente rumo à verdade, e que os erros são somente acidentes do percurso. Contra isso, ele propõe uma filosofia da diferença e repetição, do devir e da criação, na qual o pensamento não representa somente, mas cria o novo. Pensar, então, é ser forçado a sair do reconhecimento e a confrontar o impensado — é um ato de emergência diante de signos que afetam e deslocam o ser (Deleuze, Idem).

A busca pela compreensão acerca do pensamento e da imagem do pensamento, nesse sentido, percorre toda a obra do filósofo Gilles Deleuze e, ao desenvolver a taxonomia (classificação) das imagens e dos signos, nas obras *Cinema 1 – A Imagem-Movimento* (1983) e *Cinema 2 – A Imagem-Tempo* (1985), Deleuze se propõe a estudar o que é a imagem do pensamento para além da sua qualidade como representação, no cinema. A esse respeito, Maurício e M. Manguiera (2011, p. 292) explicam a perspectiva de pensamento de Deleuze:

Deleuze considera que um pensamento possui certas coordenadas ou eixos de orientação que permitem associá-lo a um determinado modo de funcionamento. Isto significa dizer que essas coordenadas originam imagens do que seria o pensamento, sua natureza ou finalidade. O privilégio atribuído a esta problemática tinha como motivo principal o fato de que para Deleuze essas imagens forneceriam de antemão uma determinada concepção do pensamento, orientando não somente o pensar, mas também a produção do conhecimento nos mais diversos domínios como a ciência, a arte e, principalmente, a filosofia. Uma imagem seria então um conjunto de coordenadas que não somente orientariam um pensamento, mas que norteariam também as suas possibilidades de criação.

Do ponto de vista de Gilles Deleuze, há uma imagem dominante do pensamento na tradição ocidental, à qual ele atribui a identidade de *imagem moral* ou *dogmática* (Machado, 2009). Essa imagem moral está intimamente relacionada ao que o filósofo denomina pensamento representacional ou modelo de representação (Deleuze, 2018). A preocupação

⁴ Conforme Machado (2009), Deleuze perfaz um itinerário investigado no estudo das imagens e dos signos na perspectiva em criar uma nova imagem do pensamento (e um pensamento sem imagem), até compor sua imagem-tempo, no cinema moderno, atravessada pelas ideias de: *Nietzsche e a Filosofia* (1962); *Proust e os Signos* (1964); *Diferença e Repetição* (1968); *Cinema 1 – A Imagem-Movimento* (1983) e *Cinema 2 – A Imagem-Tempo* (1985), mas, sobretudo, na atualização de Henri Bergson, em *Matéria e Memória* (1999), sobre imagem, e *A Evolução Criadora* (2005), sobre movimento e duração.

de Deleuze ao expor as características desse modelo é, no entanto, apontar uma alternativa possível: outra imagem do pensamento, presente em certos filósofos e literatos, que não se funda no reconhecimento das essências, mas se constitui como potência criadora ou um novo pensamento. Deleuze irá realizar esse percurso investigativo, estudando literatura, pintura, artes em geral, até chegar ao estudo da imagem cinematográfica.

Machado (2009) afirma que Deleuze fundamenta a concepção de a imagem do pensamento ser uma criação nas imagens do cinema moderno, de forma especial, ao percorrer um caminho de estudo da imagem como signo, no estudo do tempo, dos signos-sentidos, do movimento e da duração, em: *Nietzsche e a Filosofia*, publicado, em 1962; *Proust e os Signos*, em 1964; *Diferença e Repetição*, em 1968 e, nas suas duas obras monográficas, *Cinema 1 – A Imagem-Movimento*, em 1983, e *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*, em 1985; essas duas baseadas na metafísica e na atualização de Henri Bergson: *Matéria e Memória*, em 1896, sobre imagem, e *A Evolução Criadora*, em 1907, sobre movimento e duração.

É neste cenário que se destaca a interpretação que Deleuze (2003) faz da obra de Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido* (1913–1927), especialmente no seu livro *Proust e os Signos* (1964). Essa obra ocupa um lugar decisivo no percurso filosófico deleuziano, ao oferecer os instrumentos conceituais para questionar e desestabilizar os fundamentos da imagem representacional do pensamento, hegemonicamente consolidados na filosofia ocidental. Deleuze realiza essa crítica a partir dos próprios conceitos mobilizados por essa imagem tradicional.

A esse respeito, Viegas (2012) informa que a imagem dogmática e moral da representação, consolidada na filosofia ocidental, conforme Deleuze (2003, 2018), e por ele criticada, caracteriza-se por uma visão de mundo baseada em verdades estabelecidas, hierarquias fixas e uma separação clara entre sujeito e objeto. Essa imagem, segundo o filósofo francês, limita a capacidade de criação e diferenciação, aprisionando o pensamento em moldes pré-definidos (Viegas, 2012). As observações de Deleuze (2018), ainda, se contrapõem à ideia de que essa imagem dogmática pressupõe a existência de verdades universais e imutáveis, que serviriam como base para o conhecimento, reconhecimento, aprendizado e comportamento.

Nesse sentido, ele rechaça as estruturas hierárquicas, nas quais ideias, valores ou pessoas são consideradas superiores a outras, sem espaço para a diferença e a multiplicidade. Nessa imagem de representação, o conhecimento é visto como uma cópia ou uma reapresentação do mundo, em vez de uma construção ativa, criativa e inclusiva de todos os que são deixados à margem dos *habitus sociais* e das compatibilizações de comportamentos, que geram a exclusão social (Carvalho, 2014). Por tudo isso, Deleuze (2018) critica a imagem dogmática ocidental, que tende a valorizar a repetição/o reconhecimento/o aprendizado para a manutenção do *status quo*, em detrimento da mudança e da criação, limitando a capacidade do pensamento do ser para a experimentação e até a transgressão.

Deleuze (2003) propõe que a experiência com os signos, de forma especial com os da arte, força o ser a pensar e a criar, superando a perspectiva representacional do pensamento, de reconhecimento e acomodação. Os signos, para o filósofo francês, não são correspondentes simbólicos, somente, mas sim atuariam como verdadeiras entidades, que provocam encontros, *choques* de percepção, proporcionando ao ser, público-espectador, novas experiências e possibilidades de reinterpretação da realidade. Por isso, o filósofo francês compõe a sua ideia de imagem-cinema como signos que se inter-relacionam provocando novas percepções da ontologia do ser e da realidade (Deleuze, 1985).

Em *Proust e os Signos*, Deleuze (2003) divide a experiência do ser com os signos, afirmando que o *signo mundano*, da vida social e seus códigos sociais, pode tornar a experiência da vida superficial; o *signo amor* temporiza a paixão, o ciúme, revelando a complexidade dos relacionamentos e a busca por significado no outro; o *signo impressões sensíveis* associa as sensações físicas às memórias, à subjetividade do ser; e o *signo arte* apresenta a experiência estética que pode revelar, enfim, a verdade do mundo, levando ao aprendizado, mas, sobretudo, à capacidade de criação. Os signos (imagens), para Deleuze, têm o poder de transformar a percepção e o pensamento, gerando algo além da representação, como rupturas e a criação do novo, de novas formas de enxergar a realidade social (Vasconcelos, 2006).

Viegas (2012), a esse respeito, afirma que Deleuze (2003) propõe uma concepção de signo que vai além da perspectiva do significante (a forma do signo) e do significado (o que o signo representa), tradicionalmente entendida como uma unidade psíquica que conecta um conceito a uma imagem representacional. A abordagem deleuziana aos signos é mais dinâmica e está associada à experiência. O filósofo francês não se limita à relação forma-conteúdo, mas explora como os signos forçam o ser a pensar, provocando transformações e novas formas de ver o mundo. O signo manifesta o poder de transformação das experiências sensíveis do ser, conectando-o à experiência da diferença e da multiplicidade, do virtual e do devir.

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze (2018) critica duramente o que chama de modelo da representação — uma concepção tradicional do pensamento que domina a filosofia ocidental e o modo de pensar a realidade nas diversas disciplinas científicas. Esse modelo se apoia em duas bases principais: o *senso comum* e o *ideal de reconhecimento*, que redundam na *reconhecimento e aprendizado*. Para Deleuze (2018), o senso comum constrói uma imagem dogmática/moral do pensamento, segundo a qual pensar seria algo natural, espontâneo e orientado desde o início para a busca da verdade. Essa visão implica que todos os seres, por natureza, estariam dispostos a conhecer o mundo de maneira correta, bastando somente usar corretamente as faculdades mentais. O problema, segundo Deleuze, é que essa imagem universalizada do pensamento mascara seu verdadeiro funcionamento. Ela parte do pressuposto de que o pensador tem, desde o início, uma boa vontade de conhecer, como se o pensamento estivesse sempre voltado para o bem, para o verdadeiro e justo. Essa crença na disposição natural do pensamento para alcançar a verdade leva à construção de um modelo filosófico em que pensamento e verdade estão intrinsecamente ligados — uma ligação que Deleuze (2018) considera artificial e limitadora, visto que dessa decorre a manutenção do pensamento representacional, hierárquico e excludente.

A atitude filosófica proposta pela filosofia da diferença de Deleuze (2018), baseada na diversidade, na multiplicidade e na diferença, consiste, sobretudo, em questionar o que se reconhece como imagem do pensamento e como verdade, inclusive nas disciplinas científicas. Para o filósofo francês, é função da filosofia criar o novo, com uma visão mais crítica, autônoma e capaz de lidar com as múltiplas perspectivas da realidade. Ao desconfiar das verdades estabelecidas e das aparências consolidadas pelas imagens e representações, essa filosofia propõe uma ruptura com os sistemas de pensamento dogmáticos e normativos. Nesse contexto, o pensamento nômade — livre, errante e não subordinado a estruturas fixas — emerge como uma forma de romper com os padrões rígidos que controlam o meio social (Carvalho, 2014).

Para Deleuze (2018), da imagem tradicional do pensamento — que pressupõe reconhecimento, a busca de essências e a correspondência com a verdade —, ele propõe que o verdadeiro ato de pensar nasça de um encontro violento com algo que escapa:

o signo que transforma o sentido estabelecido e pronto. Viegas (2012) afirma que diferente da semiótica de Peirce, na qual o signo representa algo para alguém, gerando entendimento e compreensão, para Deleuze o signo rompe a reconhecimento e provoca diretamente um novo pensamento, uma nova percepção, ainda que, evidenciando os mesmos referenciais. Toda arte, nesse sentido, é um campo de signos intensivos, que atravessam o ser e o colocam diante de uma nova imagem do pensamento: não mais como representação, mas como criação, ruptura e a busca pelo novo.

Costa (2019) ressalta, a respeito da taxonomia ou classificação das imagens e dos signos de Deleuze (1983, 1985), na composição da sua imagem-cinema, que o filósofo francês se apropria da semiótica de Peirce não para repeti-la, mas para expandi-la em outra direção, própria ao seu projeto filosófico. A noção de signo, fundamental na filosofia peirciana, passa a ser pensada por Deleuze como uma força que obriga o pensamento a pensar, em uma linha já presente em seus estudos sobre Proust e aprofundada sob influência de Nietzsche. Para Deleuze (2003, 2018), os signos não são meramente representativos, mas instâncias que exercem uma violência produtiva sobre o pensamento — forçam-no a sair da inércia e da boa vontade, rompendo com a ideia de uma interpretação natural. Pensar, nesse contexto, é interpretar um signo sob esforço: esforço para lembrar, para entender, para buscar uma verdade em meio à aparência, ao significado já definido. Essa concepção marca profundamente sua teoria do cinema, na qual as imagens, como signos-sentidos, não apenas mostram ou representam, mas agem como signos que interpelam o pensamento (Costa, 2019).

No campo específico da imagem-tempo, ainda, segundo Costa (2019), Deleuze retoma inicialmente a tipologia peirciana para, em seguida, ultrapassá-la, criando uma nova classificação das imagens cinematográficas com base em sua potência filosófica. Os signos não se esgotam na *imagem-afecção* (primeiridade), na *imagem-ação* (segundidade) ou na *imagem relação/percepção* (terceiridade), como em Peirce, mas alcançam sua máxima força em uma nova imagem-tempo direta e pura, na qual o tempo e a duração qualitativa tornam-se visíveis, rompendo com a lógica cronológica.

Nesse contexto, Deleuze (1983), em *A Imagem-Movimento*, explica que a imagem-afecção, no cinema clássico, refere-se à imagem que transmite uma experiência afetiva — um impacto emocional ou sensorial que atinge o espectador — frequentemente por meio de *close-ups* do rosto, de planos aproximados ou de detalhes do corpo humano que expressam sentimentos intensos. Essa imagem-signo ocupa um lugar intermediário entre a imagem-percepção, que capta o mundo exterior por meio da reconhecimento/representação, e a imagem-ação, que mostra o movimento e a interação com o mundo. A função desses signos-sentidos como imagens é referenciar a experiência sensório-motora no cinema clássico. Posteriormente, no cinema moderno, Deleuze (1985) aponta que a imagem-tempo, uma nova estética da imagem, desenvolverá experiências afetivas e cognitivas capazes de conduzir o espectador a uma maior compreensão do mundo e da realidade, gerando desde a função pática até o choque provocado pelas rupturas do pensamento. A imagem-tempo gera um novo olhar sobre a realidade social.

Nesse ponto, o interesse de Deleuze se desloca definitivamente do sistema semiótico de Peirce para sua própria filosofia da imagem (Carvalho, 2014). A partir desse movimento, o cinema moderno é pensado como o tempo-espaco-processo no qual surgem signos visuais que não mais representam o tempo-cronológico, somente, mas o expressam diretamente, forçando o espectador a um exercício de interpretação de sentidos, que também é o de criação de novas imagens do pensamento, para além da representação (Idem).

Deleuze (1985) afirma, assim, que, em relação à semiótica de Peirce como ciência descritiva da realidade, a primeiridade, a segundidade e a terceiridade correspondem, em sua perspectiva da composição da imagem-cinema (imagem-movimento e ação), no cinema clássico (1915-1950), respectivamente à imagem-afecção, à imagem-ação e à imagem-relação, todas evidenciando o movimento — a percepção da realidade por meio dos fenômenos sensório-motores da imagem como signo. No entanto, é a partir desse estudo da imagem em movimento que o filósofo francês irá compor sua *filosofia do cinema* (um cinema que pensa e faz pensar), ao se voltar para a imagem-tempo no cinema moderno (a partir dos anos 1960), rompendo com a base descritiva da semiótica peirciana e avançando em direção a uma teoria do pensamento na imagem.

Em sua taxonomia e classificação das imagens e dos signos, na obra *A Imagem-Movimento*, Deleuze (1983) identifica três tipos principais de imagens que referenciam experiências sensório-motoras, relacionando-as à lógica dos signos de Peirce, não de forma rígida e fechada, mas expansiva e poética, evidenciando a subjetividade na criação da imagem-cinema. Conforme sua interpretação das imagens em movimento, no cinema clássico, Deleuze (1983) alude que a *imagem-percepção* cumpre a primeiridade (*o que se vê*). Fundamentada no plano geral, panorâmico ou aberto, a composição imagética mostra o mundo do qual o personagem faz parte, gerando a sensação imediata da possibilidade sentida, reconhecida de um mundo em sua aparência bruta. Uma experiência visual de reconhecimento do que foi mostrado. O espectador simplesmente vê a paisagem e a reconhece, intuindo o início do processo de representação.

À segundidade (*o que se faz, movimento e ação*), Deleuze (1983) relaciona a *imagem-ação*. Por meio de planos médios, gestos, movimentos e interação de corpos no quadro imagético, expressando as imagens em movimento, o espectador é impactado pela trama da narrativa fílmica, pelo conflito dramático, expresso pela tríade: ação-reação-ação/resultado. A segundidade, imagem-ação, é a base do cinema clássico e da montagem paralela griffithiana. Por fim, Deleuze (1983) relaciona a terceiridade (*o que se sente/se sofre*) à *imagem-afecção*, pois, desenvolvida por meio de planos aproximados, close-ups de faces e partes do corpo humano, apresenta a função cinematográfica de expressar as reações, emoções e transformações dos personagens perante os impactos externos. Esses choques intensos, que se configuram na expressividade humana, tanto mediam quanto detalham sínteses de sentimentos e pensamentos. Deleuze (1983) descreve como expressão pura de um estado afetivo o lugar do olhar do personagem, que lança na cena uma síntese emocional interna — um rosto-afeto, um extracampo de/para imagens sensíveis.

Neste ponto, com o fim do cinema clássico e o surgimento do cinema moderno, com o Neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, Deleuze (1985) alude o surgimento de uma nova estética da imagem-signo no cinema, o fim da supremacia da ação pelo tempo. Um tempo pré-filosófico que conduz o espectador ao pensamento, à reflexão e ao questionamento por meio de uma estética inovadora da imagem cinematográfica.

Portanto, a transição da imagem-movimento, sensório-motora, para a imagem-tempo — imagens que pensam — parte da semiótica descritiva de Peirce, da representação e do reconhecimento, e mergulha na filosofia da diferença de Deleuze, com novas imagens do pensamento. Por isso, o filósofo francês relaciona a cada imagem-movimento um signo peirciano ou um modo de o personagem estar e se ver no mundo: vendo/reconhecendo (imagem-percepção), agindo e reagindo (imagem-ação), e sentindo e sofrendo (imagem-afecção), para, no cinema moderno, romper

com Peirce e esboçar a ideia de imagem-tempo (criação de novas imagens do pensamento) (Deleuze, 1983). O espectador, diante da imagem-tempo, não vê apenas o que acontece, mas experimenta o que não acontece, expandindo o conceito-imagem como reflexão por meio dos signos imagéticos. Introduzido no interior das imagens do cinema moderno, o espectador vê o tempo se manifestar como vazio, duração, impasse, cristal, memória (Deleuze, 1985). É aí que ocorre a grande mudança no cinema moderno: o espectador deixa de ser apenas alguém que acompanha ações e passa a sentir o tempo, vivenciar a espera, habitar os intervalos, desequilibrar-se com as falhas da ação e com os desvios da percepção. O espectador é introduzido em um tempo que pensa e faz pensar.

2.1 Cinema Moderno e Imagem-Tempo: Imagens que Pensam

Com a crise do modelo clássico e a emergência de novas formas de expressão cinematográfica no pós-guerra, surge o que Deleuze (1985) concebe de *imagem-tempo*. Diferente da *imagem-movimento*, a *imagem-tempo* rompe com a linearidade narrativa e com o primado da ação, conforme Figura 2. No cinema moderno, o tempo deixa de ser subordinado à ação e passa a se manifestar diretamente na imagem, em um tempo de duração qualitativa-objetiva, mas também, subjetiva. Trata-se de um tempo cristalino, da memória, do virtual, que expõe fissuras, lacunas, hesitações, mas sobretudo, dialoga com a subjetividade do ser. A *imagem-tempo* inaugura um novo modo de pensar o cinema, no qual o pensamento já não segue o fluxo lógico das ações, da imagem-movimento, mas se depara com o tempo em estado puro, como duração e potência. Como afirma Deleuze (1985, p. 22), "o tempo já não é mais subordinado ao movimento: ele aparece em si, como tempo direto".

Figura 2 – A composição da Imagem-Cinema de Deleuze, da representação para o pensamento



Fonte: elaborado pelo autor, conforme Cinema 2 – A Imagem-Tempo (Deleuze, 1985)

Para Deleuze (1985), dois movimentos ou escolas cinematográficas inauguram o cinema moderno por meio da composição da *imagem-fato* e da busca pela primazia do realismo:

No Neorrealismo Italiano, as ligações sensório-motoras somente vão valer pelas perturbações que as afetam, soltam, desequilibram ou distraem: crise da imagem-ação. Não sendo mais induzida por uma ação, como também não se prolonga em ação, a situação ótica e sonora não é, portanto, um índice, nem um sinsigno. Falaremos de uma nova raça de signos, os opsignos e os sonsignos. E sem dúvida estes novos signos remetem a imagens bem diversas. Ora é a banalidade cotidiana, ora são circunstâncias excepcionais ou limites. Mas, acima de tudo, ora são imagens subjetivas, lembranças de infância, sonhos ou fantasmas auditivos e visuais

DELEUZE, 1985, P. 14

Deleuze (1983, 1985), a esse respeito, propõe uma reconfiguração dos signos cinematográficos diante da crise da *imagem-ação*, *imagem-movimento*. No cinema clássico, dominado pela lógica sensório-motora, prevalece o *sinsigno* (ou índice): um tipo de signo que conecta uma situação a uma ação possível, obedecendo à cadeia causa-efeito. O filósofo francês cita os filmes de Hitchcock, nos quais um personagem percebe algo estranho e, imediatamente, reage, movendo a narrativa adiante. Essa é uma das características do cinema clássico, no qual a trama narrativa é movida pela ação-reação dos personagens. A narrativa é movida pelo movimento, pela tríade da montagem paralela americana, ação-reação-ação/resultado (Deleuze, 1983).

A *imagem-movimento*, ou *imagem-ação*, foi estudada por Deleuze (1983) como presente e atuante no período do cinema clássico — de forma especial, advinda e estruturada na montagem paralela de ação e narrativa de David Griffith, que sustentou o pleno desenvolvimento da linguagem cinematográfica, tanto como cinema arte, quanto como produto da indústria do entretenimento, no período do cinema dos anos 1915-20 a 1950, com a predominância dos clássicos e dos gêneros hollywoodianos. A *imagem-movimento* predomina, nesse sentido, na criação e consolidação desses gêneros de ação — desde os filmes épicos, de guerra, *westerns*, musicais, de super-heróis, entre outros — nos quais se evidenciam os fenômenos de consumo de massa, os mitos, as modas, a representação e a identidade de gerações.

Fundamentado na metafísica de Henri Bergson — nas obras *Matéria e Memória*, publicado, em 1896, sobre imagem, e *A Evolução Criadora*, em 1907, sobre o movimento e duração —, Deleuze (1983) atualiza e interpreta as teses bergsonianas sobre o movimento para a imagem do cinema de ação, afirmando que o movimento no cinema se dá por meio dos cortes móveis, inclusive com o movimento da câmera e o uso das novas técnicas cinematográficas, tais como: plano, enquadramento, construção de cena e sequências, cortes e montagem, mas, sobretudo, pelo uso da câmera em movimento (*travelling*, *grua*). Deleuze (1983), nesse sentido, transporta da metafísica de Bergson (1999, 2005) as ideias sobre tempo e movimento na imagem mental, psicológica, para compor o conceito de *imagem-movimento* no cinema, como cortes móveis em um todo qualitativo da duração, alcançado pela montagem.

Deleuze (1983, p. 34) aponta haver, no cinema clássico, quatro tipos de montagens responsáveis pelo pleno desenvolvimento da *imagem-movimento*, referenciando David Griffith (na montagem paralela), Eisenstein (na montagem dialética-intelectual soviética), o impressionismo francês e o expressionismo alemão:

As imagens-movimento são, a cada vez, o objeto de composições muito diferentes: a montagem orgânico-ativa, empírica, ou melhor, empírista do cinema americano; a montagem dialética do cinema soviético, orgânica ou material; a montagem quantitativo-psíquica da escola francesa, em sua ruptura com o orgânico; a montagem intensivo-espiritual do expressionismo alemão, que vincula uma vida não orgânica a uma vida não psicológica.

As *imagens-movimento* (*afecção* — plano aproximado, *close up* dos rostos dos personagens; *ação* — plano médio, aberto; e *percepção* — plano geral, plano em movimento, panorâmico) fundamentam a primeira parte da taxonomia das imagens e signos de Deleuze (1983, 1985), no cinema clássico, nas quais o filósofo francês afirma haver uma clara relação entre o signo e a imagem: “parece-nos que um signo é uma imagem particular que representa um tipo de imagem, tanto do ponto de vista de sua composição, quanto do ponto de vista de sua gênese ou de sua formação” (Deleuze, 1983, p. 31).

Deleuze (1983, p. 248), antes de refletir sobre a crise do cinema de ação — o fim da hegemonia do movimento sobre o tempo no cinema — destaca que “Hitchcock introduz a imagem mental no cinema”. A *imagem mental* do diretor americano inclui o espectador no filme, servindo-se dos artifícios e qualidades da *imagem-ação*, *afecção* e *percepção*, por meio da perspectiva da *imagem mental* de raciocínio. Nessas imagens de relação com o espectador, Deleuze (1983) aponta o prefácio do que seria a *imagem-tempo* no cinema moderno, pós-1950: as imagens que pensam.

Com o advento do cinema moderno, pós-Segunda Grande Guerra Mundial, especialmente a partir do Neorrealismo italiano, a cadeia do cinema de ação e de entretenimento, da submissão do tempo ao cinema de movimento, se rompe. Deleuze (1985) observa que a percepção do personagem já não se converte mais em ação. Surge, então, uma nova proposição de signos, como destacado por Deleuze na composição da imagem-tempo: os *opsignos* e os *sonsignos*. O *opsigno* é uma imagem puramente ótica, desvinculada da ação, da oscilação — uma imagem do real que mostra o mundo sem produzir movimento, que apresenta o tempo em sua forma pura, como duração (Bergson, 2005). O *opsigno*, no cinema moderno, funciona como gatilho que desperta associações, lembranças e percepções no espectador, um extracampo de sensibilidades, conectando a imagem a um contexto mais amplo, a ideia e ao pensamento. O *sonsigno*, na imagem-tempo, além de sua função de ilustração sonora-documental, atua como elemento que se relaciona com a composição imagética de forma criativa e interdependente, participando da imanência da imagem (Bergson, 1999; Deleuze, 1985).

Segundo Deleuze (1985), em *Ladrões de Bicicleta* (De Sica), o protagonista vê sua bicicleta ser roubada, mas não consegue agir, permanecendo em um estado de impotência. Já em *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman), há a repetição exaustiva de tarefas domésticas em planos longos, nos quais a ação não progride, mas insiste — e é nessa insistência que a imagem-tempo emerge, na busca por retratar o cotidiano em um tempo puro e qualitativo. O *sonsigno*, por sua vez, é o som liberado da função narrativa: vozes, ruídos ou silêncios que não ilustram a imagem, mas a deslocam, a afetam, a tensionam. Um exemplo claro, conforme Deleuze (1985), está em *O Espelho* (Tarkovski), quando a narração em voz *off* (V.O.) atravessa imagens fragmentadas da memória e do sonho, criando uma atmosfera de pensamento e afetos. Tanto os *opsignos* quanto os *sonsignos* interrompem o fluxo linear da narrativa, suspendem a reconhecimento automática do espectador, a representação, e o forçam a pensar.

Segundo Deleuze (1985), portanto, a nova situação visual e sonora não é um índice

nem um sinsigno nas imagens do cinema moderno. É possível identificar uma nova categoria de signos, os opsignos e os sonsignos, em interações de autonomia. Seguindo essa nova perspectiva, o cinema atual não apenas apresenta, mas também propõe uma nova maneira de entender e experimentar o tempo, criando uma estética da imagem que reflete, que provoca reflexão por meio do efeito sensório-perceptivo do signo.

No contexto atual, a imagem em movimento e ação presentes no cinema clássico continuam a ser elaboradas no cinema moderno; no entanto, sua existência fundamenta o aprimoramento da capacidade de composição da imagem-tempo. Deleuze (1985, p. 33–34) esclarece sobre as potências da imagem-tempo, que se opõem à ação:

Enquanto a imagem-movimento e seus signos sensório-motores estavam em relação somente com uma imagem indireta do tempo (dependendo da montagem), a imagem ótica e sonora pura, seus opsignos e sonsignos, ligam-se diretamente a uma imagem-tempo à medida do movimento. É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo. (...) Os elementos da imagem, não só visuais, mas sonoros, entram em relações internas que fazem com que a imagem inteira deva ser “lida” não menos que vista, legível tanto quanto visível. Cumpre-se o pressentimento de Hitchcock: uma consciência-câmera que não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de entrar. E ela se torna questionante, respondente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante.

A Nouvelle Vague francesa, neste contexto, “não pode ser definida se não se tenta ver como ela refaz por conta própria o caminho do Neorrealismo Italiano, ainda que também seguisse outras direções” (Deleuze, 1985, p. 18). Há um afrouxamento dos vínculos sensório-motores pela substituição por um tempo qualitativo subjetivo, a ascensão de situações óticas e sonoras puras, um cinema visionário, de poemas cantados e dançados, um objetivismo descritivo e didático, a apresentação não de imagens, mas o devaneio de uma força estética de imagens livres, quadros vivos de sensações (Idem). As situações óticas e sonoras puras podem ter dois polos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental. Mas eles dão lugar a *opsignos* e *sonsignos*, que estão sempre fazendo com que os polos se comuniquem e, num sentido ou noutro, asseguram as passagens e as conversões, tendendo para um ponto de indiscernibilidade e não de confusão (Deleuze, 1983, 1985).

Ainda, segundo Deleuze (1985), a Nouvelle Vague francesa representa um momento decisivo na constituição da imagem-tempo no cinema moderno. Em vez de ações que se encadeiam logicamente, surgem situações óticas e sonoras puras, onde o tempo não se mede por cronologia ou causalidade, mas por duração interior, por devaneios, hesitações, bloqueios e contemplações. Há um afrouxamento dos vínculos entre percepção e ação, substituídos por uma temporalidade subjetiva e qualitativa, na qual os personagens muitas vezes vagam, observam, esperam ou se perdem no tempo, como em *O Ano Passado em Marienbad* (Resnais) ou *O Acochado* (Godard). Nessa estética visionária, marcada por poemas visuais e sons que não seguem funções ilustrativas, emergem os *opsignos* e os *sonsignos* — signos puros de visão e audição — que operam entre dois polos: o objetivo e o subjetivo, o real e o imaginário, o físico e o mental em um entrelaçamento entre sons e imagens, gerando novos pensamentos.

Para Deleuze (1985), esses polos se comunicam incessantemente, caminhando não para a confusão, mas para um ponto de indiscernibilidade entre ver e sentir, entre recordar e

imaginar. A Nouvelle Vague inaugura, assim, um cinema que já não representa uma realidade exterior, mas inventa formas de sensibilidade que pensam, que produzem sentido por meio da própria imagem-tempo. Isso será uma inspiração para o Cinema Novo brasileiro.

A partir do conceito de imagem-tempo, Deleuze (1985) apresenta uma filosofia cinematográfica, na qual os cineastas transmitem reflexões por meio da imagem cinematográfica. Esta imagem inovadora, ao libertar o tempo das restrições da ação, proporciona um espaço inédito para o pensamento cinematográfico, enquanto força de criação. O cinema moderno não somente representa o mundo: ele instaura a busca por novos pensamentos sobre a realidade, o tempo e a vida social. No Neorrealismo italiano, a imagem-tempo substancia em si, neste contexto, *conceitos-imagens* — uma imagem, sequência de imagens, a mitologia toda do filme, que expressa ideias, intenções e processos ontológicos sobre a natureza da realidade e da existência humana (Cabrera, 2012; idem).

A filosofia do cinema proposta por Deleuze (1985) constrói-se, assim, como um campo no qual a imagem-cinema produz pensamento de forma própria, sem recorrer a discursos externos, evidenciando que a imagem possui em si signos-sentidos, cuja capacidade informacional transcende a representação, com conteúdo mítico, afetivo, político, filosófico. O cinema realismo, nascido no Neorrealismo italiano, deixa de cumprir sua função binária de arte-indústria do entretenimento e da gratificação emocional das massas, para tornar-se um plano de imanência, no qual o tempo, a composição imagética e o pensamento se entrelaçam de maneira indissociável. Deleuze (1985) afirma que os filmes modernos mostram o tempo de forma direta, deixando que o espectador mergulhe na composição imagética e experimente a potência do pensamento, para além da representação, como experiência filosófica. A imagem-tempo não é suficiente por si só para gerar a autoconsciência; mas, ela se configura como uma nova ontologia da imagem, que suscita o pensamento, a reflexão e a crítica (Cabrera, 2012).

CONCLUSÃO

Pensar o processo criativo de escrever um roteiro cinematográfico a partir da imagem-tempo de Deleuze (1985) exige deslocar-se das estruturas tradicionais de narrativa linear e mergulhar em uma criação que privilegia o tempo puro, a duração subjetiva e os estados de afecção — ainda que apenas como exercício de produção audiovisual experimental. Trata-se de um exercício de liberdade estética, no qual a imagem não precisa mais obedecer a uma lógica de ação e reação, podendo vagar, hesitar, contemplar e silenciar. Criar uma composição imagética como *A Imagem do Pensamento – Max, 3017* implicou experimentar essa temporalidade interior, deixando que as imagens surgissem como fragmentos de memória, fluxos de pensamento, devires sensíveis que ultrapassam a representação. O roteiro, nesse sentido, foi composto mais como um campo de forças do que como uma sequência causal (Field, 2001): cenas que não explicam, mas sugerem; silêncios e vazios que refletem mais do que falam; cortes que interrompem a continuidade para revelar o impensado, com fades em tela negra representando intervalos vazios de imagem, de consciência. A imagem-tempo não é somente uma teoria, mas uma prática criativa que exige escuta, atenção e entrega ao que ainda não foi dito nem visto — um modo de fazer cinema no qual o pensamento nasce do próprio encontro com a imagem que pensa e, por isso, se torna recorrente

nas escolas de cinema moderno como filosofia do cinema (Cabrera, 2012).

A análise do curta-metragem *A Imagem do Pensamento – Max*, 3017 permite identificar a busca pela composição da imagem-tempo, conforme definida por Gilles Deleuze (1985). As cenas de contemplação, o colapso da linearidade narrativa, a suspensão da ação e o mergulho em estados subjetivos e mentais constituem o núcleo da experiência temporal vivida por Max. Desde as sequências iniciais, em que o personagem é submetido a um fluxo ininterrupto de imagens sem poder reagir, até o momento em que contempla o universo e questiona sua existência como consciência digitalizada, o curta rompe com o tempo cronológico e conduz a narrativa a um tempo qualitativo, interior e virtual. Essa temporalidade pura e aberta, sem finalidade externa do filme de ação-reação-resultado, é o que Deleuze concebe como imagem-tempo: o cinema que mostra o tempo em si, que suspende o movimento e ativa a reflexão — um pensamento pré-filosófico (Machado, 2009; Deleuze, 1985).

Além disso, a obra incorpora elementos centrais da filosofia do cinema deleuziana, especialmente no modo como a narrativa busca representar a realidade de maneira direta, produzindo pensamento por meio das próprias imagens. O curta-metragem cria um cinema filosófico, no qual o espectador é provocado a pensar — não por uma mensagem explícita, mas pela força das situações óticas e sonoras puras, pela ruptura com o sensorio-motor e pelo uso de conceitos-imagens, reflexões para além da tela sobre a ontologia do ser e da realidade, um extracampo com a subjetividade humana. O destino de Max, enquanto consciência fragmentada em um mundo dominado pela I.A., é uma distopia que emerge como tema contemporâneo para gerar o pensamento/a reflexão. A ontologia que se constrói na mitologia fílmica é a de uma nova humanidade, não mais corporal, mas imaginária, conceitual, feita de memória, virtualidade e sensibilidade. Trata-se de um cinema que, como destaca Deleuze, deixa de reproduzir/representar o mundo para criar novos mundos possíveis, novas imagens do pensamento — novas formas de ser, sentir e pensar (Cabrera, 2012). Por fim, a imagem-tempo é baseada, originalmente, na imagem-movimento, mas conduz o espectador a campos de reflexão nos quais o diretor do filme precisa filosofar por meio da imagem cinematográfica.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora** / Henri Bergson; tradução: Bento Prado. Título original: *L'évolution créatrice* (1907). São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito / Henri Bergson; tradução: Paulo Neves. Título original: *Matière et mémoire* (1896). São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CABRERA, Júlio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes / Júlio Cabrera; tradução: Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.
- CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito** / Joseph Campbell, com Bill Moyers; Org. Betty Sue Flowers; tradução: Carlos Filipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CARVALHO, Nuno. **Filosofia e Teoria da Imagem em Gilles Deleuze**. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova Lisboa, FCSH. Tese de doutorado em: Filosofia, especialidade: Estética. Lisboa, 2014. 274p.

- COSTA, Rogério. **A presença da semiótica de C. S. Peirce nas reflexões de Gilles Deleuze sobre os signos**. *Cognitio*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 286-303, jul./dez. 2019. Disponível: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/45235/31497>. Acesso em: jul. 2025.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A Imagem-Movimento** / Gilles Deleuze; tradução: Stella Senra. Título original: *L'Image-Mouvement* (1983). São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 - A Imagem-Tempo** / Gilles Deleuze; tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. Título original: *L'Image-Temps* (1985). São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição** / Gilles Deleuze; tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Título original: *Différence et répétition* (1968). São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia** / Gilles Deleuze; tradução: Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes. Título original: *Nietzsche et la Philosophie* (1962). Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos** / Gilles Deleuze; tradução: Antônio Piquet e Roberto Machado. Título original: *Proust et les Signes* (1964). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme** / Sergei Eisenstein; apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avelar; tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a Arte e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2009.
- MAURÍCIO, Eduardo; MAURÍCIO, Manguiera. **Imagens do Pensamento em Gilles Deleuze: representação e criação**. *Fractal: Revista de Psicologia*, v.23 – n.2, p. 291–304, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1984-02922011000200005>. Acesso: jul. 2025.
- VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.
- VIEGAS, Susana I. R. **Filosofia do Cinema: Processos de Criação de uma Nova Imagem do Pensamento**. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Universidade Nova Lisboa. Tese de Doutorado em Filosofia, Lisboa, 2012. 372p.



PALAVRA-FIO: A DRAMATURGIA COMO PRÁTICA DE ESCREVIVÊNCIA EM UM EXPERIMENTO AUDIOVISUAL

ALZIRA BOSAPO

Artista cênica graduada na Universidade de Brasília - UnB, educadora e pesquisadora no campo da dramaturgia para teatro e audiovisual.

Resumo

O presente artigo objetiva discorrer e referenciar sobre a realização de um experimento audiovisual intitulado Palavra-fio, cuja dramaturgia foi criada a partir do conceito de Escrevivência – expressão criada pela escritora Conceição Evaristo. O texto aborda também as referências visuais e sonoras da obra, refletindo sobre o conceito de assincronia e sua aplicação no experimento audiovisual.

Palavras-chave: Escrevivência, Dramaturgia, Mulheres negras, Vídeo experimental, Relato de experiência, Assincronias

Abstract

This article aims to discuss and reference the creation of an audiovisual experiment titled Palavra-fio (Word-Yarn), whose dramaturgy was developed based on the concept of Escrevivência – a term coined by the writer Conceição Evaristo. The text also explores the visual and auditory references of the work, reflecting on the concept of asynchrony and its application in the audiovisual experiment.

Keywords: Escrevivência, Dramaturgy, Black women, Experimental video, Experience report, Asynchronies

INTRODUÇÃO

"Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, mas com a justa compreensão de que a letra não é só minha"

CONCEIÇÃO EVARISTO, 2020, P.35

O conceito de Escrevivência, foi desenvolvido por Conceição Evaristo¹ para se referir a um tipo de escrita que, partindo de vivências singulares, acaba por abarcar as experiências de todo um grupo – no caso, as vivências de mulheres negras brasileiras, cuja ancestralidade comum advém da diáspora africana.

No ano de 2025, ao participar da disciplina Dramaturgias Cênicas, ministrada no PPGCEN/UNB pelo Prof. Dr. Marcus Mota², optei por partir do conceito de Escrevivência para realizar um experimento audiovisual intitulado *Palavra-fio*, no qual abordei as relações e afetos que se desenvolvem a partir do meu relacionamento com minha mãe – Rejane Bosaipo e tendo como fio condutor a linha de crochê como metáfora para a transmissão de saberes e conexão entre mãe e filha.

