



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC**

**BIANCO DE SOUZA MARQUES**

**MÚSICA, TEATRO E MEMÓRIA**

*A voz da música no desfile cênico *Nasce uma cidade* (Barra Mansa - 2014)*

**RIO DE JANEIRO-RJ**

**2022**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC**

BIANCO DE SOUZA MARQUES

**MÚSICA, TEATRO E MEMÓRIA**

A voz da música no desfile cênico *Nasce uma cidade* (Barra Mansa - 2014)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti

RIO DE JANEIRO-RJ

2022

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

M357 Marques, Bianco de Souza  
Música, teatro e memória: a voz da música no desfile cênico Nasce uma Cidade (Barra Mansa - 2014) / Bianco de Souza Marques. -- Rio de Janeiro, 2022.  
147 f.

Orientadora: Maria de Lourdes Rabetti.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2022.

1. Música e teatro. 2. Direção musical. 3. Processos colaborativos. 4. Coro cênico . 5. Memória em Cena. I. Rabetti, Maria de Lourdes, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC


**MÚSICA, TEATRO E MEMÓRIA:**  
**A Voz da Música no Desfile Cênico ‘Nasce uma Cidade’ (Barra Mansa – 2014)**

**POR**

*Bianco de Souza Marques*

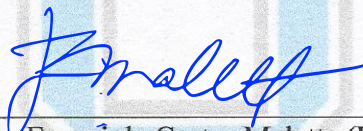
**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**BANCA EXAMINADORA**



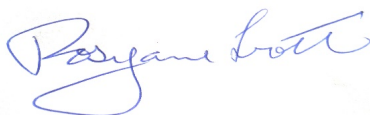
---

Prof.ª. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (Orientadora)



---

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta (UFMG)



---

Prof.ª. Dra. Rosyane Trotta (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 30 de março de 2022

*Dedico este trabalho aos meus pais, Luzia e Carlos,  
que dedicaram tanto trabalho por mim.  
e aos sobrinhos Davi Luz, Linda Flor e Ana Lua,  
puro amor e alegria.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao todo infinito e maravilhoso, que me permite ser parte do mistério.

À minha orientadora, por aceitar e conduzir a pesquisa com sabedoria.

Ao Danilo, por ser quem é e estar onde está.

A todes que já passaram pelo Coletivo Sala Preta, desde 2009, e a toda equipe participante e co-criadora do *Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória*, agradeço por cada momento vivido e transpirado junto.

## RESUMO

Este estudo se situa no campo das interações polifônicas entre música e teatro, e propõe uma análise reflexiva sobre os papéis da música e da direção musical no processo de criação e encenação do desfile cênico *Nasce uma cidade*, do Coletivo Sala Preta, nas ruas de Barra Mansa, RJ, em outubro de 2014. Elabora algumas investigações teóricas sobre certas aproximações e afastamentos existentes entre as linguagens da música e do teatro no contexto ocidental, bem como sobre o papel da direção musical em processos cênicos colaborativos e a noção de coro cênico e sua utilização como estratégia pedagógica e criativa que trabalha paralelamente nos âmbitos da teatralidade e da musicalidade. Tendo como base esse arcabouço teórico, o estudo rememora o processo e a encenação do desfile cênico, com ênfase em seus aspectos musicais e sonoros, e buscando ouvir os modos como articulam e tensionam a memória colocada em cena.

**Palavras-chave:** Música e teatro; direção musical; processos colaborativos; coro cênico; memória em cena.

## ABSTRACT

This study is situated in the field of polyphonic interactions between music and theatre. It proposes a reflective analysis about the roles of music and musical direction in the process of creating and staging of the scenic parade *Nasce uma cidade*, of Coletivo Sala Preta, on the streets of Barra Mansa, RJ, in October 2014. Some theory investigations are elaborated about the follow themes: the approximations and distances between the languages of music and theatre in the western context; the role of the musical direction in collaborative scenic processes; the notion of scenic chorus and its use as a pedagogical and creative strategy that works in parallel in the spheres of theatricality and musicality. Based on this theoretical framework, the study alludes to the process and the staging of the scenic parade, with emphasis on its musical and sonorous aspects and seeking to hear the ways in which they articulate and tension the memory put in the scene.

**Keywords:** Music and theatre; musical direction; collaborative processes; scenic chorus; memory in scene.



## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. Mapa de percurso do desfile cênico.....	61
Imagem 2. <i>One Dollor</i> (Clécio Penedo).....	78
Imagem 3. <i>A ceia</i> (Clécio Penedo).....	80
Imagem 4. <i>Dom Pedro I</i> (Clécio Penedo).....	83
Imagem 5. <i>Geróticos</i> (Clécio Penedo).....	88
Imagem 6. Carmens.....	103
Imagem 7. Música dramática/música épica, em quadro comparativo de Brecht.....	106
Imagem 8. Melodia do coro na cena 2 (trecho).....	110
Imagem 9. Cena Pé 40 Sapato 38: personagens, coro e público.....	113

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1. Participantes da oficina de canto – coro de atores.....	68
Fotografia 2. Gestos da pentatônica.....	69
Fotografia 3. Ensaio Trem do Tempo, com os Meninos do Batuque.....	72
Fotografia 4. Farfullero com instrumentos e objetos sonoros.....	74
Fotografia 5. Sonoridades cíclicas. Músicos circundam a Mãe Coca.....	79
Fotografia 6. Tubos de amplificação da voz.....	81
Fotografia 7. Índio Barão Presidente sobre O POVO.....	82
Fotografia 8. Músicos da Farfullero acompanham ritmicamente a cena.....	84
Fotografia 9. Público entrando no Palácio Barão de Guapi.....	85
Fotografia 10. Farfullero bufa sua fumaça.....	86
Fotografia 11. <i>Drag queen</i> Jeciléia Matioli conduz o público pela beira.....	89
Fotografia 12. <i>Pool party</i> do intervalo.....	91
Fotografia 13. Trupe Palácio Trepidante.....	92
Fotografia 14. Corrida para a estação.....	93
Fotografia 15. Trem do Tempo.....	96
Fotografia 16. Trem do Tempo observado pelas telas do público. Nas janelas, as (Vo)vozes da Geração.....	97
Fotografia 17. Mulher do padre e Coro de Homens Perplexos.....	99
Fotografia 18. Jongo de Pinheiral.....	100
Fotografia 19. Ladainha do Vovô.....	109
Fotografia 20. Parangolés do coro pé-no-chão.....	114

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 Música e teatro.....</b>	<b>20</b>
<b>1.1. Música e teatro: aproximações e afastamentos.....</b>	<b>20</b>
1.1.1. Sobre a natureza polifônica do teatro: a voz da música.....	21
1.1.2. A <i>mousiké</i> : em busca da origem do conceito.....	24
1.1.3. A música do teatro: musicalidade.....	29
1.1.4. O teatro da música: teatralidade.....	33
<b>1.2. Uma direção musical colaborativa.....</b>	<b>35</b>
<b>1.3. Coro: elemento lírico/épico e estratégia pedagógico-criativa.....</b>	<b>40</b>
<b>2. A voz da música no desfile cênico: coralidade, epicidade e história em cena.....</b>	<b>51</b>
<b>2.1.- O Coletivo.....</b>	<b>51</b>
<b>2.2. O poema e a cidade.....</b>	<b>55</b>
<b>2.3. O desfile cênico.....</b>	<b>58</b>
<b>2.4. A direção musical.....</b>	<b>63</b>
<b>2.5. As oficinas de canto e música.....</b>	<b>67</b>
2.5.1. Oficina de canto.....	67
2.5.2. Oficina de música.....	72
<b>2.6. A dramaturgia musical cena a cena.....</b>	<b>77</b>
2.6.1. Cena 1 – És tupi do Brasil: comei-vos uns aos outros na nossa Timburibá.....	77
2.6.2. Cena 2 – Pé 40 Sapato 38: retratos da elevação de uma vila.....	82
2.6.3. Cena 3 – A cidade do homem nu: Flávio de Aiuruoca e a Barra Mansa do futuro.....	85
2.6.4. Cena 4 – Zona Gerótica: a Beira-rio se personifica.....	87
2.6.5. Cena 5 – Chegada da trupe e <i>Pool party</i> do intervalo.....	90
2.6.6. Cena 6 – A trupe Palácio Trepidante coloca o baralho imperial na mesa.....	91
2.6.7. Cena 7 – Corpo sem cabeça: o padroeiro linchado.....	94
2.6.8. Cena 8 – Estação memória: a chegada do menino Clécio.....	95
2.6.9. Cena 9 – A pajelança da posse do deus morto.....	98
<b>2.7. Análise detalhada da cena 2: Pé 40 Sapato 38.....</b>	<b>100</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>116</b>
<b>FONTES.....</b>	<b>120</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>121</b>

<b>APÊNDICE A</b> – Gestos da pentatônica.....	127
<b>APÊNDICE B</b> – Lista de instrumentos musicais.....	128
<b>ANEXO A</b> – Canções.....	132
<b>ANEXO B</b> – Poesia “Nasce uma cidade”, Lacyr Schettino (excertos).....	136
<b>ANEXO C</b> – A Cidade do homem nu, Flávio de Carvalho (excertos).....	139
<b>ANEXO D</b> – Dramaturgia da cena Pé 40 Sapato 38.....	141
<b>ANEXO E</b> – <i>Nasce uma cidade</i> , por Rafael Crooz e Danilo Nardelli (texto do programa impresso).....	144
<b>ANEXO F</b> – Mapa do Trem do Tempo.....	145
<b>ANEXO SONORO</b> .....	147

## INTRODUÇÃO

O campo em que esta pesquisa se situa é o das interações entre música e teatro. Tem por objeto a música e a direção musical do desfile cênico *Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória*, realizado na cidade de Barra Mansa, RJ, em outubro de 2014, pelo Coletivo Sala Preta e parceiros. Interessa-me averiguar os modos como a música se insere na encenação, provocando e sendo provocada pelo processo criativo, em especial no que concerne a seu diálogo com a linguagem do teatro e com a memória/história colocada em cena. Qual o papel da música e da direção musical no desfile cênico *Nasce uma cidade*?

Proponho um memorial analítico do processo criativo e da encenação pelas ruas. As reflexões são apoiadas pela discussão de algumas noções, selecionadas por sua importância na compreensão da experiência: o diálogo polifônico entre as linguagens artísticas do teatro e da música, a função da direção musical em processos colaborativos e o coro cênico enquanto estratégia criativa e pedagógica.

O Coletivo Sala Preta é um grupo de teatro fundado em 2009 por jovens artistas barra-mansenses e que desde então (re)existe no território. Além das artes cênicas, o Sala Preta atua em diferentes linguagens e ações artísticas, realiza mostras e festivais e promove intercâmbios internacionais. Desde 2010, ocupa artisticamente o Parque da Cidade, antigo local de tortura durante a ditadura militar brasileira.<sup>1</sup> O Sala Preta se caracteriza por trabalhos de criação colaborativa, pela pesquisa do teatro em espaços urbanos ou alternativos e pelo interesse na musicalidade do ator e da cena. No decorrer do texto, uso por vezes apenas a palavra Coletivo (com maiúscula) para me referir especificamente ao grupo.

O desfile cênico *Nasce uma cidade* é parte de um amplo projeto que propõe diversas ações realizadas em rede com coletivos artísticos e culturais, escolas, universidades, associações de moradores, o poder público e demais atores interessados na preservação e

---

<sup>1</sup> O Parque da Cidade Natanael Geremias, em Barra Mansa, RJ, fica às margens do Rio Paraíba do Sul. Possui em sua área central enormes galpões construídos para abrigar o café estocado após a crise de 1929. Ao redor, existem diversas construções e vasta área aberta. Entre 1950 e 1973 o local abrigou o Primeiro Batalhão de Infantaria Blindada (1ª BIB), que serviu como centro de práticas de violação dos direitos humanos durante o período ditatorial brasileiro. Em 2016, foi emitido pelo Ministério Público Federal um termo de ajustamento de conduta (TAC) com o principal objetivo de exigir a construção de um centro de memória no espaço em que ocorreram as torturas, o que ainda não se concretizou. O TAC exige também que se regulamente a utilização do espaço do Parque, de forma a promover essa memória, desconhecida pela maioria da população. À frente desse processo, está o Centro de Memória do Sul Fluminense Genival Luiz da Silva (Cemesf), vinculado à Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente o Parque da Cidade abriga diversos órgãos da prefeitura municipal, o Tiro de Guerra 01/016, o Projeto Música nas Escolas, a Sala de espetáculos Tulhas do Café, pista de skate e uma área coberta para grandes *shows*.

reflexão sobre a memória da cidade de Barra Mansa e região. A inspiração para o projeto e primeira referência dramática foi o poema “Nasce uma cidade”, escrito em 1963 pela poeta mineira Lacyr Schettino. O projeto foi idealizado por Rafael Crooz,<sup>2</sup> então integrante do Coletivo, e em seus primeiros anos de existência (2010-2015) foi concebido artisticamente pelo Coletivo Sala Preta, tendo como ação central um grande cortejo que percorreu as ruas centrais da cidade, guiado por um coro de atores e com a participação de diversos coletivos artísticos e culturais da região – vozes integradas à dramaturgia a partir de suas próprias práticas e de seu simbolismo no contexto social da cidade. O coro de atores – eixo da encenação – foi formado reunindo atores do Sala Preta e de muitos outros grupos da região, além de pessoas sem qualquer experiência prévia em teatro. Nesse formato, ocorreram quatro encenações: em 2010, 2011, 2014 e 2015.<sup>3</sup>

A expressão desfile cênico foi usada pelo próprio Coletivo para se referir a essas encenações. É uma provocação à memória dos desfiles cívico-militares tradicionalmente feitos na principal rua da cidade em comemoração a seu aniversário. O projeto se pensava como alternativa a esses desfiles, propondo outra forma de celebração da memória: a cidade não apenas vê passar o comboio, mas arquiteta e se torna o próprio comboio. Ainda que o *Nasce* seja, claro, uma espécie de cortejo – e nisso guarda semelhanças com muitas outras experiências cênicas, igualmente urbanas e realizadas em deslocamento –, acredito que a expressão desfile cênico pode ser útil para marcar sua especificidade, principalmente na relação que guarda com a data comemorativa e com o espaço da cidade de Barra Mansa. Por esse motivo, assim também me refiro à encenação, no decorrer do texto.

A presente pesquisa nasceu do desejo de escrever sobre minha experiência como colaborador em um coletivo de teatro que surge e permanece na cidade em que nasci. Sou um dos fundadores do Coletivo Sala Preta, que desde 2009 (re)existe com o propósito de fazer e pensar o teatro a partir desse território. Nessa trajetória, o grupo experimentou diversas linguagens, espaços, fazeres e práticas, mantendo de maneira geral o interesse em processos

---

<sup>2</sup> Mestre em educação e sociedade pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – Instituto Universitário de Lisboa (2019), bacharel em artes cênicas pela UniRio (2007), educador, diretor e autor. Assessor institucional do Centro Universitário de Barra Mansa (UBM), um dos fundadores do Coletivo Teatral Sala Preta (2009), idealizador do projeto *Nasce Uma Cidade* (2010) e membro do Núcleo À Margem, de criação cênica (2015).

<sup>3</sup> A partir de 2017, o projeto passa a ser realizado pelo Núcleo À Margem, grupo formado em 2015 por ex-integrantes do Curso Sala Preta. Conduzido pelo Núcleo, o projeto assume novos formatos, passando a pesquisar o período da ditadura militar na cidade e a se denominar *Nasce Uma Cidade: Operação Cascas*. Nesse formato, ocorrem mais duas apresentações cênicas, em 2017 e 2019. Particpei da primeira apenas como preparador vocal. Na última, atuei novamente como compositor e diretor musical.

colaborativos de criação e gestão. A maior parte dos trabalhos do Sala Preta é feita a partir de direção e dramaturgia coletivas, de forma bastante empírica. As demais funções do processo costumam ter o caráter colaborativo: determinados integrantes assumem figurinos, maquiagem, luz e música, mas todos podem opinar e intervir em todas as áreas.

Sendo o único integrante do grupo com formação específica na área da música,<sup>4</sup> foi bastante natural que eu acabasse por conduzir as criações musicais e sonoras da maioria dos trabalhos do Sala Preta. No Coletivo, tenho acompanhado a preparação vocal dos atores, ensinado instrumentos e teoria musical, provocado os processos no âmbito sonoro e musical e sobretudo composto trilha sonora e canções para os espetáculos e vídeos do grupo. É uma função múltipla, que toma formas diversas a cada processo e que procura sempre o diálogo com os demais companheiros do Coletivo, na perspectiva de que as criações sonoras não necessitam necessariamente de conhecimento técnico.

Esse constante diálogo de saberes faz com que o Coletivo seja para mim um laboratório em que posso experimentar ideias e sou constantemente estimulado a encontrar soluções que atendam às demandas práticas colocadas pela cena. Isso movimentou minha pesquisa particular no território entre a música e o teatro. O caminho passa não só pelas criações e pesquisas do repertório do grupo, mas também pela condução dos módulos sobre voz e música no Curso Sala Preta,<sup>5</sup> pelo diálogo e intercâmbio com outros grupos e pela busca do tema em oficinas e cursos. Em todos esses processos, venho recolhendo experiências e me desafiando a reinventar minha prática. Percebo, nesses mais de dez anos de trajetória com o Sala Preta, uma tentativa (não linear, mas constantemente interessada) de encontrar metodologias de trabalho na área da música que dialoguem com o teatro que fazemos. Um fazer musical que corresponda aos anseios do grupo não apenas no âmbito estético, mas também político e metodológico.

---

<sup>4</sup> Aos 13 anos comecei a participar de uma banda marcial em um colégio público de minha cidade e comecei ali a estudar percussão. Depois, integrei a banda sinfônica da Fundação Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) como percussionista durante alguns anos, iniciando uma carreira profissional. Deixei o universo da música orquestral para me dedicar ao teatro, mas mantive sempre meu contato com a música, aprendendo de forma amadora outros instrumentos musicais e fazendo cursos de canto. No Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, em Tatuí, SP, onde me formei como ator em 2008, tive experiências em teatro musical. Sou licenciado em música pelo Centro Universitário de Barra Mansa (UBM).

<sup>5</sup> Curso livre de teatro promovido anualmente pelo Coletivo e que propõe o compartilhamento de suas práticas por meio de módulos conduzidos pelos integrantes do grupo e a partir de seus interesses particulares de pesquisa – música, visualidade cênica, dramaturgia, comunicação. A cada ano é também realizada uma montagem cênica criada colaborativamente com os alunos.

Dentre essas experiências, destaco a direção musical que realizei em todas as encenações do *Nasce uma cidade* por ter-me exigido criativamente em múltiplos âmbitos e tipos diferentes de trabalho: desde o mais técnico, com a preparação vocal ou criação de arranjos, até a própria criação de música para a cena, como compositor ou provocador de experimentações coletivas. Principalmente pelo diálogo com a música feita pelos diferentes coletivos (de uma escola de samba a uma orquestra municipal, foram universos musicais ricamente diversos).

A música teve um dos papéis centrais nesse projeto ambicioso do *Nasce uma cidade*, que resolvemos empreender como grupo ainda em nosso segundo ano de existência. Ela foi importante não apenas na criação artística e dramática, mas também como elemento de agregação entre pessoas e grupos tão heterogêneos, que propúnhamos coordenar e fazer mover. O canto em roda, a energia pulsante da música, os tambores, os saltos se tornaram característicos dos ensaios do coro de atores – eixo central da dramaturgia – e foram sempre acionados para criar uma atmosfera ritualística importante em todo o processo.

As canções compostas para as cenas se tornaram parte importante da dramaturgia e, de maneira geral, apareciam de forma a revelar novas camadas dos acontecimentos narrados. Juntamente com figurinos, adereços e demais elementos mobilizados, as canções marcavam a postura crítica com que o Sala Preta encenava – e colocava em disputa – a história/memória do município. Elas eram impressas no programa distribuído ao público para que todos pudessem cantar junto enquanto acompanhavam o cortejo.