¹ Conceição Evaristo é uma escritora e linguista brasileira. Vencedora do prêmio Jabuti (2015), escreve contos, crônicas e poemas com foco em narrativas sobre mulheres negras e outros grupos socialmente marginalizados.

² Marcus Mota é professor titular do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Dramaturgo, ensaísta e compositor, dirige o LADI (Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática) desde 1998.

Conceição Evaristo define três elementos basais que constituem sua Escrivivência: “oralidade”, “ancestralidade” e “atemporalidade”, conceitos que têm origem na tradição diaspórica de escravizados forçados a vir para o Brasil (Salgueiro, 2020, p. 101). Optei por dedicar a maior parte do trabalho a oralidade, aspecto que considero o mais diretamente relacionado ao conceito de Escrivivência – já que antes da apropriação da escrita por parte de mulheres negras, a oralidade era uma das únicas formas de transmissão de saberes e continuidade de nossas vivências, em uma relação intergeracional.

Partindo do conceito de Escrivivência a partir da oralidade e abstraindo a afirmação de que palavra é memória, busquei debruçar-me sobre a comunicação oral, concretizada no trabalho por meio de conversas livres e momentos aleatórios falados por minha mãe. A escolha de me dedicar a uma abordagem a partir da oralidade, também se aplica à escolha do título do trabalho *Palavra-fio*, um termo formado por duas palavras isoladas, mas que se concretizam como conceito e enunciado a partir de seu emprego vivo, imbricado pela emoção, expressão e juízo de valor (Bakhtin, 2016, p.51) que aplico ao meu trabalho.

O fio de crochê como metáfora foi escolhido como representação de uma transmissão de saberes, por meio da palavra e do gesto, conforme definiu Assunção de Maria Sousa e Silva (2020, p. 128) “o fio por onde se tece a rede de solidariedade feminina”. Outra pessoa que também utiliza a relação entre experiências e fios para falar de suas vivências é Marina Silva³, em um vídeo postado na sua rede social *Instagram*:

A gente é muitas coisas ao mesmo tempo. (...) Muitos fios teceram minha vida (...) e é essa multiplicidade, desse sujeito político feminino, que tem que ser olhado, que tem que ser respeitado com nossa linguagem, com a nossa forma de expressar aquilo que é a nossa contribuição como sujeito político.

TRANSCRIÇÃO FEITA PELA AUTORA DESTE ARTIGO, DE VÍDEO POSTADO NO
INSTAGRAM @MARINASILVAOFICIAL DIA 12/05/2025

Palavra-fio foi escrito e elaborado como experimento audiovisual, a partir de uma perspectiva de narradora – observadora – personagem, evocando uma *memória-família* (SALGUEIRO, 2020), um olhar para a minha própria história a partir do ponto de vista da minha mãe, foi o que conduziu a dramaturgia e montagem do trabalho.

A CRIAÇÃO DA DRAMATURGIA

Gaston Bachelard (1978), argumenta que a casa é nosso canto do mundo, um lugar que ultrapassa o sentido puramente material de abrigo e também ocupa o lugar do imaginário: “Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.” (p. 200). O local onde *Palavra-fio* foi gravado, configura-se como um local que existe para além da sua materialidade, um lugar que também possui a história da concretização de um sonho de se possuir lugar para a família descansar próximo à natureza. Portanto, a apresentação de imagens e partes do local durante o vídeo, compõem a narrativa não apenas como um lugar, mas também como personagem da história apresentada.

³ Historiadora, professora, psicopedagoga, ambientalista e política brasileira. Atualmente é Ministra do Meio Ambiente e Mudança do Clima do Brasil.

Os primeiros elementos utilizados para criar a dramaturgia do *Palavra-fio*, foram as imagens do lugar, objetivando não apenas apresentar uma realidade objetiva, mas também uma realidade subjetiva, a partir da semiótica do que era capturado pela câmera, como diz Martin (2005), dirigir a imagem de forma a não apenas transcrever a realidade, mas afetando-a por um coeficiente sensorial e emotivo.

Partindo-se das imagens e da realidade objetiva e subjetiva oriunda do local, a escolha das palavras e textos que comporiam junto com a imagem, o produto audiovisual final, foram feitas por duas fontes: as falas e conversas de minha mãe, capturadas em situações cotidianas e trechos do poema *Cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto⁴, que foram gravados por outros membros de minha família. O poema *Cão sem plumas*, que retrata o Rio Capibaribe e a vida dos ribeirinhos foi escolhido por, ao estabelecer uma relação entre as pessoas e o rio, mostrou a possibilidade de ser uma alegoria para evocar a relação entre mãe e filha como afluente e rio.

Para a organização e escrita do roteiro, optei pelo roteiro diagramático, proposta de escrita dramatúrgica criada pelo prof. Marcus Mota (2022) com o objetivo de ordenar, por meio de uma tabela, uma sequência de cenas apresentando elementos multissensoriais e não apenas a descrição de textos e falas. Durante a realização e montagem do vídeo, algumas cenas previstas no roteiro diagramático não foram gravadas ou utilizadas, devido a imprevistos e mudanças na escolha da narrativa.

A seguir, o roteiro diagramático criado⁵:

	CENA	AGENTES	AÇÕES	OBJETOS	SONS	TEXTOS	CONCEITO
1	EXPERIÊNCIA	Mãe	Travelling mostrando o pátio de uma casa, pássaros no comedouro e uma rede balançando	Comedouro de pássaros, rede	Voz da mãe ensinando a fazer um ponto de crochê (som ambiente mais baixo ao fundo)	Agora faz assim, pega aqui, faz uma volta e pega aqui de novo	Situar o local onde as agentes estão
2	TROCA	Mãe Filha	Filha está maquiando a Mãe (Mãe e filha não são mostradas por inteiro, apenas partes do corpo e do rosto)	Cadeira, materiais de maquiagem	Risos e conversas, Filha explica a maquiagem para a Mãe	Não há texto previamente estabelecido, as falas surgem a partir das interações do momento	Mostrar um momento de cuidado da Filha para com a Mãe
3	COTIDIANO	Mãe Filha	Mãos da Mãe e da Filha fazendo crochê, alternando com imagens dos pés pisando em tapetes de crochê	Tapetes de crochê sendo confeccionados	Partituras sonoras feitas a partir de áudios enviados pelo WhatsApp	O texto é dos áudios de WhatsApp desconstruídos em pequenas partituras	Apresentando o contraste entre o artesanal e o tecnológico
4	DIFERENÇAS	Mãe Filha	Ambas estão dizendo palavras com significados opostos, complementares e que terminam com o mesmo som	Sem objetos, apenas o rosto das agentes	Palavras sendo ditas, sons do movimento da água do lago e de fogueira	Texto 1	Evidenciar o contraste geracional entre mãe e filha

⁴ Foi um poeta brasileiro (1920 - 1999), nascido em Pernambuco. Sua obra mais famosa é o poema *Morte e Vida Severina*.

⁵ O roteiro diagramático também se encontra no blog *palavra-fio*, criado para este projeto. Endereço do blog: <https://palavrafioblogspot.com/>

	CENA	AGENTES	AÇÕES	OBJETOS	SONS	TEXTOS	CONCEITO
5	FRUTO	-	Imagem de uma árvore com tranças de crochê penduradas, como frutos e/ou raízes flutuantes	Fios de crochê coloridos	Palavras e frases, som de madeira queimando, som de chuva	Texto 2	Referenciar a maternidade como uma árvore cujos frutos são fios de crochê
6	FIO	Filha	Filha nua, deitada na terra em posição fetal com fios de crochê saindo do seu umbigo (plano zenital)	Fios de crochê	Som de sopro, palavras ditas por uma voz masculina, som de água	Texto 3	Estabelecer a relação entre o cordão umbilical e os fios de crochê
7	ÂMAGO	Mãe	Mãe, usando uma roupa branca, faz crochê enquanto tem projetada em seu corpo as seguintes imagens: céu, água, ultrassom e fogo	Roupa branca, projetor, vídeos a serem projetados	Sonificação do útero, respiração, palavras soltas, som de chuva	Texto 3	Mostrar a representação clássica da maternidade e seus estereótipos mais poéticos
8	CONSCIÊNCIA	Mãe Filha	Imagens em close up das cenas: mãos friccionando os cabelos, partes do corpo amarradas com tranças de crochê. Mãe tomando café (só mostrar mãos, xícara e boca)	Tranças de crochê, xícara com café	Sons diegéticos dos objetos e ações mostradas: café coando, ingerindo café, cabelos sendo friccionados...	Texto 4	Realizar ações que possibilitem a tomada de consciência acerca do próprio corpo
9	CONEXÃO	Mãe Filha	Mãe e filha de costas para o lago em uma releitura do quadro As Duas Fridas (fazer a filmagem em dolly out). Apenas nesta cena as agentes são mostradas por completo.	Elementos para compor a releitura: cadeiras, roupas, tecidos, fios de crochê	Som da água se movimentando, respiração, melodia feita com violão	Sem textos	Referenciar os conceitos de união, transmissão de saberes e ancestralidade

Figura 1: Captura de tela do roteiro diagramático retirado do blog Palavra-fio

Os textos especificados no roteiro com os números de 1 a 4, são versos do poema *Cão sem Plumas* – trechos com ênfase na descrição do rio. A especificação e escolha dos trechos do poema que foram utilizados, será abordada posteriormente.

Conceição Evaristo (2020) define a *Escrevivência* como uma escrita que não se esgota em si, mas que, ao se ampliar, abarca a história de uma coletividade. *Palavra-fio* apresenta, dentro de seu contexto individual, uma experiência que faz parte da vivência de inúmeras mulheres negras: a experiência de inadequação e não-pertencimento a um mundo que nos delega um lugar secundário e cuja origem advém de um passado colonizador e desumanizante que ainda insiste em ressoar nos dias atuais ao enaltecer um padrão feito para não nos encaixarmos. Tal observação demonstra o porquê se faz cada vez mais necessária a existência de narrativas contra-hegemônicas, que abarquem a pluralidade e a diversidade de visões de mundo.

A abordagem e distribuição das cenas montadas no roteiro diagramático, também se relacionam ao conceito de *Escrevivência* ao me levar a refletir sobre a minha história – o

meu fio, tal qual o ideograma Sanfoka⁶, que se direciona para frente sem perder de vista o passado. Assim como um rio, que vai sempre em frente, mas que carrega em si, seu afluente.



Figura 2: Ideograma Sankofa

O VÍDEO COMO UM EXPERIMENTO INTERARTÍSTICO

Desde o início do projeto, havia o interesse em trabalhar a criação da dramaturgia e do vídeo dentro de um campo interartístico, fato que também foi motivado pelos estudos e provocações feitas pelo Prof. Marcus Mota durante a realização da disciplina Dramaturgias Cênicas, onde fomos incentivados a produzir materiais que fugissem da homogeneização de experiências.

Lesage (2022), pondera que a *práxis interartística* não se reduz a uma estética, mas a uma criação que recorre a várias práticas e meios para se criar uma obra singular. Esta perspectiva moldou a realização do meu trabalho desde as pesquisas para criação do roteiro diagramático, até a montagem final do experimento audiovisual.

Uma das primeiras fontes que pesquisei para a realização do trabalho foi no campo das artes visuais – referências oriundas das artes visuais em obras cinematográficas sempre despertaram meu interesse, e por isso decidi incluir esse tipo de referência no meu trabalho. O ponto de partida para a construção da visualidade do **Palavra-fio** foi a pintura *As Duas Fridas*, de Frida Kahlo. Reproduzo a abaixo, a postagem feita no blog⁷ para explicar a primeira referência que acabou por definir toda a visualidade do projeto:

Assistindo vídeos aleatórios na internet de madrugada, me deparei com o vídeo de uma cientista⁸ falando sobre o umbigo. Dentre outras questões, ela explicou que

⁶ Conceito e símbolo da tradição dos povos de Gana e Costa do Marfim, que representa por meio da imagem de um pássaro que voa para frente, mas com a cabeça voltada para trás, a ideia de olhar para o passado para aprender e construir um futuro melhor.

⁷ Postagem realizada no blog <https://palavrafioblogspot.com/> dia 06 de maio de 2025.

⁸ Postagem feita no Instagram @nuncavi1cientista, dia 08 de abril de 2025.

os canais que ligavam alguns órgãos do nosso corpo ao cordão umbilical, enquanto estávamos no útero, tornam-se ligamentos (fios) conectados ao nosso umbigo. Assistir a este vídeo me remeteu a ideia de utilizar o fio do crochê como uma conexão umbilical entre mim e minha mãe (já que meu projeto está ligado a ela e ao fato dela estar me ensinando a fazer crochê).

Pensando ainda nesta conexão hereditária, me veio à mente a imagem do quadro *As Duas Fridas*, de Frida Kahlo, onde as duas personas estão ligadas pelas veias do coração.

Então, pensei em utilizar esta imagem como ponto chave para o trabalho, só que, ao invés de serem as veias do coração que ligam as duas figuras, utilizar a ligação pelo umbigo por meio de fios de crochê.

O tema *ancestralidade*, que integra o conceito de Escrivivência, foi estabelecido visualmente por meio da metáfora do fio de crochê como elemento conector entre mãe e filha.



Figura 3: Imagem do quadro *As Duas Fridas* (1939)



Figura 4: Releitura do quadro *As Duas Fridas* utilizada no vídeo *Palavra-fio* (Foto: Carol Santis)

Ainda no campo da integração com as artes visuais e com o objetivo de reafirmar o elemento da ancestralidade e conexão, utilizei a referência do detalhe do afresco *A criação de Adão*⁹, evidenciando o quase toque das mãos, como a transmissão da vida por parte da divindade.



Figura 5: Montagem com as imagens *A criação de Adão* (detalhe) e a releitura da imagem

A utilização de referências de outras obras cinematográficas em conteúdos audiovisuais, é uma prática comum em inúmeros filmes. É costume de realizadores audiovisuais a inserção de planos, cenas e outras referências estéticas em seus trabalhos, de forma a homenagear obras que lhe inspiram ou que admiram. Esta premissa está presente em meu trabalho, onde incluí em um dos planos do *Palavra-fio*, a referência a um filme que figura entre meus favoritos: *Retrato de uma jovem em chamas*, filme francês da diretora Céline Sciamma lançado em 2019:

⁹ Obra pintada por Michelangelo no teto da Capela Sistina em Roma, por volta de 1511.



Figura 6: Montagem com frame do filme *Retrato de uma jovem em chamas* e a cena inspirada no filme.

Outra linguagem artística presente e que é fundamental para a composição do eixo narrativo do vídeo, é o poema *Cão sem plumas*, cujos versos, enfatizam a relação de mãe e filha como um rio que flui. Mesmo buscando como base a carga lírica da obra de João Cabral de Melo Neto, foi necessário, nas palavras de Rabinger (2006, p.5) “inverter o pensamento literário” e utilizar os trechos e versos de forma que compusessem a abordagem sonora e imagética do trabalho, de forma a apresentar camadas multissensoriais, sem que a ênfase principal fosse o texto.

Transcrevo aqui, alguns versos do poema *Cão sem plumas* (com adaptações) que foram utilizados no vídeo, como áudios narrados e também como intertítulos:

A mulher febril que habita as ostras
Ela abre-se em flores que lhe rasgam o ventre
Carrega o peso da sua fecundidade
O rio cresce sem nunca explodir
Aquele rio jamais se abre aos peixes
Seria a água daquele rio, fruta de alguma árvore?
Águas densas e mornas
Densa e espessa como sangue
Água anciã, pesada e madura
Caminho de cor e de dor
A vida que se desdobra em mais vida
Um rio que contempla a paisagem
Penduro minha memória em ganchos
Cheia de fluidos, curvas, dobras, obras
Há muitas inscrições em meu corpo

Alguns versos do poema foram gatilhos que me provocaram imagens que geraram planos e quadros durante a filmagem e posterior montagem. Detalho aqui, o verso: Seria a água daquele rio, fruta de alguma árvore? que me levou a montar uma instalação utilizando novelos de crochê atrelados a uma árvore próxima ao rio e também a inserir o verso: Penduro minha memória em ganchos.



Figura 7: Frame do Palavra-fio com a instalação de uma árvore cujos frutos são fios de crochê.

As composições sonoras configuraram-se como aspecto fundamental do trabalho, um elemento artístico que possui sua função em si próprio e não para servir à imagem, buscando seguir parâmetros abordados por Eisenstein (2002) na perspectiva de tratar o som como um novo elemento da montagem, de forma que se dissociasse do visual.

Ao pensar na sonoridade, optei para que a música, criada por Glednna Fernanda¹⁰ especialmente para este trabalho, não explicasse a imagem, mas sim, se contrapusesse a ela, em um esforço para que a música não parafraseasse a imagem. Martin (2005, p. 148), afirma o quanto um trabalho pode se enriquecer a partir da não-combinação entre som e imagem: “A utilização ‘não-realista’ do som (quer dizer, em não-coincidência com a imagem) determina outro tipo de metáforas muito mais originais”.

Por meio da sonoridade, objetivei contemplar o terceiro elemento que compõe o conceito de Escrivência – a atemporalidade, ao não situar a música em nenhum contexto musical específico e também evidenciar na música criada para o momento em que mãe e filha estão fazendo crochê, composta por elementos dissonantes mesclados com uma ciranda, o movimento cíclico das relações entre mãe e filha e o aprendizado de elementos que transcendem gerações

Além das composições musicais, foram captados sons diversos no local das gravações, mas que, na montagem, foram organizados em momentos distintos, buscando evidenciar a assincronia sonora e visual.

¹⁰ Atriz e musicista, graduada em Artes Cênicas na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e Pós-graduada em Educação Musical pela Universidade de Brasília.

A MONTAGEM E A ASSINCRONIA

Pudovkin (1954) afirmava que a primeira função do som em um filme deveria ser aumentar a sua expressividade, ao invés de apenas cumprir um papel de simples ilustração da imagem. Na busca por evidenciar este aspecto em meu trabalho, Palavra-fio foi estruturado de forma a dissociar não apenas o som da imagem, mas também a fala. Em todos os momentos do vídeo, as falas e diálogos encontram-se dissociados da imagem, mesmo que tenham sido capturados na mesma cena.

Um dos principais objetivos ao se trabalhar esta assincronia no experimento audiovisual foi evidenciar uma montagem que se distanciasse de um didatismo documental – apenas mostrar a rotina de minha mãe, mas sim, apresentar outras possibilidades de se enxergar uma realidade, inserindo elementos que gerassem novas percepções e mostrassem que tanto a imagem, quanto o som, podem contar histórias distintas, mesmo que mostrados ao mesmo tempo.

Uma das escolhas feitas para gerar diferentes perspectivas e contribuir para a assincronia da obra, foi a de não mostrar diretamente nenhum rosto até o final do vídeo. Em alguns momentos são mostrados apenas partes do rosto, as duas de longe, de costas ou em um plano que não mostra a cabeça, estes momentos são contrapostos com maiores inserções sonoras e, no final do vídeo – quando mãe e filha são mostradas inteiramente e de frente, a cena não tem som.

A assincronia visual-sonora, está constantemente presente em nosso cotidiano, pois, na vida real, os sons não são totalmente sincronizados em todo momento, eles são dependentes de nossa percepção e de onde está o nosso foco. Nossa audição é seletiva e, como afirma Pudovkin, o curso de nossas percepções é como uma edição, uma montagem envolvendo nossos elementos visuais, auditivos e sensoriais.

Na escolha por incluir elementos multissensoriais no experimento audiovisual, a escolha dos planos de filmagem para posterior montagem do trabalho, obedeceram a funções descritivas, narrativas e também dramáticas, mas sempre condicionada pela adequação ao conteúdo material (Martin, 2005) determinado pelo local e pelas movimentações cotidianas de minha mãe.

Outros elementos que foram considerados importantes na montagem foram a escolha do ritmo – propositalmente mais lento, com o objetivo de evidenciar a inserção de minha mãe em um lugar onde ela não tem pressa para realizar as suas atividades e a escolha por capturar vários momentos em *travelling*¹¹, com o objetivo de acompanhar o ritmo da mãe, como parte daquela realidade e também situar a narrativa do lugar.

¹¹ *Travelling* é um movimento em que a câmera se desloca pelo espaço. É um movimento de câmera utilizado para acompanhar um personagem ou a paisagem.

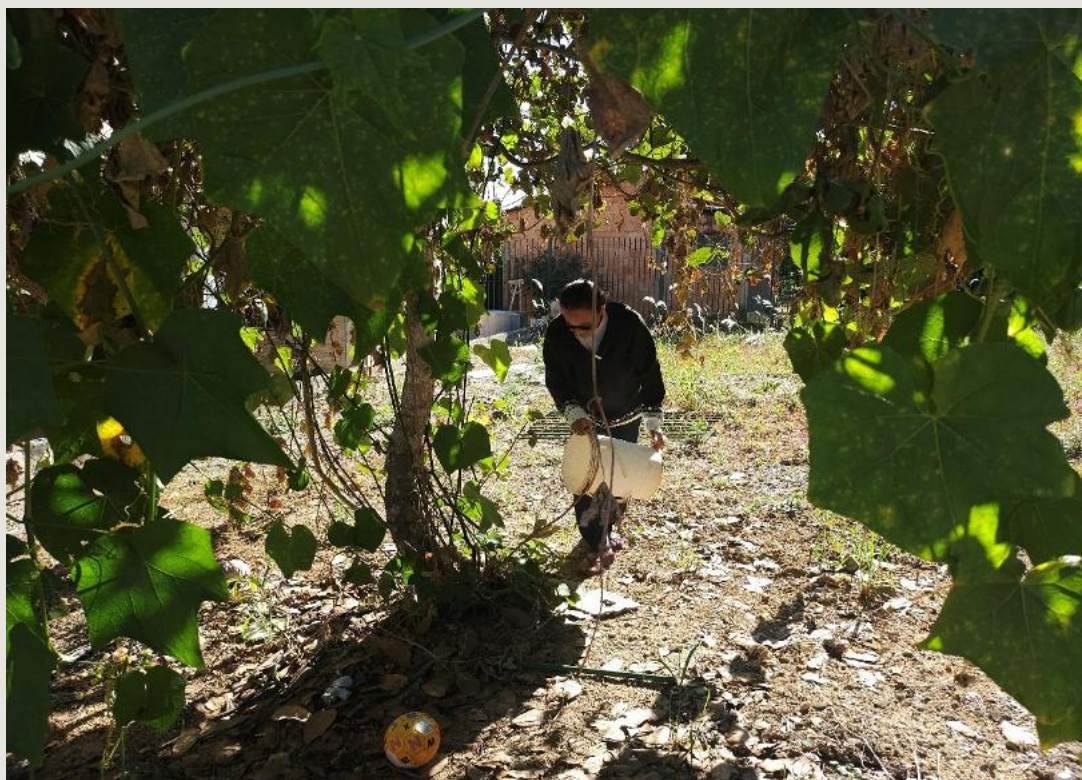


Figura 8: Frame do Palavra-fio mostrando a mãe em sua rotina.

CONCLUSÃO

Palavra-fio parte da subjetividade oriunda da relação que tenho com minha mãe e que é atravessada por minhas vivências enquanto mulher, pessoa negra, artista e educadora. Este amálgama reflete-se na forma de me posicionar no mundo e também refletir sobre ele.

O conceito de Escrivência fez parte da realização do experimento audiovisual e reflexão sobre ele, não apenas como a aplicabilidade de um conceito literário em uma obra dramática e audiovisual, mas como a intersecção de algo que degluti e refletiu sobre diferentes fontes: literária, visual, musical, performática, documental e cinematográfica – como uma antropofagia interartística que gerou algo novo. No decorrer do processo criativo, o ponto de partida foi diferente do ponto de chegada, e isso mostra a riqueza de um processo que se expande para além da delimitação inicial de uma ideia. Uma série de representações objetivas e subjetivas geraram as imagens e sons do trabalho, em um processo de “re-materialização” de inúmeros materiais vitais que geraram este processo.

Refletir sobre a minha história a partir da história de minha mãe me conectou com uma perspectiva mais pessoal de criação, mas também me auxiliou na busca de me colocar como sujeito ativo na busca por um senso de coletividade permeado por diferentes estéticas. Ubuntu é uma filosofia africana que fala sobre o senso de humanidade e coletividade, onde cada pessoa necessita da outra para ser quem é. Uma frase que resume esta filosofia é “Eu sou porque nós somos”. Para o experimento audiovisual Palavra-fio, tomei a liberdade de me apropriar e ressignificar esta frase para evidenciar a relação que ancestralidade e conexão com aquela que me deu a vida e me fez ser quem sou: Eu sou porque ela é.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: Coleção Pensadores - Bachelard. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução: Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo : Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002.
- EVARISTO, Conceição. *A Escrivência e seus subtextos*. In: DUARTE, Constância Lima e NUNES, Isabella Rosado (org.) *Escrivência: A escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1º Ed. Rio de Janeiro: MINA Comunicação e Arte, 2020.
- LESAGE, Marie-Chistine. *Artes Cênicas e Interdisciplinaridade: o interartístico em questão*. Tradução: Daniela Nienkötter Sardá e Guilherme Soares dos Santos. Linha D'Água, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 184–197, 2022. Disponível em: <https://revistas.usp.br/linhadagua/article/view/202941>. Acesso em: 27 ago. 2025.
- MOTA, Marcus. *Teatro e música para todos - o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*. Brasília: Editora UnB, 2022.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- RABIGER, Michael. *Direção de Cinema. Técnicas e estética*. 3º Ed. São Paulo: Elsevier, 2006.
- SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Escrivência: conceito literário de identidade afro-brasileira*. In: DUARTE, Constância Lima e NUNES, Isabella Rosado (org.) *Escrivência: A escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1º Ed. Rio de Janeiro: MINA Comunicação e Arte, 2020.
- SILVA, Assunção de Maria Sousa e. *Escrivência: itinerário de vidas e palavras*. In: DUARTE, Constância Lima e NUNES, Isabella Rosado (org.) *Escrivência: A escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1º Ed. Rio de Janeiro: MINA Comunicação e Arte, 2020.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Film Technique and Film Acting: The Cinema Writings of V.I. Pudovkin*. Tradução (p. 183-193): Marcus Mota. Londres: Vision Press, 1954.



QUANDO A VOZ DO ATOR FRICCIONA COM A CIDADE: DRAMATURGIAS VOCAIS E PAISAGENS SONORAS NO ESPAÇO URBANO

FILIPE LACERDEA BATISTA DE SOUSA

PPG-Cen
Universidade de Brasília

Resumo

Este artigo apresenta uma pesquisa performativa que investiga a relação entre a voz do ator e as paisagens sonoras urbanas de Brasília e São Paulo. Por meio de uma vídeo-performance, propõe-se uma escuta expandida da cidade e dos atravessamentos vocais no espaço público. A experiência revelou potenciais dramáticos da voz em diálogo com sons, silêncios e ruídos urbanos, contribuindo para o esboço de um pré-projeto de doutorado.

Palavras-chave: Dramaturgia, Paisagem sonora, Performance urbana, Voz do ator, Escuta.

Abstract

This article presents a performative research that investigates the relationship between the actor's voice and the urban soundscapes of Brasília and São Paulo. Through a video performance, it proposes an expanded listening of the city and vocal interactions in public space. The experience revealed dramaturgical potentials of the voice in dialogue with urban sounds, silences, and noise, contributing to the outline of a doctoral research project.

Keywords: Actor's voice, Soundscape, Vocal, Dramaturgy, Listening, Urban performance.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo registrar e refletir sobre o processo criativo desenvolvido no âmbito da disciplina “Dramaturgias Cênicas”, ministrada pelo Prof. Dr. Marcus Mota, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). A proposta final da disciplina, consistiu na criação de uma vídeo-performance com, no mínimo, dez minutos de duração, que dialogasse com a temática do som e da assincronia, em articulação com os projetos de pesquisa individuais dos estudantes.

Desde o primeiro encontro, o professor promoveu uma escuta atenta aos projetos de mestrado e doutorado dos participantes, buscando criar conexões entre os objetos de estudo e a proposta central do semestre, o som nas dramaturgias cênicas. As provocações lançadas já naquele momento inicial foram determinantes para a construção do percurso que será apresentado aqui.

Minha pesquisa de mestrado, intitulada *Censura em cena: perspectivas de artistas sobre as restrições à liberdade de expressão no teatro paulistano atual*, não estabelecia, à primeira vista, um diálogo direto com a proposta sonora trabalhada ao longo do semestre. Essa constatação inicial gerou uma inquietação: seria necessário aprofundar a reflexão teórica para construir pontes entre os dois campos. No entanto, compreendi que a disciplina poderia ser uma oportunidade prática rara, algo que minha pesquisa, até então, pouco contemplava.

Essa percepção me conduziu a buscar um caminho alternativo: desenvolver um projeto que dialogasse com a minha prática artística enquanto ator e pesquisador da voz. Com uma trajetória marcada pela investigação da vocalidade como ponto de partida na criação teatral, surgiu o desejo de experimentar a relação entre voz cênica e os espaços urbanos.

No primeiro encontro da disciplina, ao apresentar minha pesquisa, compartilhei não apenas o tema do mestrado, mas também a intenção de aproveitar a proposta da disciplina para investigar um projeto pessoal, ainda em estado de intuição, cujo o foco recaía sobre a voz, mas cujo contorno conceitual ainda não estava claro. A partir dessa abertura e escuta generosa que surgiu o projeto.

Quando a voz do ator fricciona com a cidade: dramaturgias vocais e paisagens sonoras no espaço urbano.

O processo criativo de natureza teórico-prática, teve início com a busca por conceitos que dialogassem com a minha prática vocal. Trabalhei durante dois anos na Cia. Club Noir¹, grupo teatral que tinha como foco central a palavra e a voz do ator. Assim, ainda que minha experiência prática fosse sólida, faltava-me, à época, uma compreensão mais aprofundada sobre os fundamentos conceituais que sustentavam essa abordagem vocal.

A leitura da dissertação de mestrado da atriz e pesquisadora Lívia Piccolo, colega de profissão, dedicada à investigação da linguagem vocal da companhia, foi fundamental para compreender suas bases estéticas e teóricas. Nesse contexto, emergiram as conexões com as vanguardas artísticas do início do século XX, como o Dadaísmo e o Futurismo, cujos experimentos vocais e sonoros influenciaram diretamente a prática da companhia. Entre os nomes centrais dessa linguagem, destacam-se Hugo Ball, Raul Hausmann, F. T. Marinetti, Luigi Russolo, Francesco Cangiullo e Giovanni Fontana², artistas que romperam com a linguagem verbal tradicional, utilizando a voz como forma de ruído, ritmo e provocação estética.

Paralelamente, o contato com autoras e autores que pensam a vocalidade de maneira expandida permitiu ampliar minha compreensão para além das estruturas formais da fala. Os trabalhos de Adriana Cavarero (2009), com sua filosofia da expressão vocal; Antonin Artaud (2006), que propõe uma vocalidade ligada ao grito e à força bruta do corpo; Lucia Gayotto (2011), que investiga a voz como partitura da ação; e Enzo Menezes (2021), cuja pesquisa se volta à presença da voz nos espaços urbanos, ofereceram fundamentos importantes para a formulação de uma abordagem mais sensível e experimental da voz cênica.

Na etapa seguinte, com o aprofundamento das aulas ministradas pelo prof. Marcus Mota, novas categorias passaram a integrar o processo criativo. Dentre elas, destacam-se a noção de paisagem sonora e a relação entre voz e espaço urbano. Autores como John Cage (2009), com sua escuta voltada para o acaso e do silêncio³; Paul Zumthor (2007), que pensa a voz na performance com presença viva; e Philadelpho Menezes

¹ Companhia teatral fundada por Juliana Galdino e Roberto Alvim, com sede em São Paulo, que investiga uma estética centrada na palavra, na voz e na teatralidade minimalista.

² Esses artistas integraram movimentos de vanguarda que transformaram a relação entre som, palavra e corpo no início do século XX, propondo uma ruptura com a lógica discursiva tradicional. Destacam-se as poesias fonéticas, colagens sonoras e ruídos performativos como formas de insurgência estética.

³ John Cage foi um compositor e artista norte-americano que propôs uma escuta expandida, onde o acaso e o silêncio passam a fazer parte da composição. Sua obra mais emblemática, 4'33", é executada sem que o músico toque seu instrumento, convocando o público a escutar os sons ao redor.

(1992), com sua articulação entre poesia sonora e experimentação vocal, tornaram-se referências fundamentais.

Essas referências teóricas foram fundamentais para orientar as escolhas performativas que não se deram de forma aleatória, mas em consonância com conceitos discutidos. Assim, a dramaturgia da vídeo-performance propõe uma escuta expandida, na qual a voz torna-se gesto e a cidade, partitura.

A investigação prática teve como ponto de partida a relação entre a voz do ator e as paisagens sonoras urbanas. Em Brasília, essa paisagem é marcada por “silêncios arquitetônicos”, expressão que se refere à maneira como a própria organização espacial da cidade produz vazios sonoros. O projeto urbanístico modernista, ao priorizar amplas avenidas, grandes edifícios institucionais, dilui a presença humana e silencia os encontros espontâneos e a expressão popular.

Ao mesmo tempo, Brasília também é atravessada por ruídos institucionais, entendidos não apenas como os sons materiais, sirenes, helicópteros, automóveis, mas também como sons simbólicos do poder, da burocracia e da vigilância. São sons que representam a presença constante do Estado, que regulam o espaço e muitas vezes abafam outras vozes. Soma-se a isso uma forte dualidade entre centro e periferia, visível tanto na organização territorial quanto nas paisagens sonoras. Enquanto o centro político é marcado pela monumentalidade e por uma estética de controle, as periferias vibram em outros ritmos, repletos de vozes, ruídos e expressões populares muitas vezes invisibilizadas no projeto da cidade.

Já em São Paulo, a paisagem sonora se configura de maneira intensamente estratificada, marcada por uma densidade caótica de sons urbanos. A performance em São Paulo tem início na estação Sumaré da linha verde do metrô e se estende até a Av. Paulista, percorrendo o subterrâneo antes de emergir para a superfície da cidade. Essa travessia carrega simbolicamente o deslocamento entre duas camadas sonoras distintas: o metrô, dominado por ruídos mecânicos, anúncios automatizados, passos apressados e o eco metálico das composições, e o ambiente da avenida, repleto de buzinas, motores, sirenes, vozes sobrepostas e a pulsação contínua do fluxo urbano.

A Av. Paulista, ícone do capitalismo nacional, concentra não apenas instituições financeiras e símbolos do poder econômico, mas também uma paisagem sonora que traduz esse ritmo: é a pressa corporificada em som. A multiplicidade de ruídos que atravessa o performer, carros, bicicletas, motos, ambulantes, cruzamentos, constitui dramaturgia acústica própria, onde o tempo parece sempre acelerado. Diante da saturação sonora e da dificuldade técnica de captação de áudio direto, optou-se pelo uso da voz em off na vídeo-performance. Essa solução estética reforçou a tensão entre presença e deslocamento da voz, que atua como fantasma urbano tentando sobreviver ao colapso sonoro da cidade.

Diferente dos silêncios programáticos de Brasília, São Paulo grita, e sua voz coletiva é, muitas vezes, desorganizada, mas insistente. Essa tensão entre o controle e o excesso sonoro cria uma camada dramática fundamental para a ação performativa, colocando o corpo do ator como mediador e interferente nesse cenário sonoro em constante disputa.

Enquanto os silêncios de Brasília sugerem distanciamento institucional, São Paulo grita em desorganização e excesso. A tensão entre essas paisagens propõe experiências sensoriais e políticas distintas. Em Brasília, a voz rompe o vazio; em São Paulo, resiste à saturação. Nesse contraste, a voz torna-se gesto dramático, tensionando o espaço urbano e ressignificando a escuta.

A partir dessa oposição, emerge a questão norteadora deste trabalho: como a interação entre paisagens sonoras urbanas e a voz do ator pode engendrar uma dramaturgia própria? A proposta é investigar, por meio da prática performativa, de que maneira o corpo vocalizado do performer atua como mediador e interferente, traduzindo e negociando com os sons do mundo ao redor.

2. METODOLOGIA

2.1 Voz em trânsito: Antígona Subterrânea

Figura I - Foto da performance Antígona Subterrânea.



Fonte: Sousa (2025)

Legenda: Brasília, passagem subterrânea da 107 Norte. Ao fundo, perto da parede, o performer se mantém em pé.

A primeira performance criada teve como base as passagens subterrâneas de Brasília, espaços de trânsito, silêncio e ruído, onde o corpo reverbera, ecoa e se curva ao concreto da cidade. Esses túneis urbanos para pedestres não são neutros: carregam marcas de medo e da violência, sobretudo contra as mulheres, com inúmeros relatos de assédio e agressões. Performar nesse espaço é, portanto, confrontar uma camada dura da cidade, onde o concreto grita mais alto do que o cuidado.

O experimento cênico intitula-se *Voz em trânsito: Antígona Subterrânea* e parte de um monólogo da tragédia clássica *Antígona*, de Sófocles, deslocando para o contexto urbano contemporâneo da cidade de Brasília. O objetivo foi investigar de que modo a voz do ator, em sua materialidade e potência performativa, pode criar atmosferas, tensionar significados e deslocar o texto clássico de seu contexto original. A passagem subterrânea torna-se, assim, corpo da cena e partitura acústica: reverberações, sons da cidade, ecos e silêncios são incorporados como elementos compositivos. A dramaturgia se constrói não apenas no texto, mas na escuta e na vocalização, a voz como gesto dramatúrgico expandido, em que o texto não é apenas interpretado, mas

invocado e reconfigurado pela presença sonora da cidade e do performer.

A opção estética pelo preto e branco no vídeo-performance remete ao universo do clássico e do antigo, ainda que o espaço escolhido seja marcado por grafites coloridos, inscrições religiosas ou agressivas nas paredes, buracos no piso e lâmpadas defeituosas que dificultam a travessia segura. Todos esses elementos visuais e arquitetônicos compõem uma dramaturgia própria do lugar, que evoca tensões, medos e aflições, sensações que reverberam a trajetória trágica de Antígona. Ao transitar por esse espaço, a personagem parece absorver e, ao mesmo tempo, entregar simbolicamente ao subterrâneo os vestígios de sua dor, resistência e enfrentamento.

A voz do ator, acompanhada por efeitos computadorizados, foi empregada como camada dramática sonora. Tais efeitos não têm como finalidade apenas ampliar ou ornamentar a voz, mas sim contribuir com a construção de uma assincronia entre som, corpo e imagem. Uma das estratégias utilizadas foi a ênfase nas frequências graves, que intensificam a densidade sonora da cena, conferindo-lhe um peso estético deliberado. Os graves evocam um corpo vocal subterrâneo, ressoando como um lamento ampliado ou alerta abafado. Essa manipulação contribui para desestabilizar a escuta, acentuando a sensação de desajuste. Tal escolha reflete um estado de tensão contemporâneo: entre corpo e cidade, entre fala e escuta, entre presença e ruído. A voz, ao ser atravessada por filtros e modulações digitais, desloca-se de sua condição estritamente humana e se torna um território de travessia entre o orgânico e o tecnológico. O resultado é uma paisagem sonora fragmentada, em colisão, que dramatiza o embate entre subjetividade e máquina, corpo e concreto. Trata-se, portanto, de uma escolha tanto estética quanto política: romper com a expectativa de sincronia para mostrar a fissura, aquilo que não se encaixa, mas grita e resiste ao medo do subterrâneo.

Também foi contemplado o objetivo de tensionar o espaço público como palco de discursos e resistência, por meio da presença de Antígona enquanto símbolo da desobediência e do enfrentamento político. Na tragédia de Sófocles Antígona está prestes a ser enterrada viva por desrespeitar uma lei tirânica que proibia o sepultamento de seu irmão, Polinices. A passagem subterrânea, nesse contexto, adquire camadas simbólicas adicionais: evoca a sensação de ameaça constante.

Entre os objetivos centrais da cena, esteve a criação de um experimento cênico que articulasse texto clássico e espaço urbano como dispositivos performativos. Tal objetivo foi plenamente alcançado. A presença do performer, com figurino inteiramente preto e um véu cobrindo o rosto, provocava reações nas poucas pessoas que transitavam pela passagem subterrânea, ora de surpresa, ora de receio, gerando um efeito cênico inesperado. Foram realizados três takes em plano médio e um plano sequência em movimento, que percorre o túnel do centro até uma das extremidades.

Outro objetivo da cena performática constitui em investigar a voz do ator como elemento central na construção de atmosferas e sentidos. Para tanto, foram explorados diversos recursos vocais, tais como ritmo, timbre, modulações, duplicações de vogais, variações de força e relaxamento, amplificação de ressonância e separações tônicas de determinadas palavras.

Por fim, o experimento teve como objetivo explorar a paisagem sonora de uma passagem subterrânea em Brasília como elemento de uma dramaturgia contemporânea. Neste contexto, buscou-se incorporar os sons da cidade, passos apressados, carros passando sobre o túnel, o ruído do vento moldado pela arquitetura, como parte da cartografia sonora da cena. A cidade, nesse processo, configura-se como coautora

da dramaturgia.

2.2. Da-Da no chão do Eixão

Figura II - Foto da performance Da-Da no Eixão.



Fonte: Sousa (2025)

Legenda: Entardecer de Brasília. No centro do Eixão Norte, o performer vestido em completo desacordo com a paisagem.

O eixão, uma das principais vias expressas de Brasília, representa de forma emblemática a lógica modernista da cidade: foi projetado para o deslocamento rápido de veículos, e não para o corpo humano. A performance realizada neste espaço propõe uma ruptura com essa lógica. Trata-se de um território marcado pela instabilidade e contradição, uma via de trânsito contínuo que privilegia a eficiência mecânica em detrimento da experiência sensível do corpo presente.

Ao propor uma ação performática, Da-Da no chão do eixão, neste contexto, o experimento tensiona os usos convencionais do espaço urbano e propõe a escuta como gesto político. A presença do corpo em pausa, que escuta, que vocaliza e que resiste, instala no Eixão uma nova camada de significação, onde o ruído não é mais interferência, mas material dramático.

A performance foi inspirada no movimento dadaísta, especialmente no poema Karawane, de Hugo Ball, no qual a ausência de sentido lógico organiza a estrutura poética. Nesse experimento, a voz do ator segue essa mesma lógica do não-sentido, priorizando o impacto sonoro e emocional sobre o significado verbal, tensionando assim os modos tradicionais de construção da cena.

A vocalidade no início da cena é construída a partir da repetição da palavra “dada”, que recebe diferentes modulações de entonação e intenção, desejo, ataque, compasso do tempo. À medida que a câmera, em plano sequência, se aproxima do performer, ou-

vem-se as primeiras palavras emitidas: sons sem significado, organizados como códigos linguísticos inspirados no Dadaísmo. A cena tem como proposta justamente essa fricção: a brincadeira entre o concreto emblemático da modernidade, que exige deslocamento constante, e o não sentido, a suspensão da urgência.

O figurino também opera nesse jogo de contrastes: combina elementos formais e informais, tensionando dicotomias como cidade e campo, trabalho e descanso. Em vez de representar uma personagem, o traje satiriza códigos sociais por meio do excesso, da desordem e da hibridez visual.

A performance foi realizada no final da tarde de um domingo, pouco antes das 18 horas, horário em que o eixão volta a ser aberto para os automóveis. Por essa razão, é possível ver, ao fundo, um carro da Polícia Militar atravessando a cena. Sua presença não interrompe a ação, pelo contrário, ela compõe a dramaturgia urbana, introduzindo um elemento de tensão e vigilância que contrasta com a proposta do corpo em pausa.

A vocalidade também se constrói por meio de efeitos sonoros processados por computador, criando camadas e um jogo entre sons que não se finalizam completamente e outros que se iniciam, promovendo um fluxo vocal dinâmico, principalmente no começo da cena. Contudo, mais do que dinamismo, esses efeitos têm como principal função instaurar uma lógica de assincronia na cena, rompendo expectativas.

Na proposta teórica da performance, a cena foi concebida para dispor de tempo suficiente a fim de instaurar o não sentido, ampliando a estranheza entre o que se vê e o que se diz. No entanto, na prática, o tempo destinado à cena mostrou-se insuficiente para alcançar todas essas camadas de significação. Assim, a cena dadaísta configura-se quase como um interlúdio da não seriedade, ou ainda, como um convite a uma estranheza solar. Trata-se de um rascunho de devaneio que, possivelmente, será aprofundado em outro momento do processo criativo.

2.3. 4'18" Corpo Inteiro: Rodoviária de Ecos

Figura III - Foto da performance Rodoviária de Ecos.



Fonte: Sousa (2025)

Legenda: Rodoviária do Plano Piloto, Brasília. Entre olhares distraídos e ônibus que chegam, o performer, de costas, interrompe o fluxo.

Este terceiro experimento performativo 4'18" *Corpo Inteiro: Rodoviária de Ecos*, investiga a relação entre corpo, voz e paisagem sonora urbana, a partir de uma dramaturgia da suspensão vocal. Inspirado na obra 4'33", de John Cage, que revela o som ambiente como composição por meio do silêncio, o trabalho propõe deslocar o foco da emissão da voz para a escuta do entorno. Aqui, o corpo do ator mantém-se em estado de prontidão sonora, tensionando o instante da fala, mas suspendendo-o antes de sua realização plena. A voz não se concretiza: o som dominante é o da rodoviária, em horário de maior fluxo, impondo-se como matéria sonora da cena.

A proposição estética não consiste apenas em silenciar a voz, mas em evidenciar sua ausência como gesto. O experimento parte da ideia de não vocalização: um corpo que respira, prepara-se para o enunciado, mas o retém. A voz torna-se latência, intervalo expressivo, uma falha sonora que convoca a escuta, trata-se de uma presença vocal sem voz, onde o silêncio opera como presença ativa, e não como vazio.

A performance constrói a ilusão de uma pequena apresentação. O ator posiciona-se com um microfone em mãos, no espaço aberto da Rodoviária do Plano Piloto. O ambiente sonoro é denso: ruídos de motores, passos, apressados, buzinas, vendedores ambulantes. Todos esses elementos compõem um cenário de dispersão e movimento contínuo.

É preciso destacar que, ao simular a vocalização, a ação corporal adotada consiste na imobilidade do ator, com um dos braços erguidos e o outro segurando um microfone posicionado junto à boca entreaberta. Durante toda a performance, são permitidos apenas poucos gestos sutis, como a mudança gradual de eixo corporal, fazendo com que o ator gire lentamente o corpo até alcançar um ângulo ampliado, embora sem atingir os 180 graus completos, em um gesto que busca abarcar a totalidade da ação performativa.

Quando o ator abre a boca para vocalizar e não o faz, instaura-se o vazio, o desconcerto. O silêncio, nesse contexto, não representa ausência, mas sim provocação. O corpo converte-se em canal de escuta. A cidade, em sua cacofonia pulsante, ocupa a

cena como performer involuntária.

Durante 4 minutos e 18 segundos, o ator permanece imóvel, com a boca entreaberta, respirando, sustentando um gesto vocal interrompido. Ao final, realiza um breve gesto de agradecimento, como quem encerra um espetáculo. O som do ator que não aconteceu ecoa como a principal reverberação da ação.

É preciso acrescentar que a presença do performer também provocou uma variedade de reações no espaço público. Pessoas ao redor conversavam sobre a estranheza e, por vezes, a frustração diante da performance; algumas fingiam desinteresse enquanto observavam disfarçadamente, outras ainda questionavam sua lógica e propósito, enquanto algumas vibravam junto, com entusiasmo genuíno. Essa multiplicidade de reações, constituiu uma verdadeira cacofonia de vozes e percepções, que, por sua vez, também compõem o protagonismo da performance.

O figurino do performer é inteiramente preto, partindo do princípio de que a neutralidade cromática concentra o olhar de quem presencia a ação. Ao reduzir as distrações visuais, a escolha visa intensificar a atenção sobre o gesto, o silêncio e a relação entre corpo e espaço.

A escolha da Rodoviária do Plano Piloto, centro nervoso da capital federal, ultrapassa a dimensão geográfica: trata-se de um dos espaços mais sonoros, tensionados e miscigenados de Brasília, ponto de passagem, de encontros, de ruídos e de urgências. Ao simular um ato performático e frustrá-lo, o experimento opera uma inversão: em vez de se sobrepor à cidade, ele se deixa atravessar por ela. Numa cidade que normalmente grita, murmura e se impõe, instala-se a escuta. A dramaturgia, portanto, se constrói na fricção entre expectativa e suspensão, instaurando uma escuta coletiva como gesto político.

Em oportunidades futuras, será necessário solicitar equipamentos mais adequados para a documentação da performance, como microfones de maior sensibilidade, câmeras de alta resolução e até mesmo o uso de drones. Um fato que só foi percebido no momento da pós-produção é que, embora a performance tenha sido registrada por duas câmeras e um microfone externo, houve uma falha técnica significativa: a câmera com melhor resolução, que estava conectada ao microfone, registrou o áudio com microfonia constante do início ao fim. Ou seja, o equipamento destinado a captar o som com mais qualidade falhou em sua função. Restou apenas a gravação da outra câmera, sem microfone acoplado, que, apesar das limitações técnicas, conseguiu captar tanto a imagem quanto os sons ambiente da ação performativa.

2.4. Esperando Godot (mais uma vez)

Figura IV- Foto Performance Esperando Godot no metrô Sumaré - São Paulo



Fonte: Sousa (2025)

Legenda: No metrô Sumaré, em São Paulo, o performer aguarda, como quem espera Godot. Segura um papel com um cravo, ladeado por uma cadeira e uma caixa térmica, à espera de Godot.

A terceira performance do vídeo, que se chama Esperando Godot (mais uma vez), tem início na estação de metrô Sumaré, em São Paulo, onde a espera de Godot já se insinua como gesto inaugural. Ainda no subterrâneo, o corpo do performer se posiciona em suspensão: parado, silencioso, à espera, com um cravo na mão, uma caixa térmica e uma cadeira de praia e o figurino preto.

O percurso entre o metrô Sumaré e a Avenida Paulista é utilizado no vídeo-performance como interlúdio narrativo e estético. Trata-se de um deslocamento urbano que opera como ponte entre as experimentações anteriores e a última cena performativa, inspirada diretamente em Esperando Godot, de Samuel Beckett. A caminhada torna-se parte da dramaturgia: o performer, ruas e cruzamentos carregando seus objetos cênicos, criando uma imagem de deslocamento lento em meio ao fluxo acelerado da cidade. Esse interlúdio funciona como uma espécie de travessia entre tempos, do subterrâneo ao ar livre, da latência à espera ativa.

Figura V - Foto performance Esperando Godot (mais uma vez), na Av. Paulista, no vão do MASP



Fonte: Sousa (2025)

Legenda: Avenida Paulista, vão do MASP. Entre o concreto e a obra de Iván Argote, um corpo sentado prolonga a espera de Godot.

Ao chegar à Avenida Paulista, a performance se desdobra em cenas que dialogam com instalações visuais e com a própria arquitetura da cidade. O performer dirige-se ao vão livre do MASP, onde está instalada uma obra interativa do artista Iván Argote. Ali, posiciona a cadeira no centro da cena, senta-se, abre uma cerveja, e permanece em suspensão. A ação é atravessada por trechos em off da peça *Esperando Godot*, que surgem como ecos da espera silenciosa instaurada pelo corpo em cena, a cada movimentação, nova cena: a Avenida torna-se palco, texto e performer.

Figura VI - Performance Esperando Godot (Mais uma vez), faixa de pedestre na Av. Paulista



Fonte: Sousa (2025)

Legenda: Performer diante da faixa de pedestres, à espera de Godot, enquanto o sinal permanece fechado e os carros atravessam a cena.

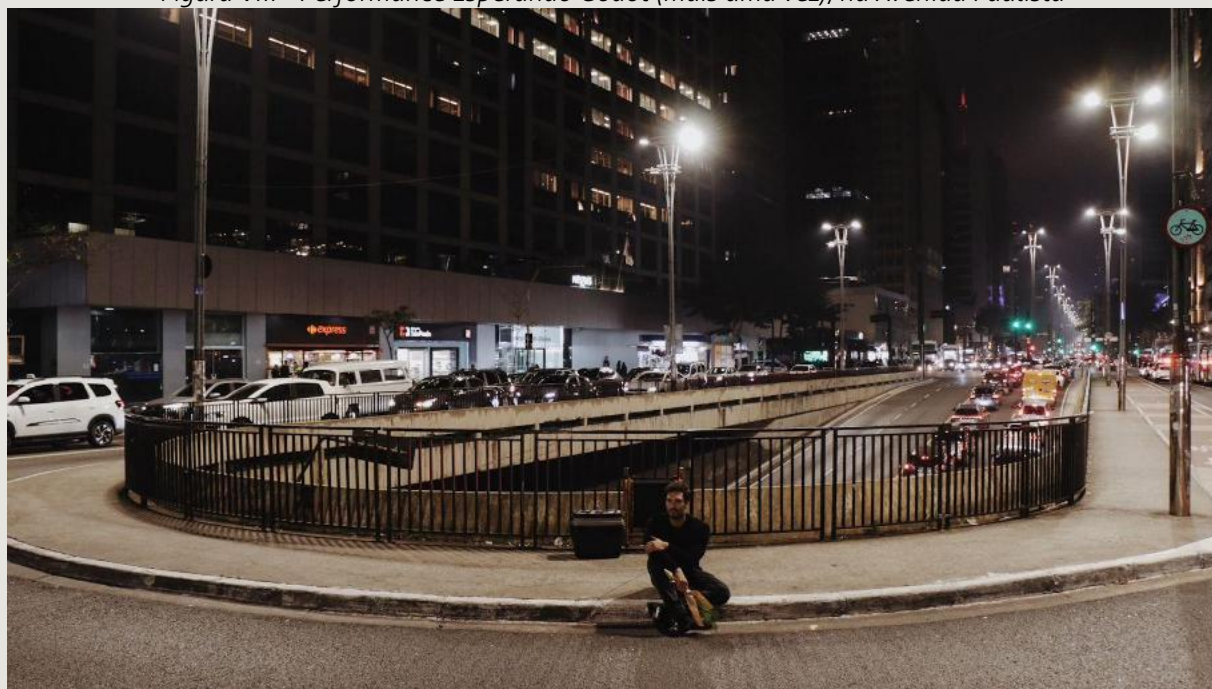
Figura VII - Performance Esperando Godot (mais uma vez), na Av. PAulista na faixa dos ciclistas



Fonte: Sousa (2025)

Legenda: Performer na Av. Paulista, ao entardecer, sentado em uma cadeira na faixa de ciclistas com os pés apoiados na caixa térmica e o cravo no colo, à espera de Godot em pleno fluxo dos carros ao redor.

Figura VIII - Performance Esperando Godot (mais uma vez), na Avenida Paulista



Fonte: Sousa (2025)

Legenda: Sentado ao meio-fio da Av. Paulista, noite adentro, o performer segura um cravo como quem segura um fôlego. Exausto, espera Godot na cidade que não conhece a pausa.

Cada ocupação urbana realizada ao longo da Paulista é acompanhada por falas em off da obra de Beckett, intensificando o jogo entre som e silêncio, presença e ausência, ruído e espera. A personagem construída pelo performer, carrega consigo o absurdo da

espera tensionando o cotidiano apressado da cidade com um gesto mínimo que interrompe o fluxo. A espera, nesse contexto, transforma-se em resistência poética. A cidade passa, mas o corpo permanece. A pausa se impõe como fissura no tempo veloz do urbano.

CONCLUSÃO

A construção teórica e prática deste trabalho resultou não apenas em uma vídeo-performance de 13 minutos e 57 segundos, mas também no esboço de um pré-projeto de doutorado. Esse desdobramento evidencia o desejo de aprofundar a investigação artística em que teatro, performance, paisagem sonora e voz do ator se entrelaçam para investigar, de forma sensível e crítica, as dinâmicas do espaço urbano.

Durante o processo, emergiu o interesse em mapear pontos estratégicos das cidades onde as ações performativas foram realizadas, tanto em regiões centrais quanto periféricas. A busca por diferentes arquiteturas e atmosferas sonoras visa ativar tensionamentos urbanos a partir do gesto vocal, estabelecendo um diálogo entre corpo, cidade e contexto social.

Nos próximos desdobramentos performáticos, torna-se fundamental integrar criação e produção desde o início do processo. O uso de equipamentos como pedais de efeitos, microfones, câmeras, drones e gravadores de campo não apenas amplia as possibilidades de escuta e registro, como também exige um planejamento técnico em sintonia com a proposta estética. A dedicação inicial à elaboração conceitual adiou, neste caso, a atenção às limitações técnicas enfrentadas na gravação, o que reforça a importância desse equilíbrio.

Outro aspecto fundamental para futuras performances, é a necessidade de dedicar mais tempo ao desenvolvimento de cada proposta. Isso inclui o planejamento cuidadoso dos objetivos de cada cena, ainda que inicialmente no campo teórico, a fim de permitir que as análises posteriores possam, se necessário, conduzir a regravações ou aprofundamentos na pesquisa, sem comprometer a qualidade cênica do material.

Destaca-se, também, a importância de aprofundar os estudos sobre a vocalidade em relação à escuta da cidade. Compreender como os ruídos, os silêncios, os atravessamentos sonoros e as reações do público constituem uma dramaturgia expandida, é essencial para que a voz atue não apenas como instrumento de fala, mas como campo de presença, fratura e ressonância política.

Foi possível perceber que a performance revelou a voz do ator como um gesto capaz de interferir, traduzir e tensionar a paisagem urbana. Ao interagir com os silêncios institucionais de Brasília e o colapso sonoro de São paulo, a voz cênica emergiu como ferramenta crítica e poética, instaurando outras formas de escuta e de ocupação do espaço.

Dessa forma, retoma-se a questão central que norteou este trabalho: como a interação entre paisagens sonoras urbanas e a voz do ator pode engendrar uma dramaturgia própria? Embora a pergunta permaneça em aberto, o percurso aqui apresentado permite afirmar que há, nessa fricção entre voz e cidade, um campo fértil de criação, onde a presença vocalizada do performer atua como mediadora de tensões políticas, poéticas e sensoriais.

Trata-se, assim, de uma dramaturgia em movimento, na qual a escuta não é apenas técnica ou estética, mas política: um modo de habitar e interferir no mundo.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. CAGE, John. **Silêncio: conferências e escritos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes puras: a filosofia da expressão vocal**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- GAYOTTO, Lucia. **A voz na cena contemporânea: partitura e presença**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MENEZES, Enzo. **Voz e cidade: paisagens sonoras performativas**. Brasília: Unb, 2021.
- PICCOLO, Lívia. **A voz como partitura: a prática do Club Noir**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Educ, 2007.



PROJETANDO PARA A LUA: EXPERIMENTAÇÕES TEATRAIS EM ADAPTAÇÃO DE JOGOS 2D E TECNOLOGIAS DE PROJEÇÃO EM CENA

PROJECTING TO THE MOON: THEATER EXPERIMENTS IN ADAPTING 2D
GAMES AND PROJECTION TECHNOLOGIES ON STAGE

URIEL DE MESQUITA CHEMIN

PPG-Cen
Universidade de Brasília

Resumo

O presente artigo tem como ponto de partida a concepção de um projeto interartístico, que foi desenvolvido a partir da experimentação com recursos tecnológicos audiovisuais para a composição de cenas, utilizando-se de parâmetro a adaptação de um jogo 2D RPG para a dramaturgia de um espetáculo teatral.

Palavras-chave: Audiovisual, Jogo 2D, Projeção, Teatro.

Abstract

This article begins with the conception of an interartistic project, which was developed from experimenting with audiovisual technological resources for scene composition, and using the adaptation of a 2D RPG game as a parameter for the dramaturgy of a theatrical performance.

Keywords: Audiovisual, Jogo 2D, Projeção, Teatro.

1. Introdução



O presente artigo provém da disciplina Dramaturgias Cênicas, ministrada pelo Prof. Dr. Marcus Mota, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, na qual buscou-se discutir as relações entre som e imagem, através de estudos sobre o impacto das mediações tecnológicas e suas questões estéticas e dramatúrgicas, com o propósito de desenvolver um projeto artístico que articulasse diferentes linguagens (som, movimento, imagens, etc), e resultasse na composição de uma videoarte.

A abertura da disciplina teve início a partir do desenvolvimento de estudos aprofundados sobre as propostas de diversos artistas, tais como Richard Wagner (1813-1883), Wassily Kandinsky (1866-1944), Vsevolod Pudovkin (1893-1953), Serguei Eisenstein (1898-1948), entre outros nomes de prestígio, que em suas épocas trabalharam com a exploração do uso de som e imagem, suas possibilidades e criações artísticas. Ao recorrer aos saberes elaborados por estas grandes figuras, foi possível analisar a maneira com que se investigava as possibilidades de tecnologias e mediações recém descobertas no campo das artes performativas, gerando assim diversas discussões conceituais quanto à relação entre sonoridades e visualidades, que até então ainda poderia se considerar como um campo de hibridação pouco pesquisado.

Sendo assim, as aulas foram divididas em três módulos, na qual os pesquisadores receberam como proposta inicial a elaboração de um projeto interartístico, baseado no primeiro módulo conceptual. Durante este primeiro momento, foram apresentados e discutidos os artigos de artistas que tratavam sobre o som no audiovisual, na qual Eisenstein (2002) e Pudovkin (2015) foram utilizados majoritariamente como figuras que exploravam o uso do som como meio de expressão artística, dentro do cinema.

Neste período, foi abordado o contexto histórico-social em que se passavam os artigos, onde se analisou os pensamentos de Eisenstein (2002) sobre o futuro do cinema sonoro e os usos midiáticos que viriam a surgir por consequências destas inovações tecnológicas, a qual valorizavam predominantemente a sincronização entre som e imagem, gerando assim a falsa sensação de uma realidade artificialmente construída por meio do uso da montagem sincronizada (Eisenstein, 2002).

Esta ideia, contudo, acabou-se por limitar as experimentações do uso visual e sonoro, mantendo-os cravados ao parâmetro da conveniência comercial, visto que finda-se por se acomodar a concepção de que o som deve estar intrinsecamente ligado ao que se vê em tela, apesar de, na época, já existirem outras concepções do uso do som com a imagem, como a dessincronização.

Desta forma, os pesquisadores que participaram da disciplina visualizaram um dos usos defendidos pelo autor: a não-coincidência com as imagens visuais. Para pensar as novas tecnologias e os sons dentro delas, Eisenstein (2002) se pauta a partir da escrita musical e o pensamento que fundamenta isso, a composição musical, como uma proposta de naturalização de tais proposições e as suas possibilidades, assim visando a criação de conceitos e pensamentos, através do conflito entre diferentes planos.

Com esse método de construção, o filme sonoro não será aprisionado em mercados nacionais, como aconteceu com a peça teatral e acontecerá com a peça "filmada", mas oferecerá uma oportunidade ainda maior do que antes de acelerar a ideia contida em um filme por todo o globo, preservando sua viabilidade mundial

EISENSTEIN, THE EISENSTEIN READER, 2019

Acompanhado desta reflexão, os estudos seguiram pelas narrativas de Pudovkin (2015, p.183), que buscou compreender: "Que novo conteúdo pode ser trazido para o cinema com o uso do som? Seria totalmente falso considerar o som apenas como um dispositivo mecânico que nos permite aumentar a naturalidade da imagem". A afirmação do autor desenvolve a ideia que Eisenstein (2002) narrava quanto às possibilidades do uso do som no cinema, em que Pudovkin (2015) semelhantemente não aparentava se conformar com os preceitos comerciais de um acompanhamento de som naturalista, mas sim, o cineasta buscava por algo a mais, na qual o vínculo entre som e imagem em uma representação menos superficial só poderia ser obtida através de uma interação de significados.

Essa interação de significados pode ser compreendida através da noção de sincronia, assincronia e contraponto, termos comumente utilizados na teoria musical, exceto que, no caso de Pudovkin (2015), se referem ao ritmo em que se concebe uma cena em relação a sua sonoridade. O curso da percepção dos sons que envolvem a cena ocorre devido a ação, em que, tal qual um arranjo, criam-se variações correspondentes ao acontecimento, que podem variar sua velocidade tanto musicalmente quanto visualmente. Como elucida Pudovkin (2015, p. 184):

Portanto, é possível que o filme sonoro se torne correspondente ao mundo objetivo e à percepção do homem sobre ele. A imagem pode manter o ritmo do mundo, enquanto a faixa de som segue o ritmo variável do curso das percepções do homem, ou vice-versa. Essa é uma forma simples e óbvia de contraponto de som e imagem.

Ao investigar os usos de noções musicais aplicados diretamente em cenas, é possível refletir sobre o “algo a mais” a qual o autor buscava transparecer em suas narrativas, da mesma forma que Eisenstein (2002) incentivava o destrinchamento das possibilidades de concepções artísticas, por meio do som no audiovisual. Sendo assim, Pudovkin (2015, p. 184) declara: “A música, afirmo, *nunca deve ser o acompanhamento* em um filme sonoro. Ela deve manter sua própria linha”.

Conforme foram sendo desenvolvidos tais estudos, a exposição a temas vinculados aos campos interartísticos, à multissensorialidade e à crítica da redução da experiência estética, frequentemente submetida a uma hierarquia dos sentidos que privilegia a centralidade do discurso lógico, os pesquisadores foram orientados a darem início ao primeiro passo de seus projetos para a disciplina: a abertura da interface online para o acompanhamento e desenvolvimento dos projetos.

Nesta interface, estariam registrados as documentações do processo criativo, da pesquisa, e suas decisões criativas. Para tanto, os pesquisadores optaram por utilizar a plataforma *Blogger*, site em que reside a presente pesquisa desenvolvida neste artigo.

Uma vez que o blog dos pesquisadores esteve em acesso aberto para todos, foi instruído a realização de uma postagem de abertura; as instruções quanto ao objetivo desta interface eram claras, a plataforma teria como intuito a documentação do projeto através de postagens frequentes, pesquisas de referências bibliográficas, visuais e sonoras, além de anotações sobre notas de leitura, reflexões, esboços, assim como tudo que viesse a contribuir para o processo criativo do projeto.

É válido notar que os pesquisadores foram liberados quanto ao tema, modo de produção, linguagens artísticas, entre outros fatores que poderiam influenciar a tomada de decisões criativas de seus projetos; o fator principal da disciplina esteve na elaboração de um projeto interartístico – a qual seria acompanhado pelo professor –, e na produção final de um videoexperimento, ou, videoarte.

Para tanto, os materiais apresentados durante o primeiro módulo, tiveram como propósito guiar os pesquisadores a partir de reflexões quanto às diversas percepções e estímulos em campos de hibridação artística, maneiras com que estes podem vir a ser pensados, e a forma com que podem se tornar um desafio para pesquisas e empreendimentos estéticos.

Dessa forma, levando em consideração as instruções para a condução do projeto, que se baseou na proposição de uma pesquisa artística, na exposição de decisões criativas e em seus registros, cada pesquisador deu início a sua composição, e o projeto “Para a Lua” teve sua estréia, por meio de um singelo convite, numa noite de lua crescente.

2. Concepção para a Lua

Existem duas maneiras de contextualizar o início da concepção do projeto “Para a Lua”: o primeiro, teria início por volta de 2015, antes mesmo que a presente autora e todos os outros integrantes estivesse ciente do significado do termo ‘pesquisa’; o segundo, seria por meio de um amigo, e a necessidade de trabalhar academicamente com aquilo que se ama.

A primeira versão está disponível na página do Blog¹, onde se encontram os relatos de como memórias de infância se transformam em uma peça teatral, e neste artigo.

A segunda versão, se deu na noite de colação dos estudantes de graduação em Artes Cênicas da UnB, em que a autora esteve presente para prestigiar um amigo recém-formado. Em meio aos seus convidados, esteve lá uma estudante que então cursava a disciplina de Direção Teatral do mesmo curso – ministrada pela Prof.^a Maria Tuti –, a qual vinha desenvolvendo sua peça “Para a Lua” para a conclusão da disciplina, baseado no jogo “To the Moon”, do desenvolvedor chinês Kan Gao lançado em 2011; o jogo de nossa infância.

Após alguns minutos de conversas, a colega de departamento e diretora da peça se referiu ao fato de que ainda lhe faltava um integrante na equipe, uma produtora, alguém que conhecesse a narrativa do jogo e estivesse disposta a auxiliar no seu desenvolvimento para a apresentação de final de disciplina, e, possivelmente, no Festival Cometa Cenas².

Sendo assim, ao aceitar o cargo, a diretora e a presente pesquisadora passaram a discutir todos os aspectos que então careciam de auxílio e elaboração; visto que o processo de montagem encontrava-se pela metade, haviam diversos aspectos que necessitavam refinamento por parte de toda a equipe, contudo, os elementos mais desafiadoras, tais como local de ensaio, equipe técnica, atores, roteiro, entre outros, encontravam-se bem estabelecidos.

Havia, porém, um ponto na dramaturgia da diretora que ainda se decorria sem começo, meio ou fim, e este eram as projeções da peça. Existia ali apenas uma ideia inicial, uma vontade, de que a montagem contasse com imagens por toda a sala, e que estas integrassem a narrativa da história como que em uma fantasia lúdica, semelhante aos acontecimentos do jogo original.

Não obstante, havia pouco tempo para a elaboração desta ideia, que teria sido abandonada em caso de ninguém se voluntariar para tomar a responsabilidade, e para tanto, esta pareceu a oportunidade perfeita para o desenvolvimento de um projeto interartístico, a qual envolveria a relação do uso de imagens (visual) e da dramaturgia (cênica).

Além disso, a discussão sobre a relação entre jogos e as artes cênicas é um tópico fértil para inúmeras experimentações, contudo, o que mais chamou atenção neste projeto não era o uso de *jogos teatrais* para a composição de cena, mas sim, a adaptação de um jogo 2D de RPG pixel art, para os palcos da universidade. O uso de um jogo eletrônico para a composição de uma peça teatral.

No espaço de um jogo eletrônico, encontra-se ali um universo de possibilidades quanto a representação visual, a qual dará forma e local para a narrativa; temas fantasiosos e absurdos estão limitados apenas pela própria criatividade do sujeito que o cria, portanto, além da questão sobre como adaptar uma história que se desenvolve a partir da não-limitação física, como manter a ludicidade dessa história em uma peça teatral? É possível firmar tal encanto em atores que contam a mesma história, sem todos os recursos fantasiosos de um jogo eletrônico?

Para isso, foram pensadas as projeções. Um recurso tecnológico, que teria como objetivo auxiliar na manutenção da perspectiva dos espectadores, ou seja, regular a atmosfera da peça para mimetizar a sensação fantasiosa proporcionada pelo jogo original.

¹ <https://dramuri.blogspot.com/>

² O Cometa Cenas - Mostra Semestral de Artes Cênicas da Universidade de Brasília - é um Programa de Extensão e Ação Contínua (PEAC) da UnB.

Tomando como inspiração os eventos da narrativa, a disposição de elementos fictícios, e convertendo-os numa dramaturgia fantástica que se utilizasse de ambos a imaginação do espectador, quanto o encanto de se experienciar uma história vinda diretamente de um jogo 2D RPG para a realidade, o projeto “Para a Lua” havia oficialmente entrado em fase de desenvolvimento, e teria então cerca de dois meses para ser concluído.

3. Discutindo com a Lua

Figura 1 – Farol.



Fonte: A Autora.

To the Moon (2011) faz parte de uma franquia de jogos desenvolvidos pelo chinês Kan Gao, lançada pela empresa indie Freebird Games³, sendo este o primeiro jogo da coleção de RPGs de aventura e visual novel, que narra os acontecimentos de trabalho na vida de dois doutores, Dr. Neil Watts e a Dra. Eva Rosalene.

A narrativa da história segue sob a premissa de uma tecnologia capaz de alterar a vida de pacientes terminais, na qual, através da modificação de memórias realizadas pelos doutores, infiltrados na mente de seus pacientes e percorrendo desde suas memórias mais recentes até as mais antigas, alteram o curso dos acontecimentos de suas vidas para realizarem os seus últimos desejos.

Em To The Moon, os jogadores acompanham a história do personagem Johnny, um senhor de idade com apenas alguns dias de vida restando, que deseja ir para a lua, sem saber, porém, o motivo para tal desejo. Os doutores então adentram suas memórias, onde vão se desvelando os acontecimentos da vida de Johnny com a sua falecida esposa River, e o motivo que o levou até o seu leito de morte em sua casa com o farol, assim como a razão de suas angústias para desejar tanto ir para a lua.

O jogo conta com mecanismos e elementos estéticos de jogos de aventura dos RPGs clássicos, trilha sonora e ilustrações originais, e está disponível⁴ para download em plataformas Windows, Android, Apple, entre outros.

3 Disponível em: <https://freebirdgames.com/>

4 Disponível em: <https://freebirdgames.com/games/to-the-moon/>

Nesta adaptação de *Para a Lua*, o projeto seguiu de acordo com as modificações realizadas durante todo o processo da peça, visto que diversos elementos do jogo não seriam possíveis de serem implementados em uma montagem universitária. Os ensaios ocorriam toda segunda-feira, no Departamento de Artes Cênicas da UnB, das 18h às 22h, na qual durante este período eram realizadas experimentações de ambas as projeções em tela, e projeções nos biombos do departamento, que se tornaram parte da dramaturgia como referência direta aos personagens figurantes do jogo.

Figura 2 e 3 – Teatro de sombras



Fonte: A Autora.

Os primeiros ensaios voltados para o desenvolvimento das projeções foram focados majoritariamente em experimentações quanto ao que era visualmente agradável esteticamente, e compatível com a dramaturgia em andamento.

Não apenas era necessário criar algo que estivesse de acordo com o ritmo da peça, que continha muitas informações e movimentações aceleradas por parte dos atores, como também algo que fosse condizente a referência que se pretendia quanto ao jogo. No caso dos biombos, o intuito desses objetos cênicos que estavam em constante movimentação, era de que servissem, além de cenário, como simultaneamente uma amostra de teatro de sombras, de forma que mesmo as personagens que estivessem fora de cena, ainda participassem dos acontecimentos decorrentes na narrativa. Diferentemente de uma coxia, as personagens eram vistas estando a par de suas movimentações e sempre presentes em

cena. Como por exemplo, a cena de Johnny, interpretado por Torugo, tocando piano ao vivo:

Figura 4 – Para Mar.



Fonte: A Autora.

O estudo sobre teatro de objetos e teatro de sombras resultou em duas cenas, nas quais além de fazer referência direta ao jogo, que possui personagens sem design – ou seja, puramente figuras pretas com caixas de diálogo –, também demonstraram a complexidade da narrativa disposta em cena. Para demonstrar isto, pegaremos como objeto de análise a cena de Johnny tocando piano para a sua falecida esposa Mar, em que, o invés de dispor do ator interpretando Johnny para sentar em um piano, que esteve posicionado no canto da sala para as músicas que eram tocadas ao vivo, houve maior sensibilidade ao percebê-lo como a sombra de seu passado – uma vez que a cena era uma memória do personagem –, tocando uma música que, assim como o ator, não poderia ser vista, apenas sentida. Tal qual a efemeridade de cada nota, a presença de Johnny sendo visível apenas através de sua silhueta, compôs a delicadeza de um evento que havia se passado tão sutilmente quanto se foi, como uma sombra. A sombra do passado de Johnny com sua esposa Mar.

Para que a subjetividade desta cena pudesse ser construída, foi necessário a ajuda de todo o elenco para pensar a disposição, pose, e movimentação do ator atrás do biombo, assim como a maneira com que este deveria ser iluminado para formar a sombra; se haveria alguém à disposição atrás do biombo segurando uma lanterna, como foi o caso nos

primeiros ensaios, ou se haveria uma luz predisposta, bastando apenas ligá-la quando fosse a vez desta cena ser interpretada, como foi definido para o dia da apresentação.

Como discorre De Oliveira (2018), é comum associar a imagem de teatro de sombras a formas planas e objetos inertes movidos a partir de seres humanos, sendo essencialmente uma representação bidimensional, um estilo muito utilizado nas Artes Visuais para diversas representações artísticas. Este recorte parte de uma decisão criativa de formar silhuetas que sejam dispostas de formas específicas, para que seja possível compreender ao que tal sombra se assemelha, como no Mito da Caverna, de Platão, com suas representações da realidade, uma mimetização do real.

Neste sentido, podemos pensar como Johnny sendo sua própria *mimese*, uma representação de si mesmo, a partir de suas memórias que são artificialmente (re)construídas a partir do programa utilizados pelos Doutores da história. A sombra projetada no biombo, do personagem tocando uma música que apenas ele, sua esposa Mar, e futuramente os filhos de sua empregada conhecem, auxilia na concepção de que o personagem que o público encontra em cena se assemelha a sua própria sombra figurativa, que só pode existir enquanto ainda há a luz atrás do biombo ligada, assim como o próprio Johnny só poderia continuar vivendo enquanto seus aparelhos médicos estiverem conectados, e enquanto ainda não tivesse seu desejo realizado, pois, o Johnny que conseguiria realizar o seu desejo, seu 'eu' jovem do passado, já havia deixado de existir, só podendo ser lembrado novamente através de sua própria sombra.

Ainda que a materialidade da imagem projetada no Teatro de Sombras mantenha uma relação com a materialidade do objeto que a originou, ela passa a ser influenciada por outros elementos externos a este. Esta imagem é redimensionada pelo contexto em que se insere a dramaturgia, a fala das personagens, a narrativa, a sonoplastia. À medida que a forma aparente é acompanhada de uma fala, música ou efeito de luz, sua qualidade visual passa a agregar outras características expressivas, o que lhe proporciona uma nova dimensão. Em outras palavras, uma sombra pode ganhar densidade por sua forma, pelo seu ritmo, pelo som grave que acompanha seu movimento.

DE OLIVEIRA, P. 186, 2018

Dessa forma, como apresenta De Oliveira (2018) quanto ao contexto da imagem no teatro de sombras, a construção da perspectiva da sombra de Johnny não poderia estar completa fosse apenas utilizada sua própria silhueta, o corpo do ator. Apesar de não haver um piano na frente do ator, a movimentação delicada de seus dedos de quem toca piano, a postura ereta, o ar de pianista, e o próprio som do piano sendo tocado ao fundo, são o que verdadeiramente constroem a narrativa trágica, de uma sombra solitária que busca cumprir um desejo inerte, formando assim a dramaturgia da Memória 3 – Tratamento.

Uma vez que as projeções dos biombos estavam bem-established, carecendo apenas de alguns refinamentos e repetições por parte dos atores para uma movimentação firmada, era tempo de testar as projeções em tela.

Durante o período de experimentações com os biombos, o projeto focou na concepção de imagens que seriam apresentados durante a estréia da peça, e, principalmente, em quais cenas estas seriam apresentadas. Portanto, o primeiro passo foi definir uma diagramação de projeções, respectivamente, um quadro que elencasse cada cena e o que seria mostrado na projeção durante ela.