Tratando-se de uma encenação no espaço aberto da rua, é mesmo determinante sua intensa musicalidade. Como argumenta Moreira (2014, p. 19):

a música é um fator fundamental ao teatro realizado em espaços abertos, não convencionais, como se dá no caso do teatro de rua. Em sua grande maioria, as companhias e grupos brasileiros que atuam nessa modalidade utilizam intensamente o universo sonoro/musical: como ferramenta metodológica para o desenvolvimento de qualidades essenciais ao ator (principalmente o ritmo, a expressividade do corpo e a potencialidade da voz cantada); alguns lançam mão de recursos de sonoplastia, a fim de enriquecer e acrescentar humor aos seus espetáculos; outros, ainda, investem em experiências cênicas em que a música desempenha uma função narrativa, informando o espectador sobre os fatos da história contada e a psicologia de seus personagens através de canções, geralmente executadas ao vivo pelos atores. Na maior parte dos espetáculos, esses “modos de usar” não aparecem isoladamente, porém mesclados e utilizados de acordo com a necessidade da cena, evidenciando a criatividade dos coletivos nesse campo.



De todas as encenações do desfile, escolhi como objeto desta pesquisa a que ocorreu em 2014, tendo como subtítulo: *cidadãos arquitetos da memória*,<sup>6</sup> realizada em parceria com o Instituto Cultural Clécio Penedo e com o patrocínio do Programa Sesi Cultural – Sistema Firjan,<sup>7</sup> o que possibilitou a realização de oficinas de criação para preparação e ensaios, que aconteceram na recém-inaugurada Sala de Espetáculos Tulhas do Café.<sup>8</sup> Foram ao todo seis oficinas, com quatro meses de duração: atuação, canto, música, indumentária e adereços, produção e coletivos de criação (Orquestra de Jazz do Projeto Música nas Escolas, corpo de baile do Projeto Dança e Magia, grupo de percussão Meninos do Batuque, coral de senhoras Vozes de Ouro e Jongo de Pinheiral). As oficinas com os coletivos aconteceram em sua maioria na própria sede de cada um deles. O núcleo de criação da dramaturgia foi formado pelos diretores de cena Rafael Crooz e Danilo Nardelli<sup>9</sup> e também por mim, responsável pela direção musical. O Coletivo Sala Preta assina, no programa impresso, a concepção artística e guerrilha. O desfile cênico teve duas apresentações públicas, nos sábados 11 e 18 de outubro, com duração média de quatro horas.

O motivo da opção pela encenação de 2014 como foco da presente pesquisa foi principalmente o fato de haver registros escritos das oficinas de criação, em cadernos de anotação pessoal e da equipe de dramaturgia. Também porque essa encenação, em especial, ensejou muitas pesquisas na área do som e da música e teve metodologia de processo bastante calcada nas relações entre voz, corpo, movimento e musicalidade, em um diálogo polifônico que me interessa especialmente analisar aqui.

---

<sup>6</sup> O subtítulo é uma referência ao livro *Os arquitetos da memória*, de Márcia Chuva (2009). Originalmente tese de doutorado no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), em 1998, no livro a autora busca evidenciar as estratégias de construção de nação a partir da invenção de seu patrimônio cultural, promovidas pelo Estado brasileiro. No texto de apresentação do programa do desfile, os diretores explicam a referência: “Parafrazeando a historiadora Márcia Chuva, a ideia de que foram os arquitetos, em sua maioria, os responsáveis na década de 1930 por inventar a ideia de nação e o que deveria ser o patrimônio brasileiro, dando-lhes o título de ‘arquitetos da memória’, em Barra Mansa depositamos esse título nos cidadãos. (...) O habitante, o cidadão barra-mansense assume o lugar destes construtores modernistas (ou modernos) para arquitetar a memória deste presente que queremos ler no futuro. O que somos hoje é a semente dos nossos sonhos” (COLETIVO..., 2014)

<sup>7</sup> Clécio Penedo (1936-2004) é uma das referências da encenação e será apresentado a seguir. O Instituto Cultural Clécio Penedo, entidade sem fins lucrativos, foi fundado pela família do artista e representado por Antonieta Maria Millen Penedo, sua viúva. A Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan) é uma organização privada sem fins lucrativos.

<sup>8</sup> Espaço público de cultura, vocacionado às artes cênicas e localizado no Parque da Cidade Natanael Geremias. É ocupada artisticamente pelo Coletivo Sala Preta desde 2011 – antes, portanto, de sua inauguração, ocorrida em 2014.

<sup>9</sup> Ator, diretor, arte-educador, licenciado em artes visuais e mestre em ensino das artes cênicas pela UniRio, professor de arte do município de Barra Mansa desde 2011, é um dos fundadores do Coletivo Sala Preta e segue atuando no grupo.

Isso aparece na criação dramaturgica, que é bastante transpassada pelas provocações sobre o som da cidade e seus sentidos. A pesquisa sobre o marco sonoro (SCHAFER, 2011a) da cidade de Barra Mansa, por exemplo, leva à criação da cena 8, Estação Memória, em que se mimetiza com sucata o som ensurdecedor de um trem de carga (O trem atravessa regularmente o Centro de Barra Mansa, interrompendo a circulação dos moradores, mas é também lembrança nostálgica do trem de passageiros que os levava a Minas Gerais).

Além da especificidade dessas pesquisas musicais e sonoras desenvolvidas durante o processo dessa encenação, outro ponto de interesse é que nela – que foi a terceira encenação do projeto (nas primeiras, o subtítulo era: *a cidade conta a sua história*) – o Coletivo coloca a história/memória da cidade em diálogo com a obra provocadora de dois artistas ligados a Barra Mansa: Clécio Penedo e Flávio de Carvalho. Esse encontro faz com que em *cidadãos arquitetos da memória*, o Sala Preta proponha uma encenação ainda mais disruptiva e questionadora em relação à história oficial, deixando “a mente livre para fazer aproximações e analogias conceituais e estéticas” (COLETIVO..., 2014). Parece-me válido fazer breve apresentação das principais referências na criação da dramaturgia.

A poeta Lacyr Schettino (1914-2004) nasceu em Mar de Espanha, Minas Gerais, e se mudou com a família para Barra Mansa aos 20 anos de idade. Escreveu semanalmente, sob o pseudônimo de Lácio, uma coluna para o periódico local *A semana* (fundado em 1901, não mais em circulação) e lecionou teoria musical no Conservatório de Música de Barra Mansa. Publicou diversos livros, entre poesia, ensaios e pesquisa histórica. Em 1964, mudou-se para Belo Horizonte. O poema em prosa e verso “Nasce uma cidade” foi escrito por Lacyr um ano antes de deixar Barra Mansa e tem caráter romântico e exortativo (ANEXO B). Apresenta uma narrativa do surgimento da cidade, abrangendo historicamente desde o período colonial até a atualidade da autora. Entremeadas aos feitos dos grandes barões do café, estão muitas crônicas da vida da cidade, fruto da pesquisa da autora em jornais antigos e de sua própria verve criativa.

Clécio Penedo (1936-2004) nasceu na cidade de Bom Jardim de Minas, mas muito novo se mudou para Barra Mansa, onde viveu e trabalhou. Pintor, gravador e desenhista, frequentou a Escola Nacional de Belas Artes (Enba), no Rio de Janeiro, na década de 1950. Alguns anos depois, desenvolveu diversos trabalhos sob a orientação de Ivan Serpa e de Bruno Tausz, e frequentou os cursos de gravura em metal e desenho oferecidos por Eduardo Sued e Aluísio Carvão, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na década de 1980

produziu para o Museu Histórico Nacional o painel *Brasil colonização e independência* e, por encomenda da Fundação Nacional Pró-Memória, um jogo de baralho com personagens do período imperial brasileiro. Os desenhos do artista se caracterizam por “uma abordagem oswaldiano-antropofágica” (AUAD, 2004), crítica e irônica em relação à história e à política nacionais.

Flávio de Carvalho (1899-1973) nasceu em Barra Mansa, no distrito de Nossa Senhora do Amparo. Ainda bebê mudou-se com a família para São Paulo e passou a juventude estudando na França e na Inglaterra. Voltou para São Paulo em 1923, logo após a Semana de Arte Moderna. Pintor, desenhista, arquiteto, cenógrafo, decorador, escritor, teatrólogo e engenheiro, foi uma das mentes mais inquietas da arte e do pensamento modernista brasileiro. Em 1930, apresentou no 4º Congresso Pan-americano de Arquitetura sua curiosa tese *A cidade do homem nu*, em que idealiza uma metrópole para o homem do futuro, sem Deus, propriedade ou família, livre dos tabus ocidentais. Em sua *Experiência nº 2*, realizada em 1931, o artista chocou a sociedade paulistana ao caminhar no sentido contrário ao de uma procissão de Corpus Christi, de boné e com expressões provocantes. No ano seguinte encenou o *Bailado do Deus Morto* com o Teatro da Experiência, um espetáculo de teatro dançado e ritualístico para o qual Flávio cria, além do texto, a cenografia e o figurino. Seus projetos arquitetônicos são considerados pioneiros no país.

Em *Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória* é a partir do encontro com as imagens antropofágicas de Clécio e com os textos modernistas de Flávio de Carvalho que o Coletivo Sala Preta propõe esse novo olhar sobre uma história/memória que é compartilhada territorialmente com todos os participantes. As palavras de Lacyr ainda aparecem na encenação, sendo algumas vezes seu sentido original usado de forma irônica. As imagens de Clécio Penedo ganham vida nos figurinos e por intermédio de personagens de suas obras personificados no desfile cênico. As frases impressas em suas gravuras e pinturas são transformadas em letras de algumas das canções do desfile. Os textos de Flávio de Carvalho aparecem em duas das cenas e também têm trechos musicados na encenação.

O presente estudo propõe um memorial analítico do *Nasce uma cidade 2014: cidadãos arquitetos da memória* em busca de refletir sobre o papel dessa música (e da direção musical) no decorrer do processo criativo e na encenação propriamente dita. A direção musical compreendeu a participação na criação da dramaturgia, a composição de canções, a condução das oficinas de canto e música e a escuta dos grupos culturais participantes. Foi a responsável

por pensar as questões levantadas pelo processo (sobre cidade, memória, estética, política) e dar a elas respostas no âmbito das sonoridades e da música. Buscou um caráter colaborativo no trabalho vocal com os atores e também nas criações musicais, como será explicitado no decorrer do texto.

A dissertação está composta por dois capítulos. No primeiro, proponho o aprofundamento em algumas noções importantes para a análise do desfile cênico *Nasce uma cidade*, no âmbito musical e em seus aspectos criativos e pedagógicos. Começo abordando a relação entre as linguagens artísticas do teatro e da música na história ocidental, em que é possível perceber um jogo de aproximações e afastamentos que ainda hoje caracteriza as práticas tanto do ator quanto do músico. Nesse sentido, busco apontar as possibilidades de rompimento entre as fronteiras a partir dos conceitos de polifonia e da *mousiké*<sup>10</sup> grega (MALETTA, 2016; MOREIRA, 2014). Faço também uma pequena incursão inicial sobre a função da direção musical, me atendo aos moldes em que ela foi realizada na encenação analisada: uma direção musical de perfil colaborativo (ABREU, 2003; ARAÚJO, 2006). Termino com alguns apontamentos, considerados de interesse para a presente pesquisa, sobre o coro cênico na história do teatro ocidental e sobre sua utilização como estratégia criativa e pedagógica no âmbito das relações entre música e teatro (PAVIS, 1999; BARTHES, 1984; COSTA, 2017).

No segundo capítulo, após uma apresentação mais detalhada do Coletivo, da cidade de Barra Mansa e do desfile cênico em pauta, faço uma análise abrangente da participação da música e da direção musical no processo de criação da dramaturgia, nas oficinas e também na encenação. As fontes utilizadas são os textos dramaturgicos, o diário de bordo das oficinas de atuação e música, programas impressos, partituras, registros de criação, relatórios e anotações gerais sobre o processo, além de uma breve entrevista. Proponho, por meio dessa análise, escutar uma possível dramaturgia musical que perpassa toda a experiência e refletir sobre o papel da música no processo criativo e pedagógico da encenação. O capítulo se encerra com uma análise mais aprofundada da cena 2, Pé 40 Sapato 38, em que são feitas reflexões e discussões teóricas acerca do papel do coro e da música no desenvolvimento de uma cena épica (PAVIS, 1999; PINTO, 2008; ROSENFELD, 1965; BRECHT, 1978).

Esta pesquisa se debruçou sobre uma experiência que desenvolvi na prática e labuta diária junto a meus companheiros de trabalho do Coletivo Sala Preta. Foi um caminho que se

---

<sup>10</sup> Para facilitar a leitura, usarei os termos gregos sempre transliterados em caracteres latinos.

construiu ao caminhar. Ainda que o *Nasce uma cidade* seja um projeto cheio de referências estéticas e literárias (em muitas das quais, para sua análise mais apurada, só me aprofundei durante a escrita desta dissertação) o que moveu mesmo a criação do desfile cênico foi o suor coletivo na sala de trabalho e na rua. Afinal, teatro se faz teatrando. Apesar disso, desde a época da realização do desfile cênico, meu desejo era, sim, o de fazer do *Nasce* uma pesquisa não apenas prática, mas que também buscasse um lastro teórico e uma reflexão sobre meu próprio fazer como diretor musical e compositor. Isso de alguma forma foi contemplado agora, mediante o retorno atento e rigoroso de uma pesquisa acadêmica.

Espero que, tendo este estudo como base, seja viável lançar luz às múltiplas possibilidades de fricção entre as linguagens da música e do teatro, considerando essa experiência específica, mas não de forma a ela restrita. Parto do micro e até do pessoal (afinal, reflito sobre meu próprio trabalho como diretor musical), mas espero contribuir com outras pesquisas artísticas, em outros territórios e contextos, principalmente trabalhos que também possuam caráter coletivo e colaborativo. Em coro, no sentido mais amplo possível do termo.

## 1. Música e teatro

Neste primeiro capítulo, proponho o aprofundamento em algumas noções importantes para a análise do desfile cênico *Nasce uma cidade*, no âmbito musical e em seus aspectos criativos e pedagógicos. Início abordando alguns aspectos da relação entre as linguagens artísticas do teatro e da música na história ocidental e apontando as possibilidades de rompimento entre as fronteiras a partir dos conceitos de polifonia e *mousiké*. Em um segundo momento, busco delinear a função da direção musical, nos moldes como foi realizada na encenação: uma direção musical de perfil colaborativo. Termino o capítulo escrevendo sobre o coro cênico e sua utilização como estratégia criativa e pedagógica no âmbito das relações entre música e teatro.

### 1.1. Música e teatro: aproximações e afastamentos

Não é raro que o teatro agregue profissionais da área musical que – não estando acostumados ao ambiente da cena ou mesmo nunca tendo se atentado para sua própria *performance* – acabam trazendo para o trabalho teatral uma perspectiva mais encerrada no universo do som, do instrumento, da música em si. Sendo a música uma linguagem plenamente desenvolvida, com lógica e repertório próprios, ainda é comum que seja integrada ao teatro desde esse lugar “de fora”. Na encenação objeto da presente pesquisa, isso também acontece: seja pela presença dos músicos na oficina de música, seja por minha direção musical, que foi bastante movida por pesquisas sonoras e pelo interesse em musicalizar os atores. Em todo o processo, houve uma delimitação mais ou menos clara dessa área de trabalho. Uma especificidade.<sup>11</sup>

Ainda que seja perceptível uma pesquisa especificamente musical no desfile cênico *Nasce uma cidade* (o que, aliás, motivou a presente pesquisa), não deve ser esquecido o fato de que é próprio do teatro promover a reconfiguração de todos os elementos presentes em uma situação de representação, diluindo sempre essas fronteiras. Como afirma Mota (2011, p. 281),

Tudo que vem à cena amplifica-se e remete para sua situação de representação. Mostrar algo é sempre produzir um contexto de observância através do qual

---

<sup>11</sup> Alguns exemplos da especificidade da música no *Nasce* a que estou me referindo são as oficinas específicas sobre a temática (música e canto), os músicos do desfile aparecendo enquanto tal no programa (e não como personagens, por exemplo) ou ainda as letras impressas no programa, demarcando os momentos cantados da encenação. Além da própria função específica *direção musical*.

audiência e articuladores em cena reúnem na inserção de sua posição níveis de referência outros que suas presenças em isolamento.

A organização dos sons (música) em uma *performance* cênica sempre vincula discursos igualmente representativos, como são o texto, o figurino e a ação em si dos atores. A música estará, assim, sempre integrada a um polifônico discurso cênico ou, como observa o compositor Livio Tragtenberg (1999, p. 89), “a música de cena não é música em estado puro, mas em estado dialógico” – ou seja, ao se tornar teatro, a música não poderá jamais ser percebida da forma que o é quando está na situação de protagonista, por exemplo, em uma circunstância de escuta pura.<sup>12</sup>

### 1.1.1. Sobre a natureza polifônica do teatro: a voz da música

para que uma manifestação teatral se efetive, faz-se imprescindível a *simultaneidade de produções de sentido* criadas por intermédio de *diversas matérias-primas expressivas*, autônomas, todas com a mesma importância na construção desse sentido (portanto, equipolentes), entre as quais estão a imagem, o movimento, a palavra e o som (MALETTA, 2016, p. 58).

Buscar analisar os papéis desempenhados pela música em uma encenação de teatro é, portanto, compreendê-la como uma das vozes do emaranhado cênico; é compreender o teatro como polifonia. Uma vez que recorro a essa ideia para olhar (e ouvir) as relações existentes entre teatro e música no desfile cênico *Nasce uma cidade*, proponho uma breve explicitação do que seja a ideia de polifonia.

No campo da música, a polifonia é um conceito que faz menção à textura das vozes melódicas. É possível falar em músicas monofônicas (quando existe apenas uma melodia que soa sozinha), músicas homofônicas (quando várias vozes soam ritmicamente juntas, ou também quando uma melodia principal é apenas acompanhada pelas outras vozes) e músicas polifônicas, em que diversas linhas melódicas desenvolvem cada uma seu próprio percurso, de maneira simultânea mas independente.

A palavra polifonia vem do grego *polyphonia* e etimologicamente “tem como possível significado várias ou múltiplas vozes” (MALETTA, 2016, p. 36). O conceito de voz, porém, não se restringe à voz enquanto fenômeno vibratório – o que levaria a relacionar o termo apenas ao universo dos sons. Além desse sentido mais usual, “uma das acepções de voz,

---

<sup>12</sup> Não existe, claro, uma “escuta pura”, mas a expressão é usada para referir, por exemplo, a situação de ir a um concerto apenas para ouvir música. O objeto de apreciação seria, puramente, o som.

desde sua origem grega, é ‘faculdade, uso ou direito de palavra’, bem como ‘direito de manifestar opinião’” (p. 36). A concepção de polifonia, portanto, para além do sentido sonoro ou do campo da música, provém de sua raiz semântica. Ainda assim, como pondera Maletta, “não é raro encontrar o uso do termo em outros campos do conhecimento como se fosse uma expressão metafórica” (p. 36).

No campo da literatura e da linguística o conceito de polifonia foi utilizado pelo filósofo e teórico russo Mikhail Bakhtin para caracterizar o romance de Dostoiévski.<sup>13</sup> Bakhtin argumenta que o autor de *Crime e castigo* foi capaz de criar um novo gênero literário – o romance polifônico – cujos personagens possuem pontos de vista ideológicos tão diversos entre si, que deixam de corresponder necessariamente à visão do autor, ganhando uma independência não encontrada ainda nos romances escritos até então (todos eles monológicos). “Os personagens passam a ser os sujeitos do discurso. Eles sustentam a diversidade dialógica da palavra e levam em frente a construção dos significados” (SCHAEFER, 2011, p. 196). Bakhtin vê nas obras de Dostoiévski a característica de uma inconclusibilidade, pois essas diversas vozes não encontram uma síntese argumentativa, não correspondem necessariamente a uma visão ideológica do autor.

Analisando a ideia de polifonia a partir da etimologia do termo e também destes dois campos principais – a música e a linguística –, Maletta (2016, p. 48) chega a uma definição de polifonia que fundamenta sua utilização enquanto natureza do fenômeno teatral:

polifonia é o entrelaçamento de múltiplos pontos de vista discursivos, identificados como vozes intrinsecamente dialógicas, que se apresentam simultaneamente, expressas por qualquer sistema de signos, podendo interferir umas nas outras sem prejuízo de sua autonomia, e que têm igual importância para o estabelecimento do sentido que assim se produz.

Maletta sugere que, em meio às artes, o teatro é aquela que tem como natureza a característica de não possuir apenas um ponto de vista para seu discurso, pois trata-se de uma arte essencialmente coletiva e que utiliza recursos múltiplos. O autor observa que é próprio do teatro lidar com matérias-primas diversas e autônomas, entre as quais estão a imagem, o movimento, a palavra e o som:

Percebe-se então, que a *linguagem teatral*, como um complexo sistema de signos, é o *entrelaçamento de manifestações verbais, gestuais, plástico-visuais, sonoro-musicais* – que não necessariamente se fazem todas explicitamente presentes, mas são sempre múltiplas (MALETTA, 2016, p. 58).