Para que isso fosse possível, foi realizado, primeiramente, um esboço escrito que constasse quais cenas seriam mais apropriadas e condizentes para terem uma projeção:

- Cena 8 - Casamento
(imagem desenhada de um farol)
- Memória 11 Cena 3
 - Reprodução das memórias
- Memória 1
 - Penhasco
- Cena 4
 - Projeção de slides (no fundo da sala)
 - Sinal de vida do Johnny mudando
- Memória 12
 - Céu estrelado”

Fonte: A Autora.

Em seguida, as anotações foram reexaminadas para uma versão mais completa, onde haveriam momentos de troca de cena com a ajuda da projeção – devido à narrativa da história constar nos personagens “pularem” entre memórias –, e momentos em que a imagem estaria mobilizada no espaço.

Figura 5 – Diagrama de Projeções

PROJEÇÕES PARA A LUA		
CENA	PROJEÇÃO	TROCA
Cena 2	Quadro de explicações/slides	Não
Memória 1	Lua e farol (animar a lua subindo no céu)	Sim
Memória 2	Farol	Sim
Memória 3	Janela e farol no fundo	Sim
Memória 4	Pôr-do-sol e farol	Sim
Memória 5	Biombos Isa & Mar	Sim
Memória 6	Céu estrelado e farol	Sim
Memória 7	Não	Sim
Memória 8	Pôr-do-sol e farol	Sim
Memória 9	Não	Sim
Memória 10	Não	Sim
Cena 3	Memórias passando ao fundo e se repetindo + fundo abstrato	Sim
Memória 12	Céu estrelado e lua se transformando na constelação do coelho	Sim

Fonte: A Autora.

Este quadro foi então apresentado à diretora, que aprovou a continuidade do projeto.

O segundo passo foi pensar o intuito destas projeções para a dramaturgia da peça, para que fosse possível compreender como seriam concebidas as imagens, slides e vídeos que seriam passados para o público. Algumas questões geradoras auxiliaram no processo de decisão criativa, tais como “qual é a função dessas projeções? Complemento? Cenário? Integrado ao espetáculo? Como eu quero essas projeções?” (A Autora, 2025).

A inspiração principal foram as projeções audiovisuais das peças do diretor Marcio

Meirelles (2022), como em *A Tempestade*⁵ (2020), *Do Outro Lado do Mar* (2022), *Uma Leitura dos Búzios*⁶ (2024), entre outros, a qual transcendem a dramaturgia para uma experiência imersiva a partir de experimentações com vídeo em cena, a mediação tecnológica.

Assim como a iluminação é uma ferramenta usada para o teatro, e a amplificação sonora também. São ferramentas, em tese da música, ou de outra linguagem, mas elas estão intrincadas. Isso não deixa de ser teatro para mim. O (ato de) lançar mão das ferramentas e das sintaxes de outras linguagens faz parte do teatro, como faz parte do cinema usar elementos do teatro, da literatura, das artes visuais

MEIRELLES; ANTUNES, P. 346, 2022

Ao pensar na utilização de ferramentas predominantemente ligadas ao audiovisual no espaço teatral, De Lima (2014, p. 64) dialoga quanto ao trabalho cênico e as possibilidades do uso de projeções, a qual “Em relação aos efeitos de ambiência no espaço, o recurso da projeção pode também ser um meio de confrontar o real com o imaginário através das imagens”. Um dos desafios maiores da adaptação de um jogo 2D para uma peça teatral, era atingir a mesma ludicidade fantasiosa apresentada na narrativa original, a qual era facilmente atingida através dos recursos visuais, no entanto, estes mesmos recursos não poderiam ser trazidos da mesma forma para uma peça. Poderiam, no entanto, serem traduzidos através de ferramentas de outras linguagens artísticas, que trariam a perspectiva aos espectadores de ativarem parte de sua imaginação, para então ter parte na imersão do espetáculo teatral.

Ao explorar as possibilidades de elaboração de cenas, que tinham como objetivo a construção de imagens poéticas para um espaço imersivo imagético, trabalha-se em conjunto a articulação e investigação de tecnologias, o espaço em relação a tela, e as possibilidades de composição entre imagens bidimensionais (projeção) e imagens tridimensionais (atores), que promovem a relação híbrida entre tecnologia e cena.

Por isso, a construção das cenas, se configura em uma junção de possibilidades de agenciar nossa criatividade em exercício de experimento cênico, que, antes de contar uma história com começo, meio e fim, pretendeu investigar e compartilhar o resultado de cenas compostas em tempo real, mostrando explicitamente o que se pode fazer com as tecnologias mais simples como câmera filmadora e projetor em contraste com a presença física em espaço cênico

DE LIMA, P. 74-75, 2014

Sendo assim, através de reflexões e pesquisas, a função das projeções esteve enfim clarificada como um experimento cênico, que buscava se inspirar nas experiências imersivas e mediações tecnológicas de Meirelles (2022), com o objetivo de combinar a vivência de se estar presente com o jogo *To the Moon* (2011), e assistir a peça *Para a Lua*, coisa que naquele momento, já eram dois enredos completamente diferentes.

4. Indo à lua

⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KcTwsR_mPf0&t=1104s

⁶ Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/cidadania/uma-leitura-dos-buzios-2>

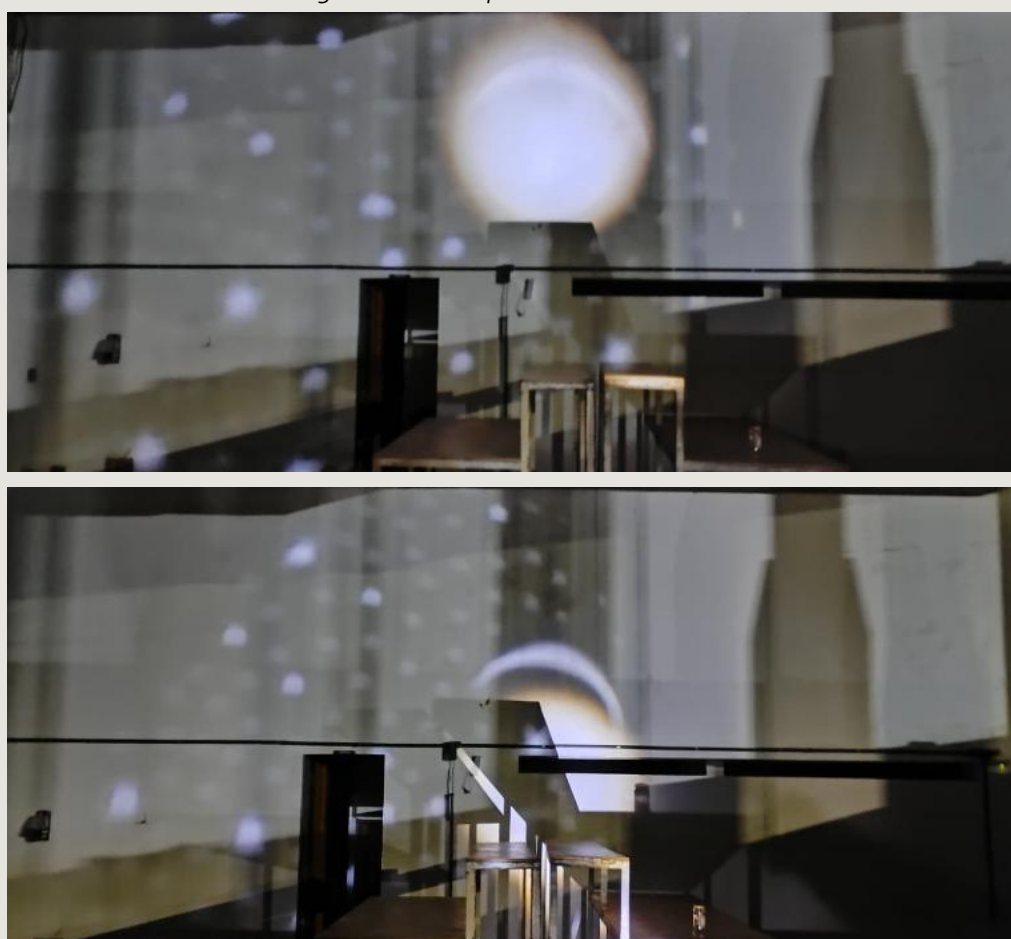
Uma vez que o roteiro esteve por fim completo, as diagramações organizadas, e a data de estreia marcada para dali duas semanas, iniciaram-se as propostas de projeções.

A primeira experimentação foi realizada a partir de um projetor de estrelas, a qual foi comprado com o dinheiro da rifa que estava sendo organizada para a realização da peça, e foi testado na sala onde ocorriam os ensaios. No relato do blog, encontra-se o seu primeiro teste:

"No momento, ele ainda é fraco e inútil, principalmente visto que estaremos apresentando na sala BSS-59, uma sala enorme. Porém, descobri que com uma luz mais forte há algum potencial, a qual irei analisar se pode ser utilizado. Do contrário, estarei dependendo apenas do projetor do Cen. [...] Torugo me ajudou com a lua no centro, iluminando uma das lanternas que usamos todo ensaio. Acredito que posso deixar a imagem muito mais mágica com as lanternas coloridas do Julio, o iluminador, pois elas são mais fortes e podem mudar de cor. Contudo, caso chegue-se a conclusão de que não está bom, irei utilizar o fundo que fiz para o primeiro adesivo e iluminá-lo com o projetor."

A AUTORA, 2025

Figura 6 e 7 – Experimentos com a lua



Fonte: A Autora.

A intenção era de que na Memória 12, a sala toda estivesse iluminada como o céu estrelado por todos os lados, para que o público sentisse que estava no penhasco junto

aos personagens, observando as estrelas e buscando constelações, portanto, apesar de ainda ser uma ideia primitiva, via-se potencial.

Ao mesmo tempo que a projeção das estrelas era testada durante os ensaios, o design para as projeções das cenas do meio do espetáculo estava em andamento. Faltavam ainda as projeções de transição, que serviriam como um complemento a iluminação da peça, para auxiliar os períodos de troca de memória, o vídeo da Cena 3, onde constaria uma linha do tempo em que os personagens decorreram durante a sua aventura nas memórias de Johnny, e os slides de explicação do Dr. Victor Cruz – antigo Dr. Neil Watts, alterado por motivos de adaptação –, visto que a premissa da peça seria de uma “aula” em que os espectadores estariam assistindo como estagiários, para poderem compreender o rumo de trabalho dos doutores e futuramente trabalharem para a companhia deles.

Devido a alguns problemas de logística do departamento, as projeções de tela foram testadas faltando quatro dias para a estréia, onde o elenco ensaiou durante toda a peça com as projeções, enquanto a diretora analisava a recém configuração entre eles e a dramaturgia da peça. Ao final, foram mantidas as projeções das Cenas 2, 3 e a Memória 12 (chegar Figura 5), assim como as sombras nos biombos.

Figuras 8, 9, 10 e 11 – Estréia.



Fonte: Zelu.

A execução das projeções pode ser encontrada no site do YouTube⁷, onde a peça foi registrada e postada pela diretora da peça.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ylsRS1AsI9k&list=PLE3L7IYxaGrifxfKp5yY4CCKQsWZEhJS-b&index=7&pp=gAQBiAQB>

Ao final do projeto, houve pouco tempo para modificações e refinamento até a data de estréia, portanto, as projeções mantidas foram as que mais causaram impacto entre os integrantes da equipe que acompanharam os ensaios, sendo estas as estrelas da sala, que se tornaram semelhante às ideias dos biombos, com um papel duro e maior que o material inicial, onde foram recortadas estrelas e a lua (Figura 11), para complementar com a projeção da Memória 12 (Figura 8), visto que a projeção de tela estava limitada a um retângulo na parede da sala; os slides do personagem Dr. Victor Cruz (Figura 9), em que ao invés de ser reproduzido no início da peça, foi reposicionado para o final; e o vídeo da linha do tempo (Figura 10), em que a partir de recortes de vídeos gravados durante os ensaios, foi editado e reproduzido para que os personagens reconhecessem o caminho que percorreram, assim como que nada havia sido alterado em sua missão de realizar o desejo de seu paciente.

Em termos de experimentação, pode-se considerar que a projeção da Memória 12 foi o destaque do projeto, uma vez que foi necessário desenvolvê-la como uma animação curta, para mimetizar um dos momentos mais calorosos de ambos jogo e peça: a noite em que Mar/River e Johnny se conheceram.

Assim como no jogo, os personagens observam as estrelas e a lua, e passam a inventar constelações no céu. Em devido momento, a projeção se move para revelar o grande desenho imagético de Mar/River, uma constelação de coelho, com pernas, orelhas, e a barriga como a lua. É logo em seguida que ocorre o seguinte diálogo:

“River: E se você se esquecer ou se perder?”

Johnny: “Aí é só a gente se encontrar na lua, boba! Bem na barriga do coelho!” (To the Moon, 2011).

O espetáculo se encerra com Mar/River sentada no penhasco, observando a sua constelação e as estrelas, enquanto a sala aos poucos se escurece, e todo o céu desaparece, finalizando assim a história e o projeto Para a Lua.

5. Considerações finais

O projeto consagrou-se numa proposta de experimentação, uma aposta sobre o uso de intervenções tecnológicas voltadas para o audiovisual, sobre a tentativa de transpor a ludicidade do jogo para uma peça teatral, sobre a representação visual e imagética como recurso dramático.

Ao assumir este desafio, torna-se cada vez mais nítido a quantidade de recursos que o teatro pode proporcionar mesmo para uma montagem acadêmica, espaço feito para se assumir riscos e examinar até onde se pode ir. Utiliza-se das ferramentas que se dispõe, e então cria, este é o papel do acadêmico e do pesquisador de artes cênicas.

Durante a produção do projeto, em um emaranhado de referências e inspirações que impulsionam a criação dramática, o mais importante deixa de ser o grande resultado final, e passa a se tornar o processo, na qual integrantes trabalham em conjunto para dar vida a um propósito em comum: a presença. A razão pela qual um jogo 2D de RPG consegue permanecer como uma narrativa repleta de emoção não se deve mais ao fato de uma pessoa estar interagindo com personagens em uma tela, mas sim, a nova configuração, em que a presença se torna o centro da história.

O ato de experimentar e ousar novas ferramentas, portanto, culmina no fato de se estar utilizando-as em conjunto, percebendo o que pode ou não funcionar, se há po-

tencial algum, e assim convergindo-se em uma experiência de escuta. “Escutar tudo o que todos do coletivo têm para falar - do cenógrafo ao responsável pela transmissão. A opinião de todos é escutada. E o cuidado com o texto também é uma premissa que continua” (Meirelles; Antunes, p. 351-352, 2022).

Sendo assim, mesmo que houvesse ainda espaço para a continuação deste projeto, em termos de trabalho completo, pode-se considerar que a parte mais importante de todo o programa, a experimentalização, chegou ao ponto em que foi capaz de sustentar os percalços e dificuldades da montagem de uma peça, de traduzir o sentimentalismo e ambiente narrados puramente no visual, e acima de tudo, do ato de criação.

Mesmo que completamente inspirado numa narrativa pré-existente, Para a Lua não foi To the Moon (2011), e esta é a maior realização que os integrantes desta equipe poderiam atingir.

6. Referências

- DE OLIVEIRA, Francisco Guilherme. **As materialidades no teatro de sombras**. Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, v. 1, n. 09, p. 180-193. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/download/1059652595034701092012180/7952>. Acesso em: 20 ago. 2025.
- DE LIMA, Janaína Melo. **Alice na Caverna: uma experiência teatral com as tecnologias de captação e projeção em cena**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. P. 64-75. 2014. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17017/1/2014_Jana%C3%ADnaMeloDeLima.pdf. Acesso em: 22 ago. 2025.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar. p. 225-227. 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. Trad. em TAYLOR, Richard; POWER, William. **The Eisenstein Reader**. Londres: Palgrave, 2019.
- GAO, Kan. **To the Moon**. 1ª Ed. Desenvolvedora: Freebird Games, 2011. Jogo eletrônico.
- MEIRELLES, Marcio; ANTUNES, Leonardo. **Criatividade, teatro, pandemia e depois: Entrevista com Marcio Meirelles**. Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão. Dramaturgias, n. 21, p. 319-365, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias21>. Acesso em: 22 ago. 2025.
- MOTA, Marcus. **Richard Wagner e o teatro: processos criativos e dramaturgia**. In: XXXII CONGRESSO DA ANPPOM. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2022. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2022/papers/1241/public/1241-5423-2-PB.pdf. Acesso em: 20 ago. 2025.
- PUDOVKIN, Vsevolod. **Film technique and film acting: the cinema writings of V. I. Pudovkin**. 1ª Ed. Carolina do Sul: Createspace Independent Pub. ISBN1515289311. p. 183-193. 2015.



IDEIAS E CRÍTICAS

The background is a solid brown color. Overlaid on this are white line-art outlines of continents, specifically showing North and South America. The lines are thick and irregular, giving a hand-drawn or map-like appearance. A thin white horizontal line is positioned above the title.

MACROHARMONY IN AUDIOVISUAL MUSIC: A THEORETICAL EXPANSION OF HARMONY BEYOND THE SONIC DOMAIN

MARCELLO AMALFI

Marcello Amalfi is a conductor, composer, researcher, and university professor. He holds a PhD in Arts from the University of São Paulo (USP), including a doctoral research period at Université Paris VIII (France), and a Master's degree in Arts from USP. He also completed postdoctoral research at USP and at the University of Brasília (UnB), focusing on music for the performing arts and macroharmony. He is the author of the book *The Macroharmony of Theatre Music* (Giostri, 2015) and the translator of the Brazilian edition of *Composing for the Films* by Theodor W. Adorno and Hanns Eisler (2022). Amalfi is a composer of soundtracks for theatre and film and the CEO of Macroharmonia – Global Creative EdTech for Courses in Art, Culture, and Technology.

Abstract

The concept of macroharmony is proposed here as a theoretical formulation aimed at understanding audiovisual music from an expanded and more original conception of harmony. Starting from the observation that the musical experience in audiovisual works is not limited to the internal organization of sonic material, this study argues that its meaning emerges from the interaction between sonic and non-sonic elements, including image, dramatic action, gesture, scenic space and narrative context. Macroharmony designates the principle according to which these elements become inseparably articulated, producing an expressive unity that transcends the mere sum of its components. Rather than representing simply an extension of the notion of harmony consolidated within Western music theory, macroharmony approaches the broader understanding present in the tradition of mousiké and in the scenic-musical practices of ancient Greek culture, in which music, speech, movement and action constituted a single symbolic unity. The article discusses the implications of this concept for both the analysis and the creation of music in different audiovisual contexts, including cinema, theatre, dance, opera and videogames, understood in an expanded sense. Within this horizon, macroharmony offers a theoretical framework for understanding processes of musical meaning that characterize contemporary audiovisual culture.

Keywords: Macroharmony, Audiovisual music, Mousiké, Sound dramaturgy, Music theory.

1. INTRODUCTION

Throughout the tradition of Western music theory, the concept of harmony has been widely associated with the organization of pitch structures within specific musical systems. Although this understanding has been central to the analysis of numerous musical repertoires, it proves insufficient when applied to artistic contexts in which music is constituted through direct interaction with images, actions, gestures, and narratives.

This theoretical limitation becomes particularly evident when we observe that, in many audiovisual contexts, musical meaning emerges precisely from the interaction between different expressive dimensions. A chord, for instance, may acquire radically different meanings depending on the image that accompanies it, the narrative context in which it is inserted, the dramatic action unfolding in the scene, or even the silence that precedes or follows it. In such cases, the musical phenomenon cannot be understood as restricted to the internal organization of sounds, but instead becomes constituted through a broader field of symbolic relations that simultaneously traverse multiple layers of aesthetic experience.

In light of this scenario, it becomes necessary to reconsider the very concept of harmony when applied to music in audiovisual contexts. If, within musical tradition, harmony describes the relations between sonic elements that combine to produce an expressive unity, could we imagine an expansion of this concept capable of encompassing the interactions between sounds and the non-acoustic elements present in audiovisual works?

It is from this question that the proposal developed in this article emerges. In synthetic terms, macroharmony may be understood as the relational principle according to which musical meaning in audiovisual works emerges from the inseparable articulation between sonic and non-sonic elements — such as image, gesture, scenic space, dramatic action, and narrative context — whose interaction produces an expressive unity that transcends the sum of its components. In this sense, macroharmony refers to the relational field in which music ceases to be understood exclusively as an acoustic phenomenon and comes to be conceived as part of a broader expressive system, within which different elements of the work intersect and transform one another during the process of meaning production.

The approach adopted in this study is theoretical and conceptual in nature and is grounded in reflections on compositional practices and creative processes observed in audiovisual arts. The analysis articulates contributions from music theory, audiovisual studies, and reflections on music in the performing arts, seeking to delineate a conceptual framework capable of describing and analyzing the interaction between different expressive dimensions present in such works.

Within these contexts, music often participates in a process of collective elaboration in which its expressive function is continuously redefined through dialogue with staging, imagery, dramaturgy, and performance. Thus, rather than functioning merely as an element added to the work at a later stage, music becomes a structural component in the narrative and symbolic construction of the artistic work.

Macroharmony therefore proposes a theoretical expansion of the traditional concept of harmony, displacing it from an exclusively sonic field toward a broader relational domain in which musical experience is constituted through the interaction between multiple elements of the audiovisual work. Such a perspective does not seek to replace existing analytical approaches but rather to offer a new conceptual framework capable of explaining expressive phenomena that remain partially invisible when observed solely through the traditional categories of music theory.

Despite the extensive development of studies on music in audiovisual media and on the relationships between sound and image, the conceptual vocabulary available to describe more precisely the expressive articulation between music and other elements of audiovisual works remains relatively limited. In many cases, analytical tools inherited from music theory focus predominantly on the internal organization of sonic material,

giving less attention to the relational dynamics that emerge from the interaction between music, image, dramatic action, and narrative structure.

In this sense, the present article introduces macroharmony as an initial theoretical hypothesis intended to contribute to the debate on ways of understanding music in the context of audiovisual arts. To this end, the study adopts a theoretical and conceptual approach, articulating contributions from music theory, audiovisual studies, and aesthetic reflections on the relations between sound, image, and narrative.

By proposing an expansion of the concept of harmony beyond the sonic domain, the article seeks to open a field of reflection that allows for a broader investigation of the relationships between music, image, and narrative in contemporary artistic practices. This expansion, however, is not primarily oriented by the narrower understanding of harmony consolidated within Western music theory, but rather approaches a more original and expanded conception of the term, as it appeared in the horizon of the *mousiké* of ancient Greece, in which music, speech, gesture, and action constituted a unified performative practice.

In light of this scenario, the present article seeks to contribute to the debate on music in the audiovisual arts through the formulation of the concept of macroharmony, presented as a theoretical tool for understanding audiovisual music from a broader relational principle. By articulating reflections from music theory, audiovisual studies, and the tradition of *mousiké*, the study proposes a conceptual framework capable of describing how musical meaning emerges from the interaction between different expressive dimensions and how this articulation participates in the construction of meaning within audiovisual works.

2. THE LIMITATION OF HARMONY AS AN EXCLUSIVELY SONIC PHENOMENON

Since its earliest formulations within the Western musical tradition, the concept of harmony has been associated with the idea of combining sounds. The origin of the term itself can be traced back to ancient Greek thought, in which *harmonia* initially referred to the act of fitting together, joining, or articulating distinct elements in a coherent manner. With the development of music theory over the centuries, however, this notion gradually became specialized within the field of sonic organization, coming to designate the vertical relations between notes and chords within specific musical systems.

During the tonal period, particularly between the seventeenth and nineteenth centuries, harmony became consolidated as one of the central pillars of Western music theory. Within this context, it was systematized as a set of rules and practices regulating the formation and succession of chords, defining patterns of stability, tension, and resolution within a given tonality. Although various transformations occurred throughout the twentieth century—such as the development of atonality, serial music, and a wide range of other compositional languages—harmony remained fundamentally associated with the organization of pitch structures.

Even in contemporary approaches that have significantly expanded the scope of musical investigation, incorporating parameters such as timbre, texture, and spatialization, the concept of harmony has largely remained confined to the acoustic domain. Music theory has therefore developed extremely sophisticated analytical tools for understanding the

internal relations between sounds, yet it has rarely extended this line of reasoning to the interactions between music and other expressive elements present in audiovisual arts.

This limitation becomes particularly evident when we observe how music operates in contexts such as cinema, theatre, or videogames. In these media, the spectator's musical experience can rarely be reduced to what is perceived solely by the ear. The same sonic material may assume profoundly different meanings depending on the image that accompanies it, the dramatic situation in which it appears, or the relationship it establishes with the narrative events unfolding in the work—a phenomenon already observed by film theorists who emphasized the expressive role of the articulation between sound and image in the construction of audiovisual meaning (EISENSTEIN, 1947).

Consider, for example, the sustained performance of a major chord by an orchestra. In a purely musical context, this chord could be described and analyzed in terms of its internal harmonic properties—the pitches that compose it, its tonal function, or its relation to other chords within a progression. However, when inserted into an audiovisual work, the expressive meaning of this same chord becomes dependent on factors that extend beyond the sonic domain. The image accompanying the chord, the emotional state of the characters, the dynamics of the narrative, and even the silence that precedes or follows it actively participate in the construction of its meaning.

In such situations, it becomes evident that the spectator's musical experience emerges from a network of relations broader than that traditionally considered by harmonic theory. What is heard cannot be dissociated from what is seen or from the dramatic context within which the sound is embedded. The musical phenomenon thus becomes constituted by a system of interactions between different dimensions of the work.

Despite the practical evidence of this phenomenon in contemporary audiovisual arts, theoretical approaches that attempt to integrate these different layers of meaning in a systematic manner remain relatively rare. In many cases, studies of film scoring or stage music focus on describing compositional styles, the narrative functions of music, or strategies of synchronization between sound and image, without necessarily proposing a conceptual framework capable of explaining in a unified way the interaction between these elements.

Thus, an important theoretical gap remains open: if musical experience in audiovisual arts depends on the interaction between sonic and non-sonic elements, what conceptual tools would be capable of adequately describing this type of expressive organization?

The hypothesis developed in this article arises precisely from the need to address this question. By recognizing that musical meaning in audiovisual contexts is established through the interaction between multiple elements of the work, it becomes possible to conceive an expansion of the traditional concept of harmony. Rather than being restricted to relations between notes and chords, harmony may be understood as a broader principle of articulation between different expressive components.

It is at this point that the notion of macroharmony is introduced, understood as an expansion of the concept of harmony into a broader relational domain in which music is constituted through the inseparable interaction between sounds, images, actions, and narrative contexts. Such a perspective allows audiovisual music to be understood not merely as a sonic structure applied to images, but as an integral part of an expressive system in which all elements of the work simultaneously participate in the construction of meaning.

More than simply extending the modern understanding of harmony as the organization of pitch structures, this formulation seeks to reconnect the concept with its broader and more original dimension, prior to its technical specialization within Western music theory.

3. THE CONTEMPORARY EXPANSION OF MUSICAL EXPERIENCE IN AUDIOVISUAL ARTS

From the twentieth century onward, technological development and the consolidation of audiovisual media produced a profound transformation in the ways music is experienced by audiences. For much of the history of Western music, listening was predominantly associated with contexts in which the musical phenomenon appeared in a relatively autonomous form—such as concerts, recitals, or domestic musical practices. The emergence of cinema, television, and later digital media, however, introduced new modes of articulation between sound, image, and narrative.

In the context of this article, the term audiovisual music is employed in an expanded sense. It does not refer exclusively to music composed for cinema or television, but to any artistic practice in which musical experience is constituted through direct interaction with visual, performative, or narrative elements. In this sense, the field of audiovisual music also encompasses traditions such as theatre music, opera, and dance, as well as contemporary practices found in videogames and other forms of multimedia production.

Beyond the more traditional conception of music, the perspective of macroharmony also considers the various acoustic phenomena that participate in the expressive construction of audiovisual works. These include sound effects produced by musical instruments or other means, practices such as foley, sound design, stage sound effects, and environmental soundscapes. Likewise, vocal modulations performed by actors and performers—whether in singing, speech, or other forms of vocal expression—also belong to this field when they contribute to the aesthetic and dramatic organization of the work. In all these cases, musical meaning emerges from the articulation between sound, image, gesture, scenic space, and narrative development, configuring an integrated expressive system.

From its earliest decades, cinema began to play a fundamental role in shaping audiovisual experience. Even during the so-called silent film era, film screenings were frequently accompanied by pianists or small instrumental ensembles responsible for commenting on, intensifying, or guiding the emotional reception of the projected images. With the development of sound cinema, this relationship became even closer, establishing a constant interaction between musical score, cinematic editing, dramaturgy, and the actors' performances. Since the earliest systematic reflections on the subject, authors such as Adorno and Eisler have observed that music in cinema actively participates in the construction of the dramatic meaning of images, functioning as a structural element of audiovisual experience (ADORNO; EISLER, 1947).

Over time, similar practices were incorporated into other forms of audiovisual production. In television, for example, music became a structural element of narrative in series, soap operas, and entertainment programs. In videogames, soundtracks began to operate within dynamic systems in which music changes in real time according to the player's actions and the unfolding of the interactive narrative. More recently, digital platforms and social networks have further expanded this field, multiplying situations in which sound and image are experienced simultaneously and interdependently.

In this context, music ceases to be perceived merely as an autonomous sonic object and begins to be understood as part of a broader expressive system. The spectator's musical experience emerges from the interaction between different elements of the audiovisual work, including images, movements, sound environments, dialogue, performative gestures, and narrative structures—a dynamic that resonates with Michel

Chion's reflections on the audiovisual construction of meaning through the relationship between sound and image (CHION, 1994). What is heard is therefore constantly shaped by what is seen and by the symbolic context in which both are embedded.

This transformation in the experience of listening also profoundly affects the creative processes involved in composing music for audiovisual contexts. In many situations, music is not conceived as an independent element that is later combined with images, but rather as part of a creative process in which different dimensions of the work develop simultaneously. Composers, directors, editors, actors, and other creators frequently collaborate in the construction of a shared expressive fabric, in which the boundaries between sound, image, and action become increasingly permeable.

From this perspective, audiovisual music may be understood as the result of a system of relations in which different elements of the work intersect and transform one another during both creation and reception. Musical meaning thus ceases to depend exclusively on the internal properties of sonic material and instead emerges from the interaction between multiple expressive layers.

This condition reveals an important shift in relation to traditional forms of musical listening. While harmonic theory historically developed to explain the internal organization of sonic structures, music in audiovisual contexts often operates on a broader relational level in which sounds, images, and narratives jointly participate in the construction of meaning.

In light of this scenario, it becomes possible to recognize the need for a conceptual expansion capable of adequately describing this type of expressive organization. If harmony, in its traditional sense, designates the combination of sonic elements that produce a meaningful unity, it becomes plausible to imagine an analogous principle operating on a broader scale, in which different elements of the audiovisual work articulate themselves in an inseparable manner.

It is precisely within this horizon that the proposal of macroharmony emerges. By displacing the concept of harmony beyond the strictly acoustic domain, macroharmony seeks to describe the relational field within which audiovisual music is constituted through the interaction between sounds, images, actions, and narrative contexts. In this way, musical experience comes to be understood as part of an integrated expressive system in which each element of the work intersects with and transforms the others.

4. THE MACROHARMONY HYPOTHESIS

Based on the considerations presented in the previous sections, it becomes possible to formulate the central hypothesis of this article. If, within the tradition of music theory, the concept of harmony describes the combination of sonic elements that produce an expressive unity, then musical experience in audiovisual contexts suggests the existence of an analogous phenomenon operating on a broader scale.

In audiovisual works, music rarely functions as an isolated element. On the contrary, its meaning emerges from constant interaction with images, dramatic actions, narrative contexts, and other components of the work. In such situations, what is heard becomes inseparably connected to what is seen and to the manner in which events unfold within the narrative.

This condition allows us to propose the following hypothesis: music in audiovisual contexts may be understood as part of an expressive system in which different elements

of the work articulate themselves in a manner analogous to the way notes combine in the formation of a chord. Just as a musical chord cannot be reduced to a single note, the musical meaning of an audiovisual work cannot be explained solely through the internal organization of the sounds that constitute its soundtrack.

From this perspective, this article proposes the concept of macroharmony. The concept of macroharmony designates the principle according to which the meaningful structure of audiovisual music emerges from the inseparable interaction between sonic and non-sonic elements—such as image, action, narrative, space, and dramatic context—whose articulation produces an expressive unity that transcends the sum of its components.

Macroharmony therefore does not refer to a specific element of the work, but rather to the relational field in which different expressive dimensions simultaneously participate in the construction of musical meaning. Within this field of relations, the elements of the work cease to exist as isolated components and begin to intersect with one another, transforming each other during both the processes of creation and reception.

This dynamic can be understood through the idea of permeability between the elements of the audiovisual work. When inserted within a shared expressive context, sounds, images, gestures, environments, and narratives begin to influence one another, modifying the way each element is perceived. The result of this process is not simply the sum of its parts, but the emergence of a new expressive unity distinct from the individual elements that compose it. Musical experience thus arises from the interweaving of these different dimensions of the work, configuring a field of meaning that cannot be attributed exclusively to any one of them in isolation. In certain respects, this dynamic resonates with what some contemporary approaches in aesthetics describe as emergent properties, in which particular qualities of artistic experience arise from the interaction between different elements within a system and cannot be reduced to the isolated characteristics of each component (LEVINSON, 1997).

Such an understanding also echoes the earlier meaning of the term harmony in the Greek tradition. Before becoming a technical concept within Western music theory, the word *harmonia* referred more broadly to the act of fitting, joining, or articulating distinct elements in a coherent manner. The term was used in different contexts to designate the proper joining of parts within a whole—an idea that applies equally to artisanal practices, such as the precise fitting of pieces in carpentry or construction, and to symbolic processes of organization in artistic practices.

In the field of the performing arts of ancient Greece, this notion was directly associated with the universe of *mousiké*, a term that designated an integrated set of practices involving poetry, music, movement, and performance. In the theatrical performances of ancient Greece, these elements were not conceived as independent domains but as inseparable dimensions of a single artistic realization. The actors' voices followed melodic lines closely related to the instrumental accompaniment, bodily movements were integrated with the rhythm of declamation and music, and poetic text was presented as part of a performative flow in which sound, gesture, and action formed an indivisible symbolic unity.

Over time, transformations in musical and theatrical practices contributed to a gradual differentiation between these dimensions. The introduction and development of wind instruments in performative contexts, for example, expanded the role of instrumental performance and gradually favored the autonomy of musical practices that had previously been deeply integrated with scenic action. In certain periods of Greek culture, historical records even indicate the existence of specific competitions devoted to instrumental

performance, in which musicians presented themselves relatively independently from dramatic performances. This process of specialization contributed, over the centuries, to a progressive separation between music and scenic performance, a phenomenon that would later influence the formation of modern categories in music theory.

In this sense, macroharmony may be understood as an expanded recovery of this earlier meaning of the term harmony. By recognizing that musical meaning in audiovisual contexts emerges from the interaction between multiple expressive elements, macroharmony reintroduces the idea that the aesthetic unity of a work can result from the inseparable articulation of different dimensions of artistic experience. The fundamental difference lies in the fact that, whereas the Greek tradition operated within the horizon of the performative practices of *mousiké*, macroharmony proposes the expansion of this principle into the field of contemporary audiovisual arts.

Paradoxically, what appears here as a contemporary expansion of the concept of harmony may also be understood as a return to a broader dimension of the term in its historical origin.

The idea of a deep articulation between different expressive dimensions of an artistic work also appears in later reflections on the integration of the arts. In the nineteenth century, Richard Wagner systematically developed the notion of *Gesamtkunstwerk* (total work of art), advocating the convergence of music, poetry, staging, and movement in the realization of a unified dramatic expression (WAGNER, 1849/1993). In Wagner's conception, however, these different arts remain relatively autonomous domains seeking balance within the dramatic synthesis of the work. The aesthetic unity results from the cooperation of distinct artistic languages, each contributing its specific properties to the realization of the whole.

The perspective proposed in this article approaches this integrative horizon but differs from it in a fundamental aspect. Within macroharmony, the elements of the audiovisual work are not understood merely as autonomous components in equilibrium, but as expressive dimensions that intersect and transform one another, merging into the constitution of a symbolic unity that cannot be reduced to the sum of its parts.

5. THE MACROHARMONIC STRUCTURE OF AUDIOVISUAL MUSIC

Macroharmony is not limited to any specific system of sound organization developed within the Western musical tradition. Rather, it constitutes a relational principle that may be applied to different forms of structuring sonic material, including tonal, modal, atonal, or other forms of musical organization. In this sense, macroharmony does not depend on a particular harmonic vocabulary to operate, since its foundation lies not in the internal organization of pitch structures but in the interaction between sounds and non-sonic elements within the expressive structure of the work.

This perspective finds its deeper foundation in the previously mentioned Greek tradition of *mousiké*—within which music, speech, gesture, and movement constituted inseparable dimensions of a single artistic practice—rather than in the conception later adopted by Western music theory, which focused primarily on the vertical organization of pitches. Macroharmony thus reactivates this expanded dimension of articulation between expressive elements, updating it within the context of contemporary audiovisual arts.

This does not prevent traditional systems of musical organization from being employed as compositional tools within a macroharmonic conception. A composer may, for example, make use of harmonic functions within the tonal system—dominants associated with tension, subdominants with processes of preparation or displacement, and tonics with moments of repose or resolution—as part of the expressive organization of particular passages of a work. When considered from this expanded perspective, such functions cease to operate exclusively on the sonic level and instead become integrated into macroharmonic configurations in which tension or resolution may emerge from the interaction between music, image, dramatic action, gestures, sound environments, or narrative development.

Similarly, it becomes possible to conceive processes of expressive resolution that extend beyond the strictly musical domain, configuring what may be described as macroharmonic cadences, in which the sense of conclusion or transformation results from the convergence of multiple dimensions of the audiovisual work. It is important to emphasize, however, that this application represents only one among several compositional possibilities within the field of macroharmony, since the macroharmonic principle itself is not reducible to any specific system of sonic organization.

If macroharmony describes the relational field within which musical meaning in audiovisual contexts emerges from the interaction between multiple expressive elements, it becomes necessary to investigate how these relations are organized within the aesthetic experience of the work. To explore this issue, it may be useful to draw an analogy with one of the most fundamental concepts of music theory: the chord.

In Western musical tradition, a chord may be understood as the result of the simultaneous combination of different pitches which, when perceived together, produce a harmonic unity. Although each note possesses its own characteristics, the musical meaning of the chord cannot be reduced to any of them individually. The expressive effect results from the relationship established between all the notes that form the structure.

In audiovisual contexts, something analogous may occur on a broader scale. The spectator's musical experience frequently emerges from the simultaneous combination of different elements of the work—sounds, images, movements, environments, dramatic actions, and narrative contexts—whose interaction generates an expressive unity that surpasses the sum of its parts.

In this sense, each significant moment within an audiovisual work may be conceived as a macroharmonic configuration in which different dimensions of aesthetic experience become simultaneously articulated. Just as the perception of harmonic unity in a chord depends on the interaction between multiple notes, in macroharmony musical meaning emerges from the relationship between different elements of the work acting together within a shared expressive context.

This analogy does not imply that visual or narrative elements function literally as musical notes. Macroharmony does not seek to establish a direct correspondence between sonic parameters and elements belonging to other artistic languages. Rather, the proposal is to recognize that, as in musical harmony, meaning emerges from the relationships established between components that operate simultaneously within the same expressive field.

Interactions of this kind may be observed in numerous audiovisual works in which music plays an active role in shaping the expressive construction of narrative. At

different moments in the history of cinema, composers and directors have explored with particular intensity the articulation between music, image, and montage—as in the collaborations between Sergei Eisenstein and Sergei Prokofiev, or in the dramaturgical construction of musical scores in films by Alfred Hitchcock and Bernard Herrmann. In such cases, musical meaning emerges not only from the sonic structure of the music itself, but also from the way it integrates into the broader expressive structure of the work.

Consider, for example, a hypothetical situation in an audiovisual work in which a sustained chord in the musical score accompanies the image of a character facing a decisive event in the narrative. The expressive meaning of this moment derives neither solely from the sonic structure of the chord nor exclusively from the image presented, but from the interaction between both elements within the narrative context of the work. The music may intensify the dramatic impact of the scene, while the image and narrative simultaneously reshape the spectator's perception of the sonic material. The result of this process is an expressive unity that belongs simultaneously to all these dimensions. The music participates in the construction of the meaning of the image, just as the image transforms the perception of the music. This interaction constitutes a specific macroharmonic configuration within the flow of the aesthetic experience of the work.

From this perspective, the macroharmonic structure of an audiovisual work may be understood as the set of relations established between different expressive layers over time. Sounds, images, gestures, sound environments, dialogue, and dramatic actions become interdependent elements within an integrated expressive system. Each component influences the perception of the others, producing configurations of meaning that continuously transform throughout the development of the work.

This dynamic reinforces the idea of permeability between the elements of the audiovisual work. By operating within a shared expressive field, each element ceases to be perceived solely in its own material specificity and instead acquires meanings that depend on the relations it establishes with the others. In this way, music may alter the interpretation of an image while the image simultaneously transforms the way sound is understood.

Macroharmony should therefore not be conceived as a fixed object, but as a relational process in constant transformation. Just as chords in musical harmony succeed and transform one another within a progression, macroharmonic configurations also reorganize themselves continuously throughout the course of an audiovisual narrative. Each moment of the work may thus be understood as a particular articulation between different expressive elements, producing a specific macroharmonic configuration within the flow of aesthetic experience.

This perspective allows audiovisual music to be conceived not merely as a sonic accompaniment to images, but as an integral part of a broader expressive structure. Macroharmony thus offers a conceptual framework capable of describing how different artistic languages interact in order to produce meanings that belong simultaneously to all of them.

By recognizing that musical meaning emerges from these relations, it becomes possible to investigate more systematically the creative processes involved in composing music for audiovisual contexts, as well as to develop new analytical tools capable of describing the interactions between sound, image, and narrative within contemporary artistic practices.

6. IMPLICATIONS OF MACROHARMONY FOR THE ANALYSIS AND CREATION OF AUDIOVISUAL MUSIC

The formulation of the concept of macroharmony opens new perspectives for understanding the creative and analytical processes associated with audiovisual music. By recognizing that musical meaning emerges from the interaction between multiple expressive elements, it becomes possible to broaden the scope of observation in both analytical inquiry and compositional practice within this context.

Traditionally, musical analysis has focused on the investigation of the internal properties of sonic material. Parameters such as pitch, rhythm, timbre, texture, and form constitute the primary focus of most analytical approaches developed within the field of music theory. Although these tools remain fundamental for understanding the sonic organization of a musical score, they are not always sufficient to fully explain the expressive functioning of music when it is embedded within audiovisual works.

In this respect, the proposal of macroharmony enters into dialogue with investigations developed in the field of audiovisual music studies, particularly with works that explore the interaction between sound, image, and narrative, such as those of Michel Chion and Sergei Eisenstein. In the field of film sound studies, for instance, Michel Chion described phenomena such as *synchresis*—the spontaneous perceptual fusion of sound and image when they occur simultaneously—demonstrating how audiovisual experience emerges from the interaction between different sensory dimensions of the work (CHION, 1994).

The perspective of macroharmony resonates with these observations by proposing a broader conceptual framework for understanding the expressive unity that arises from such interactions. By considering that musical meaning in audiovisual contexts results from the articulation between different elements of the work, it becomes possible to expand the field of analysis beyond the internal organization of sonic material.

From the perspective of macroharmony, the analysis of audiovisual music investigates how different elements of the work articulate themselves in order to produce specific expressive configurations. Rather than restricting itself to the internal description of sonic material, analysis may examine how images, gestures, editing rhythms, dramatic action, silence, and sound environments contribute to the constitution of expressive functions throughout the work. In this sense, music may also assume a directly *dramaturgical* role, participating in the symbolic organization of actions and atmospheres within the scene—a phenomenon discussed in studies of sonic *dramaturgy* in contemporary performing arts (MOTA, 2018).

This expansion of the analytical field makes it possible to observe, for example, how particular visual configurations may intensify or transform the perception of specific musical materials. A single musical motif may assume distinct meanings when associated with different narrative contexts, just as the same sequence of images may produce different expressive effects depending on the music that accompanies it. Macroharmonic analysis seeks precisely to understand how these relations are established and how they contribute to the construction of the aesthetic experience of the work.

From the perspective of artistic creation, the concept of macroharmony also offers a relevant conceptual tool for composers working in audiovisual contexts. In many cases, composing music for cinema, theatre, television, or videogames occurs within collaborative processes in which different areas of artistic creation develop simultaneously. Directors, screenwriters, editors, actors, sound designers, and composers participate

together in the construction of a shared expressive fabric in which each aesthetic decision may influence the perception of the others.

In such contexts, thinking about music through the principle of macroharmony may contribute to a more integrated compositional approach, in which the composer works not only with sonic materials but also with expressive relationships between sound, gesture, image, spatiality, vocal modulation, and dramatic development.

This perspective does not imply the dissolution of musical specificity within the broader audiovisual work. On the contrary, macroharmony fully recognizes the singularity of musical language and its expressive resources. What it proposes is an expansion of the field of observation capable of understanding how these resources interact with other dimensions of artistic creation.

Moreover, the macroharmonic approach also allows for the recognition of the creative role of silence within audiovisual works. Just as silence may perform structural functions within music, its presence in audiovisual contexts may also participate in specific macroharmonic configurations, transforming the perception of images, gestures, and dramatic actions unfolding within the scene.

In this way, macroharmony may be understood as a principle that contributes to bringing together the fields of music theory, audiovisual analysis, and compositional practice. By shifting the focus of analysis toward the relational field between different elements of the work, it becomes possible to develop new forms of investigation capable of engaging with the complexity of contemporary artistic practices.

In this sense, macroharmony does not present itself as a closed interpretative model, but rather as a point of departure for the development of new analytical and creative approaches aimed at understanding music in audiovisual arts. By recognizing that musical experience emerges from an integrated expressive system, this perspective broadens the horizon for reflecting on the role of music in an artistic landscape in which sound, image, gesture, and narrative are increasingly interconnected.

7. CONCLUSION

The reflection developed in this article began with the observation that musical experience in audiovisual arts frequently exceeds the traditional boundaries of music theory. Although the concept of harmony has played a central role in understanding sonic organization throughout the history of Western music, its application to contexts in which music articulates directly with images, gestures, dramatic actions, and narrative structures reveals the need for a broader conceptual formulation capable of encompassing the interactions between the different expressive dimensions present in such works.

By observing that musical meaning in audiovisual contexts emerges from the relationship between sounds, images, dramatic actions, and narrative structures, it becomes clear that the musical phenomenon cannot be understood solely in terms of the internal organization of sonic material. Rather, the spectator's musical experience results from a system of relations in which different elements of the work intersect and transform one another throughout the processes of creation and reception.

It is within this context that the concept of macroharmony has been proposed. The concept designates the principle according to which the meaningful structure of audio-

visual music emerges from the inseparable interaction between sonic and non-sonic elements, whose articulation produces an expressive unity that surpasses the sum of its components. By shifting the focus from strictly acoustic harmonic organization toward the broader relational field of the audiovisual work, macroharmony seeks to provide a theoretical basis capable of describing more comprehensively the processes through which musical meaning is constructed in contemporary artistic practices.

It is important to emphasize, however, that macroharmony should not be understood primarily as a simple extension of the notion of harmony consolidated by Western music theory. Its foundations lie closer to the original and expanded meaning of the term found in Greek tradition, particularly within the horizon of *mousiké*, in which music, speech, gesture, movement, and action constituted inseparable dimensions of a single aesthetic realization. In this sense, macroharmony recovers and updates this broader understanding of the symbolic articulation between expressive elements, recontextualizing it within the framework of contemporary audiovisual arts.

Paradoxically, what is presented here as a contemporary formulation may also be understood as the recovery of an earlier dimension of the concept of harmony itself, prior to its specialization within the field of music theory. By returning to the idea of harmony as the coherent articulation between different elements of a whole, macroharmony approaches a broader understanding of artistic practices in which music, movement, speech, and scenic representation form inseparable dimensions of a single expressive unity.

In this sense, macroharmony may be understood not only as a descriptive concept, but also as a theoretical tool potentially applicable to the analysis of different forms of artistic production in which musical meaning emerges from the interaction between multiple expressive dimensions, while also contributing to guide future investigations into the ways this articulation manifests itself across different artistic languages.

By proposing macroharmony as a theoretical tool for understanding the relational emergence of musical meaning in audiovisual works, this article seeks to contribute to dialogue between different fields of inquiry, including music theory, film music studies, and audiovisual sound studies. Future research may further develop this perspective through the analysis of specific works, the development of more detailed analytical tools, and the observation of creative processes involved in composing music for diverse audiovisual contexts. By expanding the conceptual horizon of harmony from its more original and relational meaning, macroharmony offers a starting point for rethinking the role of music in an artistic landscape in which sound, image, gesture, and narrative are increasingly integrated.

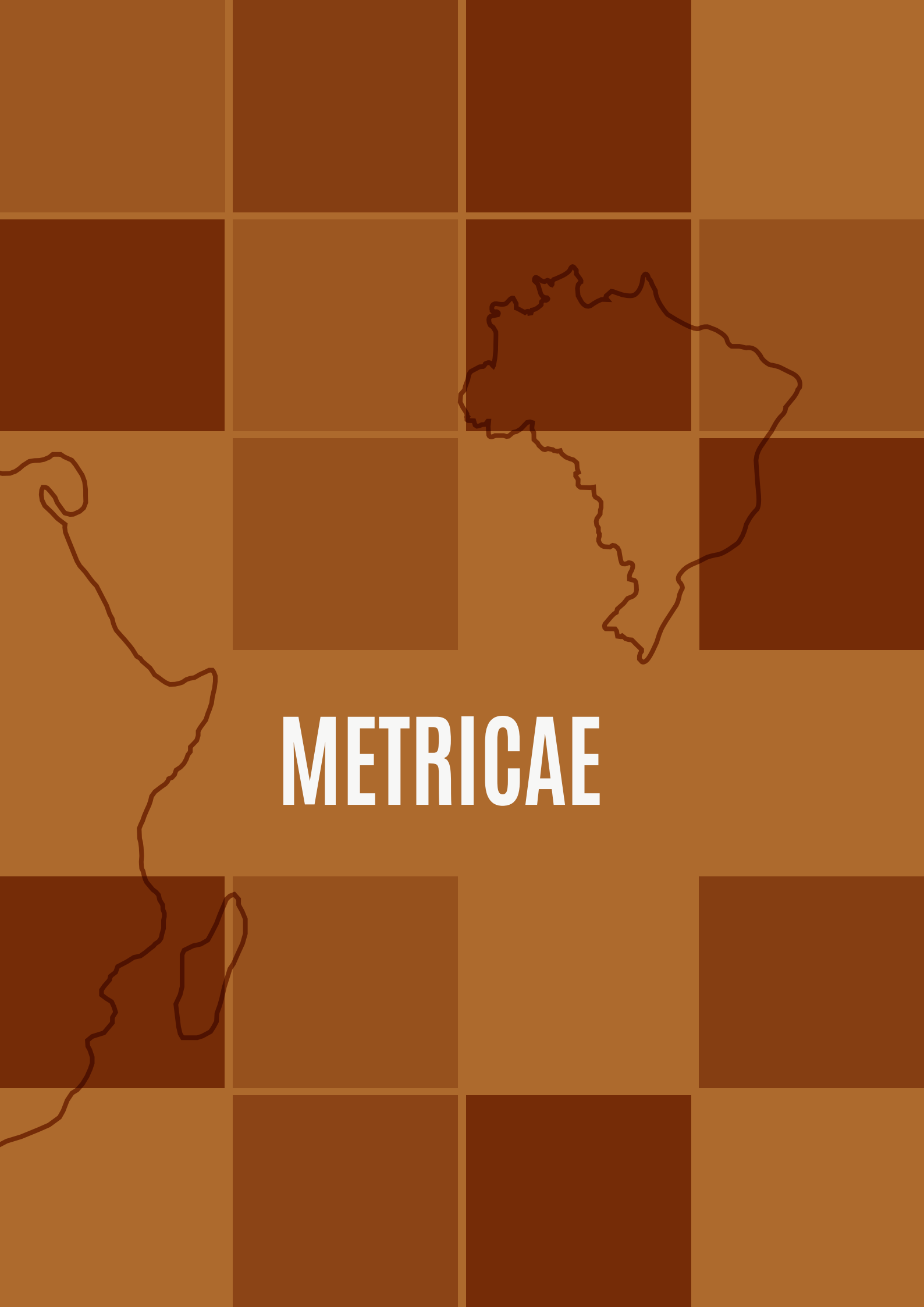
8. REFERENCES

AMALFI, Marcello. *A macro-harmonia*. São Paulo: Giostri, 2015.

AMALFI, Marcello. "Composição para filmes": translation of *Composing for the Films*, by Theodor W. Adorno and Hanns Eisler. *Dramaturgias*, Brasília, no. 19, 2022. DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias19.45121>

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press, 1947.

- CHION, Michel. Audio-Vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994.
- CHION, Michel. Music in Cinema. New York: Columbia University Press, 2021.
- EISENSTEIN, Sergei. The Film Sense. New York: Harcourt, Brace and Company, 1947.
- LEVINSON, Jerrold. Music in the Moment. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- MOTA, Marcus. A dramaturgia musical de Ésquilo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- MOTA, Marcus. Música e cena: dramaturgias do som. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018.
- SCHAFER, R. Murray. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester: Destiny Books, 1994.
- WAGNER, Richard. The Artwork of the Future. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.



METRICAE

The background of the top half of the page is a solid brown color. Overlaid on this are several thin, dark brown, hand-drawn style lines. These lines are irregular and meandering, starting from the top edge and extending downwards, resembling a stylized map or a series of connected paths. They are most prominent on the left and right sides of the upper half.

THE HAUNTED TEXT

MUSIC, ALLUSION, AND STAGECRAFT IN HOMER'S ODYSSEY

A.P.DAVID
Independent Researcher

Abstract

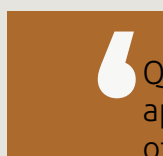
A new observation into Homer's music and musicality demands a reassessment of norms and trends and pedagogy, not just in Homeric Studies but in the modern approaches to classical texts. One cannot any longer ignore accentuation in ancient Greek and Latin verse under the spurious concept of 'quantitative metre'. In particular, the perennial problem of allusion in Homer takes on new dimensions when the phenomenon of musical resonance is brought to bear, together with a focus on the audience's point of contact in performance: the rhapsode wielding a staff, a soloist without a musical instrument or dancers, who appears to be prompted by his script to a distinctive form of stagecraft.

Palavras-chave: Homer, Music, Allusion, Stagecraft

Resumo

Um exame novo sobre a música e a musicalidade de Homero exige uma reavaliação das normas, tendências e pedagogia, não apenas nos Estudos Homéricos, mas também nas abordagens modernas aos textos clássicos. Não se pode mais ignorar a acentuação na poesia grega e latina antiga sob o conceito espúrio de "métrica quantitativa". Em particular, o problema perene da alusão em Homero assume novas dimensões quando se considera o fenômeno da ressonância musical, juntamente com o foco no ponto de contato do público na performance: o rapsodo empunhando uma pauta, um solista sem instrumento musical ou dançarinos, que parece ser induzido pelo seu texto a uma forma peculiar de encenação.

Keywords: Homero, Música, Alusão, Encenação..



Quantitative metre' is a concept which is thought usefully and distinctively to apply to ancient Greek and Latin poetry, but it in fact describes the substrate of all the familiar modern forms of music from baroque to classical, atonal, jazz, blues, rock, or pop. Whole-number ratios define the durations of notes in these forms which, more often than not, derive their patterns from the up- and downbeats of dance steps, rather than from ordering into rhythm the stressed and unstressed syllables of natural language, as happens in the English pentameter. In the ancient poetry, a partly natural distinction between syllable lengths is pressed into service so as to carry these whole number ratios between long and short steps, most often (but not always) 2:1, as between the long and two shorts of a dactylic foot. I say 'pressed into service' as there was no doubt something artificial about the sound of such whole-number ratios when compared to the syllables of plain speech, which makes the utterance sound like 'singing' rather than 'speaking'. In 'Twin-kle twin-kle lit-tle star, how I won-der what you are', each syllable is pronounced unnaturally equal in duration, but the effect sounds perfectly natural for singing. Similarly in $\mu\eta\nu\iota\nu \alpha\phi\epsilon\iota\delta\epsilon \theta\epsilon\acute{\alpha}$, *mēnin aweide theā*, the opening phrase of the *Iliad*, the long underlined syllables are performed exactly double the duration of the short ones to achieve the dactylic effect, like a folk dance step, but there is no reason to suppose that Homer or his mates always talked in that sing-song way. In other words, in spoken Greek, rather than metrical or poetic Greek, not all long syllables would have taken the same length of time to say, nor were they all double the length of shorter syllables, while some short syllables would have been shorter than others. Hence the language of all ancient Greek poetry was stylised.

It is not just the timed ratios between syllable lengths that turn speech into song, however; there are also the changes of pitch and emphases on certain quanta, which give the bare metrical pattern both melody and rhythm. Greek and Latin, both, are self-described as pitch-accented languages. The pitch accent of Greek is a known thing; but Latinists (and linguists) generally disregard Quintilian's use of terms derived from Greek to describe a pitch-accent system for Latin. They assert, in error, that classical Latin had a stress accent. Quintilian for his part describes certain Latin syllables as 'acute', 'grave', or 'flex', where the term 'grave' does not mean 'unaccented', but as its name suggests, describes the heavy down-glide in pitch which immediately follows the sharp rise on the acute syllable.¹ So Greek and Latin do both supply in-built melodic contours when they are arranged by poets to accompany metrical steps (or 'feet').

But one more phenomenon is required of the ancient poetic languages to make their accompaniment musical: dynamic emphasis which either reinforces the metrical downbeat (*thesis*) or syncopates the rhythm by reinforcing within the upbeat (*arsis*). 'Twinkle twinkle' notwithstanding, the robotic reinforcement of the downbeat (in modern notation, immediately after the bar line) produces fatigue rather than the sense of music. This dynamic emphasis in ancient poetry has been discovered in the combination of pitch change with metrical quantity, in particular, the tendency to place the down-glide in pitch, which occurs in both 'grave' and 'flex' syllables, on long metrical downbeats. The latter tendency is documented for Greek by W. S. Allen.² I developed a new theory of the Greek accent which entails a 'law of tonal prominence', drawing on W. S. Allen's descriptive work on metrical environments, which determines when each of the often unmarked down-glides in pitch and the marked acute rises in pitch, is dynamically prominent. The positions within words and enclitic groupings predicted for dynamic prominence by the new law correspond to the consensus among historical linguists for stress positions in Greek words, involving both a rising-pitch stress and a separate falling-pitch stress. This finding among linguists goes practically unheeded by professional Hellenists, despite its implications for how to perform Greek poetry.³ The law turns out to apply also to Latin, in a similar way, predicting dynamic prominence for the very same syllables deemed to be stressed by the conventional rule.⁴

¹ A. P. David, 'Vindicating Quintilian: Latin had a pitch accent!', *Dramaturgias* no. 20:7 (2022), 731-43.

² W. S. Allen, *Accent and Rhythm*, Cambridge: Cambridge University Press, 1973, 262-4.

³ Although see Alan H. Sommerstein, *The Sound Pattern of Ancient Greek*, Oxford: Basil Blackwell, 1973, 123-7, discussed in A. P. David, *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford: Oxford University Press, 2006, 80-1. Subsequently, see Chris Golston, 'Floating H (and L*) Tones in Ancient Greek', in J. Myers and P. E. Pérez (eds.), *Arizona Phonology Conference*, iii (1990), Tucson: University of Arizona Linguistics Department, 1990, 72. See also P. Sauzet, 'L'accent du grec ancien et les relations entre structure métrique et représentation autosegmentale', *Langages*, 95 (1989), 81-113; for a conspectus and summaries of these, see R. Noyer, 'Attic Greek Accentuation and Intermediate Derivational Representations', in I. Roca (ed.), *Derivations and Constraints in Phonology*, Oxford: Clarendon Press, 1997, 501-27. More recently: Lev Blumenthal, 'Tone-to-Stress and Stress-to-Tone: Ancient Greek Accent Revisited' in *General Session and Parasession on Conceptual Structure and Cognition in Grammatical Theory*, Linguistic Society of America, BLS 30:5.

⁴ Stress the penult when the penult is long, the antepenult when the penult is short. David, *The Dance of the Muses*, 52-93. See also *Singing Homer's Spell: The End of Oralist Poetics*, Chandler, AZ: Mother Pacha, 2025, 33-43 (paperback), and 'Debunking the Parry-Lord Hypothesis on the Composition of Homer or Ἑμμελὴς Τέχνη, The Art of Intrinsic Melody', *Dramaturgias*, no. 28 (2025), 332-61.

There is a moment in the *Iliad* when Odysseus has finally had enough of servility to the unworthiness of Agamemnon. For the latest time, the warlord counsels escape, an ignominious pushing off of the ships by night forever abandoning the expedition to Troy. Odysseus addresses him as οὐλόμεν' ('accursed', probably best translated as a swear word), and bursts out:

σίγα, μή τις τ' ἄλλος Ἀχαιῶν τοῦτον ἀκούσῃ
μῦθον, ὃν οὐ κεν ἀνὴρ γε διὰ στόμα πάμπαν ἄγοιτο,
ὅς τις ἐπίσταιτο ἥισι φρεσὶν ἄρτια βάζειν
σκηπτοῦχος τ' εἴη, καὶ φοῖ πειθοίατο λαφοῖ
τοσσοῖδ' ὅσσοισιν σὺ μετ' Ἀργείοισι φανάσσεις.

Shut up! Lest any other of the Achaeans hear this
Disclosure, which no man would let out his mouth at all—
Anyone who'd know in his mind's vessels to speak what suits,
And be the sceptre-bearer, and the one whom armies obey—
So many as are the Argives among whom you're the Lord. (IL.XIV.90-4)

The accentuation of the first line of the speech is highly unusual. There are actually five long beats in a row to begin the line; four of the five are dynamically prominent, or stressed, according to the new law; all of them have changing pitch, four rising and one falling. Such a sequence bluntly suspends the tripping dactylic rhythm, long-short-short, with long-long-long-long-long. Note in particular the sequence of three straight, long, acutely accented syllables, three long syllables of sharply rising pitch (μή τις τ' ἄλλος). Perhaps there is a staircase effect to a high pitch peak. The line is musically as well as emotionally an emphatic outburst.

This moment of defiance against authority, counter to Odysseus' character elsewhere, evidently made a big impression on the composer of the *Odyssey* and its hero Odysseus. The striking accentual pattern, from beginning to mid-line, recurs several times in key speeches of Odysseus which are reported by Odysseus himself. Two of these are in the episode with Polyphemus, first in Odysseus' indignant expression at being taken for a fool by the brute:

οὕτω γάρ πού μ' ἤλπετέ 'νὶ φρεσὶ νήπιον εἶναι.

For I suppose he expected me, in his mind's vessel, to be *such* a simpleton. (Od.9.419)

Then the identical accentual sequence occurs at the beginning of the fateful speech where he announces his true name to the Cyclops:

Κύκλωψ, αἶ κέν τις σε καταθνητῶν ἀνθρώπων
ὀφθαλμοῦ εἴρηται ἀφεικελίην ἀλατύν,
φάσθαι Ὀδυσσῆφ' αἶ πτολιπόρθιον ἐξαλαῶσαι ...

Cyclops! If there's any death-bound human being
Should ask after the ugly blinding of your eye,
Announce it was Odysseus the City-Sacker who blinded you ... (9.502-4)

A visual inspection reveals that in the rest of the line and the following lines, accented syllables are generally spaced between unaccented ones, in the normal give-and-take of poetic rhythm. The concentrated outburst occurs also at the moment Odysseus'

identity is almost revealed when the nurse Eurycleia discovers his scar and drops his leg into the wash basin. By this point, however, his identity is already revealed in his accents:

σίγα, μή τις τ' ἄλλος ἐνὶ μεγάροισι πύθεται.

Silence! Lest anyone else in the big rooms hear. (19.486)

In the latter case, the half-line from the *Iliad* as well as the distinctive accentual pattern are re-sounded. Most strikingly, the pattern appears when Odysseus is earlier disguised as an old beggar, in the swineherd's hut, and tells a lying story about how he once bivouacked with Odysseus; he quotes Odysseus as uttering almost exactly the same hushed outburst he had used against Agamemnon:

σίγα νῦν, μή τις σε' Ἀχαιῶν ἄλλος ἀκούσῃ.

Hush now, in case some other Achaean hears you ... (14.493)

Odysseus in disguise wants to be convincing that his character has met the real Odysseus, among people who know the real Odysseus. The pitch patterns by themselves, even when the words bearing them are different, are identifying. Hence Homer's craft is pointedly at work in creating a distinct musical identity for Odysseus, in conversation with perhaps his most redeeming moment in the *Iliad*. I wrote:

What is marvellous here is that this is Odysseus trying to sound like Odysseus; may we not surmise that this character was coming to be known for the emphatic, long-syllabled, oxytonal crescendo at the beginning of his hexameters—and his stage whisper? Known for his hoarsely whispered 'Shut up!?' Known, in the strictly metatextual sense, for that very line from *Iliad* XIV? It is a bit like Don Quixote appearing in his sequel, where he is already a literary sensation, a character whose words and actions people have read about in the first book. In the previous line, Odysseus playing the Cretan even advises that Odysseus speaks the line in a 'little voice', φθεγγάμενος δ' ὀλίγηι ὀπί με, cueing the performer's stage whisper for the outburst. We have been set up by Homer, long in advance, through Odysseus himself in his lying tale, for the scene of the recognition by the scar in Book 19, when nurse Eurycleia famously drops his leg in the wash basin. Odysseus' tonal outburst gives himself away, as surely as his scar.⁵

Homer's text appears to contain intentional music, separable from the meaning or intent of its words. Philology is therefore no longer adequate to interpret such a text, unless it loses its habit of disregarding accentual prosody. Penelope in the *Odyssey* has an even more striking leitmotif, which recurs uniquely often in her speech, with its culminating instance in the recognition scene of Book 23, when she performs the 'bed trick' upon Odysseus:

οὔτε λῆν ἄγαμαι, μάλα δ' εὖ φοῖδ' οἶος ἔησθα

'Nor am I even so amazed—but dammit, I know you, what you were ...' (23.175)

⁵ David, *Singing Homer's Spell*, 263-4 (paperback).

I wrote:

There is in this period a remarkable sequence, against all notions of epic rhythm and harmony, of three successive circumflected syllables: εὔ οἶδ' οἶος ἔησθα. If there is an absolute in metrical theory, it is that rhythm depends on alternation—on the alternation of emphases in time. Hence there is also something absolute about the harmonic innovation registered here; three consecutive complete Hellenic contonations should be unsingable within a dactylic line. Even someone who hears formulæ in Homer must admit that there is something more than an instance of non-formulaic language going on here: there is something antithetical to the very notion of a metrical formula. Indeed, it is by 'innovation' that the concept 'tradition' is analytically determined, and hence by which it comes properly to light—not by the 'formula'. At a moment of ultimate tension, the histrionic minstrel has dared his music to overreach its native forms, to find and to embody an expression inside the rhythm and harmony of the epic line which captures the sure mind, the knowing heart, the very living breath of Penelope. 'I know you, what you were,' she seems to say to the stranger before her, with all the force, and risk, of her own identity. This is a moment to be savoured, a moment of musical disclosure and self-revelation ... a moment scarcely to be matched in the apparitions of later literature.⁶

All of the presumptions and implicit premises which drive the idea that Homer's text is a product of an oral tradition, all of its 'noble savage' mentality, together with many of the conclusions and constructs which follow, must be put to one side until the idea can be grounded in the intentional, musical reality of Homer's extant text. Sequences of pitch changes only become melodies when they recur, as it were, verbatim; the recurrence and repetition which are the stock-in-trade of oral theory lose all need for explanation in a musical text. Philological prompts toward 'diction' and 'theme' may move mountains in analysing the Gospel of St. Matthew, but they yield to other motive forces when it comes to Bach's *St. Matthew Passion*. 'Theme' in particular must take on its musical colour, which brings an intrinsic desideratum, rather than an editor's scrutiny, to the concept of variation, whose display in modern music, from classical to jazz, is sophisticated enough to illuminate the text of Homer. The modus of theme and variation, or variations on a theme, should be seen to motivate composition, rather than reflect exigencies of either transmission or performance.

In point of fact, metrical formulas are inadequate as building materials for *any* musical text, from Homer to Bach to the Sex Pistols. *All* of them are not only quantitative, but rhythmic and harmonic. The leitmotifs of Odysseus and Penelope, respectively three straight rising long acutes and three straight long circumflexes, are pointed insults to the sense of dactylic rhythm. Word-level accents are usually separated from each other by the unaccented syllables; it takes compositional engineering, by means of enclitics and elisions, to achieve the sequences which characterise Penelope and Odysseus at moments of heightened drama, moments which elicit an outburst from their carefully considered facades into the breath of living music. *I know you, what you were.*

It may excite ambitious students of Greek that Homer's music is largely an unknown, but that there are now new tools, such as the law of tonal prominence, with which

⁶ David, *The Dance of the Muses*, 136-7; *Singing Homer's Spell*, 240-3 (paperback).

to recreate and explore his score, perhaps to discover new depths of resonance and allusion. There is no longer a need to limit yourself to the imagined epic cycle of the neo-analysts when you sound out Homer's score for its internal echoes and musical evocations. To be sure, external allusions in Homer remain a labyrinthine critical problem. But it should be clear that the number of people presently familiar enough with Homer's music and how it works, to be able to compare it to something or anything else, must be vanishingly small. For now. But it seems to me the ability to restore the music to Homer's text, through attention to melodic contours and applying the law of tonal prominence, makes most of this poet's extant material newly virgin territory. The leitmotifs mentioned above should be considered blunt instruments, for all that philology so far has let them go unnoticed, compared to the subtleties of theme and variation we should expect in a musical narrative. In what follows, I cannot pretend to have heard all there is to hear in the passages I shall discuss; but I hope I shall advance the possibility that Homer's Greek and the art of Homer's line will become interests of renewed intensity for prospective (and prospecting) students.

There will no longer be a need to couch one's observations in the language of oral theory, and to use the word 'tradition' in every second paragraph. The only direct internal indication of traditional inheritance in Homer comes through the catalogue form. The *Iliad's* Catalogue of Ships may well be a quotation of sorts. I have suggested that some peculiarities of narrative form in Homer and Hesiod, especially ring composition, can be traced to expansions, via digression and retrogression, within the listed segments of a catalogue.⁷ An original motivation for an extemporiser of closing each digression with a retrogression, turning the inserted story into an aural ring, would have been to keep his place in the sequence, like someone interrupted from counting pennies, trying to remember what number he had been on. In Homer and Hesiod one should assume that the mnemonic technique had instead become an aesthetic style. A catalogue we encounter in Homer's composition need not be a traditional one, as we shall see, but a composer tapping into a familiar style, like Mozart writing a march in *Figaro*.

Crucially, nothing about Homer's noun-and-epithet laden language points to inherited use of any kind, only to the natural reflex in music to create context in the only way it knows how, through repetition; and to the instantiation in performance of singing an object or person with its full name—that is, not bare, but replete with its evocative epithets.⁸ Modern editors sometimes edit him; but Odysseus never misses an opportunity, in his long tale to the Phaeacians, to have someone address him with his full ἔπος, so that through the superior to whom he is giving voice, whether Circe or Teiresias, he in effect keeps invoking and instantiating himself:

διογενὲς Λαερτιάδῃ πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ
'Zeus-Born son of Laertes, Contriver Odysseus'

Why should we not also see Homer as a self-promoter? There is every reason to suppose that he was an innovator and an iconoclast. To judge by his reception among later

⁷ see my chapter 'The Genesis of Homeric Poetry (a Brief Synthesis): The "Intemporizing" Cataloguer', in David, *Dance of the Muses*, 208-14.

⁸ for his timeless discussion, see Paolo Vivante, *The Epithets in Homer: A Study in Poetic Values*, New Haven: Yale University Press, 1982; discussed in David, *Dance of the Muses*, 145-50.

authors, from Stesichorus to Sappho to Plato, he was at best a competitor or foil, at worst a corrupter of morals who needed to be refuted or purged. In relation to Greek religion and ritual, the explicit evidence is that Homer was, if anything, a source of tradition and of practices, like the text of the Gospels, and not at all the product of a tradition of which anyone was in any way aware. The ancients knew their poetry by the proper names of its composers, in exactly the way that we know our music. And in our own case, the names of Bach and Wagner and the Rolling Stones speak to the inimitable quality of their musical signature. Only proper names can identify this quality, in relation to generic styles and metres. The same must have been true for ancient poets. Hesiod does not swing like Homer. This is why the Homeric Question has always been a red herring. Ancient Greeks, and perhaps non-Greeks like the Romans, needed to know nothing about Homer's biography, as we need know nothing about Bach's, to recognise instantly the unique and identifying qualities of his music, so that we must call it by his name. The more we become familiar with it, the more one should expect that we will recognise what the ancients did implicitly and explicitly, that Homer's word-music, by itself, like Bach's and Shakespeare's, forges an identity; and every word doth almost say his name.

While all of Homer can be danced in the round, or sung to the accompaniment of a lyre without the pounding dactylic beat of the dancers, we know that large Athenian audiences met Homer's music in the lyre-less declamation of a rhapsode, wrapped in a cloak and holding, or wielding, a staff. Let us meet him there on his stage. I see him as a haunted figure, equally haunted by the invisible dance which animates the rhythm of his words, as by the long dead people who continually possess him, and speak through him like a medium. His is still a text made of words, each of which needs to be parsed before a thought or a story can emerge. But this story comes to us in rhythmic segments and melodic lines which are separable from its phrases and sentences, while engaged with them in a constant dovetailing at cadences both musical and narrative. This performer of the tale regularly makes his presence intrude when he announces that he is changing places (ἀμειβόμενος) from one speaker to another. (This middle-voiced insertion of the narrator is always translated as applied to the new speaker, who 'replies' as though he or she is in a novel. I suggest that it is in fact the rhapsode telling you that he is changing parts. His is a one-man show.⁹) The propulsion of music and stagecraft must now combine with language to deliver the epic moment in solo theatre, and so inform its critical reception.

Odyssey 5 opens with Eos the dawn getting out of bed. The famous line which invokes the dawn with her fingertips of rose, now gets instead a two-line vignette, which sounds themes that redound as the episode develops:

Ἥφως δ' ἐκ λεχέων παρ' ἀγαυοῦ Τιθωνοῖο
 ὤρνυθ', ἵν' ἀθανάτοισι φάωσ φέροι ἡδὲ βροτοῖσιν ·

Eos the dawn from her bed alongside handsome Tithonus
 Arose, to bring light to deathless ones as well as mortals ... (5.1-2)

Homer describes what is in the literal sense an everyday event. The dawn happens every day, and it is described in everyday terms, a woman waking up next her partner,

⁹ for the keenest study yet on Homeric stagecraft, see Katherine Kretler, *One Man Show: Poetics and Presence in the Iliad and Odyssey*, Washington DC: Center for Hellenic Studies, 2020.

who's perhaps still sleeping. Everything is settled and routine, a wife getting up before her husband to greet the dawn. As this routine so aptly evokes the sunrise humanly, it becomes not so odd that the woman in question *is* the sunrise. She opens a window and shines upon the world, not just on everyday folks but on the immortals as well, who evidently do not see so well by their own radiance.

The two lines are sung and they're done; we move straight on to the redux of Athena's plea to Zeus in the gods' council, in preparation for our first meeting with Odysseus on Calypso's isle. It would be typical of professional Homerism to say that the waking dawn's lines have 'accomplished their purpose,' in supplying the 'oral poet' two lines of the traditional, flowery stuff, to say what a modern novelist gets done more efficiently, economically, and rationally with 'When the sun rose ...'

It has been observed (famously by Eric Auerbach) that Homer's narrative designs no depths: it is all the manipulation, often dazzling, of surface and foreground. But those who make and promote this observation have perhaps not understood it properly. A surface and a foreground have, after all, only an analytic reality in relation to a background and a depth. To say that Homer is all surface is really equivalent to saying that he is all depth—unless one says that Homer is himself somehow unaware of the distinction. To a human mind, a text or other artwork that designedly presents a foreground must represent a more or less irresistible invitation to enter and to penetrate. Like the surface of Achilles' shield, Homer's text is engrossing and captivating on the literal level, a mirror of polished metal held up to the cosmos; but like the shield, it cannot point to itself. It is for the reader to recognise that the mirror is in fact a shield, and so to ask with reference to the world pictured there: whom or what is it protecting, and from what or whom?

This idea of the Homeric foreground complexifies when one considers the situation of a rhapsode's performance. This fellow's prospect is pretty obvious in the daylight of a Greek theatre: he is just a guy in a cloak or robe, holding a stick. There is no hiding the fact that between himself and his audience's imagination is a foreground that he takes great care to construct, and for which his author scripts him broad detail of embedded instruction. Recall that the rhapsode's art did not become obsolete when it had to compete with dramatists, who had scenery, machinery, masks, props, and costumes to aid their immersive illusion. His was a one-man show without any soundtrack but what his voice and words could generate. Hence the presentation of a foreground with the limited means at his disposal, and how it might stimulate imaginative interpretation in the people watching him, is very much front and centre in the pragmatic consciousness of both composer and performer, rather than some sort of primitive necessity of legendary narrative (as Auerbach would seem to hint). In Homer's script there is generally an intuitive use for the performer's magic staff, for the drape of his clothing, and also for the posture of his spine beneath. There is nothing easy about doing his craft well and effectively; he is to become girls, goddesses and monsters, talking ghosts and old men and Zeus himself. The dramatic magic of his becoming these people and speaking in their voices, like a medium in a seance, can be even more effective in the solo performer's sudden transformation, than in the actor taking the stage already masked and in persona.

But the true miracle in the representation occurs in and through the choice arrangement of the poet's language. It is purely the power of words which can just as soon place us before Calypso's garden as Hades' abyss. But in the case of Homer's words, it is more than their semantic potency which captivates a captive audience. The proper

translation of ποιητής and ποίημα from Greek is never 'poet' and 'poem', given the literary connotations that have accrued to these terms. We tend to distinguish poetry from music. This distinction makes no sense in the world of ancient Greek, whose syllables, as we have observed, lend themselves to quantitative arrangement (like the syllables and notes of most all songs and melodies), and are inherently pitch accented, which is to say, rhythmic and melodic. In contexts of ancient performance and entertainment the poet in Greek is therefore a 'composer' and his work a 'composition'; in lyric pieces he is also a 'choreographer' and his composition a 'dance' (χορός, chorus). Every Homeric hexameter line, or ἔπος, is suffused subliminally with its mesmerising percussive dance rhythm, punctuated with invocative naming phrases for people and objects, and graced with signature lines of prosodic melody to awaken the musical consciousness and the musical memory.