---

<sup>13</sup> Fiódor Dostoiévski (1821-1881), escritor, filósofo e jornalista russo. A obra em pauta é *Problemas da poética de Dostoiévski*, publicada por Mikhail Bakhtin em 1929.



É, portanto, da natureza do teatro agregar diversos discursos e práticas da criação humana. Ele é polifônico por natureza, no sentido que emprega Maletta (2016). Cabe, entretanto – e isso me interessa especialmente aqui –, averiguar os diversos níveis em que essa relação polifônica se dá. Afinal, em cada montagem teatral, em cada tipo de pesquisa, em cada investigação cênica, há maior ou menor confluência das vozes componentes do discurso cênico. A relação música/teatro, por exemplo, pode ocorrer de diversas maneiras, desde uma compreensão ampla das qualidades expressivas humanas até sob o ponto de vista de uma compartimentação técnica mais aparente, com papéis criativos bem definidos e segmentados.

Maletta (2016, p. 63) propõe basicamente três possibilidades de ocorrência para a interação música/teatro: a participação, “quando um número musical, como tal, é inserido na cena teatral”; a interdisciplinaridade, “quando o Teatro, como arte/disciplina autônoma, incorpora e se apropria de procedimentos e métodos que *não seriam próprios dele*, mas da Música como outra arte/disciplina autônoma”; e finalmente a polifonia, em que o discurso musical vinculado pelo Teatro não é considerado “um representante da arte Música, mas (...) um dos fios que tecem a trama teatral”.<sup>14</sup>

Tanto a noção de teatro como polifonia quanto essas múltiplas formas possíveis de relação entre a arte teatral e a linguagem musical serão muito úteis para as discussões levantadas nesta dissertação. Afinal, no *Nasce uma cidade*, foram experimentadas, em maior ou menor grau, todas essas possibilidades. A orquestra de *jazz*, por exemplo (cena 5: *Pool party* do intervalo), configura um caso bastante claro de participação, pois, ainda que integrada à dramaturgia, a orquestra realiza um concerto no momento do intervalo, usando, aliás, seu próprio repertório. Ela literalmente participa do desfile como orquestra, sem muita alteração em sua prática, portanto. Por outro lado, considero que tanto a abordagem metodológica das oficinas de canto e música quanto a direção musical do *Nasce* como um todo se guiaram fortemente pela perspectiva de interdisciplinaridade; afinal, foram largamente utilizadas estratégias da área da música transpostas para o ambiente teatral e vice-versa.

---

<sup>14</sup> É válido registrar a seguinte advertência do autor: “ao subdividir as interações entre Música e Teatro em três possibilidades, o faço exclusivamente como instrumentos de análise (...) Em especial porque, ao observar uma cena que está sendo apresentada, é impossível e desnecessária a tarefa de identificar como se dão essas interações. E, certamente, é pouquíssimo provável que elas se deem isoladamente, pois uma forma de interação quase sempre nos leva às outras. Afinal de contas, o Teatro, como polifonia, é um entrelaçamento de pontos de vista, o que o torna complexo e inclassificável. Essa é a sua beleza” (MALETTA, 2014, p. 52).

Ainda segundo essa classificação das interações possíveis entre música e teatro, penso que houve polifonia sempre que as fronteiras entre as artes se diluíram na prática dos ensaios e durante as apresentações públicas da encenação. Analisando o processo de criação do desfile cênico, principalmente por meio do registro das oficinas, transparece o quanto a proximidade das apresentações públicas foi exigindo de todos maior abertura à polifonia inerente ao processo teatral. À medida que as cenas iam sendo levantadas e os ensaios se intensificando, as delimitações rígidas iam deixando de existir, e todos se tornavam atores do desfile.

Ouvida dessa maneira, a ideia da música *no* teatro pode ser substituída por uma ideia da música *do* teatro (MALETTA, 2014), ou seja, o discurso musical que é parte indissociável da prática teatral – dê-se ouvido a ele ou não. Para adentrar o tema das relações existentes entre essas duas linguagens tão amplas e multiformes que são a música e o teatro, sempre sob a perspectiva de suas correlações no espaço da cena teatral e de forma a colaborar com nosso objeto de estudo, proponho averiguar sua origem no contexto do teatro grego antigo, quando ainda estavam mais irmanadas do que separadas.

### 1.1.2. A *mousiké*: em busca da origem do conceito

De início, considero importante uma abordagem geral do tema em que a pesquisa se envolve, pois, mesmo tratando de aspectos específicos ou pontuais dessa relação, meu objeto de discussão inicia ou termina por tangenciar importantes aspectos fundantes na história do teatro e da música. Esses universos são fruto de uma mesma necessidade de expressão humana, que toma formas diferentes no correr da história e de acordo com as mais diversas e plurais culturas. Música e teatro possuem origem comum nos rituais primitivos e, com o tempo, vão se secularizando, ganhando *status* de linguagens artísticas e se formalizando nos seus códigos de funcionamento interno. No Ocidente, como é sabido, esse processo de secularização se inicia com o auge do pensamento grego clássico, por volta do século V a.C.

Para os gregos, assim como entre os mais diversos povos, o fazer musical surge do processo ritualístico e está ligado ao êxtase, à embriaguez e à sublimação. O aspecto sacrificial da música é tratado por Wisnik (1989) no livro *O som e o sentido*: “o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e

harmônico” (p. 31). O autor, em sua proposta de escrever “uma outra história das músicas”,<sup>15</sup> apresenta a ideia de que “as sociedades existem na medida em que possam fazer música”, sendo música todas as mais diversas formas de organização do elemento sonoro já produzidas pelo ser humano. Tudo começa, ele argumenta, nos ritos sacrificiais:

Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som (WISNIK, 1989, p. 31).

Essa música coletiva, inebriante, ritualística, que promove “a exaltação, a embriaguez e a ruptura dos limites” está relacionada, para os gregos clássicos, à figura de Dionísio: “um deus libertador, que conduzia a alma para além do ‘cárcere provisório’ do cotidiano, fazendo a alma experimentar o que estaria para além, numa visão do extracotidiano” (MOREIRA, 2014, p. 38). O aspecto transgressor do mito dionisíaco fez com que seus ritos se difundissem principalmente entre as “camadas populares da sociedade grega” (p. 38).

A sociedade grega conviveu com essa percepção dionisíaca do som, mas também viu surgir, gestada na confraria científico-religiosa de Pitágoras, outra perspectiva – bem mais racional – de compreensão do fenômeno sonoro. Nela, o som é tratado como metáfora para o equilíbrio do universo. Pitágoras buscava compreender a harmonia universal presente na natureza e, por meio dela, criar doutrinas e códigos que pudessem reger o viver social, moral e político dos homens. Utilizando um instrumento de apenas uma corda, pressionada em diferentes pontos, ele investigou as relações matemáticas encontradas entre os sons produzidos e o comprimento da corda sonante.<sup>16</sup>

A partir da perspectiva pitagórica, a audição deixa de ser a referência principal para a compreensão da música, dando lugar a um raciocínio lógico matemático acerca das relações sonoras. Wisnik (1989, p. 91) observa que “a descoberta de uma ordem numérica inerente ao som faz da analogia entre as duas séries, do som e do número, um princípio universal extensivo a outras ordens, como a dos astros celestes”. Em sua concepção de que as sensações sonoras possuem correspondência a uma ordem numerológica e também astrológica, esse

---

<sup>15</sup> Esse é o subtítulo do livro *O som e o sentido* (WISNIK, 1989).

<sup>16</sup> Pitágoras de Samos (580-497 a.C.) viveu na região da Jônia. Utilizando o monocórdio ele mapeou os intervalos entre as frequências (notas musicais), buscando encontrar uma lógica matemática para as sensações geradas por essas distâncias: “Os chineses estudaram essas mesmas propriedades através das cordas e do comprimento de bambus (em afinidade com suas flautas). Os balineses extraíram os sons e suas proporções da matéria percutida e seus volumes (marimbas, gongos, sinos)” (WISNIK, 1989, p. 55).

novo paradigma influenciou não apenas a sociedade grega, mas foi basilar para a construção de toda uma “metafísica ocidental” (p. 55). Até pelo menos o Renascimento, a música na Europa fez parte do *quadrivium*, uma cosmologia – já citada por Platão – que compreendia quatro disciplinas básicas: música, astrologia, aritmética e geometria.

O termo música é proveniente da palavra grega *mousiké*, que significa algo como “a arte das musas”. Etimologicamente, o vocábulo não guarda relação exclusiva ao âmbito dos sons e do ritmo. O conceito remonta a um tempo imemorial (TOMÁS apud MALETTA, 2014) e faz referência às nove musas das artes e das ciências, filhas de Zeus e Mnemónise (a titânide da memória), após a vitória de Zeus contra Cronos. Na mitologia grega, cada uma dessas deusas inspirava uma das áreas do pensamento humano. Como registra Moreira (2014, p. 37),

Além da arte, as musas também presidiam ao pensamento sob todas as suas formas: eloquência, persuasão, sabedoria, história, matemática, astronomia. Os poetas as invocavam para que lhes inspirassem a verdade. Por isso, foram consideradas deusas protetoras da educação (e, por extensão, da poesia e da cultura em geral).

A música enquanto prática encerrada no universo sonoro era, pois, apenas uma das partes dessa ampla e multiforme *mousiké*. Mais tarde, passaríamos a compreender como música apenas a parte da *mousiké* relacionada a uma “arte dos sons”. Maletta (2014) sugere que vem daí uma concepção errônea do que seja ou não seja o propriamente musical. Segundo o autor, a confusão sobre a origem do termo fez com que conceitos como ritmo, tempo ou harmonia fossem classificados como originários da arte música e, muitas vezes, tratados como sua exclusividade:

Se a arte hoje chamada Música, ao se desmembrar da *Mousiké*, tivesse tido outra denominação – por exemplo, Artes Sonoras –, o adjetivo “musical” não apareceria como derivado dela e sim da *Mousiké*, sendo, portanto, usado mais livre e legitimamente por outros campos do conhecimento (MALETTA, 2014, p. 37-38).

Teatro, por sua vez, vem da palavra grega *theatron* e faz referência ao lugar em que o público se posicionava para assistir aos grandes festivais cênicos. Teatro é, portanto, o lugar *de onde se vê* o espetáculo, o que nos sugere uma atenção especial ao sentido da visão, ao âmbito das imagens. Acompanhando Pavis (1999, p. 372),

A origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação.

Para o tema que trato no presente trabalho, banhado nas relações música e teatro no ato da *performance* e nas oficinas do desfile cênico *Nasce uma cidade*, torna-se muito interessante observar a abordagem do conceito de *mousiké*<sup>17</sup> que o professor Marcus Mota (2008, p. 24-25) adota em sua obra *A dramaturgia musical de Ésquilo*: a partir da inerente e indissociável performatividade (e musicalidade) do teatro e poesia gregos, compreendendo-a como uma “integração de multitarefas em uma situação de representação”.

O drama grego se desenvolveu a partir de uma intensa relação entre as diversas instâncias da cena: a palavra, o gesto, o espaço e, com relevante destaque, a música. Apesar disso, o teatro do período foi por muito tempo lido de forma a ignorar-se sua performatividade, sua característica aglutinação de signos, práticas e procedimentos. Deu-se quase exclusivo destaque à palavra, como um teatro das grandes ideias, daquilo que é dito. Mota (2008, p. 50) confirma o “comum apagamento da musicalidade específica do drama grego” quando, na verdade, “o tragediógrafo deve ter tido alguma competência musical, pois foi o melodista, o coreógrafo e o mestre do coro” (WEST apud MOTA, 2008, p. 33).

Esse empobrecimento musical do drama acabou influenciando enormemente o teatro ocidental em seu aspecto de supervalorização do texto e das palavras, acima dos demais elementos. Acompanhando Moreira (2014), que também se refere à abordagem de Mota (2008) sobre a *mousiké*,

Em um tipo de estudo convencional do teatro grego, a música vinha sendo tratada sem referência à tradição da *mousiké*, o que restringia toda a musicalidade do espetáculo aos seus dados sonoros, sem o devido tratamento estético-audiovisual. Como consequência, segundo esse autor a ausência de partitura escrita foi muitas vezes interpretada como pura e simples ausência de musicalidade (MOREIRA, 2014, p. 46).

O espaço pedagógico dessa ampla performatividade é o coro, que não era um elemento periférico à cena, mas sua principal realização. De acordo com Mota (2008, p. 41), a *orkhestra* – área circular e central em que o coro performava – era o ponto focal do espetáculo grego, o “lugar para onde e de onde convergem e divergem os movimentos da contracenação entre os agentes dramáticos”. A partir dessa concepção, “o canto do coro perde sua marginalidade” (p. 42), refutando “a consideração de uma predominância das falas dos personagens não corais sobre o coro” (p. 41). O autor busca demonstrar que o espaço ocupado pelos personagens, um pouco mais elevado e fora do coro, não era, no entanto, mais

---

<sup>17</sup> Mota (2008) usa a grafia original em grego: *μουσική*.

privilegiado.<sup>18</sup> O ponto focal é sim o coro com sua *performance* notadamente musical, que concebe todo o espetáculo. Pode ser válido ainda reforçar o caráter essencialmente *mousiké* do coro com a seguinte formulação:

A continuidade da representação é marcada pela transformação do espaço de representação, transformação esta que encontra na atividade coral sua mais explícita e audiovisual execução. Assim, o espaço vincula-se com veemência à performance mais sonoramente estruturada (MOTA, 2008, p. 42).

Para o problema que estou discutindo, Roland Barthes (1984, p. 73) traz passagem oportuna, em um texto sobre o teatro grego: “a técnica fundamental do teatro grego é uma técnica de síntese: é a *coreia*, ou a união consubstancial da poesia, da música e da dança”. O autor reforça que mesmo o teatro lírico – ele se refere à ópera – não poderia dar uma ideia do que era a técnica da *coreia*, pois na ópera “a música é predominante em detrimento do texto e da dança”:

o que define a *coreia* é a igualdade absoluta entre as diversas linguagens que a compunham: todas são, por assim dizer, “naturais”, isto é, provenientes do mesmo quadro mental, formado por uma educação que, sob o nome de “música”, abrangia as letras e o canto (BARTHES, 1984, 73).

É sabido que essa concepção tão ampla que balizava a técnica do teatro grego antigo (em que música e teatro não se dissociavam) vai acabar por se diluir no decorrer da história do teatro ocidental, dando lugar a uma visão cartesiana e segmentária da prática artística e a progressivo distanciamento entre essas artes. Nesse processo, o texto escrito passa a ser o elemento principal, sendo as outras áreas do espetáculo concebidas como subordinadas ou acessórias a ele. O teatro não apenas se fecha em uma caixa cênica, mas também se afasta de sua natureza característica como arte aglutinadora de técnicas e procedimentos.

Nesse sentido, é possível afirmar que a técnica do ator ocidental foi perdendo aquela ampla capacidade de expressão que parece ter caracterizado o coro grego e se especializando cada vez mais em um teatro de prosa. Conforme se questiona Barba (apud BURNIER apud FERNANDINO, 2008, p. 14), “Por que, ao contrário do que sucede em outros lugares, nosso ator-cantante se especializou, separando-se do ator-bailarino, e por sua vez este último do ator (...) Como chamá-lo? Aquele que fala? Ator de prosa? Intérprete de textos?” Nesse percurso, a música acaba por ser colocada às margens da encenação, como moldura ou adereço.

Há ainda outra vertente, igualmente herdeira da *mousiké* grega, que compreende a música como central e preponderante. Esse é o caminho que vai resultar na ópera. Trata-se da

---

<sup>18</sup> BARTHES (1984) esclarece que a noção de personagem, sendo uma noção moderna, não seria a mais apropriada, em se tratando do teatro grego antigo. Segundo ele, “Racine chamava ainda *actores* às suas” (p. 74)

mesma questão, mas em vias inversas: como conceber uma representação dramática em que o discurso musical – dramaticamente retardante – é o elemento principal?<sup>19</sup> Música e teatro seguem apartados, uma vez que inconciliáveis. O ímpeto segmentador do Ocidente acabará, portanto, por interpretar a tradição grega sempre em um destes polos opostos (o teatro “falado” e a ópera). Como afirma Mota (2019, p. 6),

a partir da transmissão e recepção dos fósseis da Cultura Performativa da Antiguidade (*Mousiké*), nos deparamos com situações opostas e complementares: a centralidade da palavra, tendo como margens o silêncio e a música; e a superabundância da música, tendo como margens o gesto e o controle rítmico-tonal da fala.

No contexto de minha pesquisa e em relação ao *Nasce uma cidade*, estou diante de um trabalho essencialmente feito com amadores e no espaço urbano. Esses deslocamentos por si só já me liberam um pouco dos cânones mencionados, mas ainda assim é perceptível em meu objeto de pesquisa uma ideia compartimentada do que sejam as competências próprias de cada área: afinal, há no processo do *Nasce* um esforço consciente de musicalizar os atores e em teatralizar a presença dos músicos, e isso já pressupõe, paradoxalmente, um distanciamento inerente entre essas práticas. A experiência da *mousiké* grega, principalmente na figura do coro, sugere, porém, uma potente alternativa para um teatro verdadeiramente polifônico.

### 1.1.3. A música *do* teatro: musicalidade

A noção de musicalidade norteia fortemente, ao lado da noção de polifonia, o estudo de meu objeto de pesquisa e está ancorada nas discussões anteriores, demonstrativas de que música e teatro possuem origem comum nos rituais, além de estar também irmanados na forma do que os gregos clássicos chamavam de *mousiké*. Como sugere a pesquisadora Jussara Trindade Moreira (2014, p. 19), “Torna-se necessário ampliar o conceito de ‘música’, entendida como arte isolada, em direção à noção de ‘musicalidade’ – qualidade amplificada das potencialidades sonoro-musicais do ator e da cena”.

A autora trabalha com a hipótese de que, “no contexto do teatro, é possível pensar a música como fenômeno *teatral*” (Moreira, 2014, p. 19), mas ressalva que “para isto é

---

<sup>19</sup> Trata-se do chamado problema da ópera: “A ópera tem sido chamada de uma forma de arte impossível por causa do conflito entre palavra e música (*tone*), entre música e drama, entre o impulso contínuo (*urge forward*) da ação dramática e a tendência retardante da música, essencialmente inconciliáveis” (EINSTEIN apud MOTA, 2019, p. 8).

necessário, contudo, entender a ‘música’ como *musicalidade* e não apenas como ‘arte dos sons’” (p. 19). Do contrário, segundo ela, corremos o risco de estabelecer “uma visão do teatro onde coexistem duas linguagens artísticas completamente estanques, capazes de tecer entre si inúmeras possibilidades relacionais, das menos às mais distantes que, não obstante, oculta ainda uma concepção cartesiana de arte” (p. 33). Esta visão cartesiana, é

resultante do desenvolvimento de um pensamento lógico-abstrato que se iniciou na Grécia Clássica, acompanhou todo decurso da história no ocidente e atingiu seu ápice no século XIX, separando em compartimentos estanques praticamente todos os campos do conhecimento, inclusive a arte (MOREIRA, 2014, p. 181).

A partir do século XX, porém, surge no próprio Ocidente (e isso se deve, em grande parte, ao aprendizado obtido no contato com outras concepções de arte não ocidentais) uma crescente abertura da arte teatral às diversas outras instâncias do pensamento humano, com grande destaque para as influências musicais. A importância da música para muitos encenadores e teóricos do teatro daquele século não é de forma alguma apenas acessória, posto que ela é uma das principais responsáveis no impulsionamento dessas renovações teatrais: “Efetivamente, os grandes reformadores recorrem à música para renovar a linguagem teatral” (PICON-VALLIN apud FERNANDINO, 2008, n.p.).

A pesquisadora Jussara Fernandino (2008), em sua dissertação de mestrado *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*, pesquisa o tema buscando identificar os elementos de musicalidade presentes nas práticas dos principais encenadores e teóricos teatrais ocidentais do século XX. Ela também parte do pressuposto de que “a linguagem musical adquire uma natureza própria ao inserir-se no Teatro” e se propõe a delinear os aspectos do que seria essa musicalidade. Fernandino (n.p.) não se ocupa de delimitar o conceito; seu intuito é, antes, buscar “‘caminhos operativos’ que contribuam para a formação musical do ator”.