It is the discovery of these rather obvious leitmotifs, identifying each of Penelope and Odysseus, which puts paid once and for all to an oral theory of Homeric composition based on solely metrical formulas. Such a theory tries to account for a musical composition purely by its time signature, while ignoring all the notes. In particular, Homer's musical phrases (which must be repeated to become fully musical) are horrifically, and also ludicrously, denuded when treated as 'metrical building blocks'. Music cannot be made by metre alone. Metre gives us only the bar lines, the repeating downbeats. As I say, we need pitch patterns and accentual emphases, which do not always have to fall on the downbeat at the bar line, to fill the frame with music. In ancient Greek these pitches and syncopating emphases are supplied by the words themselves: they fill the empty staff with notes.

Some might now find themselves diverted by a theory of 'musical formulas' in Homer, but even these can never account for prosodic patterns, evidently composed as signature lines, which are not tied exclusively to the particular words which carry them. It is both false and demeaning to think of Homer as motivated to fill up his line with prepackaged goods, the purported metrical formulas, when he has evidently composed a lilting, pointed, and resonant recitative. Homer's phrases recur and re-echo because music is music, and so is μουσική. Hence the mimetic work of creating a convincing foreground in a minimalist theatre is immediately deepened and layered by the largely non-mimetic musical dimensions embedded in the verbal voicing of the story. Of course these dimensions are lost on critics trained in literature, like Auerbach, and still more on scholars trained in grammar, like the professors in classical languages. They provide an immediate ground for significant resonance and significant internal and external allusion in Homeric composition, no matter the literary or non-literary means of his composing, or the near total loss of neighbouring compositions from Homer's musical world which he may either have been hinting at, borrowing, or directly quoting, like Coltrane riffing on 'My Favourite Things' from *The Sound of Music*. Music abhors a vacuum, it transmits itself like a hum. We have given concrete evidence that one line from the *Iliad* emoted by Odysseus, which likely does not make most top ten lists, made a rather huge impression on the composer of the *Odyssey*.

Resonance seems to be the key to so many facts of lived experience, from physics to music to emotion and sympathy. Something internal to the individual (or the atom) reverberates in response to external stimuli, to result in sympathetic resonance or even the emission of energy. Memory itself, including musical memory, seems to work this way, when the oddest external twitterings can produce responsive reverberations and generate internal images like waking dreams. One species of resonance is the pheno-

menon we call allusion. We don't always know what it is in a work of art which makes us think of something else, including other works of art. But resonance is ubiquitous and is not usefully distinguishable from feeling or memory. When words or brush strokes are involved, the puzzle can become forensic; in academic circles there are those who think that allusions need to be proven. But before addressing the problem of allusion in Homer, I think it important to recognise the breadth of the field of phenomena in which such bookish pursuits actually lie.

The Homeric medium is intrinsically musical, and hence intrinsically reverberative and allusive; the philologists who preside over the poems, however, are not required to be musical at all. Grammar, rather, and linguistics generally, have their own quasi-logical and inductive attractions whose needs are sated by solutions in static, tabulated paradigms. We murder to dissect. The art which is taught consists of applying the paradigms and classifications induced from the extant nouns and verbs in writing, back onto the texts themselves, as aids to decoding their semantic sum. It does not strike its practitioners as absurd that there be a purely metrical music or poetry, without stresses or pitches, yet made from human language which cannot function without such marking emphases. In point of fact, the absurdity here is intrinsic and self-evident. The embarrassment to philology seems due entirely to the lack of attention to pronunciation and performance in the study of ancient texts which were almost exclusively designed as notations for performance.

But even if we can now, to some small extent, restore the music to the texts with the law of tonal prominence, all we can hear or otherwise discern are internal reverberations, such as Odysseus' accentual leitmotif and its origin in the *Iliad*. Let's not diminish that discovery. But there are clear allusions in Homer to people and events beyond and outside the poems, which seem intentional and yet enigmatic. We must have recourse to sources we know to be later than Homer, in order to get any illumination upon these people and events mentioned in Homer; and we do not know if Homer agrees with these sources' implicit schemas, or if indeed they were formulated, on occasion, as direct refutations of Homer or his implications. And in some cases, though we cannot responsibly take them, these allusions remain achingly critical to our reasonable understanding of Homer's composition.

Consider Tithonus. Yes him, the one we left behind in Eos' bed. His name sits at the cadence of line one, invoked with an epithet of general commendation or status, ἀγαυός, unknown in its precise meaning, which I have perhaps provocatively rendered 'handsome'. The only other musical moment of note is the enjambment of the verb ὤρνυθ' into line two, 'she rose,' its displaced rhythm helping to bring the dawn to life. So what do we know of Tithonus from the forbidden later sources, and what of these resonates when Homer drops his name? One thing we know for sure is that Homer counts on his audience knowing who this is; he could not simply drop Tithonus' name for no reason. He is not introduced with a backstory; in this he is like Athena or Circe. They appear on Homer's stage as known beings. An exception among the divinities may be Calypso; Athena in Book 1 does tell us whose daughter she is and where she lives. That may be an example of what we would call necessary exposition, for an unfamiliar character, or one Homer has invented.

Perhaps then we can go further and assert that Homer is purposely being elliptical, without any stipulation as to what exactly he might be leaving out; only that he is knowingly sounding the name and epithet, ἀγαυός Τιθωνός, without saying all (or anything) he knows. In other words, he is after the effect of dropping his name into the mix precisely for the effect of its reverberant entrance into consciousness, whatever that effect may be.

We are also on safe ground, one feels, in adding that Tithonus is a mortal. All the stories assume this, and the idea of a goddess having sex with a mortal male, and all its attendant perils, seems to be thematic for the introduction of Odysseus' situation on Calypso's isle of Ogygia. Calypso later rallies with her indignant response to Zeus' order, which had been delivered by Hermes, that she must give up Odysseus and help him make his return home. She complains about the gods' jealousy of people with tastes like hers; I think she means the Olympian gods:

σχέτλιοί ἐστε, θεοί, ζηλήμονες ἔξοχον ἄλλων,
οἳ τε θεαῖς ἀγάσθε παρ' ἀνδράσιν εὐνάζεσθαι
ἀμφαδίην, ἣν τίς τε φίλον ποιήσεται ἀκοίτην ·

Bastards you are, you gods: jealous, on top of the rest of your rubbish:
So to begrudge the goddesses who sleep with human men,
Out in the open, if one of us makes him our special bunkmate. (5.118-20)

Calypso gives two examples of their vindictive moralising: the first, again, involves Eos the Dawn, who evidently has a thing for human men. Eos (Latin Aurora) is known for a number of abductions. She seized ('ελετο; that is, raped) Orion, and seemingly continued to enjoy him until Artemis struck the hunter down with her gentle arrows. Things do not end well for the men in these situations. Such a lesson is not lost on our audience, but it is not clear how much these stories play a part in Odysseus' thinking when he rejects Calypso for Penelope; he is not present for this private exchange between gods, but is away off on a lonely headland. The second example is Demeter herself, who is known through no less an authority than the 'Homeric' *Hymn to Demeter* to be the mother of Persephone. This lineage does not signify in Calypso's story, however, or indeed elsewhere in the *Iliad* or the *Odyssey*, either with respect to Persephone or Demeter. Here Demeter is a 'pretty braids' (ἐϋπλόκαμος) who falls in love with the mortal lad Iasion:

ὥς δ' ὁπότε Ἰασίῳ ἐϋπλόκαμος Δημήτηρ,
ὣ θυμῷ φείξασα, μίγην φιλότῃ καὶ εὐνήι
νείῳ ἐνι τριπόλῳι ·

And as when with Iasion, Pretty-Braids Demeter,
Yielding to her very life's breath, had consensual sex and love-making
In the thrice-ploughed fallow ... (5.125-7)

The sense of φιλότης, 'amity', suggests the consensual yielding to passion for this couple, which contrasts with the Dawn's 'taking' of Orion. Iasion is killed by Zeus's thunderbolt for his time with Demeter in the 'thrice-ploughed fallow.' (Perhaps it was three times on that occasion.) Calypso goes on:

ὥς αὖ νῦν μοι ἄγασθε, θεοί, βροτὸν ἄνδρα παρεῖναι.
τὸν μὲν ἐγὼν ἐσάωσα περὶ τρόπιος βεβαῶτα
οἶον, ἐπεὶ φοῖ νῆφα θοὴν ἀργῇτι κεραυνῷ
Ζεὺς ἐλάσας ἐκέασσε μέσῳ ἐνὶ φοῖνοπι πόντῳι.

And now my turn for your grudge, ye Gods! for living with a human man.
This is one I personally rescued, bestriding a ship's keel
All alone, since his swift ship with the flashing thunderbolt
Zeus convulsed and split in two in the middle of the drunken deep. (5.129-32)

How wonderful is her turn of phrase ‘bestriding a ship’s keel’ (περὶ τρόπιος βεβαῶτα) in describing her encounter with her version of the man of many turns (πολύτροπος), whom she rescued from being all alone on the sea, an icon of our condition, on the ‘turner’ (περὶ τρόπιος) of a now wrecked ship. She appears to have drawn a lesson from the awkward and inconvenient mortality of the men in her lovers’ tales, to declare that she would make Odysseus deathless and ageless ‘all his days.’ It’s not clear how she might do this, however, and prevent his dying at another god’s hands. Perhaps all she need do is feed him the ambrosia and nectar she reserves for her guest Hermes, who must listen to her indignant harangue. But she has not yet done this; her promise remains a dangled enticement for her lover to remain with her, without fear of the fate of his mortal predecessors who had the misfortune of being chosen to please a goddess. It would seem that permission would be required for such a move, from powers greater than she, the same powers perhaps who have secluded her on a deserted isle. It is hard to imagine that Athena could consent to losing her special one. Calypso is perhaps a lover who will swear to anything at certain moments.

‘Deathless and ageless’ hints at something that may slip the attention, however. If the external stories may be relied upon, it would seem that Eos the Dawn had learnt a lesson of her experience with Orion, and asked, when her radiant gaze fell upon young Tithonus, that he be made immortal. Zeus granted her wish. But, the story goes, the poor thing did not think to ask that he also not age. Tithonus became a proper Struldbrugg. (The Struldbruggs were Jonathan Swift’s immortals who kept getting older and older, and correspondingly more repulsive and ill-tempered.) When his grey hairs and beard started sprouting, of course she had to shun Tithonus’ bed; the very idea ... but Eos was kind enough to have him fed and clothed in her house. But at last—

ἀλλ’ ὅτε δὴ πάμπαν στυγερὸν κατὰ γῆρας ἔπειγεν,
οὐδέ τι κινῆσαι μελέων δύνατ’ οὐδ’ ἀναῖραι,
ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή·
ἐν θαλάμῳ κατέθηκε, θύρας δ’ ἐπέθηκε φαιινάς.
τοῦ δ’ ἦτοι φωνὴ ῥέει ἄσπετος, οὐδέ τι κῆκυς
ἔσθ’ οἷα πάρος ἔσκεν ἐνὶ γναμπτῶσι μέλεσσιν.

... when repulsive old age pressed fully upon him, and he could not move or lift any of his limbs, this is what she decided was the best course: she laid him away in a chamber, and shut its shining doors. His voice still runs on unceasing, but there is none of the strength that there used to be in his bent limbs. (Hymn to Aphrodite 233-8, tr. M. L. West)

In effect Tithonus would have been a prisoner in his own bedroom, which was perhaps soundproofed, if he could have got out of bed or even moved at all. The hymn is perhaps accommodating the story it does not tell, that poor Tithonus was eventually turned into a cicada who could chatter and chitter forever, but who longed for the release of death.

Now, Homer’s lines are unequivocal, that Eos still shared a bed with Tithonus. So who can tell what parts of the other stories (which, to be fair, must be described as later in extant written source but not necessarily later in origin) are called to mind by Homer’s passing evocation. But it feels safe to say that the opening lines of Book 5 are sounding a note of caution and warning about the dangers of man and goddess comingling, which later comes to a head in Calypso’s impassioned oration. What moves

her, of course, is not the peril to mortal men, who are constituted to wish to preserve their lives, but the unfair constraints on women's desires and choices.

But it must be said, Homer's touch in this allusion is light, almost unbearably light. It is not simply the case, you see, that we are missing out because we no longer have access to the world of referents and echoes that Homer's compositions enjoy. It seems to me that there is a designed feature here, not a bug in our reception of it. The origin of this poetry is in singing catalogues in the presence of a continuing round dance. The object there is not only the naming of people and events from the past, but the actual summoning of them into the circle. The dancers feel the presence of the past; their ancestors join them in the circle as the rhythmic chant of their names harmonises with the steps of their feet. Perhaps if one dances the *Hymn to Aphrodite*, as Walter Burkert put it, 'the experience of the dance merges with the experience of the deity.'¹⁰ It seems to me that the lyre-less, solo rhapsode without dancers beating the ground around him, has not lost this intrinsic summoning quality of the medium; indeed his role is as a medium, not just a teller. Behold the people and events and the images he draws conjured in the space around him: Orion no longer a constellation but a hunter hunted by Artemis, Demeter in the furrow in sexual ecstasy, until suddenly everything collapses into his body and face as he utters, and becomes, the voice of Calypso. When he drops Tithonus' name, and only his name, all the stories you know about him are summoned at once, but not dwelt on; this is the unbearable lightness of touch; we do not pin down morals and meanings, but let all the implications reverberate and hang there, like ghosts in the air. This is an effect that, it seems to me, Homer is striving after and exploiting in his conjuring art, so that we get what might be called a haunted text. From the aesthetic standpoint, the allusion to Tithonus is not incomplete but perfect. It is exactly as sardonic as it needs to be. When Homer enjambes ὤρνυθ', 'she rose,' it already seems clear that Tithonus is not also rising but staying in bed at such an early hour. But is it because he cannot rise, can no longer move at all, in his inexorably advancing decrepitude? In choosing Penelope, it seems Odysseus is choosing not only death, but ageing.

We are like children who feel haunted by a ghost story, even though they don't get the half of it. That is my lot, at any rate, when reading Homer. Consider the beginning of the *Nekuia*, when Odysseus travels to Hades to consult the soul of Teiresias. Recall that Odysseus the character had received a sword from a Phaeacian lad in Book 8, in compensation for his rude challenge to the hero in the lists. I suspect that one purpose of this gift of a sword, which he straps over his shoulder and forgets, was plausibly to equip Odysseus the narrator, who was about to take the stage, with the rhapsode's prop, the magic staff, which of course Homer's performer had already in hand. There is a running joke in the *Odyssey*, where a line from the *Iliad*, 'he drew the sharp sword from by his thigh,'—invariably followed in that poem with a masculine martial exploit—is in this poem followed by some incongruous action which tends to make the armed man look awkward or silly. Circe had instructed Odysseus to 'draw the sharp sword from by your thigh/And sit ...' (*Od.*10.535-6). Not 'attack' or 'spill the blood of your foe,' but sit ... to guard already spilt sacrificial blood from a thirsty queue of ghosts. Now, at or within Hades' door, he follows Circe's instructions to dig a trench for that sacrifice, but innovates in the means, which she had not thought to mention.

¹⁰ Walter Burkert, *Greek Religion*, Cambridge: Harvard University Press, 1985, 103.

ἐγὼ δ' ἄορ ὅξ' ἔφρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
βόθρον ὄρουζ' ὅσσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα ...

... but me, I drew my sharp sword from by my thigh
And dug a trench as much as an arm's length over here and over here ...
(11.24-5)

The lines seem designed for an actor's gesture with his prop, blocking and animating a stage. But to dig a trench with a sword? Recall the demand on King Arthur from the Knights who say 'Ni!', that he must cut down the mightiest tree in the forest with a herring. I suppose in life as well as in performance art, one has to make do with what is to hand.

... αἱ δ' ἀγέροντο
ψυχαὶ ὕπερ Ἑρέβους νεκύων κατατεθνηώτων,
νύμφαι τ' ἡἴθεοί τε πολὺτλητοὶ τε γέροντες
παρθενικαὶ τ' ἀταλαὶ νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσαι,
πολλοὶ δ' οὐτάμενοι χαλκῆρεσιν ἐγγείησιν
ἄνδρες ἀρηϊφατοὶ, βεβροτωμένα τεύχε' ἔχοντες.
οἱ πολλοὶ περὶ βόθρον ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος
θεσπεσίῃι φίφαχῃ· ἐμέ δέ χλωρὸν δέος ἥρει.

40

... and they gathered,
Souls out from Erebus below, of the corpses of the dead and gone.
There's brides and lusty boys, much-endured old men,
Tender virgins whose life's breath is new to sorrow,
Many wounded by copper-tipped spears,
Men slain by Ares wearing equipment covered in human gore:
These began coming in numbers, from one side and the other,
In a supernatural uproar: the yellow-green fear got hold of me. (36-44)

I think it bears repeating, and then contemplating and diagnosing, this vision of the dead streaming forth from some hidden location behind the screen of reality, where they are thought to remain in some sort of half-aware relation to our history and consciousness. I suppose there is nothing unusual about this idea by now, nothing that offends our sense of realism or plausibility, at least when we are telling stories or saying prayers. One accommodates this parallel reality, at least at certain times, when it comes to grandparents and parents and children and dead presidents and saints, and of course beloved pets. But I find myself wondering, would there ever have been such things as ghosts without ghost stories? Our susceptibility to stories and storytellers, to their ability to conjure the absent and make it act and speak before our eyes, may well be of a piece with our susceptibility to the belief, or even the perception, of ghosts. The dead, after all, are merely one species of the absent and missed. Of course this passes onward to the fear of their noxiousness or malevolence as independent agents, who might attend you even if they don't know you; the success of horror films and stories bespeaks this extension of the realm of the dead beyond a space of sanctuary for the beloved and the missed. Odysseus describes a terrifying sensurround experience (θεσπεσίῃι φίφαχῃ); his response describes the one in the movie theatre at a horror show: 'the yellow-green fear got hold of me.' It is not finally clear how the souls make the sound that terrifies him. Perhaps with their feet? Perhaps they moan and clank in

their armour, like Marley's ghost? We learn later on—from Teiresias—that they cannot speak articulately or thoughtfully until they drink of Odysseus' blood sacrifice.

T. S. Eliot says, quoting Dante—'I had not thought death had undone so many.' The sentiment morphs into David Bowie's 'I never thought I'd need so many people ...' A vision of the dead becomes at once a vision of the almost burdensome immensity of human population. Bowie's doomed cityscape (*Five Years*) and Eliot's vision of a busy London Bridge (*The Waste Land*) are of a piece with the earlier infernal visions in that the realisation that these people had stopped living is at once a taking in of their sheer number. Odysseus' vision here, which inspired so many different kinds of poet across the ages, may in fact be the origin of them all. My only hesitation when it comes to Homer's originality, is the hint at parody and sendup which runs through the veins of the *Odyssey*, including in this episode of Odysseus in Hades, whose undercurrents are felt despite our lack of objects for their direction (outside the *Iliad*). Perhaps, for example, there were stories and perhaps also rites due to Orpheus, or about him, to which Homer was responding in a somewhat parodic way, but there is no evidence for an Orphic priority. There seems to be only genuine sentiment running through Homer's lines. We do not know how the brides and grooms came to their presumed sudden end—must have been horrible—nor the virgins new to sorrow. But they all died untimely, like men killed in battle, and evidently keep the semblance with which they died; the soldiers' ghosts' equipment is still covered, rather gratuitously, with real gore.

The odd ones out are the old men who have endured much (πολύτλητοι); they must be wearing their endurance in their posture and gait. Perhaps they also died at a wedding, like the people killed by drones in Afghanistan? It does not seem that we are shown people who died of old age, or disease. There are no old women mentioned, for example, nor cripples, nor others who might not elicit the sought-for poignance in the sense of lost opportunity and bloom. These are sad songs in a comedy, not tragic eruptions into the score. The ghosts are Homeric psyches who lust for the blood from which they have been forever separated. We are supposed to think that they would fear Odysseus' sword, which stands brandished in their way. 'Wot are you gonna do, kill me?'

Odysseus draws his sword anyway, and repeats, in his own assertive voice, Circe's command that he will not let the 'corpses' powerless heads—which sound like 'skulls', but must be recognisable, like zombies' faces—approach the sheep's blood before he can question Teiresias. The rule is immediately broken, however, when the ghost of Elpenor shows up first. He does not take a drink, but starts right up talking in response to Odysseus' question. No explanation is given for his ability or privilege in line, unless it can be found in the fact that he's not yet been acknowledged in death, but lies there 'unwept and without a funeral' in Circe's house. But this seems, rather, to be an explanation of why he is dead at all. Elpenor tells the story of his drunken misadventure. Odysseus' question of him had served as a chance to repeat a joke which doesn't, perhaps, improve with age: how'd you get here so fast, the quickest way to Hades? 'You beat me here on foot, though I came with my black ship.' (11.58)

Elpenor's presence in the story, at first blush anyway, seems in every way a contrivance. Unkind people would call him an insertion. My own sense is that the poet of the *Odyssey*, who is scripting a one-man show on a bare stage, is someone who embraces both the imaginative challenges placed upon him by the conditions of his art, and a performer who must be more a medium than an actor, a necessarily multilayered vehicle who will not be shy to indulge things 'meta'. This layering will include breaking what we call the 'fourth wall';

we see this already in his use of the figure of Mentor, who is at times the performer's alter ego rather than an assumed character. I have suggested that in Elpenor's case, the manner of his death, which he now recounts in his own voice, stands as a sort of parable for an 'epic movement'.¹¹ Instead of retracing his steps down the long staircase, he falls straight through the roof, which results in his neck being severed from its spine.

Circling with a retrogression midway is the movement of a dactylic round dance which supplies the poet with an hexameter beat. The timely retrogression becomes a fulcrum which makes the six-measure movement a unity—that is, a 'line' or ἔπος. In the twist in his neck the dancer also feels the unity between his head and spine. The movement of such a round dance is, not coincidentally, an image of the motion of an outer planet, like the gods Jupiter/J Zeus or the present Mars/Ares, as we see them from earth: these beings seem to stop and retrogress westward at the approach of each solar opposition, before resuming their eastward motion among the fixed stars. From the dancer's point of view, every four dactyls there comes a retrogression, a pausing step for almost two feet. From the accompanist's or composer's point of view, the retrogression is not the beginning or end but the fulcrum, a balancing point just past the middle, of an Homeric line. (This line's beginning, its first foot, is always marked by a new word; the later resumption of rightward motion after the retrogression is also often marked by a new word, in a phenomenon called the 'bucolic diaeresis' between the fourth and fifth feet of the six.)

Elpenor himself becomes the vehicle for Odysseus and his men to accomplish a retrogression in their journey, as though this was the right way to travel: in the round, like the planetary gods when they are on good behaviour, rather than in straight lines. Rather than head home immediately upon hearing Teiresias' prophecy, they must now first return to Aeaea, Circe's Isle, to do the last rites for their comrade. Elpenor does not depend on them to do this out of love, for all that Odysseus is in tears at the sight of him; no, he threatens them in a rather striking way:

μή μ' ἄκλαυτον ἄθαπτον ἰὼν ὄπιθεν καταλείπειν
νοσφισθεῖς, μή τοί τι θεῶν μῆνιμα γένωμαι ...

'Do not abandon me unwept, without a funeral, left behind
With your back turned, lest I become a concretion of the gods' wrath against
you ...' (11.72-3)

The θεῶν μῆνιμα is an 'object of the gods' *mēnis*, where μῆνις is a kind of wrath usually distinguished as emanating from divine agents, rather than human beings who tend instead to harbour χόλος (*kholos*, 'anger'), a liquid humour within the chest. I say 'usually' because μῆνις is the first word of the *Iliad*, and that particular anger notably stems from and belongs to Achilles, who is mortal. One does not know what teeth or influence this now bloodless ghost still has; but Elpenor plays all his cards in making his threat. You will be the victim of a divine smiting if you do not cremate me on a proper pyre, and give me the burial I prescribe. The implication is that neglecting or otherwise violating what is due to the dead remnants of an human being would elicit not only societal or cultural opprobrium, like our ubiquitous mass graves, but offend

¹¹ David, *Dance of the Muses*, 204-5.

also the divine consciousness, chthonic or cosmic, so as to bring on a supernatural and superhuman threat of punishment. It is a conceit which is in no small part strengthened by the very existence of Elpenor's conscious soul after death.

But Elpenor's vehicle does more than take us back to Circe's Isle. This is only a local, topographical retrogression; many adventures lie beyond Aeaea, including Ogygia, Calypso's island at the sea's navel—surely the centre of some different circle from Aeaea—not to mention Scheria itself, where Odysseus is now among the Phaeacians. It is to this audience that Elpenor is also a storyteller's vehicle, for in making his plea to Odysseus, he calls on those who are absent, both in the sense of 'not in Hades yet', but also absent to the storyteller in the present, and as yet unknown to those listening to him:

νῦν δέ σε τῶν ὀπιθεν γουνάζομαι, οὐ παρεόντων,
πρός τ' ἀλόχου καὶ πατρός, ὃ σ' ἔτρεφε τυτθὸν ἔοντα,
Τηλεμάχου θ', ὃν μοῦνον ἐνὶ μεγάροισιν ἔλειπες ·

'But now I beseech you by those left behind, who are not present:
By your wife and father, who fed you when you were little,
And Telemachus, whom you abandoned an only child in your rooms.' (11.66-8)

The notion of those 'behind', like ghosts behind your back you cannot see, is striking in this context. The forced absence of the beloved seems very much to be a feature of modern life (not a bug!), not only the lot of the prisoner or the deportee; it seems usefully comparable in feeling to the felt absence of the dead. I, at least, find Elpenor's invocation estrangingly powerful. What can get lost in the reverie is that this is the first time, through Elpenor, that Odysseus has revealed the existence of these people to the Phaeacians. (At the beginning of the tale, he did announce himself as 'son of Laertes.') What Elpenor confirms, somehow, is something that Odysseus cannot honestly know: that these people are still alive. Note in particular the mention of 'the wife' (ἄλοχος, 'bedmate'). She has no name, no epithet, but she has suddenly become a presence hidden behind the speaker. Odysseus has a wife. The once prospective husband for Nausicaa has been outed by his own narrative vehicle, Elpenor.

The dead lad's work is not yet done. The signpost that is Elpenor demands the construction of a sign, one might say a symbol:

ἀλλὰ με κακκῆσαι σὺν τεύχεσιν, ἅσσά μοι ἐστίν,
σῆμά τέ μοι χεῦναι πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης
ἀνδρὸς δυστήνοιο καὶ ἔσσομένοισι πυθέσθαι.
ταῦτά τέ μοι τελέσαι πῆξαί τ' ἐπὶ τύμβωι ἐρετμόν,
τῷ καὶ ζωὸς ἔρεσσον ἐὼν μετ' ἐμοῖς ἐτάροισιν.

75

'... Put me to the pyre with my equipment, the sum that is mine,
And pile me a tomb on the shore of the grey sea,
The sign of an unfortunate man—to learn by, even for those yet to come.
Finish this for me, and affix on my barrow the oar,
With which I used to row when I was also alive and with my comrades.' (11.74-8)

'Tomb' and 'sign' both translate the single word σῆμα (*sēma*), not because Elpenor equivocates, but because a *sēma* is a mark or point, which points, just as a tomb points to its resident. Hence we derive 'semantic'. Homer may not have a word for 'word', but he is of course as fixated as any artist on both the investiture of signs and their possible interpretation. Why should one pay attention to an unfortunate man? It is a curious case;

Elpenor is too 'random' a person, as the kids say, to contain a lesson such as 'there but for the grace of God go I.' This whole Elpenor project, shall we call it, seems to come to Homer's purpose in the affixing of an oar on top of a barrow, as the creation of some sort of incontrovertible and unambiguous sign. Of course there is no such thing. But Elpenor seems to stand for this idea, this aspiration, toward a monovalent sign like a pictogram. I am my oar, I am my work, I am a comrade amongst a rowing team who made me feel alive and of whom I'm proud. Elpenor's oar wants to be a non-arbitrary sign.

But the oar must be transformed to become a sign for his tomb, a *sēma* for his *sēma*. In life the oar was an horizontal extension of his arms, which turned them into a paddle by which to manipulate the alien liquid and traverse the gulfs of the sea. Now it must be planted upright on his barrow, like a loom or a mast. There are so many uses for a stick! But will people still know that it is an oar, an oar meant to represent an oar, when it is stuck upright into the ground? Will Elpenor's oar still mean anything at all, when the art crowd arrives and disagrees on how to interpret the installation?

'This, my sad one (δύστηνε, *dystēne*), I shall fulfil for you, and I'll do it too,' says Odysseus (11.80). In addressing him this way Odysseus confirms that Elpenor's tomb will be, as he wishes, a monument to the unfortunate man (ἀνὴρ δύστηνος, *anēr dystēnos*, 11.76), like a tomb for the unknown soldier. Why is he wretched? Is it because Elpenor died in such a pratfallish way, untimely and by absent-mindedness? Or is it because he is, at the end of the day, just an oarsman? Odysseus called himself Ὀὔτις to the Cyclops, which sounds a lot like the Greek for 'no-one', what the grammarians call an indefinite pronoun. The name he later reveals to the Cyclops, Odysseus, we call a 'proper' name. It *belongs* to its referent. There are whole poems and other artworks which memorialise that name and its referent. But even this most proper of proper names has become, in part through the import of its associated stories, an abstract noun; an adventurous, god-inspired journey has become an 'odyssey', a word more like 'oar' than 'Odysseus'. Hence Odysseus' name, in his own telling of the journey, verges from witting anonymity to the full disclosure of a peculiarly talented individual and family, and beyond that to the realm of the archetypes that some would call 'heroic'. "That guy is a proper Ulysses!" For Elpenor, by contrast, the arc is toward the anonymous tomb of the unfortunate man, topped by a sometime oar now planted like a tree. Like the oar put to another use, Elpenor's life has been inserted into Odysseus' story to serve as a useful vehicle. Its insertion into the epic lends his life its true immortality, so it seems; his usefulness to the telling of Odysseus' odyssey is his true memorial.

Teiresias comes on the stage announced as a Theban. In the next breath, he embodies as a man holding a golden sceptre (*Od.* 11.90-1). What can one make of these two sparse features of the mimetic creature now approaching us, on the one hand a Theban, on the other a man with a gold sceptre?

Let us note that Teiresias makes his first ever appearance in Greek letters here in Homer. He must already be well-known, however; he gets, and therefore we infer that he needs, no introduction. Hence our position is awkward. We ourselves do not know him from Adam, except via later sources. (It bears repeating, stories that are later written, or otherwise documented, are not necessarily later in origin.) All my instinct is to focus on the man with the sceptre: here again is the doughty rhapsode, stepping forward with his stick in this, his latest guise. One ought not to have to read the book to experience the drama unfolding before one's eyes. Here comes a seer or prophet; that stick is actually a golden sceptre (so my mind has been prompted by the performer to think) which says that he is authorised to speak with authority. What more do I need

to know? And yet, the narrator (an epic voiceover) has announced him as 'Theban'. So, annoyingly, we are presented an unknown. What is Thebes to Homer, or she to Thebes?

I say 'annoyingly' because efforts at intertextuality, or virtual intertextuality (like the movement called 'neoanalysis') invariably lead us down a rabbit hole, quite away from the dramatic moment at hand. It can sometimes seem that such studies, even if they are themselves absorbing and ingenious, nevertheless lead us away, rather than towards, the text at the heart of the comparison or the allusion. This can be frustrating when the Homeric composition itself cannot simply be taken as read, in that it continues to yield new puzzles and new insights to new readers without any resort to esoterica. Classicists may not accept the comparison, but the modern approaches seem to be saying little more than 'this' is 'that', in the fashion of the oldest critical tack known in the reception of Homer, the modus of allegory. Those early allegorists, however, may well have been responding genuinely to their predicament, that they could no longer make sense of who or what Homer's gods were, for example, in relation either to their customary worshipful practices or their atheism, or how to make sense of these gods' actions in a story. The moderns, by contrast, seem no longer interested in such glaring questions, which perennially confront a youthful initiate; they instead seem to find freedom as well as a sense of context in alternate or parallel stories, akin to the modern penchant, inspired by spurious 'science', for possible universes and alternative time-lines. In the spell of the eye-widening moment where one says, 'hey, this is really that in a new skin,' Homer's poem (or Odysseus' tale) becomes just a version of something.

It seems likely that the biases which accompany oral theory in its genes, help make plausible the idea that one can usefully find comparisons, or even claim sources for a poem, in material where no poem has been remembered at all except for the barest templates for a story. We are dealing only with 'traditional', 'orally transmitted' material, after all, where the Homeric poems are supposed to represent a moment's instantiation of something non-literate, and presumed to be fluid. In literary contexts, one does best to demonstrate the fact of an allusion, often aided by theories of dating, but most persuasively in the way that an allusion, if taken, enriches the interpretation of the text in hand. In oral theory, on the other hand, allusion to tradition is thought to be endemic, including in the idea that alternate routes for the storyteller, paths not actually taken, are all nevertheless ambient in the moment of telling, contributing to its unique *gestalt*. The modern Homerist seems suspended ecstatic in the moment between the this and all the possible thats. Under the circumstances, the significance of the particular form and meaning of Homer's poem, especially the sense that it takes pains to establish by internal context, cannot help but be diminished. One almost seems liberated from the actual poems of Homer.

The 'this' that is the composed music of either of Homer's poems, however, is altogether more than a matter of narrative choice. I have demonstrated that Homer's *Odyssey* is a musical composition which designedly exploits the accentual features of Greek to produce memorably significant patterns of rhythm and melody.² Such things needs must be composed in advance of performance, as if scored or scripted. Moreover, the *Odyssey* quotes Homer's *Iliad* as another individual musical composition, not solely word for word but accentual pattern for accentual pattern, to pointed allusive (and perhaps parodic) effect. These are, for us, new discoveries which demand a renewed interest among students of Homer, who have been mining far afield, in the fine detail and broad movements of Homer's poems as musical scores intended for dramatic enactment and performance by a soloist. There is plenty of inspiration and diversion

to be had in Shakespeare's sources, but for God's sake, the play's the thing. An *Étude* by Chopin is not best thought of as a version of what might have been, but rather heard (and played), with skill and discernment, for exactly what it is.

And yet Thebes, along with other loci which resonate with their native stories, is made distinctly ambient in Homer's telling of the *Odyssey*. Hence refusing to speculate is not a possible path of prudence. Consider Ino, for example, whom we met in Book 5. She was the daughter of Cadmus, the founder of Thebes. She is supposed to be the sister of Semele, who, by one account, was impregnated in Zeus's deadly thunderbolt and bore the god Dionysus as her son. The mother's death left the baby in dire need of care; the nurses of Dionysus play a big role in his stories. Ino may well have been head nurse or the original Maenad. Now, Dionysus gets no explicit mention in the *Odyssey*, but the further we go down this rabbit hole, the more you might think that the *Odyssey* is actually about Dionysus, or that Odysseus himself functions at times as this god's avatar.

Ino appears to Odysseus as a sea bird. She offers the shipwrecked man, riding a keel's timber, her potent veil to tie beneath his sternum, which would then protect him from harm. He must strip off the clothes Calypso had given him and dive into the sea, naked except for the veil; so Ino instructs. It seems in doing so she is having Odysseus perform rites reminiscent of those from Eleusis, where an immersion in the sea precedes the rites of Demeter and Dionysus, and also rites from Samothrace, where the initiates tie a purple sash around them prior to diving in the sea. These latter rites were thought to save the initiate from storms at sea.¹² Now 'reminiscence' is a deceptive notion; we have no idea about the historical relation between Homer's poems and the sketchy knowledge we get, mostly from third parties tattling secrets, about the practices of ancient Greek mystery cults. Our ignorance of Homer's time and place is an absolute and non-negotiable fact of our predicament, in relation to the problem of Homeric allusion. We recall Herodotus' statement that all that the historical Hellenes knew about the gods came from Homer and Hesiod:

It is they who created for the Greeks their theogony; it is they who gave to the gods the special names for their descent from their ancestors and divided among them their honours, their arts, and their shapes. (Herodotus History 2.53, tr. Grene)

This could easily be read to apply to the rituals by which historical Greeks came to honour the gods: that in some instances the Homeric descriptions came first, in the way that acts and lines from the Gospels came to play a part in the mass. I do not at all dismiss this idea, or this quote from Herodotus, like most professionals; but my reservation has only to do with the nagging intuition from my own reading, that Homer seems to be parodying or otherwise having his way with these rituals, and many other things besides. There is a missing world of songs and chthonic rites and polar stars in which Homer plays, whose membranous connection to the ancient one—his future—has allowed only the passing of some small granules beside the giant pyramids of his poetry. Yet Homer's comedy does not preclude his most sincere investment in what

¹² for a stimulating thesis and references to the literature, see Olga Levaniouk, 'The Waters of the Underworld and Ino in the *Odyssey*', in M. Christopoulos and M. Païzi-Apostolopoulou, eds., *The Upper and the Under World in Homeric and Archaic Epic*, Ithaca: Proceedings of the 13th International Symposium on the *Odyssey*, 2020, 279-314.

these rituals intend, as we shall see. I think of the various priests in Shakespeare's comedies. Even in *Midsummer Night's Dream* or the Roman plays or pagan *Lear*, the tenets and foils of Christianity and Christian ritual bear silent witness.

The detail in Ino's instruction that once Odysseus has made dry land, he must turn his back upon returning the veil to the sea, is the surest sign that Homer is tapping into some form of recognisable rite. We also see, in Hades, that Odysseus must turn his back on the ovine sacrifice and face the oncoming ghosts. The danger of turning around to see what's going on is a staple of stories from Lot to Orpheus. 'Mystery' is as much about what must not be seen, as what the initiate (*mystēs*) must be made aware of; the family of words seems to be related to μύω, 'shut the eyes'. Shutting the eyes can be a conscious act; it seems to be a helpful thing to do, in order to see things ordinarily hidden to the eye, perhaps with a third or inner eye. The mysteries, as these various rites were called, seem meant to have been conducted in darkness, or torchlit in dark places. The ritual pathway revealed truths hidden to the uninitiated, one of these no doubt being the immortality of the initiate's own soul. The successful initiate is thought to have received guarantees about his fate in an afterlife. A sacrificed animal, in Eleusis a pig, has died in his stead. He himself emerges reborn to new life.

In Homer's use μῦθος (*mūthos*), often translated 'speech' or 'command', is in my view better rendered as 'disclosure' or even 'revelation'. A speech or command only becomes actual and effective when it is spoken, or in Homer's metaphor, becomes winged. In Homer's own usage, however, it is possible for a *mūthos* to remain 'unwinged' (e.g., *Od.*21.386, where the would-be speaker is the nurse Eurycleia); this implies that it exists but remains hidden within the speaker. Hence it seems in Homer's usage a *mūthos* spoken is the revelation of a thing hidden, and is plausibly connected in etymology to μύω and the language of the mysteries. Hence only in the case of a speaker with relative authority in context, does the revelation of his thought (μῦθος) become at the same time a command.

Ino has been pursued to her death by drowning, as the extra-Homeric story goes, but has emerged into new life as Leucothea, the White Goddess. Homer simply gives Leucothea as her other name, albeit in the same line that he says she was formerly mortal. Hence she has undergone, painfully by drowning, the mystical transformation, and feels sympathy for the shipwrecked sailor. But her new charge must not look back and see the veil received into the bosom of the waters. Odysseus only sees her as a bird; he must not see the lady of the lake. The transformation through death to immortality must remain a mystery. Perhaps the new thing that the rites of Dionysus and Demeter (and Persephone) offered, was the possibility of safe human initiation into such life, rather than the painful calamity which befell a mortal like his aunt Ino, and which she underwent. Dionysus becomes the archetype of the dying god who is reborn to life, in whom Jesus and others participate.