Para compreender o que, entre as propostas analisadas, está relacionado à ideia de musicalidade no teatro, a autora estabelece dois planos estruturantes da linguagem musical e os compreende como seus elementos fundantes: o som e o ritmo.<sup>20</sup> A partir desses planos, Fernandino busca delinear essa musicalidade tanto no âmbito do trabalho do ator quanto em

---

<sup>20</sup> Importante registrar a seguinte advertência da autora: “Som e ritmo, em uma série de variantes e combinação, constituem as estruturas musicais, sendo que, ‘ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um funcionando como o *portador* do outro’ (WISNIK, 1999, p. 17)”. Ela ainda acompanha Wisnik no pensamento de que, sendo o som “uma sequência rapidíssima de impulsos (...) e repouso (...)”, a onda sonora já contém em si o conceito de ritmo (ou de pulso, como também fala o autor).



um âmbito mais amplo, do espetáculo. Dentre o material pesquisado, a autora destaca como principais contribuições musicais para a renovação teatral do século XX

o *Tempo-ritmo*, em Stanislavski; a *Leitura Musical do Drama*, em Meyerhold; a pesquisa de sonoridades e as *Dissonâncias* em Artaud; a *Música-gestus*, em Brecht, o *Dinamoritmo*, em Decroux; a atuação dos cantos vibratórios nas técnicas performáticas de Grotowski, a sintonização ator-plateia, em Brook, realizada com a utilização dos sons e do silêncio; as conquistas cênicas alcançadas pelo *Odin Teatret*, por meio dos instrumentos, em Barba; e a ambientação psicoacústica, em Wilson (FERNANDINO, 2008, n.p.).

Ainda que não seja o objetivo deste estudo, seria possível encontrar diversas dessas contribuições citadas pela autora reverberando no modo de trabalho utilizado pelo Coletivo Sala Preta com os atores do coro. No decorrer do segundo capítulo apontarei, sempre que necessário, essas influências. Por ora, cabe ressaltar a grande importância do conceito de música-gestus de Brecht nas composições musicais criadas para a encenação e também a influência dos cantos vibratórios de Grotowski na metodologia experimental dos gestos da pentatônica.<sup>21</sup>

A compreensão da musicalidade como atributo essencial ao ator coloca a questão de como esse aspecto é tratado na perspectiva formativa, ou seja, como se dá o aprendizado desses princípios em um ambiente educacional. O teatro é ensinado compreendendo seu âmbito sonoro e musical ou ainda hoje compreende-se a música como um elemento acessório ao teatro, dele apartado? É ainda Fernandino (2008) quem observa que, no contexto brasileiro, existe uma “fragmentação da experiência (...) tanto do músico como do ator”, e, desde sua formação básica, eles costumam ser apartados em suas práticas: “mesmo quando há um trabalho ou disciplinas específicas para tal fim, estas ficam distanciadas da prática e das especificidades do campo artístico em questão”. Ela exemplifica esse afastamento a partir da disciplina de percepção musical, presente em muitos cursos de teatro brasileiros:

Em geral, o programa da disciplina é cumprido apenas dentro das premissas da alfabetização musical, como princípios de teoria, solfejo ou leitura rítmica, e contextualizado no idioma tonal. Em outros casos, há iniciação instrumental ou técnica vocal, não raro aplicada apenas para a voz cantada. Ou seja, os atores, em sua maioria, são formados com práticas destinadas, a princípio, aos músicos: práticas essas que não estabelecem conexões com as necessidades expressivas da manifestação teatral (FERNANDINO, 2008, n.p.).

Fica bastante evidente a necessidade de uma nova perspectiva para o aprendizado de aspectos musicais na formação do ator. É muito valiosa, nesse sentido, a contribuição do professor Ernani Maletta (2009, 2014, 2016) não apenas no que diz respeito a sua concepção

---

<sup>21</sup> Metodologia desenvolvida na oficina de canto do *Nasce uma cidade* (ver Capítulo 2).

da atuação como um procedimento polifônico (o que já comentei anteriormente), mas também em toda sua produção metodológica para o aprendizado, por atores ou quaisquer pessoas, de parâmetros musicais.

São duas as premissas básicas que fundamentam seu trabalho na interação entre a música e o teatro: buscar procedimentos e terminologias próprias do teatro e não do território da formação do músico – “as ações de cantar e tocar um instrumento em cena devem ser feitas como ações cênicas, que não dependem das técnicas utilizadas muito menos do virtuosismo técnico que os músicos profissionais dessas artes buscam” (MALETTA, 2014, p. 46) – e conceber o corpo enquanto centralidade nesse processo – “O aprendizado dos parâmetros musicais só se estabelece por intermédio da experiência corporal” (MALETTA, 2009, p. 1).

Voltando a meu objeto de pesquisa, a centralidade do corpo foi sem dúvida um dos princípios estruturantes na direção musical e nas oficinas de canto e música na preparação e na realização do desfile cênico *Nasce uma cidade*, especialmente na versão aqui focalizada, a de 2014. As propostas pedagógicas do professor Maletta, entretanto, ainda não eram conhecidas por mim na época do processo e certamente seriam muito valiosas no sentido de transformar uma interdisciplinaridade entre música e teatro em verdadeira polifonia.

Em minha busca por compreender a natureza dessa relação polifônica entre música e teatro, parece-me nítido que isso se dá no território do ator, enquanto figura que coloca em cena essas diversas instâncias expressivas. E é por meio de sua manifestação no trabalho do ator que Moreira (2014, p. 47) propõe uma definição de musicalidade:

a extensa gama de aspectos presentes no ofício atorial que, embora possam ser atribuídos à esfera da música, encontram-se tão entranhados na atuação que, de certo modo, parecem diluir-se em agregar sob esta denominação tanto habilidades musicais mais explícitas, tais como afinação vocal, execução de instrumentos musicais, coordenação rítmico-motora etc., quanto o domínio técnico de aspectos musicais menos óbvios, como o ritmo da cena, a percepção do ambiente sonoro que envolve o espetáculo, a entonação da voz do personagem, a criação de uma “partitura de movimentos” e outras maneiras pelas quais a música pode se manifestar no trabalho do ator.

Dentro do que foi colocado, percebo que a noção de musicalidade busca responder às questões sobre a interação música e teatro de forma a conceber a música *do* teatro enquanto ação propriamente teatral. Ao mesmo tempo, em todos os autores apresentados é perceptível uma concepção da música como área rígida de formação artística, com muitos aspectos técnicos e terminologias exclusivas. Como se a música fosse já algo dado e preestabelecido,

invariavelmente de caráter tonal e ritmicamente regular. Acontece, porém, que, ao adentrar o universo musical, é possível perceber que essa concepção tão rígida já vem há tempos também sendo contestada e dando lugar a novos caminhos de pesquisa.

O que pretendo demonstrar no próximo tópico é que, simultaneamente à saudade que o teatro sente do tempo em que se irmanava aos cantos de Dionísio, também a música deseja voltar a ter corpo.

#### 1.1.4. O teatro *da* música: teatralidade

Nas considerações finais de sua dissertação Fernandino (2008, n.p.) propõe que as inovações teatrais do século XX, ao ampliar sua relação com a música e desenvolver múltiplas possibilidades de musicalidade, também estiveram de alguma forma conectadas com as inovações propostas pelos próprios compositores e pensadores do campo musical nesse mesmo período:

O teatro parte de uma musicalidade de teor tradicional (que privilegia a métrica, a prosódia, o canto lírico, a tonalidade) para uma musicalidade de teor ‘livre’ (que privilegia os timbres, as sonoridades não tonais, os ruídos, o ritmo não medido, os objetos sonoros e a não intencionalidade), o que caracteriza uma proximidade com a *Música Contemporânea*.

O teatro do século XX, portanto, amplia sua relação com a música ao mesmo tempo em que a própria música também vai deixando de ser entendida de forma tão canônica e voltada quase exclusivamente para um virtuosismo técnico. Entre as transformações ocorridas na música ocidental no século XX está o advento dos chamados métodos ativos de educação musical (FONTERRADA, 2008). São diferentes abordagens pedagógicas que reconfiguram o paradigma da música no Ocidente por retomar a centralidade do corpo no processo de aprendizagem, “talvez em razão de um deliberado desejo de se ancorar a performance musical, trazê-la para a terra, para o concreto, ou ainda de permitir ao artista iniciante apreender organicamente o fenômeno musical” (FERNANDES WEISS, 2021, p. 10-11).

Uma concepção de música encerrada em si própria, no entanto, ainda insiste em permanecer dentro e fora das instituições de ensino. Segundo a pesquisadora Ledice Fernandes Weiss (2021, p. 3) em seu recente artigo O laboratório do músico, “o intérprete musical ainda hoje herda, da tradição romântica, a forma e o sentido de suas atividades artísticas”. A autora ilustra de forma caricatural uma figura ainda facilmente reconhecível no

ambiente musical: o músico que passa “muitas e muitas horas semanais com seu instrumento, não muito se importando com seu corpo nem com seu espírito, na busca de uma perfeição técnica instrumental que, em realidade, alimenta-se de fantasias virtuosísticas” (p. 3-4). A figura representada é a de um músico absolutamente não polifônico, pois ignora as diversas instâncias discursivas presentes em si, na própria música que interpreta e em tudo que envolve sua *performance* diante do público. É um músico sem corporeidade nem teatralidade.

No *Nasce uma cidade*, me deparei com uma realidade muito parecida no ambiente da oficina de música, parte do processo de criação do desfile cênico. A maioria dos músicos participantes – e que integraram a encenação junto ao coro de atores – era de jovens do Projeto Música nas Escolas,<sup>22</sup> caracterizado por abordagem prioritariamente “erudita” da música. Nos alunos do projeto que vieram a integrar a oficina, era nítido o receio (e ao mesmo tempo o desejo) de se envolver integralmente na produção sonora, colocando-se de corpo inteiro ou mesmo arriscando-se em improvisos e composições coletivas. O processo da oficina – detalhado no próximo capítulo – os provocou a repensar e ampliar suas potencialidades expressivas para além dessa “tradição romântica”, nas palavras de Fernandes Weiss. Voltando ao artigo, o que percebo na oficina de música do *Nasce* – e que, sem dúvidas, foi uma grande novidade para os músicos participantes – é aquilo que a autora chama de atitude laboratorial.

Os processos pedagógicos e criativos em música de caráter laboratorial enfatizam “a importância do *processo tanto quanto do produto*”, a criação colaborativa e a “busca de um método de trabalho do músico que reconheça que seu instrumento de trabalho é, antes de tudo, ele mesmo” (FERNANDES WEISS, 2021, p. 5). Esse tipo de processo, bastante influenciado pelas práticas teatrais modernas do Ocidente, só tardiamente viria a ter lugar no meio musical:<sup>23</sup>

a prática laboratorial de um grupo musical ou de um instrumentista, enquanto proposta de trabalho, de ensaio e de criação, apenas recentemente torna-se, de fato, prática corrente, ao contrário do que ocorre com as artes do teatro, da dança e da performance, por entre as quais se difunde desde o fim do século XIX (FERNANDES WEISS, 2021, p. 4).

---

<sup>22</sup> Esse projeto foi criado em 2003 e atua com aulas de música em toda a rede municipal de ensino, além de manter a Orquestra Sinfônica de Barra Mansa. A sede do projeto também fica no Parque da Cidade, próximo ao espaço de trabalho do Sala Preta.

<sup>23</sup> O circuito musical que a autora se propõe a estudar no artigo é “eminentemente de pesquisa, atualmente presente nos meios universitários, em centros de música contemporânea, de preservação de uma música popular, ou de investigação de linguagens sonoras diversas” (FERNANDES WEISS, 2021, p. 2).

Nas propostas estudadas pela autora, por exemplo, os músicos incluem na rotina de ensaio “seções de preparação corporal (...) jogos teatrais e improvisações visando à criação coletiva, a ideia de treinamento associada à de técnica (...) e a de memória de vivências na busca de gestos e sons com vistas a uma composição sonora” (FERNANDES WEISS, 2021, p. 6). Com os músicos participantes do *Nasce*, segui por caminhos parecidos, sempre envolvendo todo o corpo em jogos rítmicos, provocando os participantes a compor musicalmente a partir das temáticas da dramaturgia e integrando-os a toda a produção (com a construção de instrumentos a partir de sucata, por exemplo). Volto a analisar com mais detalhes esses procedimentos no segundo capítulo.

Fica demonstrado, portanto, que a necessidade de uma diluição de fronteiras é comum aos campos do teatro e da música. Existe a convocação para que o ator recupere sua musicalidade perdida ao passo que também o músico é convocado a retomar uma teatralidade que às vezes parece esquecer que possui. Teatro e música são campos em expansão, que se confundem, e, à medida que se entrecrocaram as práticas, na atualidade da performance, a descoberta de novas estratégias pedagógicas e criativas é estimulada.

## **1.2. Uma direção musical colaborativa**

Conforme mencionado, o fato de ser o único músico do Coletivo Sala Preta me colocou, desde o início do grupo, no papel de diretor musical dos projetos e espetáculos. Dentro do Coletivo, essa função costuma envolver toda a pesquisa sonora do projeto, preparação vocal e musical dos atores, criação de composições musicais (instrumentais ou cantadas) e também o zelo aos instrumentos e equipamentos de sonorização do grupo. É algo que exerço com muito prazer ainda hoje na maioria dos espetáculos e que me impulsionou a realizar a presente pesquisa.

No desfile cênico *Nasce uma cidade* foi a partir dessa função que colaborei desde a concepção da dramaturgia até a prática pedagógica e criativa com os atores (propondo exercícios, cenas, canções). Dirigir musicalmente a encenação significou para mim um exercício de escuta dos temas do espetáculo sob a perspectiva do som e da música. Houve a parte de criação, mais conceitual, ocorrida nos encontros de dramaturgia, mas houve principalmente a necessidade de resolver as demandas práticas de realização do desfile cênico, por exemplo, preparar os atores para cantar em cena.

Na trajetória da presente pesquisa, me coloquei a questão sobre como definir o papel dessa direção musical. Em que âmbitos ela atua e como colabora nas criações cênicas, em diálogo com as demais vozes envolvidas na criação? Aqui, me interessam em especial os processos de caráter colaborativo, em que a direção musical não impõe uma visão unilateral na criação, mas trabalha a partir das contribuições de todos os participantes (ainda que, como no *Nasce uma cidade*, o diretor musical seja também um compositor). Também me interessa pensar sobre o aspecto pedagógico presente na função, uma vez que a direção musical acaba, muitas vezes, sendo responsável também por uma musicalização dos atores.

A função da direção musical é bastante comum no universo do teatro e costuma aparecer na ficha técnica de muitas obras, em especial naquelas em que os atores cantam e em que se conta também com um grupo musical, responsável pelo acompanhamento sonoro do espetáculo realizado ao vivo, dentro ou fora da cena. De maneira geral, podemos compreendê-la como a responsável pela música e pelo som do espetáculo, coordenando a interação entre os agentes da música e da cena (no caso de estarem assim divididos<sup>24</sup>).

Ainda não existe uma produção acadêmica nacional específica sobre a função da direção musical. Não encontrei o termo no repositório de nenhuma das principais instituições brasileiras na área da música e do teatro; tampouco nos mais importantes dicionários dessas áreas.<sup>25</sup> Para os objetivos da presente pesquisa, contudo, pode ajudar a definição encontrada no site Wikipedia:

Um diretor musical ou diretor de música é a pessoa responsável pelos aspectos musicais de uma performance, produção ou organização. Isso incluiria o diretor artístico e geralmente o condutor (maestro) de uma orquestra ou banda de concerto, o diretor de música de um filme, o diretor de música de uma estação de rádio, o responsável pelas atividades musicais ou o chefe do departamento de música de uma escola.<sup>26</sup>

O *site* se refere a ampla concepção e uso do termo, citando diversas aplicações com que aparece frequentemente nos mais diversos contextos. Em relação ao que aqui busco (a direção musical em obras teatrais), o *site* cita os musicais da Broadway e do West End, em

---

<sup>24</sup> Existe, claro, a possibilidade de não haver essa distinção: quando, por exemplo, os próprios atores tocam instrumentos.

<sup>25</sup> Não há menção a “direção musical” no *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis (1999) nem no *Dicionário Grove de Música* (SADIE, 1994)

<sup>26</sup> MUSIC DIRECTOR. Wikipedia, The Free Encyclopedia. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Music\\_director&oldid=1013544844](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Music_director&oldid=1013544844). Acesso em: 06/11/2021 (tradução nossa).

que o diretor musical “costuma atuar como pianista e maestro de ensaio”, além de ser “frequentemente também o treinador vocal”.

No *site* da Berklee College of Music<sup>27</sup> (importante escola de música localizada em Boston, Massachusetts) encontrei também outra definição da função, segundo a qual o diretor musical deve trabalhar “em estreita colaboração com outros membros da equipe criativa”, e sua função é “entender como as canções e a música servem à história, ao cenário, ao drama e ao contexto emocional de um show”. O site também informa que o diretor musical trabalha desde o início da produção, desenvolvendo “uma visão geral para a música”. No processo dos ensaios, ele “pessoalmente agenda e supervisiona ensaios musicais separados para o elenco e a orquestra”, acompanhando (normalmente, ao piano) os ensaios com os atores/cantores. Além disso, de acordo com a Berklee, a direção musical também deve acompanhar os aspectos técnicos da sonorização, colaborar na preparação vocal dos atores e, às vezes, reger a orquestra.

A função, portanto, é bastante fluida e ampla, mas de maneira geral pode ser descrita como a responsável por criar uma ponte entre os universos da cena e da música (enquanto audição pura), cuidando também de dar sentido dramático ao universo sonoro. No contexto de grandes produções, a função não costuma ser realizada pelo próprio compositor musical, tendo caráter mais técnico.

Se o diretor de teatro costuma ser visto como um primeiro espectador, é possível falar do diretor musical como um primeiro ouvinte do espetáculo. Em alguns casos (isso acontece no *Nasce uma cidade*) trata-se não apenas de uma direção da música em si, mas de todo o complexo sonoro que envolve a cena: os ruídos, as qualidades timbrísticas, a reverberação do som no espaço, a localização das fontes sonoras (como caixas de som), a entonação da voz dos atores...

Abre-se um amplo universo de pesquisa, que seria impossível averiguar completamente no âmbito desta dissertação. Após essa breve explanação sobre a função da direção musical no teatro, faz-se possível observar uma característica que particulariza a experiência aqui analisada: a direção musical do *Nasce uma cidade* possui perfil colaborativo.

No âmbito desta pesquisa, interessa-me averiguar a noção da direção musical em criações cênicas de caráter colaborativo, ou seja, em situações nas quais não se parte de um

---

<sup>27</sup> MUSIC Director (Theatre and Opera). In: Berklee. [S. l.], 2018. Disponível em: <https://www.berklee.edu/careers/roles/music-director-theater>. Acesso em: 6 nov. 2021. (tradução nossa)

libreto ou de músicas prontas, mas em que se busca uma criação musical compartilhada com todos os participantes do processo. Trata-se assim de uma direção musical que não vai apenas cuidar de um diálogo previamente pronto entre uma cena e uma música, mas também buscará dispositivos de criação que levem músicos e atores a experimentar sonoridades, ritmos e canções em busca de uma criação colaborativa. Isso não elimina, claro, a possibilidade de trabalhar com composições musicais criadas individualmente, mas – assim como no caso de um texto produzido por um dramaturgo – essa composição deverá ser posta “à prova” no espaço de trabalho e apenas a partir de sua concretização na cena serão verificadas sua efetividade e sua permanência na criação.

Faz-se importante, portanto, esclarecer o que é entendido por processos colaborativos no teatro. Essa noção, no Brasil, foi bastante discutida e demonstrada por Antonio Araújo (2006) e o grupo Teatro da Vertigem, em diversos espetáculos e textos teóricos. Acompanhando o dramaturgo Luis Alberto de Abreu (2003, n.p.), um dos pioneiros no tema,

O que chamamos hoje de processo colaborativo começou a se aprofundar no começo dos anos 1990. O Teatro da Vertigem, de São Paulo, dirigido por Antonio Araújo, e a Escola Livre de Teatro de Santo André são referências na busca da horizontalidade de relações artísticas entre seus integrantes. Experiências foram desenvolvidas, dentro do âmbito da Escola Livre, por criadores como Tiche Vianna, Cacá Carvalho, Antonio Araújo, Luis Fernando Ramos, Luís Alberto de Abreu, Francisco Medeiros e outros, na busca de refletir e desvendar alguns princípios que pudessem ordenar um trabalho de intensa criação e ao mesmo tempo sem hierarquias fixas e desnecessárias.

Ainda segundo o autor, os processos colaborativos provêm da ideia – um tanto anárquica – da criação coletiva em teatro, processo largamente utilizado pelos grupos teatrais brasileiros na década de 1970. Inspirados pelas concepções ritualísticas e coletivas do teatro de Artaud, Grotowski, do Living Theatre entre outros, esses grupos inventaram novos procedimentos de trabalho de caráter coletivista, sem hierarquias e em que as subjetividades de cada um fossem consideradas, havendo “a intenção de fazer dos trabalhos o fruto da colaboração de cada participante” (FERNANDES, 2000, p. 14) Sobre isso, informa Rosyane Trotta (2006, p. 158):

A criação coletiva, nos grupos brasileiros dos anos 70, aboliu a função do dramaturgo com o objetivo de fazer do processo de criação cênica a fonte primordial – e em muitos casos, única – da autoria. Alguns grupos (...) a utilizaram em determinados espetáculos, enquanto outros (...) fizeram deste processo o elemento definidor de sua linha de trabalho.

Conforme sugere Abreu (2003, n.p.), “a criação coletiva, em sua proposta de dar voz e direitos a todos os criadores, muitas vezes conduzia o resultado artístico a uma somatória das



criações dos indivíduos, muitas vezes sem síntese e clareza”. Os processos colaborativos se apresentam então como uma alternativa a esse excessivo (e, em alguma medida, prejudicial) coletivismo. Acompanhando Antonio Araújo (2006, p 130-131),

o processo colaborativo garante a existência de alguém (ou de uma equipe) especialista ou interessado em determinado aspecto da criação, que se responsabilizará pela coordenação das diferentes propostas, procurando sínteses artísticas, articulando seu discurso cênico ou concepção, e descartando elementos que não julgar convenientes ou orgânicos à construção da obra naquele momento. E, ao mesmo tempo, isto não aliena esse responsável ou coordenador artístico “setorial” do restante da criação. Também ele (ou sua equipe) trará sugestões e contribuições para as outras áreas e, principalmente, discutirá o(s) sentido(s) da obra como um todo.

Ou seja, ainda que se mantenha a ideia de uma criação compartilhada entre todos, o processo colaborativo almeja encontrar alguma unidade e concisão em seu resultado final, e para isso são estabelecidos responsáveis para cada área do espetáculo. Essa setorização, cabe notar, não exclui a troca criativa e o trânsito das ideias entre todos os participantes, sendo isso, aliás, indispensável aos processos colaborativos. Os textos consultados sobre o tema (ABREU, 2003; ARAÚJO, 2006; NICOLETE, 2002) se referem principalmente ao trinômio dramaturgia-direção-atuação, mas todos eles permitem compreender que as demais funções e atividades da criação cênica podem assumir dinâmicas colaborativas: “um ator não cria apenas um personagem, um iluminador não cria somente o seu projeto de luz, um sonoplasta não cria unicamente a trilha do espetáculo, mas todos, individual e conjuntamente, criam a obra cênica total que será levada a público” (ARAÚJO, 2006, p. 129).

Nessa perspectiva é possível compreender um pouco mais sobre como se dá o papel da direção musical nesse tipo de processo. Refiro-me aqui a uma função (exercida por uma ou mais pessoas) que tem o objetivo de unificar os caminhos da musicalidade do espetáculo, mas sempre a partir das propostas e interesses oriundos do próprio processo. E mantendo o diálogo com as diferentes instâncias discursivas da cena. Tal como nas demais funções do espetáculo, é interessante que assuma a direção musical um “especialista” (um músico ou pesquisador do som, por exemplo), mas desde que esteja aberto a dialogar com as outras áreas durante a criação, compreendendo sua função como articuladora de muitas vozes e não impondo a sua como voz central. Conforme aponta Araújo (2006, p. 131),

Interessa-me, particularmente, esse tensionamento dialético entre a criação particular e a total, no qual todos estão submergidos. Sem abandonar o estatuto artístico autônomo de um determinado aspecto da criação, a habilidade específica, o talento individualizado ou, mesmo, o gosto por certa área criativa, o processo colaborativo não reduz o criador a mero especialista ou técnico de função. Pois, acima de sua

habilidade particular, está o artista do Teatro, criando uma obra cênica por inteiro, e comprometido com ela e com o seu discurso como um todo.

O papel da direção musical, na forma em que estou aqui delineando, envolve ampliar o diálogo entre as figuras do músico e do ator, que, como vimos, no decorrer da história ocidental acabaram se distanciando e se especializando, mas que originalmente partem da mesma corporeidade e performatividade que os gregos chamavam de *mousiké*. Nesse cenário de saberes fragmentados a direção musical em um processo colaborativo necessita criar estratégias de trocas e de quebras de paradigma: precisa estimular o ator a redescobrir sua musicalidade, ao mesmo tempo que deve convocar o músico a recuperar e perceber sua teatralidade.

Uma estratégia possível para a recuperação da *mousiké* é o trabalho em coro. Um trabalho de *performance* coletiva que mescla corporeidade, musicalidade e teatralidade. Passo então a averiguar a noção do coro não apenas no teatro grego (origem do conceito), mas também em sua utilização contemporânea.

### 1.3. Coro: elemento lírico/épico e estratégia pedagógico criativa

O coro comeu o corifeu  
Zé Celso

A presença do coro no *Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória* não consistiu em mera opção estética para as cenas; foi antes importante estratégia que possibilitou ao Coletivo a montagem em si do desfile cênico. O coro de atores funcionou como uma espécie de coluna vertebral do enredo, possibilitando uma criação dramática mais elaborada e conduzindo o público do início ao fim da encenação. Com esse grupo foram realizados mais encontros e nele foi construída a maior parte das cenas (os demais coletivos artísticos e culturais participavam de maneira mais pontual, em cenas ou deslocamentos específicos, com relativamente menos ensaios). Na forma de evolução cênica do coro – e, de forma geral, em toda a concepção do desfile – podem ser percebidas as influências do trabalho da companhia paulistana Teatro Oficina Uzyna Uzona, principalmente na saga de *Os sertões* (2002-2007).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Nas palavras de Limongi (2008, p. 22): “A montagem de *Os Sertões*, obra de Euclides da Cunha, adaptada e dirigida por Zé Celso é uma importante realização artística do teatro brasileiro. Na concepção de Zé Celso esta montagem é uma ‘Ópera de Carnaval do épico brasileiro’ (...) Trata-se de um musical brasileiro, num teatro onde

Na ocasião da montagem do desfile cênico, o Coletivo não tinha muitas referências metodológicas de trabalho em coro, e as estratégias foram encontradas na maior parte das vezes de maneira intuitiva, adaptando exercícios já conhecidos pelo grupo para o propósito de criar as cenas e movimentações coletivas. A prática de preparação do coro de atores (ocorrida durante a oficina de atuação e canto, com muitos participantes jovens sem prévia experiência em teatro ou música) envolveu muitos exercícios, dinâmicas rítmicas e relação com o espaço, improvisações sobre os temas da dramaturgia e outras propostas pedagógico/criativas. Em geral, o aspecto coral dos exercícios era buscado a partir da cópia: um gesto ou ação criado individualmente era repetido por todo o coro, gerando então um movimento coletivo. Em alguns deles, foram designados corifeus como referência para o grupo, de forma a conduzir o ritmo de todos.

Nos exercícios vocais e na música de maneira geral, o aspecto coral foi muito importante para dar segurança e potência ao grupo. Houve algumas tentativas no sentido de fazê-lo encontrar seu próprio pulsar coletivo, encontrar a musicalidade do coro. Por exemplo, experimentações em roda e marcando o pulso com os pés, em que o grupo criava com suas vozes um canto improvisado; ou quando apenas cantávamos livremente pelo espaço canções energéticas e de festa. Cantar junto, ouvir o outro e colaborar com uma voz coletiva – a qual não controlamos, mas integramos – foram princípios presentes no trabalho da oficina de canto.

Mesmo sem saber muito sobre seus múltiplos significados, sobre sua trajetória histórica ou ainda sobre uma possível pedagogia do coro, esse elemento sempre encantou o Sala Preta e foi essencial em sua proposta de fazer teatro com grandes grupos de essência amadora. Já havíamos utilizado o coro em encenações anteriores e continuamos, ainda hoje, pesquisando o recurso.

No contexto do presente trabalho, me interessa aprofundar as bases teóricas sobre o coro cênico, uma vez que é um elemento-chave na relação música/teatro, além de ser uma excelente plataforma pedagógica nesse mesmo sentido. Esse aprofundamento será útil para embasar minhas reflexões sobre a voz da música no desfile cênico, que se darão no próximo capítulo. Início, então, buscando as raízes históricas do coro cênico.

---

o coro se faz presente e é determinante. O coro que é originalmente no teatro grego um espaço de atuação coletiva, a partir do cortejo orgiástico, conduz a ação pela palavra cantada ou pela música.”

Segundo Pavis (1999, p. 73), o coro é desde o teatro grego antigo aquele “grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados”. No teatro, era aquele grupo de pessoas que cantava e performava junto, como um personagem coletivo, assumindo aspectos da natureza, da comunidade ou da sabedoria humana. Ele é herdeiro dos rituais agrários que os gregos faziam em honra a Dionísio: o ditirambo.<sup>29</sup>

Em seu texto sobre o teatro grego, Roland Barthes (1984, p.75) sugere que o coro era um elemento interrogador, representando a “coletividade humana confrontada com o acontecimento e procurando compreendê-lo”. O coro esteve presente na obra de todos os autores clássicos, nas tragédias e nas comédias, mas foi perdendo sua importância à medida que o teatro grego transitava da “interrogação trágica para a verdade psicológica” (p. 75). É, portanto, um elemento ligado às raízes rituais do teatro, mas no qual também se concretiza a relação cívica do cidadão com sua cidade. Como lembra Anatol Rosenfeld (1965, p. 30), “Representante da *Polis* – Cidade-Estado que é parte integral do universo – o coro media entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos”.

Liturgia obrigatória imposta aos cidadãos mais ricos, a *coregia* consistia em promover a instrução e o financiamento dos grupos que compunham os coros nas grandes competições teatrais. Os encargos impostos ao *corego* compreendiam o aluguel de espaços para ensaio, os equipamentos necessários, além da bebida e do salário dos artistas. Esse grupo era instruído a partir da *coreia*, técnica de síntese que compreendia a corporeidade (dança), musicalidade (canto e ritmo) e também a poesia (texto). Como confirma Werner (2014, p. 177-178), o coro durante todo o século V a.C., “mesmo com as efervescentes mudanças no panorama musical ateniense nas suas últimas três décadas, sempre foi composto por cidadãos leigos, ou seja, com formação musical que compartilhavam, desde a infância, com toda a população cidadã ateniense”. Roland Barthes (1984, p. 69) aponta relações entre o empobrecimento do Estado grego (após a guerra do Peloponeso) e a diminuição da importância dos coros dentro do teatro: “pode-se, evidentemente, estabelecer uma conexão entre o empobrecimento progressivo das fortunas e o desaparecimento do coro”.

---

<sup>29</sup> Sobre o ditirambo, Barthes (1984, p. 67) afirma: “A dança cíclica do ditirambo reproduzia as rodas coletivas de possessos dominados pela *mania* divina e, sabe-se por outros costumes orientais (...) que estas rodas ou rodopios eram simultaneamente expressão e exorcismo da histeria coletiva”.

Interessante observar, nessa afirmação, sua dimensão prática: o trabalho em coro exige proporcionalmente mais custos, uma vez que movimenta mais pessoas – cidadãos que não apenas assistem ao teatro, mas o produzem. É um trabalho que convoca a coletividade, a comunhão, na dimensão do rito e também da tribuna. Na produção dessa cena coletiva, o trabalho em coro convoca uma performatividade amplamente polifônica, que aciona paralelamente diversas instâncias expressivas humanas – na forma da declamação, da dança e do canto, por exemplo.

Na origem do antigo teatro grego a estrutura coral é seu centro e não sua periferia. É a partir do núcleo coral – essencialmente performático e musical – que a cena se estrutura: é o coro que inicia e que encerra o espetáculo, e também o subdivide, com suas entradas e saídas; é o coro que marca o ritmo da peça. Somente aos poucos vão sendo admitidos os atores em destaque (apenas um em *Téspis*, chegando a três, em *Sófocles*). Como informa Pavis (1999, p. 73), “A partir do momento em que as respostas ao coro passam a ser dadas por um, depois por vários protagonistas, a forma dramática (diálogo) passa a ser a norma, e o coro não é mais senão uma instância que comenta (advertências, conselhos, súplica)”.

Essa alteração de função – na direção de uma racionalização e periferia do coro no teatro – também é comentada por Roland Barthes (1984, p. 65):

E é certo que o teatro constitui uma via de secularização progressiva da arte: Sófocles é menos ‘religioso’ do que Ésquilo, Eurípedes menos do que Sófocles. Tendo a interrogação assumido formas cada vez mais intelectuais, a tragédia evoluiu simultaneamente para o que nós hoje chamamos o drama, isto é a comédia burguesa, baseada em conflitos de caracteres e não em conflito de destinos. E o que marcou esta alteração de função, foi precisamente a atrofia do elemento interrogador, quer dizer do coro. (...) tragédia e comédia tiveram então como objeto a ‘verdade’ humana; quer dizer que para o teatro o tempo das perguntas tinha passado.

Apesar dessa grande alteração de função, o coro parece ter persistido e se reinventado no teatro de todos os períodos históricos. Na Idade Média, ele tem uma função didática, coordenando epicamente os episódios que contavam a vida dos santos; no drama humano do século XVI (Marlowe) torna-se entreato musical; em Shakespeare, aparece encarnado em um único ator responsável pelo prólogo e pelo epílogo; Goethe e Schiller, no início do século XIX, buscam recuperá-lo a partir de sua essência trágica, de forma a despsicologizar a ação. No teatro realista e naturalista do século XIX o coro entra em declínio, por sua total falta de verossimilhança, ou então aparece em personagens coletivos (como o “povo”, em Buchner). Brecht e os demais autores do teatro épico retomam a utilização do recurso, reforçando seu

fator de distanciamento e também por sua característica coletivista e não hierárquica (PAVIS, 1999).

No *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis (1999) elenca alguns dos “poderes do coro”, ou seja, as mobilizações de sentidos da cena que são causadas pela aparição desse personagem coletivo. Suas reflexões são apoiadas principalmente pelos escritos de Schiller acerca do coro trágico,<sup>30</sup> mas também buscam compreender a força do recurso na utilização que dele fazem Brecht ou o Living Theatre.

Segundo Pavis (1999, p. 74), o coro possui uma função estética desrealizante, pois se trata de um elemento épico, “estranho à discussão dramática entre as personagens” e que “concretiza diante do espectador um outro espectador-juiz da ação, habilitado a comentá-la”. Também convoca na cena um caráter de idealização e generalização, uma vez que “garante a passagem do particular para o geral” (p. 74). Isso significa que o discurso do coro acontece sempre em uma esfera mais ampla que a do humano comum, representado pelos personagens.

31

Os outros poderes do coro são a possibilidade de conseguir ser a expressão de uma comunidade – o que só acontece, segundo Pavis (1999, p. 74), caso o coro compartilhe de seus valores e desde que o grupo em questão seja “uma massa solidificada por um culto, uma crença ou uma ideologia” – e, por último, sua força de contestação, justamente quando é usado em cena para denunciar esse poder unificado “que ele teoricamente deveria representar” (p. 75), como em Brecht ou Durrenmatt.

Na dramaturgia brasileira o coro “foi apropriado não só em diferentes momentos históricos, mas também por autores com perspectivas estéticas e temáticas totalmente diversas” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 99). Está presente, por exemplo, no teatro de revista de Arthur Azevedo, apresentando e comentando as situações, expressando a comunidade. Ganha ares fantasmagóricos na dramaturgia de Nelson Rodrigues, como as pretas descalças, de *Anjo Negro*, ou o coro de vizinhos, em *Senhora dos Afogados*. Nas peças de Oswald de Andrade, “sua função é derrisória, prefigurando a operação crítica brechtiana” (p. 100), ou seja, é utilizado como elemento épico. É encontrado também em obras de João

---

<sup>30</sup> Trata-se do prefácio escrito por Friedrich Schiller (2004) para sua peça *A noiva de Messina*, estreada em 1803, em que o autor reflete sobre o emprego do coro na tragédia (SCHILLER, 2004)

<sup>31</sup> Schiller (apud Guinsburg; Faria; Lima, 2006, p. 99) dirá: “O coro abandona o círculo estreito da ação para se estender sobre passado e futuro, sobre épocas e povos distantes, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida e transmitir lições de sabedoria”.

Cabral de Melo Neto, como no *Auto do frade* (1984) em que “uma única personagem singular, (...) é cercada por falas corais do povo: A Gente nas Calçadas, A Gente no Largo, Um Grupo no Pátio” (p. 101). É bastante utilizado no teatro engajado das décadas de 1950 e 1960, como na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho e nos autos criados pelo Centro Popular de Cultura (CPC).

Durante seu trabalho com o Teatro de Arena, Boal propõe uma espécie de reinvenção do coro pelo sistema coringa.<sup>32</sup> Segundo o dramaturgo e diretor, o coro camufla a intenção de comentário na peça, pois são “habitantes da fábula e não da vida social dos espectadores”, enquanto o coringa seria seu “contemporâneo e vizinho” (BOAL, 1991, p. 208). O Sistema coringa é, assim, uma radicalização do aspecto narrativo e crítico do coro:

o espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe, segundo critérios coletivos: “Nós, somos o Teatro de Arena” e “nós, todos, juntos, vamos contar uma história, naquilo que semelhantemente pensamos sobre ela”. Conseguiu-se assim um nível de “interpretação coletiva” (BOAL, 1991, p. 201).

Sendo um termo comum à música e ao teatro, o coro ainda aparece na maioria dos musicais, sem necessariamente envolver reflexões mais aprofundadas sobre o conceito. Muitas vezes trata-se simplesmente da “função mistificadora e unanimista do grupo soldado pela expressão artística: dança, canto, texto” (PAVIS, 1999, p. 74). Vale ainda lembrar a importância do coro no trabalho dos grupos Ói Nós Aqui Traveiz (RS) e do Teatro da Vertigem (SP), além do coro do Teatro Oficina, sobre o qual adiante me detenho um pouco mais, dada sua grande influência no coro do *Nasce uma cidade*.

Além de uma narrativa histórica do elemento cênico do coro, mais genericamente, estou falando aqui de qualquer *performance* cênica de essência coletiva, em que um grupo atua junto um mesmo personagem (ou um coletivo de personagens, como em “o povo” por exemplo). Mesmo nas *performances* não ocidentais – em que a terminologia *coro* não seja talvez a mais apropriada – é possível encontrar algo muito parecido: um corpo coletivo que se move, canta ou dança junto e, atenção, não necessariamente coreografado, mas pulsando em um ritmo comum.

---

<sup>32</sup> No sistema coringa, o espetáculo é criado sem a definição dos papéis. Todos os atores criam juntos, e devem estar prontos a interpretar quaisquer personagens. “Uma peça escrita e encenada dentro do sistema compõe-se de Dedicatória, Explicação, Episódio, Cena, Comentário, Entrevista e Exortação, ficando criados dois Coros (o Protagonista e o Antagonista), um Coringa, uma Orquestra Coral e a divisão geral do espetáculo em dois Tempos” (MOSTAÇO, 1982, p. 92).

No sentido oposto, é bastante comum uma visão simplista do coro como algo organizado, rígido e uniforme. A partir dessa concepção, o coro seria composto por várias pessoas que se movimentariam e falariam absolutamente em harmonia, como se fossem uma só. Esse imaginário de coro possivelmente foi se constituindo devido à falta de indícios históricos suficientes sobre o que era de fato a *performance* do coro grego e a partir de uma concepção excessivamente literária desse teatro antigo, a ausência da já mencionada *mousiké*.<sup>33</sup> O brasileiro Zé Celso possivelmente diria a respeito dessa *performance* coral que ela é “afinada demais, classe média demais” (COURA, 2020). O pedagogo francês Jacques Lecoq (2010, p. 196) talvez apontasse nela suas características de “coreografia estetizante” ou de “geometria militar”.