Odysseus finally strips himself of Calypso the Titan's daughter's clothes and ties around him Ino's veil—after rationalising against such a leap of faith, and almost succumbing to Poseidon's aqueous blow—and leaps naked from his single plank, arms outstretched, to swim into the deep. Is this the stripping of one Titanic covenant and the embrace of a new chthonic one? Poseidon himself is a figure who may extend across such realms, as the one to which Atlas and the other deposed cosmic Titans belong, and the earth religion, if I may so style it, the religion of the great Goddess within which Dionysus has become her son. The place to which Poseidon doesn't seem to belong comfortably, is with Athena and the Olympians; these latter are the people who have

come in and taken over the place, conquering the Titans and subordinating the fertility of the earth and what lies beneath, the realm of the Great Goddess. Olympian Poseidon may also be a subdued and newly accommodated being.

Dionysus seems to have slipped into these divine upheavals sidelong, subverting establishments. Euripides in the *Bacchae* presents him as a visitor from Asia whose modus is to revolutionise the women; at the opening of the play he comes upon Thebes, though it is his birthplace, as just a stop on a whirlwind tour. Societies come to a standstill because their women reject the social order which subordinates them; he leads them in new ecstatic dances and initiates them into his mystic rites. The aim is to make his divinity manifest to mortals; quite unlike any god before him, he is out to prove that he is a god. In Thebes Semele's sisters (including Ino), the daughters of Cadmus, have denied that her son was Zeus's, but that he was a human bastard born of a tryst. So the god has it in for them, not by punishing them but by possessing them, upending their sense of status and showing them, in their ecstasy and loss of inhibition, that they are women like their neighbours, and that he himself is a god. Hence Dionysus is a profoundly democratic force, an equaliser; even Cadmus and Teiresias, the king's aged Apolline pontiff, dress up in fawn skins and head out to the woods.

The ecstasy and savagery of the women is temporary; they return to their accustomed roles when the madness passes. In a similar way, the Festival of Dionysus in classical Athens, during which tragic and comic dramas were performed, seems to have been a sort of Mardi Gras where all customary social roles were shown to be exactly that, merely customary and conventional, and were temporarily upended. Slaves became masters and masters slaves. The masque of the theatre seems to have been only the most stylised focus of the experience of this festival. One does not know how this could have worked, a sort of purgative but temporary revolution. It is as though Jeff Bezos becomes an Amazon warehouse worker, while the package packers fly into orbit. One cannot see everything going back to normal again come Monday morning, not today. But this was the ancient idea, anyway, which perhaps deserves revisiting, along with the Jubilee year for debts. Instead we live with class as caste, and children and their whole nations born into debt slavery.

In the academy one might seem a maniac to say so, but let's say it out loud: nothing about Dionysus, or, for that matter, whatever is made to go by the name 'Greek religion', is redolent of tradition and continuity. Dionysus in particular is the original upwardly-mobile interloper, the endemic iconoclast who disrupts attempts at systematising theology. He is either God's true-born son or an Asian immigrant queuing for a ticket to the Pantheon. He is Christ the Jew who establishes a covenant in wine. He is the god of drunkenness and the vine, he is the stranger in disguise, he is the god of Bacchic ecstasy, he is Zeus and Demeter's son, he is the dying son who is reborn to eternal life. If there is a through line to Dionysus' being, it is perhaps the line Euripides gives him when he confronts the rational skeptic who would suppress him:

οὐκ οἶσθ' ὅ τι ζῆς, οὐδ' ὅ δρᾷς, οὐδ' ὅστις εἶ.

You do not know what it is you are living, neither what you are doing, nor who you are. (Euripides' *Bacchae*, 506)

The god's challenge to self-knowledge and the knowledge of life, about the sources of action and the reality of identity, transcends the constraints of time and language to sound eternally to the human race. But it is Euripides, a poet of a time and a place,

who articulates the challenge in the course of his invented drama; the question one faces in the mirror on the wall, is therefore Euripides' epiphany.

There were at least two original gods Dionysus, only one of whom was the Theban son of Semele. Certainly his other names were legion, or else he became a syncretism of these distinct figures: Iacchus, Bacchus, Bromius, Zagreus, not to mention Eleutherus ('Freedom', Roman Liber). There is a Dionysus associated with wine in the pre-Homeric Linear B tablets. The Roman-era poet Nonnus (composing in Greek) was perhaps in late enough a position, long after Euripides who was himself an age after Homer, to offer an history of religions, and sort out some sort of theology based on the rites then practised by the Athenians:

ἀμφὶ δὲ κοῦρον Ἰακχον ἐκυκλώσαντο χορείη
νύμφαι κισσοφόροι Μαραθωνίδες, ἀρτιτόκῳ δὲ
δαίμονι νυκτιχόρευτον ἐκούφισαν Ἀτθίδα πεύκην·
καὶ θεὸν ἱλάσκοντο μεθ' υἱέα Περσεφονείης,
καὶ Σεμέλης μετὰ παῖδα, θυηπολίας δὲ Λυαίῳ
ὀψιγόνῳ στήσαντο καὶ ἀρχηγόνῳ Διονύσῳ,
καὶ τριτάτῳ νέον ὕμνον ἐπεσμαράγησαν Ἰάκχῳ.
καὶ τελεταῖς τρισσῇσιν ἐβακχεύθησαν Ἀθηναί·
καὶ χορὸν ὀψιτέλεστον ἀνεκρούσαντο πολῖται
Ζαγρέα κυδαίνοντες ἄμα Βρομίῳ καὶ Ἰάκχῳ.

... the wives of Marathon wearing ivy tript around the boy Iacchos, and lifted the Attic torch in the nightly dances of the deity lately born. They honoured him as a god next after the son of Persephoneia, and after Semele's son; they established sacrifices for Dionysos late born and Dionysos first born, and third they chanted a new hymn for Iacchos. In these three celebrations Athens held high revel; in the dance lately made, the Athenians beat the step in honour of Zagreus and Bromios and Iacchos all together. (Nonnus, Dionysiaca XL-VIII.959-68, tr. Rouse)

'Zagreus' appears to refer to the son of Persephone. Persephone is often known elsewhere as Demeter's daughter—together they are the 'two goddesses' of the underworld—but sometimes they constitute a sort of Duality, like the Christian Trinity. Homer's Persephone seems, by contrast, to be the sole queen of Hades' realm. Demeter and infant Dionysus became the original 'Madonna and Child' icon in art, but as far as I know, Dionysus is not understood to be Persephone's brother, and in Nonnus, the 'first born' version of Dionysus is unambiguously the son of the underworld goddess, Persephoneia. There is no Bible and no big book of 'Mythology' where these personages and their histories are sorted out. The only stabilising authorities in the transmission of their stories appear to be specific poems by known poets, on the one hand, and local rituals on the other. None of these seem to fuss about agreeing with each other.

'Bromius' appears to be cast in Nonnus as the 'late born' Dionysus, Theban Semele's son; this Dionysus is famous for his *katabasis* or descent into Hades to free his mother. We do not honestly know if Odysseus' journey there was not in fact the original and the model. But there now appears also a third Dionysus, even more lately born, invoked by 'Iacchus'—which is not, however, a new form of invocation, but as old as any of them. Nonnus' syncretism, we note, is far in both Euripides' and Homer's future; it seems itself to reflect a syncretism in the Athenians' latest innovation: a dance which synthesises something new from the separate rhythms which had previously each been associated

with the names of Zagreus and Bromius, now fused with one for Iacchus. (The three names themselves have three different rhythms.) This mention of a late ritual synthesis in the Athenian celebration of Dionysus, which is at the same time a syncretism in dance rhythms, is endlessly intriguing. Athena herself has been seen as a reconciler of the Olympians to the great chthonic feminine forces. Her own femininity plays a key role as arbiter in the reconciliation between the Olympian heavies, represented in court by Apollo as Orestes' defence lawyer, and the powerful subterranean justicers the Erinyes, or 'Furies', in the vision envisioned in Aeschylus' *Oresteia*. Could Athena play a similar role for Homer?

Homer hails from a world unknown and unknowably remote to the Roman orchestral novelty in Athens which has lately impressed Nonnus. Nor is he privy to the extraordinary insights of the Athenian dramatists Aeschylus and Euripides. But Homer's imagination seems also, already, actively and creatively syncretic. It seems to draw from practices which in later times belonged to different local rituals (for example, from Eleusis and Samothrace). One may presume that the danger of exposing the mysteries' secrets may have been as real socially and politically as they were in the classical era. Euripides' *Bacchae* was composed in exile; its ending has apparently been censored at some point, most likely because it too closely and gruesomely recalled the Christian rite of communion. It is said that Aeschylus was almost lynched on the spot, for having shown too much in one of his plays. It is said that the old warrior and playwright took refuge at the altar in the orchestra of the famous Theatre of Dionysus in Athens. The presence of the altar in that venue, a dancing space becoming a stage, itself bespeaks living history and an evolving connection between poetry and religion among these people, and the connection of both to participatory theatre. The initiate must play his part—know his blocking and his lines—in a drama, as at mass. But the Christian mysteries are now televised!

In the *Odyssey*, the Dionysiac coloring is somewhat covert, as it usually is in Homer, and so is the evocation of the mysteries. Still, it is possible for the epic to refer to Dionysiac themes in general and to mysteries in particular in terms that are not specific yet are evocative of the religious experience and recognizable aesthetics of such rites. The mysteries of Demeter and Dionysos followed to some extent a common pattern: the mystes experiences terror which is then dispelled and as a result acquires secret knowledge and a promise of blessed life after death. Contemplating the possible origins of the mysteries, Burkert arrives at the following formulation: "Puberty initiation, agrarian magic, and sexuality may unite in the great experience of overcoming death."¹³

The crime of travestying the mysteries, I would suggest, did not consist in open mockery or iconoclasm, although there may have been instances of this. Alcibiades would have been capable of being so motivated, I should have thought. But in general, the travesty need only consist in displaying the mystery drama in the daylight of the theatre. The acts and rites and clothing and sacrifices may have made their most potent impressions, and had their greatest effects on the participants, in the dark or by torchlight, like at a carnival haunted house; drink and drugs may have played a role; while at least some of the practices may have looked less than awesome and, well,

¹³ Levaniouk, 284; Burkert, 277.

pretty silly by the light of day. The experience of a blindfolded initiate could never be that of spectators aware of the machinery. That said, the costumed presence of the chorus of Furies on Aeschylus' day-lit stage is supposed to have been so formidable as to terrify women into labour.

Homer was never suspected of travesty the mysteries, as far as I know. The 'Dionysiac colouring' never involves an appearance by Dionysus in the *Odyssey*. Demeter only appears in Calypso's speech, as a lover of Amphion, not as the great Goddess of Fertility. Dread Persephone is said to be our host and emcee behind the scenes in Hades, but she never comes forward herself. All the same I cannot escape the sense of parody in Homer's presentation. Some of this is clearly directed at the *Iliad*; the line about 'drawing the sword from by his thigh', creating expectations about the action to follow, which then deflate and emasculate, seems to be deployed without mercy. Homer's art could not thrive, however, without drawing on the reality of the gods, or the power of the rituals known to him in their celebration and participation. An artist ought not to draw on the power of tradition, tapping into it to empower his own artwork, only to betray it. (This was my departed father's judgement on Salman Rushdie's *The Satanic Verses*. A Roman Catholic himself, he felt that the power of Rushdie's subversion nevertheless originates in Islam and the Qur'an.) Never could I imagine Homer's parody extending to the gods themselves, or even to human religion or theology (although he is banished from Plato's best city for very much these reasons). But the use of Odysseus' drawn sword in the underworld, to dig a trench for a blood sacrifice, and then to be brandished to ward off the thirsty souls of the dead, rather calls attention to itself as a prop, or a malaprop. This effect is of course doubled when the *Odyssey*'s performer is self-conscious of his staff as a magic wand, a loom, a mast, a sword, or anything he needs it to be. I am convinced, and will continue to try to be convincing, that the *Odyssey*'s composer has scripted for beyond the fourth wall. What cannot be avoided in this move, is the little Catholic schoolboy who says—only to himself—those wafers taste like cardboard, here's the only place they'll allow me to glug some wine, and that there is just a man in a dress. *This* is very much *that*.

Dionysus the god who dies dismembered and is restored to life, and perhaps also the Persephone who returns to her mother releasing the fertility of spring, are there in Homer's poetry and intention, one need not doubt this at all. For God's sake, the very sea in Homer is famously wine-dark (φοῖνοψ, 'wine-faced', or as I render, 'drunken'). The danger for the interpreter, it seems to me, is the trap of allegory, which says, smugly, this is *really* that. I suspect the main reason that insightful scholars fall for this trap, and entrap others, is that by and large, they are not trained or equipped to focus on the musical and histrionic event that is going on in the moment of performance, not just in the accentual life of the words beyond their meanings and parsings, but in the physical apparition of the performer on Dionysus' stage. Refuge in esoteric meaning can seem to be redeeming when the text is thought mostly, or even partly, to be monotonous metrical formulas.

Consider again Ino-Leucothea: she appears like a bird called αἰθυῖη, seemingly 'blazing' like a phoenix, a sea-bird we cannot identify, who emerges from a 'lake' (λίμνη):

αἰθυῖη φερίκυῖα ποτὴν ἀνεδύσετο λίμνης

Looking like a petrel on the wing, she emerged from the lake ... (Od.5.337)

This is odd language for an encounter on the open sea, but not for a torch-lit ritual by a pool. Beyond this ambient evocation, however, Ino the talking bird is a wondrous

animation, putting Disney to shame; she leaps forth from the stage like all the creatures Homer brings to voice. She is a coquettish light in the chaos of storm and destruction, who begins by playing on Odysseus' name, as Athena did when soliciting Zeus:

κάμμορε, τίπτε τοι ὦδε Ποσειδάων ἐνοσίχθων
ὠδύσατ' ἐκπάγλως, ὅτι τοι κακὰ πολλὰ φυτεύει;
οὐ μὲν δὴ σε καταφθείσει, μάλα περ μενεαίνων.

'Luckless man, why ever does he find you—Poseidon, Ground-Shaker—
So violently Odious, that he plants so many evils for you?
But it seems he will not destroy you, for all his eagerness. (5.339-41)

She means to charm a man to take off his clothes:

ἀλλὰ μάλ' ὦδ' ἔρξαι, δοκέεις δέ μοι οὐκ ἀπινύσσειν ·
εἴματα ταῦτ' ἀποδύς σχεδὴν ἀνέμοισι φέρεσθαι
κάλλιπ', ἀτὰρ χεῖρεσσιν νέων ἐπιμαίεο νόστου
γαίης Φαιήκων, ὅθι τοι μοῖρ' ἐστὶν ἀλύξαι.

'No, you'd better do the following, and I don't think you're short of common sense:
Take off these clothes, leave the raft to the winds to carry—
Let it go! But swim with your arms and feel out a return home
From the land of the Phaeacians, where it is your disbursement to escape. (5.342-5)

"You're not stupid!" 'Let it go!' Ah, don't we just; she enthrals. Finally she gives instruction for the rite. An audience familiar with rituals would have expected some sort of rules, but surely would not have known exactly what to expect:

τῇ δέ, τόδε κρήδεμνον ὑπὸ στέρνοιο τανύσσαι
ἄμβροτον · οὐδέ τί τοι παθέειν δέος οὐδ' ἀπολέσθαι.
αὐτὰρ ἐπὴν χεῖρεσσιν ἐφάψαι ἡπίριοιο,
ἄψ ἀπολυσάμενος βαλέειν εἰς φοῖνοπα πόντον
πολλὸν ἀπ' ἡπείρου, αὐτὸς δ' ἀπὸ νόσφι τραπέσθαι.

'There now, this veil, stretch it under your sternum—
It's immortal! No fear to suffer anything at all, or to die.
But the moment you touch hands on the dry land,
Loosen it off you and throw it back into the drunken deep
Far away from the dry; but yourself, turn with your back to it.' (5.346-50)

In Homer, it is the dramatic realisation of this figure that counts. Yes Ino's backstory, however her painful transformation into the White Goddess is told, is there, it haunts the text, but it only serves to add watts to the electricity of her manifest presence. Homer is the table-setter, the bedmaker, and the pimp for these epiphanies: narrative, dramatic, musical, and finally poetic.

Yes Odysseus is like a dying god who comes back to life, yes he is to become the theoxenic god in beggar's clothes. 'Lord I am not worthy to have you enter under my roof.' But Odysseus is not Dionysus, for all that these two, the dying god and the theoxenic stranger-in-disguise, are Dionysian archetypes. This is not that. It does not often get remarked on, but consider that Odysseus is sober. He is the guy who hordes fortified wine so he can ply it on his enemies and get the better of them. That is not the spirit of Dionysus. He is the sort of duplicitous speaker whom Achilles, in the *Iliad*, hates worse

than the gates of hell. The sin Jesus seems uniquely to have highlighted is what we call 'hypocrisy'. But ὑποκριτής, 'responder', had become the regular word for 'actor'. When Jesus calls someone 'hypocrite!' he is calling them 'actor!' Jesus was not sober, he consecrates the wine, he can even be thought to have instituted a wine cult, but he also is not Dionysus. The Athenian stage remembers Odysseus precisely as a conniving sober liar, an arch villain. Except for being bearded, he anticipates the Machiavel of the Renaissance stage, the cunning pragmatist and adviser to the prince, the commander's henchman and trusty fixer. Perhaps the biggest joke of the whole *Odyssey* is this idea that Odysseus could be a hero of some sort. Perhaps this was Homer's original gag! To make Odysseus a hero. (You can imagine the writer's room banter: 'Focus on Penelope and the boy, let him long for shitty Ithaca, he'll be the murderous liar with a heart of gold!') If so, Homer's done too well, like Mel Brooks' 'Springtime for Hitler'; the joke was lost on Plato and the ancients, as well as all us moderns on our odysseys.

In Euripides' *Bacchae*, Teiresias was already an old man when Dionysus visited Thebes and captivated its women. He and Cadmus himself trot themselves out in the latest Bacchic kit, shaking their arses. Pretty funny. But he is not otherwise a player in the Dionysiac saga or apotheosis. In other stories about Teiresias, we find out that he is the one person who has truly been both a man and a woman (but not at the same time). Could that be of interest to Homer? Possibly, I reckon. But Teiresias is someone who has lived through many ages, even before he became Cadmus' old and blind advisor. He is like Merlin. I think that's who he is, in point of fact, for Homer and for the *Odyssey*.

So does it matter that Teiresias is a Theban? After all the fuss, no, not really. I would focus on that golden sceptre, which recalls—reechoes—the sceptre of Chryses, Apollo's supplicating priest, from the beginning of the *Iliad*. Teiresias, also, is meant to speak his prophecy with the authority of Apollo. So what does Apollo's surrogate, this Merlin, have to say to Odysseus in hell?

διογενὲς Λαερτιάδῃ πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,
τίπτ' αὖτ', ὦ δύστηνε, λιπῶν φάρος ἡφελίοιο
ἦλυθες, ὄφρα εἶδῃς νέκυας καὶ ἀτερπέα χῶρον;

'Zeus-Born son of Laertes, Contriver Odysseus,
Why ever, you wretched man, did you leave the light of the Sun
And come to see the corpses and the cheerless place?' (11.92-4)

One of Teiresias' jobs is what the screenwriters call 'exposition', filling in the essential things in the background or foreground which the audience will need to know in order to make sense of the plot. A certain generation will always call this the Morgan Freeman role. But I find Teiresias' brief entrance to be a jolt of tactility and perspective. There is a fuss of stage business, where Teiresias asks Odysseus to put up his absurdly threatening sword so he can drink blood; there follows the enacted sheathing and the old man's imagined stooping and drinking of fresh animal blood from a trench, like a wildebeest at the watering hole. In a world already peopled with gods and monsters, this is nevertheless farcical and surreal. A stately man introduced wielding a golden sceptre is immediately on all fours lapping up gore like a jackal.

Note especially that phrase, 'cheerless place'; it might register these days as a bit of a cliché, when it comes to describing hell or the underworld or a haunted cemetery, but no one, that we know of, had really described these things before. Teiresias' 'cheerless place' (ἀτερπέα χῶρον), a land absent of sources of pleasure or delight, including the delights of dance and song, therefore deserves to strike the imagination with all the

sombre awe with which it evidently struck the likes of Virgil and Dante and then Milton. It is a place foreign, or immune, to poetry, and yet a wellspring. There is now, forever, such a place in the landscape. And it continues to live in the cultural imagination and to be perversely productive of poetry and art, first of all in the tale of the wanderings of Odysseus and eminently here in the speech of Teiresias. If the 'cheerless place' is an idea not original to Homer, he is nevertheless, in our literary history, the source of its apostolic touch. The elements of Teiresias' comparatively brief and pithy speech echo and resound, backwards and forwards in the *Odyssey*—literally re-sound—so that it becomes a true crux for both Odysseus' tale to the Phaeacians and the whole of Homer's poem.

It would seem that Teiresias needs to establish his authority with Homer's audience, rather than let it be assumed, as he later might amongst the likes of Oedipus and Antigone on the Athenian stage. He does this first by already knowing, without being told, who Odysseus is—'he knew me' (ἐμὲ δ' ἔγνω) says the teller—as well as the answer to his own opening question, why'd you leave the light of the sun for the cheerless place? He knows what Odysseus means to ask about:

νόστον διζῆναι μελιγδέα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ ·

'It's a return home you're after, sweet as honey, brilliant Odysseus ...' (100)

That shows he's at least a little mantic, if not quite divinely omniscient. Teiresias also knows that Odysseus is at risk of destruction by Poseidon, in anger for the blinding of his son the Cyclops. That is a past and done deed for Odysseus and ourselves in audience, hence a credential of the prophet's awareness.

But what comes next establishes Teiresias' authority within the poetic world of the *Odyssey*. He warns Odysseus that when they reach the Thrinacian Isle, he must restrain himself and his crew from harming the cattle and flocks of Helios the sun who graze there.

τὰς εἰ μὲν κ' ἀσινέας ἑάαις νόστου τε μέδηναι,
καὶ κεν ἔτ' εἰς Ἰθάκην κακὰ περ πάσχοντες ἴκοισθε ·
εἰ δέ κε σίνηαι, τότε τοι τεκμαίρομ' ὄλεθρον
νηφί τε καὶ ἐτάροις.

'Now, if you would leave them be, unharmed, and focus on returning home,
You might even still make it to Ithaca, though suffering crappy things;
But if you harm them, I read the signs of destruction at that time,
For both your ship and crew.' (110-13)

This episode is in Odysseus' future; he first hears about it now. We, however, have known since the opening lines of the poem (1.8-9) that this encounter does not end well. Odysseus will fail to restrain his men and lose both ship and crew, although to be clear, Homer blames the men's failure squarely on their own (σφετέρησιν) folly, not their leader's weakness. The effect here in the *Odyssey's* theatre is to certify, by internal validation, Teiresias' acumen as a prophet. He knows how to read the signs (τεκμαίρομαι—his name, Τειρεσίας, may well mean 'portent reader'); we are confident because, with respect to the sun's cattle at least, we already know how that story ends. By grounding Teiresias' credibility in this way, reaching back to the very framing of the poem, Homer primes us to take heed of the revelations about to come. We are on the edge of our seat for words from Teiresias which, it turns out, will haunt the rest of the

Odyssey like a recurring refrain, and as much as any other of its musical features, turns the story into a song.

Spoiler alert: Odysseus is going to kill Penelope's suitors, provided he manages to get home. Teiresias is in no doubt. But he leaves it open—not yet plotted by Homer, perhaps—whether he kills them 'by stratagem, or openly with the sharp blade ...' (120). There's still options, all suspense has not been lost. But that victory will not be the end of the story. For what follows from Teiresias' mouth, and is therefore to follow in Odysseus' life, nothing has yet prepared us. Note that Teiresias is no longer predicting, or entertaining choices and possibilities, but giving directions in the imperative voice; if he still has in mind Odysseus' return home, it would have to be in some extended sense, beyond Ithaca and wife and child. That presents a significant shift of horizon for the arc of the *Odyssey* as we generally experience it. All roads lead to the cheerless place, no doubt; but is there anything going to distinguish Odysseus' odyssey? What shall be written on his tombstone?

ἔρχεσθαι δὴ πειτα λαβὼν εὐῆρες ἑρετμόν,
εἰς ὃ κε τοὺς ἀφίκηαι οἳ οὐ φῖσσαι θάλασσαν
ἄνδρες, οὐδέ θ' ἄλῃσσι μεμιγμένον ἔδφαρ ἔδουσιν ·
οὐδ' ἄρα τοί γ' ἔσσαι νέφας φοινικοπαρήϊους
οὐδ' εὐήρε' ἑρετμά, τὰ τε πτερὰ νηυσὶ πέλονται.

'Travel, then, afterward—grab an oar that fits you well—
Until you reach those men who do not know the sea,
Men who do not even eat food seasoned with salt:
Nor do they actually know about ships with purple cheeks
Nor well-fitted oars, which become the wings for ships.' (121-5)

Extraordinarily evocative are 'those men who do not know the sea'; one knows the very heart of such men and their pragmatic wives. They sing Thracian harvest songs.

'Grab an oar.' (It's what one feels like saying to those just starting the *Odyssey*.) Not for nothing has been Odysseus' interview, just concluded, with the ghost of Elpenor. His lost crewman had asked Odysseus to pile him a tomb, a monument to the Unfortunate Man (σῆμα ... ἀνδρὸς δυστήνοιο, 75-6), on top of which he is to affix Elpenor's oar 'with which I used to row when I also was alive and with my comrades.' (79) The oar planted on top of the mound (*sēma*) is itself a symbol (*sēma*) of the labour of the buried man's bones and, at the same time and intrinsically, of the necessary team, his crew of oarsmen, with both of which Elpenor's ghost identifies.

It is not clear whether Homer equivocates on the word *sēma*, as we would have to, between 'tomb' or 'burial mound' and 'sign' or 'symbol'. A 'tombstone' may well unite these ideas for us as well, although our sense, aside from crucifixes or other religious symbols, would depend on the epitaph, the legible and intelligible writing on the tomb. Homer does not knowingly refer to writing of this sort, the sort in which his own poem has come to be notated and transmitted. Such a notation, including the accent marks, is a particular deployment of an independent set of symbols used to represent the sound, including its emphases, of a spoken language. Such sounds would need to be decoded by someone familiar with the language, into groupings we have come to call 'words', 'phrases', 'clauses' and 'sentences', for example, before they could have any meaning, and therefore become signs for something more than their associated sounds.

What is clear is that *sēma* can mean 'symbol' in Homer without any reference to a tomb. When in the *Iliad* a champion among the foremost Achaeans must be chosen to

face Hector mano-a-mano, they each somehow put a mark or sign (σημαίνω, *Il.* VII.175 ff.) on a lot, before dropping it in a helmet. When the helmet is shaken and one falls out, the lot is taken round the circle, one by one, until the man who recognises the sign (*sēma*) acknowledges he made it. (It was Ajax.) These must have been pictograms, what the corporations call 'logos', except that they are private; they have no meaning beyond 'I made this', while even that meaning is only apparent to the maker. Hence it is a non-communicative sign and, one might say, almost insignificant.

Elsewhere in the *Iliad*, when Bellerophon is sent to Lycia, after having secretly been accused, by his host's wife, of making unwelcome advances, he is to carry with him a folded tablet (πίναξ πτυκτός) inscribed with 'baleful signs' (σήματα λυγρὰ). These signs, which are said to be many and deadly (θυμόφθορα πολλά), evidently instruct the recipient to kill their bearer. (Bellerophon does not, after all, suffer the fate of Rosencrantz and Guildenstern; see *Iliad* VI.160 ff.) Now, these signs could well have been pictograms, like skulls and crossbones. But then how to make their intent unambiguous, and why were there so many of them on the tablet? The endlessly intriguing fact is that the manyness of the signs, and the fact that they are inscribed on a folded tablet, suggest that they were the writing of spoken language, and that Homer had actually seen written documents, but had not understood them for what they were. It would seem to have been quite beyond his ken that, in a sufficiently alphabetic form, the baleful signs could have been a brilliant means to record the sounds of his poetry, not just its meaning but its music. The inference is that Homer was not responsible for the written form in which his composition comes down to us; that inference is borne out by the absence of representation, in the dialect and alphabet in which we receive it, of certain forms and sounds which must have been in Homer's ear, most famously a <w> sound, with consonantal function, represented in some early Greek alphabets by a digamma (Ϝ). These <w> digammas have been restored where necessary, and sometimes where not, in my performance text of the *Odyssey*.¹⁴

The fact that Greek was recorded in different systems of writing (e.g. the syllabary of Linear B and various later alphabets) points to Saussure's idea, of great influence and suitability to modern taste, of the arbitrariness of the sign. There is, after all, no necessary connection between the signifier and the signified, but rather a sort of time-bound social agreement. As a student I learned that Hindi and Urdu were one language written in different scripts, and likewise Serbian and Croatian in, respectively, Cyrillic and Roman alphabets. But linguists could not say these things out loud for the political and social vitriol they would cause. Linguists, at the end of the day, are not the ultimate arbiters of identity. Apart from the significant differences in religion and culture between these groups, people identify with the signs they use, and identify the signs themselves with the things to which they refer. Educated people, even mathematicians, act as if the Arabic signs they use are not signs for numbers but the numbers themselves, particularly when they use them in operations like multiplying and dividing, where the factors put in and the products generated are mentally identified by permutations of these Arabic symbols. These facts and ideas may or may not prove useful, as grists and foils, when trying to take in what Teiresias next offers:

¹⁴ David, tr. & ed., *Homer Odysseia*, 6 vols., Chandler, AZ: Mother Pacha, 2024.

σῆμα δέ τοι φέρέω μάλ' ἀριφραδές, οὐδέ σε λήσει ·
ὁππότε κεν δὴ τοι ξυμβλήμενος ἄλλος ὁδίτης
φῆγῃ ἀθηρηλοιγὸν ἔχειν ἀνὰ φαιδίμῳ ὦμῳ,
καὶ τότε δὴ γαίῃ πῆξας εὐῆρες ἐρετμόν

'And I'll tell you a sign—oh so very clear—not even you will miss it:
Whenever it is you fall in the way of another traveller on the road
Who swears that you have a winnowing fan on your brilliant shoulder,
Exactly then: fix it in the earth, your well-fitted oar.' (Od.11.126-9)

The only thing, it seems to me, that is clear about the sign Teiresias describes, is what to do when it is observed. That is, to plant the oar in the ground, upright one presumes, just like Elpenor's oar, but this time with no purpose of marking a tomb or any other evident purpose at all, and then and there, sacrificing three male animals to Lord Poseidon:

ἀρνειὸν ταῦρόν τε συῶν τ' ἐπιβήτορα κάπρον

'A ram and a bull, and the mounter of sows, a boar ...' (131)

To be honest, Teiresias need intend nothing more than this clarity, about what exactly to do when some stranger mistakes the oar on Odysseus' shoulder for a winnowing fan. But it should be equally clear that Homer intends something more by the mistaken oar. He has set us up, after all, with Elpenor's oar, which perhaps somewhat better than the crewman's name ('Hopeman'), embodies his function within Odysseus' journey. Elpenor is an oar. Does that mean Odysseus is also an oar, but with a double-meaning? Or is he a symbol whose meaning depends on his surroundings, and can be easily misunderstood? Despite the enduring hero and Bowman of Homer's treatment, Odysseus also lives on as a brutalist, cunning enforcer and henchman, the Machiavel of the Athenian stage. He has had a double life and a double estimation, perhaps in the Athenian consciousness, but certainly in our reception of Athenian consciousness.

What would an Homeric semiotics look like? We have no reason to suppose anything unusual about the way Homeric language works as language, apart from its peculiar abilities in bringing syncopating rhythm and melody to a fixed and repeating dance measure. These abilities could be said to be hard won; normal Greek syllables need to be lengthened and shortened to suit a metre which does not originate in speech patterns but dance ones, not in the voice but with the feet. This lengthening and shortening has direct consequences for accentuation according to the law of tonal prominence, so that as Aristotle notes, when we speak hexameters, we 'transgress ('step out from', ἐκβαίνοντες) the harmony of speech' (τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας)—that is, the pitch accentuation of normal language (*Poetics* 1449a27-8). One even had to coin new verbal forms such as those in -ίζω, which are still productive today in our English -izes and -isms. We might as well note here Homer's extravagant, polysyllabic, long-syllabled coinage, accent-free in context, and not elsewhere used in extant Greek authors: ἀθηρηλοιγός, apparently 'chaff's bane'. It is taken to refer to a winnowing fan. Homer's words exult in their sonorities quite as much as in their meanings. But in the Homeric performance, attention is focused through voice, body, and prop. To begin with, the performer narrates in different registers, sometimes with definite moral judgement, as when he blames the crew for eating the sun's cattle, but sometimes with the distance of a stage direction. He is a voiceover. He invokes the sunrises and dusks with 'brief incantations,' but he

steps into the spotlight and centres his voice as he develops limpid-seeming similes which can also seem intentionally to entangle and dizzy their identifying elements.

Most dramatic, however, are the moments when Homer disappears as a narrator and vividly becomes someone else, whether god, human, or even animal, and speaks with their voice. Though there is no costume change, both voice and body become signs for other referents, so that in audience the assumed speaker stands before them. More protean still is the performer's staff, which is rarely meant to be a simple stick; we shall continue to point up its possible uses as a sort of new key to interpreting the Homeric 'script', in the sense of 'prescription for performance'. This is generally the function of ancient texts, whether they were originally composed with the use of letters, or the letters were the means of recording the music of a performance. I think it important that performance be scrutinised when broaching an Homeric semiotics; what the Alexandrian texts first separated for us as the 'words' of the poem, do not do all the work of this poet (or of any of the Greek lyric choreographers called 'poets'). I conceive the performer's rendering of old Teiresias as one not to exclude his becoming a mime in mid-speech, and swing his staff over his shoulder to demonstrate Odysseus and his oar. In his staff the rhapsode carries an implement whose meaning can change in an instant; it is therefore a sign of signs. (Of course Teiresias himself is being rendered by Odysseus, who is, in turn, Homer's own Trojan horse.) This Protean rhapsode and his sign of signs are the vehicles which frame each and every of Homer's words, and so the interpretation of his poetry. Indeed, the only winnowing fans I can find that could be thought to resemble oars are properly called winnowing shovels. I presume one scoops up the threshed harvest with these and tosses it into the wind. But their blades are too wide to be plausible as oars. Yet oars do have blades! And it seems to me crucial to the working of the joke that the performer can throw his blade-less staff, neither oar-like nor shovel-like, over his 'brilliant shoulder', and let imagination do the rest. This would include letting prejudices work about the unimaginative IQ of farm dwellers.

But there does seem to be serious business going on in the mission, or embassy, prescribed for Odysseus. The oar, unlike the performer's staff, stays an oar; Odysseus is to travel inland until it reaches the limit of its intelligibility as an oar, where such a thing would have no use. Its shape there becomes a sign within a different language, like the ancient and global emblem of a plasma configuration which became a Nazi swastika. Most obviously there is to be a personal reconciliation with Poseidon, or so it seems; Odysseus is to set up a sort of holy space around his now totemic oar, and sacrifice a ram and a bull and a boar. Then perhaps Poseidon will leave him alone? But this does not seem to be entirely the gist of it. The winnowing fan is a sacred implement in the rites of Eleusis, sacred variously to Demeter, Persephone, and Dionysus. Separating the wheat from the chaff takes on all manner of moral and otherwise supernatural meanings in the rites of these chthonic, harvest and vintage deities. Has Odysseus come as an initiate? Is he the winnowed—or the winnower? Or has he indeed come to atone on behalf of the pirates of the sea, including the glorified pirates of the Achaean army in Troyland, by making a surrogate sacrifice of their rampant masculinity within the precincts of Demeter? Instead of beating swords into ploughshares, is he swinging oars into winnowing fans?

I cannot resolve or order these questions, though they seem forced on us by the script. Homer layers nested levels of meaning for different recipients. Perhaps Teiresias is in fact a model for Homer's ideal auditor: we are to be interpreters of signs. I cannot help but think, for example, that the sacrifice to Poseidon, the lord of the salt-water

piratical domains, is a sacrifice of Poseidon, an emasculation, required by the plaintiffs, the goddesses of vintage and harvest, for the sea-goers' rapine plunder of the products and livestock of people who labour on the land. The Achaeans at Troy, and Odysseus and his crew afterwards, are not traders like the Mentos whom Athena portrays in Book 1, or the Phoenicians, who also ply the sea; they are men-in-arms, not traders but raiders. At the resolution of the tale of the love affair between Ares and Aphrodite, Poseidon implies that he will pay what a divine bystander calls the 'adulterer's wages' (μοιχάγρια, *Od.*8.332)), on behalf of the guilty Ares. It seems possible that this price was castration. At any rate, no further mention is made of this debt incurred by Poseidon, or its payment.

The reconciliation may not after all be between Odysseus and the Olympian version of Poseidon, but between broader and deeper and older forces, for whom Odysseus is merely the pilgrim vehicle. Teiresias tells Odysseus to go back home before he even acknowledges the Olympian newcomers,

ἀθανάτοισι θεοῖσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν,
πᾶσι μάλ' ἐξείης.

'... the deathless gods who hold the wide heaven—
All of them! Very much one at a time.' (133-4)

One must assume that Poseidon is also in the Olympian list. The sacrifices to the Olympians seem almost an afterthought in relation to the solemnity that has gone before, next an oar planted in the heartland. What does it all mean, the sacrifice of the male, the disjunction of meaning between oar and winnowing fan, sea and land? Perhaps there is a rift in the cosmos in need of healing, like that between Oberon and Titania, between Poseidon and Demeter? Has Poseidon incurred a debt that must be paid?

Teiresias ends his prophecy:

θάνατος δέ τοι ἐξ ἀλὸς αὐτῷ
ἀβληχρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὃς κέ σε πέφνηι
γῆραι ὑπο λιπαρῷ ἀρημένον · ἀμφὶ δέ λαφοὶ
ὄλβιοι ἔσσουνται. τὰ δέ τοι νημερτέα φεῖρω.

'... And death, out the salt sea,
A very soft kind, will come for thee, which slays you
Worn out by a plump old age: around you the people
Will be prosperous. That's what I'm telling you, and no mistake.' (134-7)

These lines have a singular effect. I compare it to the codas of certain novels, when we hear what happens to everyone 'afterward'; we hear about Natasha in drab middle age, after *War and Peace*, and get hints about the married life of D'Arcy and Elizabeth. There is the line from the appendices to the *Lord Of the Rings*, where Legolas and Gimli depart together for the West upon the death of King Elessar, and there was at last an end to the fellowship of the ring in Middle Earth. There is a strong feeling, an ache, of mourning, I suppose in part because we sense the artwork itself passing away from us. We are detached from the lived experience shared, as it were, with these people, and see them now in a strangely televisual way. There are also those biographies we get at the end of films telling us what ends up happening our characters, sometimes comic and sometimes documentary, which put one in a similar state of detachment.

Teiresias' lines about Odysseus are ambiguous enough to inspire lively commentary and perhaps a good deal of what we would call fan fiction. What, for example, does

death from 'out the salt sea' (ἐξ ἁλός) mean? Or does it mean 'away from' the sea? There is no mention of the fate of either wife or son. The sea, of course, is the realm of the oar, not the winnowing fan; perhaps the idea is that some unfinished business from Odysseus' marauding days will come back to bite him at the end, where one of the enemies he has made along the way will learn his address and appear out the salt sea. There is supposed to have been a poem, *Telegony*, named after Odysseus' son by Circe, who arrives in Ithaca and kills his Dad, perhaps in self-defence. Some have him be the son of Calypso. Telegonus ends up marrying Penelope.