No fundo, trata-se da tarefa nada fácil que é fazer viver no teatro esse corpo coletivo, encontrar seus pulsos e impulsos, sua organicidade. Para os atores, é necessário ampliar a escuta, pois no coro não há espaço para individualidades exacerbadas. Envolve também não ser passivo, pois o coro não deve ser usado como um escudo. Todos são importantes. Todos atuam. Juntos, mas não de forma homogênea. O coro precisa respirar.

Jacques Lecoq (1921-1999) trabalhou como diretor teatral em diversas montagens envolvendo coros, como na de *Electra*, no Piccolo Teatro, em 1951. Em sua École Internationale de Théâtre, o coro trágico é um dos territórios dramáticos experimentados pelos alunos, junto do melodrama e da *commedia dell'arte*, por exemplo. O pedagogo enfatiza que o coro é uma experiência muito significativa e importante, pois se trata da descoberta dos laços:

Eles descobrem o que verdadeiramente significa “estarem ligados”, ao mesmo tempo juntos e num espaço. Falar por meio da boca do outro, na voz comum do coro, é estar ao mesmo tempo ancorado na realidade de um personagem vivo e experimentar uma dimensão que transcende o ser humano. Todo o trabalho do ator consiste em estabelecer uma ligação entre esses dois polos, aparentemente contraditórios, entre os quais ele pode ficar dividido (LECOQ, 2010, p. 191-193).

Essa linha de pesquisa compreende que o coro não é uma soma de indivíduos, mas um corpo coletivo, e, para encontrá-lo, cada integrante deve deixar-se transpassar pelo outro. Jacques Lecoq (2010, p. 196), referindo-se ao coro trágico argumenta que “o coro não é geométrico, ele é orgânico. Como um corpo coletivo, possui um centro de gravidade,

---

<sup>33</sup> Acredito que a sátira que Woody Allen faz no filme *Poderosa Afrodite* (*Mighty Aphrodite*, 1995), de um coro grego rígido e solene, falando em uma só voz, é um bom exemplo desse imaginário “teatral e formal” do coro grego a que estou me referindo.



prolongamentos, uma respiração. É um tipo de célula que pode assumir formas diferentes segundo a situação em que se encontra”.

Em sua dissertação *A experiência do coro na (trans)formação do ator*, o pesquisador Matheus Gomes da Costa (2017) faz uma interessante análise dos trabalhos de coro no que ele chama de linhagem francesa e que abrange a experiência de Lecoq, além da de Jacques Copeau e Ariane Mnouchkine,<sup>34</sup> os três conectados pelo interesse na busca da vida da ação, em contraposição a uma mecanicidade, que é “tudo o que bloqueia o fluxo de uma ação *viva* no interior de qualquer estrutura (seja ela exercício, procedimento, cena e mesmo o corpo como uma estrutura)” (p. 10). Nesse sentido, para os diferentes diretores e pedagogos pesquisados por ele, o coro não é apenas uma opção cênica ou estética, mas antes uma forma de exercitar o ator em um trabalho que exige domínio dos impulsos corporais, abertura ao espaço e aos outros, e a consciência de respiração e atuação coletivas. Os exercícios e as práticas recolhidos na citada pesquisa são valiosíssimos para um trabalho em coro que almeja a organicidade de uma movimentação coletiva, não militarizada ou pretensamente monódica.

Conforme apontei no início deste tópico, o Coletivo Sala Preta não possuía, em 2014, muitas estratégias práticas de trabalho para a criação cênica em coro. A imitação de ações individuais por todo o grupo ou a condução de corifeus foi a principal estratégia, o que inevitavelmente manteve alguma rigidez no trabalho (sem deixar de mencionar a pouca experiência dos atores e o tempo reduzido de processo). Por outro lado, a força das canções e todo o caráter de celebração do *Nasce* proporcionaram momentos de fluida coralidade àquele inexperiente grupo. É nítida, nesse sentido, a influência do Oficina.

A companhia paulistana Teatro Oficina Uzyna Uzona, principalmente na figura de seu diretor e visionário José Celso Martinez Corrêa, é responsável pelas maiores quebras de paradigmas no teatro brasileiro contemporâneo. Em sua longa e radical história, o grupo passou por diversas “revoluções”,<sup>35</sup> que transformaram seu próprio trabalho e provocaram as bases estruturantes do fazer teatral brasileiro. Segundo Zé Celso, à grande revolução representada pela descoberta da antropofagia de Oswald de Andrade, se soma outra muito

---

<sup>34</sup> Jacques Copeau (1879-1949) foi um “expressivo encenador e reformador do teatro moderno francês (...). experimentou o coro no processo de formação de atores” (COSTA, 2017, p. 39). Ariane Mnouchkine (1939- ) é diretora do Théâtre Du Soleil. Mnouchkine “resgata o coro para com ele exercitar seus atores na prática da improvisação, no intuito de conceber dramaturgias de modo colaborativo e criar diferentes concepções de encenação” (p. 70).

<sup>35</sup> O próprio Zé as chama assim, ainda que ressalve: “Não são bem as revoluções do Oficina. São as revoluções que o próprio, o próprio movimento do mundo proporcionou e o Oficina se plugou nesses movimentos e conseguiu grandes transformações na sua história” (LIMONGI, 2008, p. 187).

importante: o aparecimento do coro. O embrião do trabalho em coro do Teatro Oficina pode ser encontrado na montagem de *Roda Viva*, em 1968. O grupo vai buscar inspiração no antigo coro grego, em busca de sua potência comunitária, orgiástica e ritual. Conta Zé Celso:

o coro emergiu de um movimento social, eu não inventei o coro, não pensei no coro. Eu fui fazer a peça do Chico porque precisava viajar, precisava de dinheiro, eu gostava do Chico, e fui fazer a peça dele. Eu tava embalado também com *O Rei da Vela* e, de repente, apareceu uma multidão para fazer a peça e eu fiquei com todos. E o coro determinou tudo. Depois eu fui perceber, quando fui estudar *As Bacantes*, que era o retorno do coro antigo, do coro grego, com toda aquela coisa de relacionar com o espaço de estimular o público. Para o público entrar na ação, na atuação também. Só fui descobrir os fundamentos estéticos, poéticos, históricos disso com *As Bacantes* (LIMONGI, 2008, p. 189).

A apropriação do coro grego pelo Oficina, a partir daí, será intensa e ainda hoje reverbera no fazer artístico e político do grupo. Diferentemente do teatro grego antigo (ou de uma ideia estereotipada que dele podemos ter), em que o coro “apenas comenta e interfere em alguns momentos da ação” (CARVALHO, 2017, p. 272), no Teatro Oficina “ele a perverterá e será o representante da libido e dos desejos recalcados dos indivíduos” (p. 272). Um coro bárbaro tecnizado, que devora e deglute tudo, revivendo nessa produção coletiva o aspecto dionisíaco que animava o coro grego, e não a sua domesticação formal como teatro.

A voz coletiva do coro dionisíaco do Oficina “fala de algo que pode beirar a desmesura, ou seja, vai acenar na direção de uma transcendência da linguagem, de uma mistura quase total da arte com a vida” (CARVALHO, 2017, p. 271). Em entrevista de 1978 ao jornal *Folha de S. Paulo*, Zé Celso anuncia:

O coro é re-existir. O coro é a revolução. O coro tem vontade de enganar a Velha Era (...). O coro são os que estão por baixo, lutando contra os que estão por cima. O coro é de dentro pra fora. O coro é o direito à preguiça. O coro é viver do que se gosta. O coro é mutirão. O coro é ginga, rebolado. O coro é isso aí, bicho. O coro hasta siempre. O coro é desafinado. O coro é desafio. O coro é ação = CORAÇÃO. O coro é ir e re-voltar. O coro come o couro. O coro engorda e faz crescer. Tome coro! O coro faz bem pro fígado do Figueiredo. Coristas do mundo inteiro, uni-vos! O coro comeu o corifeu. O coro não cora. O coro canta e desencanta. O coro canta, mas sobretudo entoa. O coro não decora. O coro atua. O coro é colorido. O coro chama. O coro é delírio, lírio, colírio. O coro tá nas bocas. Ai, ai, ai, o coro não tem pai. Os coristas também amam. O coro morde. O coro é pura sedução (CARDOSO apud CARVALHO, 2017, p. 271).

A influência do Oficina, de Zé Celso e de seu coro de atores delirantes inspirou bastante o trabalho do Coletivo Sala Preta no *Nasce uma cidade*, ainda que como referência indireta, meio difusa para a maior parte dos participantes do processo.<sup>36</sup> A obra de Clécio

---

<sup>36</sup> Rafael Crooz, idealizador e dramaturgo do *Nasce*, conviveu e trabalhou com o Teatro Oficina em uma das temporadas cariocas de *Os Sertões* e imprimiu na encenação, por meio de seus textos, e também na própria

Penedo, também de inspiração antropofágica, e que abordarei no próximo capítulo, também colabora nessa aproximação. Percebo que a semente do Oficina aparece no modo satírico e libertário como o coro de atores do *Nasce* se coloca diante da cidade e, talvez, principalmente na mescla entre aspectos festivos, ritualísticos e cívicos pelos quais o coro transita na encenação. Outro dado de aproximação é o uso da cena como manifesto público para questões de interesse da comunidade cultural. Cena é vida e vida é política.

Após a encenação de 2014, o Coletivo Sala Preta realizou ainda outras incursões nesse território, principalmente na prática com os alunos do Curso Sala Preta<sup>37</sup> e em sala de trabalho, no treinamento físico vocal mantido entre os integrantes do grupo. Desde 2017, o grupo tem-se aproximado da linguagem das máscaras teatrais e retornado ao coro a partir desse trabalho, experimentando exercício de Jacques Lecoq, por exemplo. A experiência do coro nos coloca todos diante das grandes questões humanas, de nossa convivência coletiva, entre humanos, mas também com todo o universo, seu ritmo, seus sons. É um modo de trabalho em que não há espaço para o individualismo, em que é preciso ser o todo. Deixar-se mover. O coro no teatro é a experiência de tocar algo intangível, no que se aproxima de outras linguagens profundas como a da máscara. Ele não é literário, necessita de uma respiração e de um espaço para viver.

As reflexões sobre o conceito de coro cênico e sobre os exemplos de trabalho prático com atores/cantores/músicos aqui comentados foram feitas primeiramente no sentido de contribuir para verificar a potência da presença coral no desfile cênico *Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória*, mas poderão também subsidiar novas pesquisas e práticas cênico-pedagógicas que envolvam o trabalho em coro. No decorrer das leituras e aprofundamento do tema, pude perceber a potencialidade desse tipo de trabalho nos grupos de teatro, ou demais processos investigativos cênicos: o coro integra múltiplos meios expressivos (o coro canta, dança, atua, vive, chora), é metodologia formativa que pode agregar grupos grandes e de essência amadora (estratégia ao mesmo tempo criativa e educativa), e é um recurso teatral que transita entre os polos da ritualidade e da narratividade no teatro, entre o

---

concepção do enredo, muitas influências do grupo e de seu diretor, José Celso Martinez Corrêa. Os demais diretores e os outros integrantes do Sala Preta, porém, apenas conheciam o grupo da rua Jaceguay de forma indireta, tendo assistido a algum espetáculo ou lido sobre o grupo. Em 2014 e 2015, a produção de figurinos e adereços do desfile cênico foi coordenada por Inara Gomide, figurinista que também trabalhou no Oficina.

<sup>37</sup> Curso livre de teatro com módulos temáticos e realização de montagem teatral criada colaborativamente pelos alunos. O coro esteve presente nas montagens *#NaNuvem* (2016), *Chora Agora, Ri Depois* (2017), *Família Láctea* (2018) e na intervenção urbana *Quanto + Perto* (2021).

lírico e o épico ou, como formula Pavis (1999, p. 74), entre a “sua força catártica e de culto, de um lado, e seu poder distanciador, de outro”.

## 2. A voz da música no desfile cênico: coralidade, epicidade e memória em cena

Após apresentação e discussão de algumas noções significativas para o âmbito em que se desenvolve o presente trabalho, realizadas substancialmente no primeiro capítulo, parto agora para a análise propriamente dita do objeto desta pesquisa: a direção musical do desfile cênico *Nasce uma cidade*, realizado em 2014. Início apresentando em linhas gerais o Coletivo Sala Preta, desde sua fundação até os dias atuais. Proponho então um pequeno panorama histórico da cidade de Barra Mansa, a partir do poema *Nasce uma cidade*, de Lacyr Schettino e das relações que propõe com a memória da cidade. A seguir, apresento em linhas gerais o desfile cênico produzido pelo Sala Preta, seu modo de produção, principais referências da dramaturgia e o percurso completo que faz pelas ruas e edifícios da cidade.

A partir desse desenho mais amplo do ambiente artístico em que o *Nasce* se gerou, parto para as reflexões sobre os caminhos de pesquisa e estratégias de trabalho adotadas pela direção musical. Como fonte para a análise, utilizo o diário de bordo das oficinas de canto e música e também a dramaturgia musical da encenação, cena a cena.

Finalizo o capítulo com uma análise mais aprofundada da cena 2: Pé 40 Sapato 38, em que aponto os elementos épicos da música e do coro e demonstro como operam gestualmente na cena em relação ao tema da memória da cidade (no sentido do gesto social brechtiano).

### 2.1. O Coletivo

O Sala Preta possui esse nome devido ao espaço em que surgiu. Os primeiros encontros do grupo aconteceram em uma sala comercial pequena, da família de um dos fundadores, no Centro da cidade de Barra Mansa e que foi pintada de preto para servir como espaço de treinamento teatral. Ali foi realizada uma semana de imersão criativa culminando, em 11 de janeiro de 2009, no experimento cênico *Desordem e regresso*,<sup>38</sup> que figura como

---

<sup>38</sup> Experimentação cênica criada e realizada por Danilo Nardelli, Davi Cunha, Rafael Crooz e Bianco Marques, em janeiro de 2009. A principal inspiração foi o universo do dramaturgo gaúcho do século XIX, José Joaquim Campos Leão, conhecido como Qorpo Santo.

marco inicial do grupo. Logo em seguida iniciou-se o processo de criação do espetáculo infantil *O cascudo douradinho*,<sup>39</sup> que permaneceu no repertório durante dez anos.

Durante o processo de criação dos figurinos e adereços dessa primeira peça e de várias que se seguiram, os demais integrantes do Coletivo foram chegando – na maioria amigos que já tinham feito teatro juntos em outros grupos e/ou cursos da região. Em seus primeiros cinco anos de existência, o Sala Preta produziu muito e intensamente em diversas linguagens: peças curtas de teatro de rua (*Saga nordestina*<sup>40</sup> e *Prece cósmica*,<sup>41</sup> 2009), *performance* e teatro em espaços não convencionais (*Efêmera*,<sup>42</sup> 2011-2013) e grandes cortejos cênicos urbanos (*Cantos de Euclides*<sup>43</sup>(2009) e *Nasce uma cidade: a cidade conta sua história*<sup>44</sup> (2010-2011)).

Ainda em 2010 – para possibilitar a montagem do primeiro *Nasce* – o Coletivo iniciou o processo de ocupação artística no Parque da Cidade, mantendo ainda como sede sua pequena sala preta, no Centro. Um dos galpões do Parque foi transformado em barracão para produção dos figurinos e adereços do espetáculo, além de base para os ensaios. Em 2011, por intervenção de Vicente Melo (então gerente de cultura do município e que foi preso ali, durante a ditadura militar, por sua atividade artística e sindical), o Coletivo teve acesso a um dos galpões centrais, as Tulhas do Café, até então abandonado, infestado de cocô de pombos e cheio de entulhos inservíveis do poder público. De posse da chave do espaço, o Coletivo fez a limpeza e manutenções básicas e começou a utilizá-lo para ensaios, oficinas e até apresentações públicas de pequeno porte. Nesse ínterim, foi aprovado o projeto de construção da Sala de Espetáculos Tulhas do Café, no mesmo galpão. O Sala Preta interferiu diretamente

---

<sup>39</sup> Atores/criadores: Rafael Crooz, Danilo Nardelli e Bianco Marques. Músicas: Bianco Marques. Espetáculo infantil livremente adaptado do livro *Amiga lata, amigo rio*, de Thiago Cascabulho que circulou por diversas regiões do Brasil, além do Equador.

<sup>40</sup> Espetáculos curtos de rua, em homenagem a compositores da música nordestina, cantado e tocado ao vivo pelos atores. A trilogia é composta por *A noiva de Gonzagão* (2009), atores/criadores: Bianco Marques, Suzana Zana, Rafael Crooz e Danilo Nardelli, *As viúvas de Domingos* (2010), atores/criadores: Clarissa Anastácio, Jessica Zelma, Nathália Dias Gomes e Thiago Delleprane, e *Jackson* (2011), atores/criadores: Bia Luz, Pedro Ernesto Du Rocher, Rafael Crooz e Rodrigo Pinho.

<sup>41</sup> Espetáculo de rua de temática natalina, com músicas de Os Mutantes, Secos e Molhados e Raul Seixas tocadas e cantadas ao vivo pelos atores. Foi criado coletivamente e teve diferentes versões nos dois anos seguintes. A primeira versão foi criada e atuada por Thiago Delleprane, Lucas Fagundes, Danilo Nardelli, Léo José e Bianco Marques.

<sup>42</sup> Pesquisa cênica que nasceu da vontade de celebrar o teatro num espaço de festa, como casas noturnas. Nas duas primeiras edições (2011 e 2012) teve direção coletiva de todo o grupo. Em 2013 foi dirigido por Nathália Dias Gomes e se configurou como um espetáculo performático.

<sup>43</sup> Estreou na Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), no Rio de Janeiro. Dramaturgia de Danilo Nardelli, Rafael Crooz e Bianco Marques. Direção de Danilo Nardelli e Rafael Crooz. Músicas de Bianco Marques sobre textos de Thiago Cascabulho.

<sup>44</sup> Direção artística: Ângela Huggler, Bianco Marques, Danilo Nardelli, Davi Cunha, Jessica Zelma, Lucas Fagundes, Nathália Dias Gomes, Rafael Crooz, Rodrigo Pinho, Suzana Zana e Thiago Delleprane.

no projeto, adaptando o que seria um auditório convencional para uma sala de espetáculos multiuso com áreas destinadas à produção técnica (ateliers). Após intermináveis obras, o Coletivo forçou uma inauguração informal do espaço em 2013. Um ano depois, o poder público fez sua inauguração oficial.

A Sala de Espetáculos Tulhas do Café foi construída com recursos do Programa de Apoio ao Desenvolvimento Cultural dos Municípios do Estado do Rio de Janeiro (Padec). Trata-se de um espaço público de cultura vocacionado às artes cênicas, inaugurado em 2014 com o nome de Lourdinha Chiesse,<sup>45</sup> embora ainda hoje seja reconhecido pela comunidade cultural como Sala de Espetáculos Tulhas do Café. A presença (e insistência) do Coletivo no espaço, fez com que não se desse a ele o destino do abandono e sucateamento das obras públicas negligenciadas pelo Parque. Com o tempo, outros grupos também começaram a se apropriar da Sala de Espetáculos, realizando ensaios, cursos e apresentações. Até o presente momento, no correr de diferentes governos, o poder público não impediu a ocupação, mas tampouco investiu recursos significativos no espaço ou garantiu qualquer forma de segurança jurídica para os ocupantes. Atualmente, também participam da ocupação o Núcleo À Margem e o Instituto Universo Acreditar, grupos locais de teatro e dança.

Em 2014 – ano, reitero, em que foi realizada a encenação do *Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória*, objeto da presente pesquisa – a configuração interna do Sala Preta já havia se alterado bastante. Muitos dos fundadores tinham deixado o grupo, e novas pessoas passaram a fazer parte.<sup>46</sup> Alguns dos integrantes haviam iniciado um ano antes um processo mais intenso de treinamento de ator com a diretora Jadranka Andjelic,<sup>47</sup> o que culmina no espetáculo *Memórias do pequeno circo*<sup>48</sup> (2014). Em 2015 foi realizada ainda uma quarta edição do *Nasce*, retomando em vários aspectos a encenação anterior.

---

<sup>45</sup> Professora na cidade de Barra Mansa, realizou durante 30 anos peças teatrais beneficentes na região, sendo atriz principal de muitas delas. O batismo do espaço com o nome da professora Lourdinha Chiesse (1922-1988), mãe do então secretário de Cultura municipal, foi feito de forma impositiva por meio de lei municipal, sem nenhum tipo de consulta pública.