You can't make this stuff up, but I reckon somebody did. Classicists take an epic poem *Telegony* as canon, along with much else besides in lost and also non-memorable epic, but in reality I suspect such a poem is 'canon' in the way that word is used in present movie universes—as the lingo has it—such as *Star Wars* or *Star Trek* or the Marvel films. Even Middle Earth is spinning off tales. The idea that such a process took place in relation to the Homeric poems, including in relation to parts of the so-called epic cycle, needs to be taken seriously, before these hints and fragments are bibliocised into the monstrous modern concept of 'mythology', and its brain-eating cousin, 'tradition'. Stories about Thebes, its divinities and protagonists, are demonstrably part of Homer's world, although not, also demonstrably, in the forms with which we are familiar from the Attic stage. The *Telegony*, on the other hand, is not in Homer's universe, anymore than his boy Telegonus would have been a thought in Odysseus' mind until he appeared. It is possible that, where art gave licence or impetus, poets (who were the Hellenes' prophets and theologians) made things up, even within traditional catalogues; and to answer questions of acceptability to the canon, the audience voted with their feet.

That the Death which comes for Odysseus will be 'a very soft kind' (ἀβληχρὸς μάλα τοῖος) is immediately belied by the fact that it will slay him (πέφνηι); the sense of φένω is violent. (The composer(s) of the *Telegony* evidently had a nose for this detail.) Perhaps what is meant is explained in the next line, that Odysseus was 'worn out by a plump old age'. As Herodotus says, count no man happy until he is dead. A quick death without the wasting of disease, in well-oiled health and surrounded by a people enjoying prosperity—probably because of your transformation into a benevolent, chthonic king from an ocean marauder—would seem to be a good way to go. Perhaps the Ayatollah Khamenei had a death like that, from out the sea. As Herodotus might have it, such a death for Odysseus, however unlucky or violent, would not have been a ruination, but a right place at a right time.

Odysseus responds by addressing Teiresias by his name, without honorific or epithet. This strikes me as odd, but I cannot parse it. He asks plaintively after his mother. We remember Odysseus saw her first, before Teiresias approached. Now here is the vintage Odysseus whom any Athenian theatre-goer would recognise: he denied his own mother a draught of sheep's blood so Teiresias could be first in line. This is a man who would kill his mother—twice!—if she stood in the way of what he wanted. That's the man.

φείπέ, Ἰάναξ · πῶς κέν με ἀναγνοίῃ τὸν ἔοντα;

'Tell me, Lord, how might she recognise that it's me alive?' (144)

Now he calls Teiresias 'lord' (Ἰάναξ), also inexplicably, and emphatically. The one thing we can be pretty sure of, about Theban Teiresias, is that he was never a *wanax*

or 'lord' ('warlord', 'king'). He was a seer who served generations of kings, starting with Cadmus. Again I cannot parse this, except to say that Homer means to put his imprimatur on the authority of Teiresias' utterances.

A lesson for modern Homeric Studies from Homer's 'Theban Teiresias', the *wanax*, is that to try to cast Homer as an operator within a tradition is a mug's game. Everything about his ancient reception indicates that he was, as I say, an original, if anything a source, but not a product, of tradition. I must not tire of pointing out that the entire theory of metrical formulas, from which it is inferred that Homer's poems are a product of an oral tradition, is empirically and intellectually bankrupt. One cannot for any reason ignore the pitch accentuation of the Greek language. One should have thought that did not need saying in any context, let alone in the study of ancient Greek poetry. But in particular, I have shown that Homer has composed significant leitmotifs with intrinsic word- and phrase-level pitch contours, and selective dynamic reinforcements of the long and short elements of the underlying hexameter. The words are the music for the dance. To account for the origin of Homer's music by an oral tradition is like attempting to explain baroque or classical music by composition out of metrical formulas, which is to say, by the ubiquitous repeating metrical patterns which do in fact exist there, most of them based in dance steps. Such an explanation would travesty Beethoven's music, by ignoring all its melodies, harmonies, rhythms and syncopations. The application to Homer needs must have an identical result. It would be, and is, a travesty. If there is interest in Homer's relation to tradition, perhaps we are blessed with the data for the use of a field as yet unploughed by the academy: what is the effect of epochal musical works upon the musical culture that surrounds and succeeds them? Works like Bach's *Goldberg Variations* or *Well-Tempered Clavier*, or Mozart's operas, or Beethoven's symphonies, or Miles Davis' *Kind of Blue*, or the Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*? To what extent does previous music help to explain their eruptions? What is the process of their canonisation? At all levels of the phenomenon, from the physical to the auditory to the historical to the societal and cultural, how is music transmitted? This is the question for anyone interested in traditions, including intellectual ones. It is a question for a new university. There will likely be a Socrates there who asks us, 'what is this thing, music?' Let him wander the quadrangles and pester people into truth. Let us, for now, focus, like the modern sciences, on equations of transmission. The first lesson, for poet and mathematician, physicist and historian alike, is that Greek measures are dance steps.

The soul of Lord Teiresias leaves the stage with a farewell stint as Morgan Freeman. He explains to Odysseus that

ὄν τινα μὲν κεν εἰς νεκῶν κατατεθνήτων
αἵματος ἄσπον ἴμεν, ὃ δέ τοι νημερτὲς ἐνίψει ·
ῶϊ δέ κ' ἐπιφθονέοις, ὃ δέ τοι πάλιν εἴσιν ὀπίσσω.

'Whomsoever you allow among the corpses that are dead and gone
To come near the blood, that's one will recite for you with no mistake ...
But the one whom you begrudge, he'll go back again for you behind.' (147-9)

This implies that Odysseus will choose the order of the souls he would like to speak. In that sense his *Nekuia* will be no sort of traditional—in the sense 'received'—catalogue. The order, which is the essence of a catalogue, will be determined by Homer's Odysseus.

As I have shown, Homer takes pains to compose a musical, accentual identity for

Odysseus. He is therefore no everyman being initiated into the mysteries. Neither is he Dionysiac, or a Bacchus who, like Euripides, calls out human pretensions to self awareness and to constructions of identity. Rather, when he crawls under vegetation on the river bank on Scheria, escaped from the drunken sea, he begins precisely to establish an identity and earn his name; perhaps also to begin correcting long standing impressions of who he is. This is Homer's art forging an human identity through the music of hexameter rhythm, and placing its articulation in the mouth of the man himself. He even sings his own signature tune, and when in disguise, does impressions of himself. The achievement is such that the epic work itself can only be named by the man's proper name: Ὀδυσσεύς. It can be seen as a watershed in the development of the western mind and psychology, on a par with the Cartesian meditation; the articulation of an human individual in the face of various enticements to oblivion, in religion, drink, and ecstasy, or promises to the initiate of immortality. The only immortality we actually know is the immortality of song, the very best examples of which are Homer's poems. The success of Homer's work upon Odysseus' name has been such, that whosoever now undergoes life's journey looks back on it as an odyssey, and participates in this way in the mystery of man, through the man of many turns.

Homer's art oversees its own mysteries, its own transformations, like the twin bushes on Scheria's shore,

ἐξ ὁμόθεν πεφυῶτας · ὃ μὲν φυλῆς, ὃ δ' ἐλαίης.
 τοὺς μὲν ἄρ' οὐτ' ἀνέμων διάφῃ μένος ὑγρὸν ἀφέντων
 οὔτε ποτ' ἠφέλιος φαέθων ἀκτῖσιν ἔβαλλεν
 οὔτ' ὄμβρος περάσκει διαμπερές · ὥς ἄρα πυκνοὶ
 ἀλλήλοισιν ἔφυν ἐπαμοιβαδὶς · οὐς ὑπ' Ὀδυσσεύς
 δύσσετ'. ἄφαρ δ' εὐνήν ἐπαμήσατο χερσὶ φίλησιν
 εὐρεῖαν · φύλλων γὰρ ἔην χύσις ἥλιθα πολλή,
 ὅσσον τ' ἠφέ δὴ τρεῖς ἄνδρας ἔρυσθαι
 ὥρη χειμερίη, εἰ καὶ μάλα περ χαλεπαῖνοι.
 τὴν μὲν φιδὼν γήθησε πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς,
 ἐν δ' ἄρα μέσσηι λέκτο, χύσιν δ' ἐπεχεύατο φύλλων.

Planted from the same root: one of wild stock, one of olive.
 These neither the strength of the winds got through, when they blew wet,
 Nor did ever the blazing sun strike them with its rays,
 Nor did the thunderstorm use to penetrate right the way through; for tight indeed
 To one another did they grow, intertwined in a give-and-take: under these,
 Odysseus
 Entered. Right away he gathered himself a bed with his own hands,
 Nice and broad; for there was a fall of leaves, pointlessly large,
 Enough to protect two or maybe three grown men
 In the wintry season, even if it was ever so bitter.
 When he saw this, he rejoiced! The Endurer, radiant Odysseus,
 And right in the middle he lay himself down and heaped on him the fall of leaves.
 (5.477-87)

The sublimity of this poetry ushers in a new birth under the sun, or rather, one protected from its radiation. This hero is born in the dark. There is no speech, no storm, no histrionic drama this time, no god except the one always watching, or the one who reads out loud while you read silently. The Greek words intertwine into a nest for an

human egg. At the very same time, it is dry leaves to fire a corpse. For a critic, words fail. The poetic moment speaks itself. We can never know what it was like to participate in the mysteries, but we can know what it is to be initiated into the mysteries of Homer's poetry. It is not *like* anything. The *Odyssey's* similes never cut straight:

ὥς δ' ὅτε τις δαλὸν σποδιῇ ἐνέκρυψε μελαίνῃ
ἀγροῦ ἐπ' ἐσχατιῇ, ὣι μὴ πάρα γείτονες ἄλλοι,
σπέρμα πυρὸς σώζων, ἵνα μὴ ποθεν ἄλλοθεν αὔῃ,
ὥς Ὀδυσσεὺς φύλλοισι καλύψατο · τῷ δ' ἄρ' Ἀθήνη
ὔπνον ἐπ' ὄμμασι χεῦ', ἵνα μιν παύσειε τάχιστα
δυσπονέος καμάτοιο, φίλα βλέφαρ' ἀμφικαλύψας.

As when a fellow hides a firebrand in the black ash,
At the farthest farm, who has no other neighbours by,
Saving the seed of fire, that he need not get a light from who knows where—
So Odysseus hid himself in leaves: and on him did Athena
Shed sleep upon the eyes, that he might the soonest rest
From his hard labour and exhaustion, once she'd covered those dear eyelids
round. (5.489-93)

Here again is another stick, this time a δαλός, a dying firebrand. The rhapsode's staff is a metaphysical thing; its existence is only metaphorical, it has no existence for the composer except as metaphor. For the audience, it is not a metaphor at all; it is a firebrand being laid, gently and carefully, into imaginary ash upon the ground. As such it can become a metaphor for something else—Odysseus' life?—and also the vehicle for a simile. The seed of fire (σπέρμα πυρὸς, *sperma pyros*), unlike the actually wielded staff, is the archetype of metaphors in our literary realm, the realm of words and language. It embodies antitheses. The sign or σῆμα of Odysseus' identity—or, without equivocation, its symbolic tomb—is to be something more complex than what Elpenor's oar intends. At certain moments like this, all the elements of Homer's presentation nest within, or mount upon, one another, like successive, long, acute accents. Odysseus is the seed of fire, burying himself in a pyre of flammable leaves. The whole vegetative cycle of growth, the 'nature' of the moly, the nexus of Demeter, Persephone, and Dionysus, is all immanent in the balance of this little phrase, *sperma pyros*: from seed to tree to leaf and intoxicate flower, to naked intertwined branches, fallen leaves and purging forest fire. 'So Odysseus hid himself in leaves ...' Athena, the final syncretism, comes in from nowhere, and everywhere, to cover the dead or dormant seed, along with its Odyssean eyes.

References

- ALLEN, W. SIDNEY, *Accent and Rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
- BLUMENTHAL, LEV, 'Tone-to-Stress and Stress-to-Tone: Ancient Greek Accent Revisited' in *General Session and Parasession on Conceptual Structure and Cognition in Grammatical Theory*, Linguistic Society of America, BLS 30:5 (2004), 1-12.
- BURKERT, WALTER, *Greek Religion*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- DAVID, A. P., *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

- 'Vindicating Quintilian: Latin had a pitch accent!', *Dramaturgias* no. 20:7 (2022), 731-43.
- tr. & ed., *Homer Odysseia*, 6 vols. Chandler, AZ: Mother Pacha, 2024.
- *Singing Homer's Spell: The End of Oralist Poetics*. Chandler, AZ: Mother Pacha, 2025.
- 'Debunking the Parry-Lord Hypothesis on the Composition of Homer or Ἑμμελὴς Τέχνη, The Art of Intrinsic Melody', *Dramaturgias*, no. 28 (2025), 332-61.
- GOLSTON, CHRIS, 'Floating H (and L*) Tones in Ancient Greek', in J. Myers and P. E. Pérez (eds.), *Arizona Phonology Conference, iii* (1990). Tucson: University of Arizona Linguistics Department, 1990.
- KRETTLER, KATHERINE, *One Man Show: Poetics and Presence in the Iliad and Odyssey*. Washington DC: Center for Hellenic Studies, 2020.
- LEVANIOUK, OLGA, 'The Waters of the Underworld and Ino in the *Odyssey*', in M. Christopoulos and M. Paizi-Apostolopolou, eds., *The Upper and the Under World in Homeric and Archaic Epic*. Ithaca: Proceedings of the 13th International Symposium on the *Odyssey*, 2020, 279-314.
- NOYER, R., 'Attic Greek Accentuation and Intermediate Derivational Representations', in I. Roca (ed.), *Derivations and Constraints in Phonology*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- SAUZET, P., 'L'accent grec ancien et les relations entre structure métrique et représentation autosegmentale', *Langages*, 95 (1989), 81-113.
- SOMMERSTEIN, ALAN H., *The Sound Pattern of Ancient Greek*. Oxford: Basil Blackwell, 1973.
- VIVANTE, PAOLO, *The Epithets in Homer: A Study in Poetic Values*. New Haven: Yale University Press, 1982.



LISTA DE REALIZAÇÕES DO LADI-UNB

I. Obras Cênicas

Segue-se aqui lista com as obras que elaborei para teatro¹. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da Revista Dramaturgias².

Bloco I (1995-1997)³

- 3) **O filho da costureira**⁴
 - 4) A grande vó
 - 5) Casal na Cama
 - 6) Caim
 - 7) Farsa do quem quer amar
 - 8) Natal sem crianças
 - 9) A festa
 - 10) **Uma última noite sobre a terra**⁵
-

Bloco II (1997- 2001)⁶

- 11) Retorno
 - 12) Volte sempre
 - 13) Se você só tem isso, se você já não tem
 - 14) Olimpo
 - 15) **O salto do escorpião**⁷
 - 16) O pesadelo de João, o embusteiro
 - 17) Carne Crua
 - 18) Domingo áspero
-

¹ Para as publicações acadêmicas, veja meu livro *Teatro e música para todos: O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*. Brasília: Editora Unb, 2022.

² Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>

³ Foram publicados no livro *A Idade da Terra & Outros Escritos* (1997). Correspondem à primeira fase de minha escrita teatral: textos curtos, centrados nas falas das personagens, escrita que se aproxima da poesia, por meio da tradição simbolista francesa. O hermetismo do texto se conjuga a absurdo das situações. Textos disponíveis em https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos._Poems_and_plays

⁴ Performance: William Ferreira. V. <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB.

⁵ Apresentado durante o Cometa Cenas de 1997 na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB. Direção: José Regino. Intérpretes: Adriana Lodi e Selma Trindade.

⁶ A Intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter uma maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.

⁷ Texto utilizado do espetáculo *A reta do fim do fim*, de Márcia Duarte, 1996.

- 19) Diógenes
- 20) Brutal
- 21) Os Vigilantes
- 22) **Docenovembro** (2000)⁸
- 23) **Aluga-se** (1997)⁹
- 24) Audição (2001)
- 25) *Acid House*
- 26) A Investigação
- 27) **O acontecimento** (2000)¹⁰
- 28) A oração (2000)
- 29) Visita ao velho comediante (2000)

Bloco III (1997-2001)¹¹

- 30) **Idades.Lola.** (2002)¹²
- 31) **Rádio Maior** (2002)¹³
- 32) A miséria do mundo (2002)
- 33) **As partes todas de um benefício. Antidrama com música** (2002)¹⁴
- 34) **Um dia de festa. Musical.** (2003)¹⁵
- 35) **As quatro caras de um Mistério. Textos de natal** (2003)¹⁶
- 36) **Salada para três** (2003)¹⁷

⁸ Apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil-Brasil (CCBB-Brasília), em 2001.

⁹ Direção Brígida Miranda. Intérpretes: Cláudia Moreira, Cristiane Rocha, Guto Viscardi, Letícia Nogueira, Magno Assis e Suail Rodrigues. Apresentado em diversos espaços entre 1996 e 1998, como Anfiteatro 09 da UnB e Sala Villa-Lobos Teatro Nacional.

¹⁰ Texto encomendado para o Detran-Df, e apresentado diversas vezes no Distrito Federal.

¹¹ Após a conclusão de meu doutorado, em parceria com os colegas professores Hugo Rodas, Sônia Paiva e Jesus Vivas, iniciamos uma série de produções como projetos de fim de curso do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os colegas e alunos por esses anos de aprendizagem. A melhor escola de dramaturgia é escrever para um grupo específico, participando de todo o processo criativo.

¹² Direção: Hugo Rodas. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes da UnB. Intérpretes: Andrea Santos, Lívia Frazão e Kênia Dias. Trabalho de fim de curso.

¹³ O texto recebeu menção honrosa no Prêmio Cidade de Literatura Cidade de Belo Horizonte, categoria Dramaturgia, em 2003, sendo depois apresentado na Funarte-Brasília em 2004 como leitura dramática.

¹⁴ Apresentado no Cometa Cenas em 2003, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB. Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Suail Rodrigues dos Santos, Carla Blanco, Letícia Nogueira Rodrigues, Ana Cristina Vaz. Trabalho de fim de curso.

¹⁵ Direção Jesus Vivas. Intérpretes: Rebbeka Del Aguila, Silvia Paes, Luciana Barreto, Barbara Tavares, Mariana Baeta, Ana Paula Barrenechea. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso. V. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 14, 2020.

¹⁶ Direção Hugo Rodas.

¹⁷ Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Elen Goerhing, Themis Lobato, Andrea Patzsch. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso.

37) Iago (2004)¹⁸

Bloco IV (2005-2008)¹⁹

- 38) A Morte de um Grande Homem (2005)
- 39) As coisas que Não se Mostram (2006)
- 40) Cachorro Morto (2006)
- 41) Não se Esqueça de Mim (2005)
- 42) O Violador (2005-2006)
- 43) Uma Noite Um Bar (2005)
- 44) Despedida (2008)
- 45) Dois Homens Bons (2016)
- 46) A Arte de Compor Canções Invisíveis (2020)²⁰

Bloco V (2006-2021)²¹

- 47) Saul. Drama musical (2006)²²
- 48) O Empresário. Libreto (2007)²³
- 49) Caliban. Drama musical (2007)²⁴
- 50) No Muro. Hip-Opera (2009)²⁵
- 51) David. Drama musical (2012)²⁶
- 52) Sete. Drama musical (2012)²⁷
- 53) À Mesa. Comédia (2012)

¹⁸ Direção: Nitza Tenenblat. Apresentado no CCBB, Sesc-Ceilândia, Sesc-Taguatinga, entre outros espaços. V. Seção "Documenta" na *Revista Dramaturgias* n. 1, 2016.

¹⁹ Buscando novas formas de intercâmbio entre narrativa e drama, elaborei um conjunto de textos que é a base deste livro. Este ciclo temático retoma preocupações presentes em escritos anteriores, inserido-as em outra forma de apresentação. Grande parte dessas obras foram publicadas em *O Macho Desnudo: Roteiros Cênicos para Desconstrução do Masculino*. (Lisboa, Editora Cordel de Prata, 2020).

²⁰ Texto para um "audioteatro", em homenagem ao meu amigo Antonio Jacobs, colhido pela Covid 19.

²¹ A partir de 2005, passo dirigir minhas atenções para as fronteiras entre teatro e música. E a partir de 2014 trabalho mais música instrumental, em composições para diversas formas camerísticas e suítes orquestrais.

²² As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Giroto. Sobre o processo criativo e partituras, v. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 8, 2018.

²³ Sobre a produção do espetáculo e o novo libreto, v. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 5, 2017.

²⁴ Orquestrações e arranjos elaborados por Ricardo Nakamura. Sobre o processo criativo, v. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 6, 2017.

²⁵ O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaika. Direção Hugo Rodas. Financiamento Eletrobrás.

²⁶ Processo criativo em colaboração com o multinstrumentista Marcello Dalla. Direção Hugo Rodas. Financiamento FAC-DF. Será tema dos próximos dois capítulos deste livro. v. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 2/3, 2016.

²⁷ Direção: Hugo Rodas. V. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n.9, 2018.

- 54) **Uma Noite de Natal**. Drama Musical (2013)
- 55) **Salomônicas**. Farsa musical (2016 e 2017)²⁸
- 56) **Suíte Clássica** (2020). Cenas para coro e instrumentos a partir de textos da Antiguidade Clássica. Publicada em *Revista Dramaturgias*, n. 15, p.403-573, 2020.
- 57) **Happy Hour** (2021). Drama musical para três mulheres. Publicado na *Revista Dramaturgias* n. 17, 2021²⁹.
- 58) **A Revolução Buliçosa**. (2021) Farsa Musicada³⁰.
- 59) **O Velório do Velho Mestre da Cena**. Para coro, banda e um cadáver insepulto³¹.
- 60) **Eu luto**. (2022) Recital Cênico-Musical³².

Bloco VI. Inacabadas³³

- 61) **A ceia** (2012)
- 62) **Do fundo do abismo** (2012)
- 63) **Téo e Cléia** (2013)
- 64) **Uma canção para Ícaro** (2014/2015)

II. Obras Musicais

5) “Suíte Orquestral Heliodoriana”, em 7 movimentos, 2014-2015, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9539/8431>³⁴.

AUDIOCENA	FONTE	DURAÇÃO	LINKS
1) Amanhecer	1.1.1	3:08s	https://youtu.be/4CRVRyNI23g
2) Caça	1.1	3:25	https://youtu.be/eL2SqxvWNJO
3) Epifanias	1.2	3:30	https://youtu.be/VVTS_6xun2c
4) Lamento	1.2 -1.3	3:13	https://youtu.be/7MPietEnR8Y
5) Caverna	2.1- 2.10	4:32	https://youtu.be/6ColWPXgKCE
6) Calasiris	3	4:00	https://youtu.be/WLelblyWjCO
7) Homéricas	9	4:02.	https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c
	Total	33 min	

²⁸ Ambas : Direção Hugo Rodas. V. *Revista Dramaturgias* n. 4, 2017.

²⁹ Premiada no Fundo de Arte Cultura, edital para montagem de óperas/musicais (2021).

³⁰ Recebeu o segundo lugar no PRÊMIO FUNARTE DE DRAMATURGIA - 200 Anos de Artes no Brasil (2021).

³¹ Escrito em homenagem ao meu mestre e amigo Hugo Rodas, falecido em 13/04/2022.

³² Link vídeo: <https://youtu.be/T-lbtDJ1NQU> . Veja nesta revista na Seção Documenta as partituras e os textos dessa obra.

³³ Discutidas em Mota (2020).

³⁴ O meu livro *Audiocenas: interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*. (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020) documenta o processo criativo desta obra.

- 6) "Suíte Orquestral Esplanada", apresentada pela Orquestra Juvenil da Universidade de Brasília, 2017, apresentado no auditório da Casa Thomas Jefferson. Link partituras <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24901/21993>
- 7) "Suíte Orquestral Kandiskyana", 2017-2019, em 10 movimentos, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27383/2365635>

NÚMERO	REFERÊNCIA	LINK	DURAÇÃO	DATA COMP.
1	Comp. IV	https://youtu.be/-Ph550fz94c	5:29s	03/2017
2	Comp. VI	https://youtu.be/BvT0nmWxFnA	5:04s	07/2018
3	Comp. VIII	https://youtu.be/JM1Hv2fSjok	3:26s	8/2018
4	Comp. V	https://youtu.be/HjGxNd9EMeo	3:42s	9-10/2018
5	Comp II	https://youtu.be/fvdqlQnkACQ	3:35s	10/2018
6	Comp III	https://youtu.be/m8NKAf16TYs	3:12s	11/2018
7	Comp I	https://youtu.be/1u7CKFZyjmq	3:28	12/2019
8	Comp X	https://youtu.be/SM4HlsspBOE	3:14	02/2019
9	Comp IX	https://youtu.be/v5qlrff7TDE	2:28	04/2019
10	Comp VII	https://youtu.be/jd6q8TKssoQ	5:48	05/2019

- 8) Sambafoot" para o Qualea Trio (Clarinete, Violão, Contrabaixo), apresentada em excursão do trio a Paris, Oslo, Haltdalen, Ancara e Lisboa, 2018.
- 9) "No Fantasies Through the Night", para Oboe, Violino e Cello. 2018.
- 10) "Eixão e Chuva", para Coral de trombones, 2018³⁶.
- 11) "A Distant Call", para Trombone e Piano, 2018,
- 12) "Love in Seconds", para duo de Cellos, 2018.
- 13) "m.a.r.c.u.s." para Clarinete e Piano, 2018³⁷.
- 14) "Music of No Changes V", para Trumpete, Trombone e Piano, 2018.
- 15) "Odd Funk", para Oboe, Violino e Cello, 2018.
- 16) "Waiting for You", piano, 2018.
- 17) "FlboNUts", para Clarinete e Piano, 2018.
- 18) "Baião", piano, 2018.
- 19) "Tertian Piano", para piano, 2018³⁸.
- 20) "Metaljungle" para Clarinete, Violão e Contrabaixo, 2019. Para o grupo Qualea Trio.
- 21) Suíte "Clarice(a)nas" (2020), seis peças para piano, publicada na Revista Cerrados, n.54, p. 289- 352, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/>

³⁵ O meu livro *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021) documenta o processo criativo desta obra.

³⁶ "Sambafoot", "No Fantasies Through the Night", e "Eixão e Chuva" foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas I". *Revista Dramaturgias*, n. 12, p. 267-308, 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28698>.

³⁷ "A Distant Call", "A Distant Call", e "m.a.r.c.u.s." foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas II". *Revista Dramaturgias*, n. 13, p. 389-417, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/31076>

³⁸ "Music of No Changes V", "Odd Funk", "Waiting for You", "FlboNUts", "Baião", e "Tertian Piano", foram publicadas em "Peças de Ocasião: Cenas E(m) Música III". *Revista Dramaturgias* n. 14, p.472-504, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34393>.

[cerrados/article/view/35308](#).

22) "Escadas", para quarteto de flautas, 2021.

23) "Oscilações", para quarteto de flautas, 2021.

24) "Lockdown" (2021), para Big Band, composta para a Orquestra Popular Candanga da UnB, 2021. Publicada na *Revista Dramaturgias*, n. 16, p.466-493, 2021.

25) Suíte "Cidade Fantasma", 5 obras para Clarinete, Violino/Viola e Cello. Para Ricardo Dourado Freire e Filhos.

26) "Pai e Filho". Duo para Violino e Cello, 2021.

27/30) Ciclo de obras compostas a partir de curso de *Contemporary Techniques in Music Composition II*, Berklee University, primeiro semestre de 2022³⁹.

NÚMERO	TÍTULO	FORMAÇÃO	TÉCNICA	DURAÇÃO	REFERÊNCIAS
23	<i>Mini Serial Suite</i>	Clarinet, Trombone, Snare Drum, Piano, Violino	Serialismo	2:30s	Schoenberg, Webern, Berg, Pierre Boulez, Ben Johnston.
24	<i>Car Window. Audioscenes.</i>	Full Orchestra. (classical)	Soundscapes and Textures	1:57s	Debussy, Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Ruth Crawford, Gyorgy Ligeti, Luciano Berio, Charles Ives, Krzysztof Penderecki.
25	<i>Minimal Trance</i>	Piano, Eight Cellos(8), Bass Drum.	Minimalismo	2:08s	Steve Reich, La Monte Young, Morton Feldman, Terry Riley, Philip Glass, Frederic Rzewski, John Adams.
26	<i>Dancing Under Water</i>	Trumpet, Trombone, Timpani, Snare Drum, Bass Drum, Piano, Two Choirs, Violin, Cello.	New Rhythms	2:5s	Charles Ives, Elliott Carter, György Ligeti.
27	<i>Tristan Bossa</i>	Full Orchestra (classical)	Quotations	2:14s	Alban Berg, Debussy, Richard Strauss, Stravinsky,
28	<i>Hymn</i>	Flute, oboe, English horn, Clarinet Bb, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Violins(1,2), Viola, Cello, Contrabass.	New Spirituality	3:36s	George Rochberg, Samuel Barber, David Del Tredici, John Adams, Ellen Taaffe Zwilich, Yehudi Weiner, Libby Larsen, Arvo Pärt, John Tavener, James McMillan and Henryk Górecki.
29	<i>Crazy Laughs During Wartime</i>	Trombone, Timpani, Snare drum, Bass drum, Piano, Vocals, Violins(1,2), Viola, Cello.	Espectralismo	1:54s	Giacinto Scelsi, Per Norgard, Gérard Grisey, Tristan Murail, Jonathan Harvey.
30	<i>Space Tango</i>	String Quartet	Mixed techniques	3:09	Astor Piazzolla, Isang Yun – Muak.

³⁹ Estas obras estão disponíveis nesta revista, na seção Musicografias.

III. Videografia

28) Material elaborado em diálogo professora a Ana Beatriz Barroso em torno de meu primeiro texto teatral encenado – *O Filho da Costureira* (1996). Link: <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Acesso em: 3 dez. 2021.

1) Materiais de curso de introdução à pesquisa em Artes Cênicas, para o Curso Teatro-UAB. Elaborado pelo CEAD-UnB.

Links: <https://youtu.be/UgXXJKof3rc> | <https://youtu.be/gfqBupUliXs> | <https://youtu.be/93V9PdRiQOs>. Acesso em: 3 dez. 2021.

2) Dança, Métrica e Música na Antiguidade (2013)

Aula no IFB- Brasília.

Link: <https://youtu.be/lX2tOFTSibQ>. Acesso em: 3 dez. 2021.

3) Audiocenas e Etiópicas: pesquisa e processo criativo (2014)

Palestra sobre a pesquisa de pós doutorado, realizada no CLEPUL - Lisboa.

Link: <https://youtu.be/noLOHxEkrx4>. Acesso em: 3 dez. 2021.

4) UnBTV Entrevista: Professor lança livro sobre dramaturgia(2017)

A respeito do lançamento do livro *Dramaturgia. Conceitos, Exercícios e Análises*.

Link: <https://youtu.be/R-ff7j0jb9Q>. Acesso em: 3 dez. 2021.

5) Diálogos: Hugo Rodas conta trajetória na UnB (2018)

Diálogo com Hugo Rodas, para a UnB Tv.

Link: <https://youtu.be/U8OnQnihrVI>. Acesso em: 3 dez. 2021.

6) Kandinsky em Performance: Análise de cena do documentário *Schaffende Hände*, de 1926. (2019).

Palestra no 18 #Art (2019)

Link: <https://youtu.be/9HuPQXpmyrk>. Acesso em: 3 dez. 2021.

7) Tragédia Grega na Quarentena, (2020)

Diálogo com Mario Vitor Santos, da Casa do Saber, para contextualizar a montagem de *Os Persas*, de Ésquilo.

Link: <https://youtu.be/t8ucFWb5vms>. Acesso em: 3 dez. 2021.

8) AREPO | CONVIDA 20 | MARCUS MOTA (2020)

Diálogo com Luís Soldado sobre ópera no Brasil

Link: <https://youtu.be/JaULmwk83Qk>. Acesso em: 3 dez. 2021.

9) Janela das Artes - CEN - Marcus Mota (2020)

Depoimento sobre história do LADI no Instituto de Artes

Link: <https://youtu.be/vBeknO3xFQQ>. Acesso em: 3 dez. 2021.

10) Entrevista sobre Clarice Lispector (2020)

Link: <https://youtu.be/VtniMWmDeAg>. Acesso em: 3 dez. 2021.

11) Podcast Archai. Heráclito/Eudoro (2020)

Link: <https://anchor.fm/podcast-archai/episodes/3--Herclito-ejpu1n>. Acesso em: 3 dez. 2021.

12) A Música sem palavras de todos os sentidos: Mendelssohn nosso contemporâneo multimídia (2020).

Palestra.

Link: <https://youtu.be/bPb0vFboq-o>. Acesso em: 3 dez. 2021.

13) Suíte Clarice(a)nas: Notas de um processo criativo antipandêmico (2020).

Palestra para o V Encontro Internacional Piano Contemporâneo

Link: <https://youtu.be/aH4EaBMXeOc>. Acesso em: 3 dez. 2021.

- 14) Lançamento - Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial (2021).
Diálogo com Ricardo Dourado Freire
Link: https://youtu.be/SlpsVi_az3A. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 15) Morte imaginada é morte domada? (2021)
Diálogo com Gabriele Cornelli sobre o livro Imaginação e Morte: Estudos sobre a representação da finitude.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=q4jWOU502-g>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 16) Defesa Pública para Tese de Professor Titular | Prof. Dr. Marcus Mota | Título: Infinitude Sonora (2021)
Link: <https://youtu.be/okzMJt5hORU>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 17) Erudição e Multidisciplinaridade: o Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília (2021).
Palestra. Ceam UnB.
Link: https://youtu.be/-pDQawHc_Gw. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 18) Retórica, Performance, Música: A Estética Barroca de Pe. Antônio Vieira (2021)
Comunicação XII Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos séculos, XVI, XVII e XVIII”(2021).
Link: <https://youtu.be/mS-YzUhLa7Y>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 19) Dramaturgia musical na Grécia Antiga: contextos, formas e recepções (2021).
Palestra PPG Artes Cênicas Unesp.
Link: <https://youtu.be/v6hzbYYTZGE>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 20) Entrevistas com Ordep Serra.
Série de três entrevistas sobre a formação, cotidiano e dissolução do Centro de Estudos Clássicos da UnB. 2021⁴⁰.
Links: <https://youtu.be/TCQ1UoycvME> | <https://youtu.be/D8OWlTGKlKc> | <https://youtu.be/p6TbPyk1NAo>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 21) O que é ser um professor artista na universidade. link: <https://youtu.be/xt-zWkSiVZeg>. Acesso em: 3 set. 2022.
- 22) Hugo Rodas - o mistério revelado! Link: <https://youtu.be/zu7tB4aOLPc>. Acesso em: 3 set. 2022.
- 23) Marcus Mota: literatura, teatro e música unidos pela arte da escrita. Podcast.
Link: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/908705-marcus-mota-literatura-teatro-e-musica-unidos-pela-arte-da-escrita/>

⁴⁰ A entrevista é parte integrante das fontes para a pesquisa “Tradição e Interdisciplinaridade: Memórias do CEC-UnB”, possibilitada pelo edital Ceam 001/2020.

Expediente

Editor chefe

MARCUS MOTA
(LABORATÓRIO DE DRAMATURGIA / UNIVERSIDADE DE
BRASÍLIA, BRASIL)

Editora assistente

EMILLE CATARINE RODRIGUES CANÇADO

Comissão editorial

ADRIANA FERNANDES (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PA-
RAÍBA, BRASIL) | CARLOS ALBERTO FONSECA (UNIVER-
SIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL) | DOMINIC MCHUGH
(UNIVERSITY OF SHEFFIELD, INGLATERRA) | ERIC SALZMAN
(COMPOSER-IN RESIDENCE AT CENTER FOR CONTEMPO-
RARY OPERA, NOVA YORK, USA) | FERNANDO MATOS
OLIVEIRA (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL |
HUGO RODAS (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL) |
LUIZ FERNANDO RAMOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO,
BRASIL) | MAGDA ROMANSKA (EMERSON COLLEGE, USA)
| MÁRCIA DUARTE (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL)
| MÁRCIO MEIRELLES (UNIVERSIDADE LIVRE, BRASIL) |
MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO (UNIVERSIDADE NOVA DE
LISBOA/ CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉ-
TICA MUSICAL (CESEM), PORTUGAL) | MARCO VASQUES
(CRÍTICO TEATRAL — JORNAL CAIXA DE PONTO, BRASIL)
| PAULO RICARDO BERTON (UNIVERSIDADE FEDERAL DE
SANTA CATARINA, BRASIL) | PHILIPPE BRUNET (UNIVERSITÉ
DE ROUEN, FRANÇA) | ROBSON CORRÊA DE CAMARGO
(UNIVERSIDADE DE GOIÁS, BRASIL) | STANLEY GONTAR-
SKY (FLORIDA STATE UNIVERSITY, USA)

Edição de textos

MARCUS MOTA

Comissão científica

A.P. DAVID (PESQUISADOR INDEPENDENTE, USA) | FER-
NANDO BRANDÃO DOS SANTOS (UNIVERSIDADE ESTADU-
AL PAULISTA, BRASIL) | GABRIELE CORNELLI (UNIVERSI-
DADE DE BRASÍLIA, BRASIL) | RICARDO DOURADO FREIRE
(UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL) | TEREZA VIRGÍNIA
RIBEIRO BARBOSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS
GERAIS, BRASIL)

Editor/xs convidadxs

NILZA LAICE (UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE)
ERICO JOSÉ SOUZA DE OLIVEIRA (UNB)

Projeto gráfico

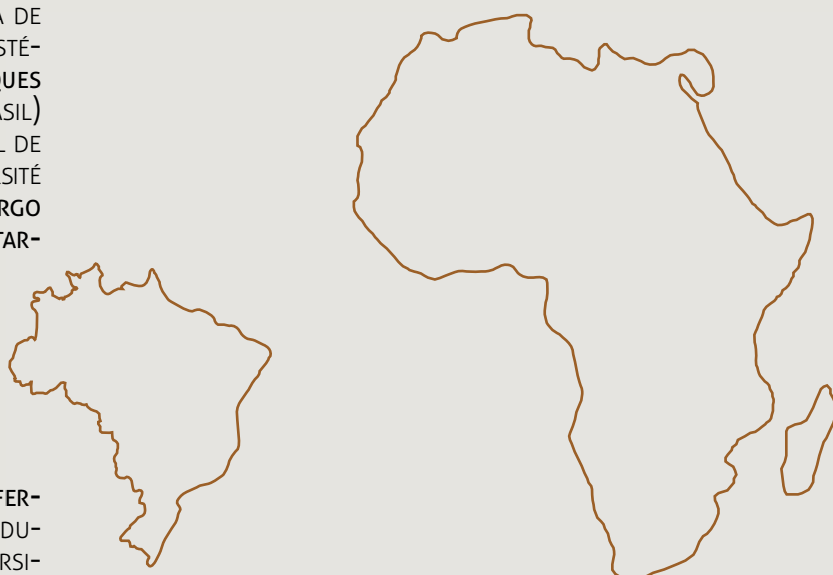
EMILLE CATARINE RODRIGUES CANÇADO
LEONARDO JOFREI PEREIRA CANÇADO

Diagramação e capa

EMILLE CATARINE RODRIGUES CANÇADO
LEONARDO JOFREI PEREIRA CANÇADO

Foto de capa

BANCO DE IMAGENS FREEPIK, COM MODIFICAÇÕES.



Essa revista foi composta em tipografia Aller, tamanho 12pt,
desenhada pelo estúdio de design Dalton Maag.

ISSN: 2525-9105