<sup>46</sup> Integrantes do Coletivo Sala Preta em 2014/2015: Bianco Marques, Bravo, Cris Ribeiro, Danilo Nardelli, Gabs Ramos, Kaline Leigue, Luísa Ritter, Rafael Crooz, Suzana Zana e Viviane Saar.

<sup>47</sup> Sérvia radicada no Brasil, Jadranka desenvolveu suas técnicas com o Odin Teatret, em seminários de Torgeir Wethal (1990-1994) e na International School of Theatre Antropology (Ista), de Eugenio Barba, em 1996 e 1998; em 2017, fundou, com Eveline Costa, no Rio de Janeiro, o Espaço Sequência.

<sup>48</sup> Espetáculo para palco italiano criado a partir de processo de imersões de treinamento. Em 2015 se apresenta no Multicidades – Festival Internacional de Mulheres nas Artes Cênicas. Direção: Jadranka Andjelic. Dramaturgia: Eveline Costa. Atores: Rafael Crooz, Bianco Marques, Kaline Leigue e Viviane Saar. Música e Direção Musical: Bianco Marques

Em 2017 o Coletivo Sala Preta deixou definitivamente a pequena sala preta no Centro da cidade e transferiu todas as suas atividades para o Tulas do Café. Iniciou nova fase, com significativa redução do número de sócios artistas – basicamente a formação em que o grupo se mantém<sup>49</sup> – e começou a pesquisar a linguagem da máscara teatral, principalmente por meio de intercâmbios com o Grupo Moitará, do Rio de Janeiro. Durante três anos participou do projeto Cena ao Redor (do Sesc-Paraty), realizando trocas com grupos da região sul do estado e recebendo mentoria dos artistas pesquisadores Davi Cunha e Rodrigo Carinhaña. Nesse percurso, realizou em 2017 a montagem do espetáculo de rua *Estamos em obras*,<sup>50</sup> que segue ainda hoje no repertório do grupo. Com a pandemia da covid-19 (iniciada em 2020) e a necessidade imposta do isolamento social, o Sala Preta passa por um processo de reinvenção de suas práticas, experimentando um pouco mais a linguagem do vídeo. Realiza, nesse contexto, a websérie *Incomodados* (2019).<sup>51</sup>

Apesar das grandes mudanças no decorrer de uma década de (exi/persi)stência, o Coletivo mantém alguns de seus princípios de trabalho que ajudam a caracterizá-lo não só como grupo teatral, mas também como um empreendimento de resistência política e artística no interior do estado.

O grupo se constitui formalmente, desde 2011, como associação sem fins lucrativos.<sup>52</sup> Suas demandas organizacionais foram sempre realizadas em conjunto e na perspectiva da horizontalidade, sendo as decisões tomadas em assembleia, por consenso ou por maioria de votos. Nas criações cênicas também se estabeleceu desde o início a preferência por processos de criação coletiva ou colaborativa.

É ininterrupta a participação do grupo nas discussões sobre políticas públicas de Barra Mansa, por meio da constante representação no Conselho de Cultura e do processo de ocupação artística no Parque da Cidade – iniciado em 2010 e mantido a duras penas até aqui. O grupo é um tensionador constante das relações de poder na cidade e utiliza muitas vezes o espaço da cena para apontar questões ao contexto local. O fato de estar sempre na rua – e no contexto de Barra Mansa, uma cidade relativamente pequena – o mantém em evidência e

---

<sup>49</sup> Atualmente, o Coletivo Sala Preta é composto por Carla Marques, Viviane Saar, Luisa Ritter, Jéssica Kely, Bianco Marques e Danilo Nardelli.

<sup>50</sup> Espetáculo de rua sobre as relações de poder em torno de uma obra pública. Atores/criadores: Carla Marques, Danilo Nardelli, Viviane Saar, Jkely e Bianco Marques. Música e direção musical: Bianco Marques

<sup>51</sup> Os personagens (máscaras) são os mesmos do espetáculo *Estamos em obras*. Atores/criadores: Carla Marques, Danilo Nardelli, Viviane Saar e Bianco Marques. Música e edição de vídeo: Bianco Marques

<sup>52</sup> Fundadores da Associação Coletivo Sala Preta (2011): Rafael Crooz, Danilo Nardelli, Bianco Marques, Thiago Delleprane, Nathália Dias Gomes, Jessica Zelma, Davi Cunha, Lucas Fagundes, Marcelo Bravo e Suzana Zana.



possibilita forte relação de pertencimento nesse sentido. Isso, naturalmente, é um processo de contínua (e nada fácil) construção, permeado por choques e estranhamentos, mas também uma boa dose de encanto, trazida pelas cores e sons do teatro de rua. Desde 2009, o Coletivo Sala Preta realiza anualmente um festival internacional de arte urbana, o *Tomada urbana*, que ocupa as ruas do Centro e também alguns dos bairros da cidade com oficinas e apresentações.

Desde 2013, o Coletivo também realiza anualmente um curso livre de teatro<sup>53</sup>, com aulas semanais, organizadas de modo que cada integrante do grupo possa compartilhar suas áreas de interesse (música, dramaturgia, figurino) em módulos temáticos durante o ano. Paralelamente, há também o eixo em que um dos integrantes conduz os exercícios de iniciação teatral, bem como a montagem de finalização, que é criada colaborativamente com os alunos.

Outro princípio característico do Coletivo Sala Preta é o interesse constante em pesquisa – prática e teórica. Os atores mantêm encontros regulares de treinamento físico e vocal para uma prática interna, compartilhando saberes adquiridos em oficinas e cursos e desenvolvendo metodologia própria (Nesse contexto, o treinamento musical é também uma constante por intermédio de minha participação desde o início do grupo nesses processos pedagógicos e criativos). Encontros teóricos não acontecem com a mesma regularidade, mas leituras de mesa e estudos sobre textos diversos costumam fazer parte de todos os processos cênicos do grupo.

## 2.2. O poema e a cidade

A primeira inspiração dramatúrgica para a concepção do desfile cênico *Nasce uma cidade* foi o poema homônimo, da mineira Lacyr Schettino.<sup>54</sup> Trata-se de uma narrativa histórica e poética sobre o município de Barra Mansa, escrita na década de 1960 para compor as comemorações cívicas do aniversário da cidade e lançada em disco de vinil em 1963.<sup>55</sup> No encarte do disco, que é assinado por Lacyr, é possível compreender um pouco de seu ânimo criador na ocasião da escrita:

---

<sup>53</sup> Cf. nota 37.

<sup>54</sup> Uma seleção de excertos do poema pode ser conferida no Anexo B desta dissertação.

<sup>55</sup> O disco foi promovido pela prefeitura municipal com a participação do recém-criado conjunto Menestréis, que interpretou todo o texto, tendo ao fundo a suíte “Música aquática”, de Handel. A música do disco não foi referência para o desfile cênico de 2014.

Pretendendo menos o roteiro histórico do que o louvor a Barra Mansa, seja este disco ouvido com amor, pois só o amor poderá criar em nossa alma a inefável latitude de ternura e de beleza, dentro da qual possamos ver, ouvir e sentir - emergindo do passado - um áspero chão abrir-se em ruas onde o valor humano ergueu uma cidade.” (NASCE..., 1963).

Os personagens que aparecem no texto são religiosos e militares do Brasil imperial, figuras históricas da administração pública, além de uma variedade de personagens anônimos e coletividades, como “o povo”, “os índios”, “os barões do café”, entre muitos outros.

A imagem que a autora evoca é a de uma cidade que nasce a partir de seu próprio chão áspero, em um movimento predestinado e certo, erguido pelos valores humanos. Não estão relacionadas todas as suas fontes de pesquisa histórica, mas, segundo o presidente da Associação Barra-mansense de História (ABH), Nikson Salem, as pesquisas foram feitas na biblioteca municipal, no acervo de jornais antigos da cidade. Em entrevista realizada para a presente dissertação, ele menciona também os dois livros que certamente teriam sido consultados por Lacyr, uma vez que eram os únicos publicados até o momento sobre o tema: *Memória comemorativa do 1º centenário*, de Antônio Figueira de Almeida, e *A Igreja Matriz de São Sebastião*, de JB de Athayde (SALEM, 2021).

Acompanhando as citadas narrativas históricas, mas adicionando também passagens da crônica popular (possivelmente recolhidas por Lacyr nos referidos jornais), o poema narra o surgimento do município com ares de grande empreendimento triunfante. É nítido o enorme destaque dado à figura de Custódio Ferreira Leite, o barão de Aiuruoca, por longo tempo reconhecido como fundador da cidade. Além dele, são também nomeados no poema outros oito homens, entre políticos, militares e religiosos. Uma infinidade de outros personagens aparece identificada apenas pela profissão ou por características arquetípicas. São participantes anônimos do processo de construção da cidade ou mesmo figuras comuns ao próprio cotidiano urbano.

Assim como o poema de Lacyr, também o desfile cênico do Sala Preta foi criado em celebração ao aniversário da cidade de Barra Mansa, porém, 50 anos mais tarde. Ao Coletivo interessa olhar para a história oficial de sua cidade a partir de uma visão crítica, não hegemônica. Desde o primeiro *Nasce*, a relação com o poema de Lacyr é antropofágica e disruptiva, optando muitas vezes a encenação por inverter o sentido literal do texto, fazendo sátira dos “elevados” momentos históricos, por exemplo. Esse processo ganha ainda mais liberdade com a inclusão de textos e obras do modernista Flávio de Carvalho e do

antropofágico Clécio Penedo, na montagem de 2014. Os versos de Lacyr aparecem muito pouco na encenação de *Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória*. Sua narrativa histórica, todavia, segue sendo o principal fio condutor para a construção dessa memória sobre o nascimento da cidade. Por isso, vale contar um pouco a seu respeito.

A vila de São Sebastião da Barra Mansa,<sup>56</sup> localizada no vale do Paraíba fluminense, surgiu junto ao declínio da produção de ouro em Minas Gerais, o que impulsionou a migração de colonos para a região. Ao final do século XVIII foram concedidas pelo reinado português diversas sesmarias para empreendimentos agrícolas no território, sendo estimulada a migração dos colonos (ATHAYDE, 1971) Até 1764, ano em que foi fundada a primeira fazenda na região da barra mansa do rio, o território era explorado apenas por aventureiros, provindos do povoado de Nossa Senhora da Conceição de Campo Alegre da Paraíba Nova, atual cidade de Resende.

Por todo o território, o embate com os povos indígenas originários foi particularmente violento. Puris, Coroados, Coropós e Araris foram sendo acoados, combatidos e assassinados durante a concretização do projeto colonial. A história dos povos indígenas na região é de resistência a reiteradas tentativas de extermínio e apagamento. O território é marcado também pela intensa e persistente escravidão de pessoas negras. Barra Mansa integra a região conhecida como vale do Café, uma das principais produtoras nacionais do grão e intensa utilizadora de mão de obra escrava durante o período. Os fazendeiros do vale do Paraíba fluminense estão, aliás, entre os últimos a aceitar a vitória dos abolicionistas, tendo sido uma das regiões em que esse processo aconteceu de forma mais lenta e difícil. Foi esse o meio de produção dos grandes fazendeiros e líderes políticos envolvidos na criação da vila de São Sebastião da Barra Mansa, em 1832, e sua posterior elevação à categoria de cidade, em 1857.

Além da forte pressão social contra o tratamento dado aos escravizados – o que aparece nos registros da imprensa local (CARNEIRO, 2016) – a Lei do Ventre Livre, que já havia sido promulgada há dez anos, anunciava uma transição e permitia aos produtores um período de preparação. Esses apelos sociais foram solenemente ignorados pelos fazendeiros locais, que acabaram em grande parte falidos após a promulgação da Lei Áurea, em 1888. Ao declínio das grandes fazendas de café, sucedem-se na região a expansão das estradas de ferro e o desenvolvimento da pecuária, realizada principalmente por fazendeiros e trabalhadores

---

<sup>56</sup> O nome provém de um riacho que deságua no rio Paraíba do Sul, próximo à Fazenda da Posse, primeira edificação da cidade. Por ter águas muito mansas e calmas, recebeu o nome de Barra Mansa. São Sebastião foi designado seu padroeiro.

vindos de Minas Gerais, que “passaram a trabalhar ou a adquirir as velhas fazendas de café, algumas decadentes e outras quase abandonadas” (ATHAYDE, 1971, p. 23).

A partir da década de 1930 foram instaladas em Barra Mansa diversas siderúrgicas, o que a colocou em posição de destaque e associada à ideia de progresso e à emancipação econômica que ocorria no país. A cidade passou a ser vista como a Manchester fluminense (MOREIRA, 2002). Com a emancipação do distrito de Volta Redonda, em 1954, porém, Barra Mansa perdeu a parte de seu território em que foi construída a grande Companhia Siderúrgica Nacional. Transferiu, assim, o título de Cidade do Aço – e também o protagonismo regional – para a vizinha Volta Redonda. Nesse mundo moderno e industrial que se apresentava, a beleza bucólica das construções antigas de Barra Mansa foi perdendo o sentido e se iniciou a demolição da maioria dos prédios históricos.

Esse foi o contexto em que Lacyr Schettino (2015, p. 30) compôs seu poema, celebrando um passado pretensamente heroico e glorioso, e ao mesmo tempo apontando para uma Barra Mansa que escrevia, “com o fumo de suas fábricas, a mensagem do progresso”.

O desfile cênico *Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória* percorre os mais importantes marcos arquitetônicos dessa memória (o palácio, a linha férrea, a primeira fazenda) e simultaneamente tensiona as relações contemporâneas da cidade, confrontando-a com outra(s) memória(s) impressas no asfalto de suas ruas.

### **2.3. O desfile cênico**

Definir cenicamente o *Nasce uma cidade* não é tarefa simples, e isso pode ser percebido ao observar as divulgações e os textos que o próprio Sala Preta veicula sobre a encenação: durante todos os anos de realização foram várias as denominações atribuídas, desde “espetáculo”, “teatro nas ruas”, “cortejo”, “desfile”, “desfile cívico-cênico”, “desfile cênico”...

A designação do *Nasce* como um desfile, como foi dito, pressupõe uma resposta afrontosa aos desfiles cívico-militares tradicionalmente feitos na principal rua de Barra Mansa, em comemoração ao aniversário da cidade e ao dia da independência do Brasil. Sobre o assunto, cabe, aliás, lembrar que Barra Mansa abrigou entre as décadas de 1950 e 1970 o 1º Batalhão de Infantaria Blindada (BIB), evidenciado como um centro de violação dos direitos humanos durante a ditadura militar brasileira. Recriar a tradição do desfile comemorativo de

aniversário da cidade, fazendo-o “cênico”, propõe uma nova forma de encarar e construir a memória local. É apropriar-se também do passado, subvertendo narrativas e recriando futuros.

Apesar de ser uma ideia muito potente, não era comum que os participantes se referissem ao que estavam fazendo como um desfile. Na prática, talvez propriamente por ser essa grande mistura de linguagens, foi-se acostumando a falar sobre o *Nasce* como algo bastante particular, sem muitas definições ou referências prévias. Falava-se a respeito “do *Nasce*” como quem se refere a uma coisa única e específica. Não era desfile, cortejo ou teatro de rua. Era simplesmente “o *Nasce*”. Afinal, grande parte dos participantes (entre artistas e público) nunca havia vivenciado algo parecido, além do fato de a encenação ser realizada com certa regularidade, o que foi marcando uma identidade na vida da cidade. “Este ano vai ter *Nasce*?” era uma pergunta que costumávamos ouvir.

Escrevendo sobre esse processo e tendo a necessidade de dar materialidade a essa linguagem cênica, foi necessário me colocar a questão de como me referir ao “*Nasce*”... A princípio, havia optado pelo uso da palavra cortejo, uma vez que dava a dimensão do caráter popular e de arte pública próprio da encenação, além de ser termo usado por outros grupos brasileiros de teatro para se referir a experiências cênicas semelhantes.<sup>57</sup> Após muito refletir sobre meu objeto, percebi que a expressão desfile cênico pode de fato melhor sugerir as especificidades da experiência analisada, principalmente quanto a sua tensa relação com a memória dos desfiles da cidade de Barra Mansa.

O projeto como um todo não tinha apenas o sentido artístico, do âmbito da encenação, mas objetivava, além disso, ser uma grande plataforma de formação de redes proposta a pensar a cidade (no projeto original havia a intenção de ampliar a discussão da história e memória de Barra Mansa para as escolas públicas, integrando o tema ao currículo). Foi, portanto, para tentar dar conta dessas especificidades do projeto e da encenação que optei por me referir nesta dissertação ao *Nasce uma cidade* como um desfile cênico. Não é tema deste trabalho, no entanto, uma definição aprofundada do conceito.

Realizado pelo Coletivo Sala Preta em parceria com o Instituto Cultural Clécio Penedo, o desfile escolhido para ser aqui focalizado teve sua criação e os ensaios da encenação nas oficinas criativas oferecidas gratuitamente à população, pelo programa Sesi Cultural, na Sala de Espetáculos Tulhas do Café. Com duração de quatro meses, culminaram

---

<sup>57</sup> Por exemplo, os cortejos da Companhia Mysterios e Novidades (Rio de Janeiro) e as oficinas e cortejo Abre-alas realizados pelo Lume Teatro (São Paulo).

no desfile cênico, apresentado publicamente nos dias 11 e 18 de outubro, nas ruas de Barra Mansa. Além dos atores e músicos, que compunham o coro de atores presente em todo o desfile, integravam-no cinco coletivos artístico/culturais, que participaram pontualmente durante o percurso: a orquestra de *jazz* do Projeto Música nas Escolas, o corpo de baile do Projeto Dança e Magia, o grupo de percussão Meninos do Batuque, o grupo vocal Vozes de Ouro e o tradicional Jongo de Pinheiral.

A dramaturgia para a encenação, de autoria dos diretores de cena Danilo Nardelli e Rafael Crooz e do diretor musical Bianco Marques, foi criada tendo como base a dramaturgia e o percurso dos desfiles anteriores (2010 e 2011), relida, porém, de forma a confrontarem-se a história da cidade, os marcos arquitetônicos e relacionais do percurso e a obra provocadora de Clécio Penedo e Flávio de Carvalho, dois importantes artistas ligados a Barra Mansa.

Assim ocorreu o processo de criação das cenas: a partir de um primeiro esboço das temáticas e referências que seriam abordadas em cada uma das estações (ou cenas) foi desenvolvido o conteúdo prático das oficinas, em exercícios de criação que constituíram a base da encenação do desfile cênico. Além das cenas, também foi nas oficinas que se levantou toda a produção da encenação, desde instrumentos musicais, figurinos e adereços, até a própria produção executiva nos dias de apresentação pública. O desfile teve apoio do poder público municipal e ampla divulgação para a população barra-mansense.

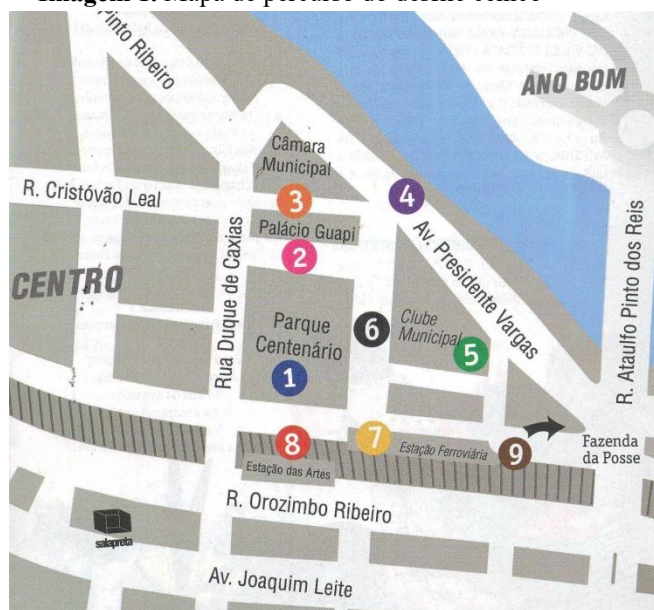
Vale a pena fazer um breve comentário sobre o público, que se compôs de pessoas que tiveram informação a respeito do desfile cênico por divulgação (em ônibus, *outdoors*, jornais e redes sociais), convidados e também por passantes que, percebendo a movimentação, iam se juntando ao grupo. Alguns vendedores ambulantes também se aproximaram e acompanharam. Considerando todo o desfile, é possível estimar em uma centena de pessoas. Como experiência de encenação urbana, entretanto, é impossível medir seu alcance no que diz respeito às infinitas possibilidades de participação (mesmo quem apenas vê o movimento tem seu cotidiano alterado pela experiência).

O percurso do desfile se deu, em sua maior parte, pelas ruas do Centro da cidade, parando nas edificações mais antigas e sendo acompanhado pelo público de pé. Apenas no trecho final (em que há um deslocamento maior) são utilizados ônibus para o transporte. Visando a melhor compreensão da encenação, faço uma apresentação geral do enredo e dos principais espaços cênicos. Na Imagem 1, visualiza-se o mapa com a localização de cada cena do desfile, representada por seu respectivo número.

A primeira delas (És Tupi) acontece dentro do Parque Centenário,<sup>58</sup> tendo como contexto a chegada do homem branco no território e seu devoramento pelos índios da obra de Clécio Penedo. Depois, o público segue os atores em comboio até a fachada do Palácio Barão de Guapi,<sup>59</sup> onde acontece a segunda cena (Pé 40 Sapato 38), que aborda a elevação da vila de São Sebastião da Barra Mansa à categoria de cidade.

Público e atores atravessam o palácio por dentro, e ocorre diante da fachada oposta a terceira cena, que anuncia a Barra Mansa do futuro (Cidade do homem nu). Em seguida, todos seguem a *drag queen* Jeciléia Matioli percorrendo a beira do rio Paraíba do Sul<sup>60</sup> e ouvindo a história da bicha barra-mansense Nena Capeta, que constitui a quarta cena (Zona Gerótica). O público é surpreendido por uma trupe circense, que o acompanha em cortejo até a piscina do Clube Municipal,<sup>61</sup> onde um intervalo compõe a quinta cena (*Pool party do intervalo*).

**Imagem 1.** Mapa de percurso do desfile cênico



**Fonte:** Programa impresso (COLETIVO SALA PRETA, 2014)

<sup>58</sup> Projetado em 1874 pelo botânico francês Auguste François Marie Glaziou, sofreu muitas reformas e descaracterizações com o tempo. Em 1991, foi reorganizado pelo paisagista Burle Marx. É conhecido pela população como Jardim das Preguiças, devido à presença desses animais, que às vezes saem às ruas, chamando a atenção dos passantes (ROCHA, 2016).

<sup>59</sup> De arquitetura neoclássica, a construção é provavelmente de 1862 e tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) em 1974. (SECEC (Rio de Janeiro). INEPAC. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. [S. l.], [20-]. Disponível em: <http://www.inepac.rj.gov.br>. Acesso em: 1 jun. 2021.) Recentemente, foi feita uma obra de reforma estrutural finalizada no final de 2021.

<sup>60</sup> Atual rua Presidente Vargas, conhecida popularmente como Beira-rio, onde sobrevivem algumas árvores enormes e antigas (ficus elastica), que caracterizam e sombreiam o lugar.

<sup>61</sup> Clube Municipal: Casarão de estilo Neoclássico do século XIX, na época do desfile cênico ainda com muitas avarias. A piscina do clube estava abandonada já a muito tempo e foi a área usada para a *Pool party do intervalo*.

O público é então conduzido para fora do Clube e, na rua, assiste à sexta cena, uma apresentação circense (A Trupe Palácio Trepidante). Ao apito do trem de ferro, público e atores correm em direção à plataforma da estação ferroviária e a adentram, compondo a sétima cena (Corpo sem cabeça). Da plataforma, o público assiste à oitava cena (Estação Memória), que ocorre entre as linhas do trem e também nas janelas da Estação das Artes.<sup>62</sup> Já ao cair da tarde, o público é conduzido de ônibus até a Fazenda da Posse,<sup>63</sup> onde se desenterra e queima uma cabeça de burro, finalizando a celebração com a nona cena, uma roda de jongo (A pajelança da posse do deus morto).

O *Nasce uma cidade* é um processo que se caracteriza por colocar em diálogo muitas vozes da cidade. A opção – política, sem dúvida – é a de trazer para essa rede polifônica as vozes principalmente dos artistas e também das tradições culturais e populares. Os usos que se fazem da história e memória da cidade, na dramaturgia, são também de caráter polifônico, pois fazem soar juntos tanto os aspectos de uma narrativa oficial quanto uma memória popular do município. Uma vez que acontece no espaço aberto da cidade, o *Nasce* lida também com a polifonia incontável de signos própria do teatro que acontece no espaço urbano.

No que concerne aos objetivos da presente pesquisa, é válido refletir também sobre as diversas linguagens artísticas e manifestações culturais que compõem meu objeto de estudo. O teatro é certamente a linha mestra, o condutor principal do processo, mas também estão presentes a música, as artes visuais, a dança, o grafite, o jongo. Por vezes essas práticas aparecem de forma mais apartada, participando pontualmente da encenação, mas no geral o que acontece é que elas são atravessadas pela cena e ressignificadas dentro do contexto dramático. Como visto no primeiro capítulo, o teatro é arte de natureza polifônica e existe a partir da contribuição de diversas matérias primas expressivas. É, portanto, dentro dessa polifonia de signos e de práticas que a música se insere no *Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória*.

---

<sup>62</sup> Esse trecho compreende o pátio de manobras das linhas férreas, havendo um grande espaço intermediário entre as malhas ferroviárias (MRS e Ferrovia Centro-Atlântica). A Estação das Artes é o antigo prédio da estação, inaugurado em 1857, bem tombado pelo Inepac em 1989. Atualmente, o pátio está em obras para readequação do fluxo urbano.

<sup>63</sup> A mais antiga edificação de Barra Mansa e marco inicial da cidade, data de 1768. Passou por uma primeira reconstrução em 1999 e em 2017 foi reinaugurada após reforma em parceria com o Sistema Firjan, por meio do Sesi-BM.



## 2.4. A direção musical

A direção musical compreendeu a composição de canções e música para a cena, a condução de oficinas de canto com atores e não atores, a oficina de música (sobre sonoridade e composição coletiva) e o trabalho com os coletivos artísticos e culturais também no âmbito de sua musicalidade (orquestra de *jazz*, corpo de baile, grupo de percussão, coral e grupo de jongo). Conforme apontado no primeiro capítulo, considero que a direção musical do desfile cênico *Nasce uma cidade* teve perfil colaborativo. Foi também para mim um espaço de experimentação individual e invenção artística.

Antes dessa experiência, eu já havia participado de outras peças e processos cênicos como diretor musical. Nessas variadas ocasiões, o trabalho teve formatos igualmente diversos. A partir das demandas específicas e de minhas possibilidades musicais, eu ia descobrindo o que fazer: ensinar algum ator a tocar algum instrumento, compor, fazer arranjos, gravar ou editar sons. Havia o aproveitamento de um saber musical dentro da experiência de criação em teatro, mas não exatamente uma investigação da própria linguagem e das práticas utilizadas durante o processo. Não aponto isso como demérito para essas experiências, mas apenas para melhor exemplificar a especificidade da direção musical do *Nasce*, em 2014, em que eu desejava não apenas a prática, mas também uma reflexão sobre meu fazer enquanto diretor musical do processo.

Acredito que isso se deveu em grande parte à licenciatura em música que eu cursava na mesma época e que me inspirava com referências do universo musical até então por mim desconhecidas. Eram autores, compositores e educadores musicais que pensavam a música enquanto linguagem e, portanto, como prática permeada de significados e simbologias sociais e culturais.<sup>64</sup> Paralelamente, havia a descoberta de estratégias de educação musical que priorizavam o corpo e a criatividade no processo musicalizador, algo que dialogava diretamente com minha prática no Sala Preta e que muito me interessava conhecer melhor.

Foi seguindo esses rastros que tracei o caminho do processo da direção musical no *Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória*. Um pouco do que já sabia, um pouco de teoria, um tanto de invenção e de vontade de tentar algo novo. Para a concepção geral do processo, foi valiosa a leitura do livro *O som e o sentido* (WISNIK, 1989), que me fez

---

<sup>64</sup> Como resume Penna (2014, p. 30), “Sendo uma linguagem artística, culturalmente construída, a música – juntamente com seus princípios de organização – é um fenômeno histórico e social”.

questionar profundamente a ideia da música como um sistema dado ou “natural” e levou-me a pensar que, no teatro, ela pode comunicar não apenas sensações auditivas, mas também dados sobre sua lógica e códigos internos (um personagem que canta uma canção em escala modal, comunica algo diferente de outro que usa uma escala tonal, por exemplo. A escolha do instrumento musical, da mesma forma, comunica não apenas as qualidades timbrísticas de seu som, mas também toda a carga simbólico-histórica de cada um dos mais variados instrumentos musicais).

Embora já tenha tecido algumas considerações sobre o autor no decorrer do primeiro capítulo, cabe aqui uma breve apresentação do conteúdo do livro, pois foi combustível para a maioria das escolhas e dos caminhos tomados pela direção musical do *Nasce*. Segundo o professor José Miguel Wisnik (1989, p. 9), seu autor, o livro pode ser definido como “o esboço de uma história da linguagem musical, em seu contracanto com a sociedade e com certas construções mitológicas, filosóficas e literárias”. Wisnik volta sua atenção para os diferentes sentidos atribuídos socialmente aos fenômenos sonoro, em suas dinâmicas mais ou menos estáveis, que criam os modelos escalares, os ritmos, os instrumentos, em suma, as músicas diversas por todo o mundo – tão diferentes entre si, mas igualmente música. Ele propõe pensar os sentidos da música para além de sua tradição hegemônica (em linhas gerais, a música que começa no canto gregoriano e que tem como principal referência a música tonal).

O autor compreende então que a música de todos os povos acontece em três campos principais: o campo modal, que é característico das sociedades pré-capitalistas, possui caráter circular e cosmogônico. Nele, “se trava, a cada vez, a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído” (Wisnik, 1989, p. 31); o campo tonal surge nas sociedades capitalistas, tem caráter progressivo e dramático, e é onde o ruído é “recalcado ou sublimado” (p. 38); no terceiro campo, o serial, correspondente às vanguardas do século XX, de caráter repetitivo ou minimalista, “ruído e silêncio entrarão com inevitável violência no templo leigo do som” (p. 39)

O que o autor demonstra é que a música de cada povo é fruto de uma organização dos sons em códigos internos, que definem, por exemplo, o que é ruído ou som musical. Conforme Wisnik (1989, p. 28),

Esse sentido é vazado de historicidade – não há nenhuma medida absoluta para o grau de estabilidade e instabilidade do som, que é sempre produção e interpretação das culturas (uma permanente seleção dos materiais visando ao estabelecimento de

uma economia de som e ruído atravessa a história das músicas: certos intervalos, certos ritmos, certos timbres adotados aqui podem ser recusados ali ou, proibidos antes, podem ser fundamentais depois). A instância decisiva para essa codificação será a constituição de escalas musicais ou de sistemas escalares.

A esse respeito, me interessou sobretudo a ideia de como os universos tonal e modal da(s) música(s) podem estar relacionados às sociedades capitalistas e pré-capitalistas, respectivamente. Sendo de nosso interesse, no processo do *Nasce*, ouvir as outras histórias e vozes da cidade, achei instigante trazer para o processo da música também um deslocamento anti-hegemônico. Foi a partir dessa tentativa de deslocamento conceitual que surgiram na pesquisa o interesse pelo universo modal e a opção por trabalhar o canto a partir de uma escala pentatônica e não de uma escala tonal, como costuma ser mais comum.<sup>65</sup> Também pertencem ao universo modal a umbilical filiação ao pulso e à circularidade, que sempre fizeram parte do *Nasce* na forma dos cantos e brincadeiras em coro (no pulso do tambor).

As escalas pentatônicas (de cinco sons) são usadas por culturas de diferentes partes do mundo. Obtidas a partir de intervalos musicais de relação matemática simples (suas ondas vibratórias se encontram com regularidade, causando uma sensação sonora agradável), consistem na superposição de quintas, intervalo que é o segundo da série harmônica.<sup>66</sup> Diferentemente das escalas de sete ou 12 sons do modelo tonal, elas não provocam entre seus graus nenhuma grande tensão. Segundo Wisnik (1989, p. 68), a escala pentatônica é “talvez a mais universal de todas, se pensarmos na sua antiguidade e na primazia de que desfruta nas músicas dos mais diversos pontos do planeta”.

Além da descoberta do livro de Wisnik, a licenciatura também me proporcionou o contato com os métodos ativos de educação musical (FONTERRADA, 2008). São abordagens que modificaram o paradigma em relação ao tema do ensino de música, no contexto da virada do século XIX para o XX. Em seu ensaio sobre música e educação, Marisa Trench Fonterrada propõe uma classificação desses métodos (ou procedimentos) em duas gerações. Uma primeira se desenvolveu na Europa, formada por propostas que retomam a importância do corpo no processo de aprendizagem musical – como exemplo, Jaques Dalcroze e seu *Rythmique*<sup>67</sup> – e a valorização das culturas populares europeias, pelo uso de

---

<sup>65</sup> Por exemplo, a escala maior (dó ré mi fá sol lá si).

<sup>66</sup> A série de frequências que soa junto a uma nota, formando seu “corpo timbrístico”. “São frequências de periodicidade desigual que coincidem periodicamente com o ponto de recorrência do pulso fundamental” (WISNIK, 1989, p. 55).

<sup>67</sup> Método de treinamento rítmico musical que se dá por meio da experiência corporal.

escalas da tradição popular em lugar do sistema tonal – como no caso da utilização da pentatônica por Kodály.<sup>68</sup>

Ainda segundo Fonterrada, uma segunda geração desses métodos aflorou por volta de 1950 na Europa e também na América do Norte. Na linha das vanguardas da música concreta e eletrônica (Pierre Schaeffer, Stockhausen) esses educadores musicais privilegiaram “a criação, a escuta ativa, a ênfase no som e suas características”. O corpo não deixa de ser o protagonista do processo de aprendizagem, mas se ampliam as discussões para o questionamento da própria noção de som e de música. Nessa segunda geração, Fonterrada (2008) coloca as propostas de George Self, John Paynter, Boris Porena e Murray Schafer, bem como, no Brasil, alinhado a essa corrente, o professor Hans Joachim Koellreutter.

Conhecer essas propostas me trouxe, de maneira geral, novos paradigmas para a função de diretor musical, para a criação como compositor e, principalmente, para o modo como conduziria as oficinas de canto e música. Diversos princípios dos métodos ativos estão presentes no *Nasce*: a prática de relacionar parâmetros musicais aos movimentos do corpo (Dalcroze), a utilização de outros modelos escalares além do tonalismo (Kodály) e o estudo do som e da paisagem sonora,<sup>69</sup> em propostas de composição coletiva (Schafer).

Ressalto que, apesar da intenção de estabelecer dentro do processo do *Nasce* um espaço de pesquisa e reflexão sobre música, as referências citadas não foram tomadas com muito rigor teórico. Serviram, isso sim, como uma espécie de mola propulsora para as investigações que conduzi com os grupos, na prática semanal das oficinas de canto e música. A principal necessidade era, sem dúvida, preparar o grupo para cantar, criar as cenas e músicas, em suma, fazer acontecer o desfile. Comecei o processo com algumas dessas ideias e fui descobrindo o caminho ao caminhar e em contínua colaboração com meus parceiros do processo (a grande rede de vozes do *Nasce*). Passo então a analisar como se deu, na prática das oficinas de criação, esse processo.

---

<sup>68</sup> Compositor, educador musical e pesquisador, nascido na Hungria em 1882. Com Bela Bartok e uma equipe de músicos, sociólogos e etnomusicólogos, Zoltán Kodály realizou intenso trabalho de recuperação da identidade musical húngara e também método de ensino que enfatizava o canto em grupo e a desmecanização musical. Seu método se inicia com a escala pentatônica menor, base das canções folclóricas húngaras (FONTERRADA, 2008).

<sup>69</sup> A paisagem sonora, segundo Schafer (2011a, p. 23), é “qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem”.

## 2.5. As oficinas de canto e música

Em 2014, o projeto *Nasce uma cidade* foi realizado com o patrocínio do Sesi-Sistema Firjan, por meio de um programa que contemplava oficinas culturais. Isso possibilitou a remuneração de vários profissionais e um bom tempo de preparação para a encenação, além da mão de obra essencial dos participantes, que colaboraram na produção de figurinos, instrumentos, cenotécnica, além de ajudar na produção executiva. Foram ao todo seis oficinas: atuação, canto, música, indumentária e adereços, produção e coletivos de criação. Elas aconteceram entre junho e outubro, na Sala de Espetáculos Tulhas do Café (exceto as oficinas para os coletivos, que aconteciam em sua maioria na própria sede dos grupos, como forma de intercâmbio). Em todas as oficinas foram compartilhadas – e colocadas em discussão – as principais referências da dramaturgia, em processos de essência colaborativa.

### 2.5.1. Oficina de canto

A oficina de canto aconteceu paralelamente à de atuação e teve como principal objetivo preparar vocal e ritmicamente o coro de atores. Os encontros aconteceram aos domingos, das 14h às 20h, na Sala de Espetáculos Tulhas do Café e em sua área externa, de 8 de junho a 5 de outubro. Participaram atores profissionais ou amadores de grupos da cidade e também pessoas sem experiência prévia em teatro (Fotografia 1). A oficina de canto e atuação foi aos poucos se tornando o próprio espaço de ensaio do desfile, em que participavam também os demais grupos.

A cada encontro, era destinado um tempo específico para os treinamentos vocais, mas a prática da voz e do ritmo era demandada em toda a criação das cenas e seus ensaios. No processo, foram realizados muitos exercícios com foco na respiração e práticas de aquecimento em que se trabalhava sempre o som relacionado ao movimento (como em um sopro que corresponde a um salto, ou um pontuar de dedo em que é pontuado também um som). Esses aquecimentos eram feitos de forma a ampliar também a consciência do espaço e dos outros.

Esse tipo de exercício colabora na organicidade da produção vocal e no desbloqueio de voz/corpo, ao mesmo tempo que trabalha o ritmo. Foi usado também o método do passo<sup>70</sup> em alguns encontros, ainda com o objetivo de desenvolver o ritmo. Essas dinâmicas, além de servir como preparação para os corpos e vozes, foram aproveitadas na criação da *performance* do coro de atores, nas cenas e deslocamentos da encenação.

**Fotografia 1.** Participantes da oficina de canto – coro de atores



**Local:** Sala de Espetáculos Tulhas do Café

**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / Bravo, 15/06/2014

Havia muitos cantos durante todo o desfile cênico, portanto fez-se necessária também uma preparação direcionada à voz cantada, para o aprendizado de algumas músicas previamente compostas e para a criação coletiva de curtas melodias. A principal abordagem da oficina nesse sentido foi uma metodologia experimental de trabalho vocal com atores, que aqui chamo de gestos da pentatônica (ver APÊNDICE A).

Tratava-se de experimentações em que busquei mesclar a pesquisa dos vibradores do corpo<sup>71</sup> a um método de aprendizagem musical que se dá por meio de gestos, aos moldes do

---

<sup>70</sup> Método de educação musical desenvolvido por Lucas Ciavatta (2009) que utiliza movimentos corporais simples para auxiliar a aprendizagem rítmica. Como o nome do método sugere, ele parte da percepção do caminhar e dos pulsos naturais do corpo para a compreensão e prática de células rítmicas cada vez mais elaboradas, usando percussão corporal ou quaisquer instrumentos.

<sup>71</sup> A pesquisa dos vibradores busca encontrar os pontos do corpo que podem ser acionados pela voz e que, fazendo vibrar líquidos, ossos e músculos, podem modificá-la e ampliar sua reverberação no espaço. Segundo Grotowski (2007, p. 153-154), “frequentemente as pessoas que ouviram falar de vibrações – por meio de certas anedotas – pensam que se trate de um fenômeno subjetivo. Não. Na realidade é vibração física. Até mesmo na barriga – e é por isto que não falamos de “ressonadores”, porque na barriga, cientificamente um ressonador é impossível. Não existem ossos. Todavia, há uma vibração. Se se usa o vibrador da barriga, a carne vibra naquele

método da manossolfa.<sup>72</sup> Criei uma sequência de gestos correspondente a cada nota de uma escala pentatônica e que também correspondia a determinadas partes do corpo, para onde deveria ser direcionada a emissão vocal. O objetivo da proposta era facilitar o aprendizado das canções, possibilitar improvisos coletivos, mas ao mesmo tempo potencializar tecnicamente o alcance vocal do coro, uma vez que cantariam na rua e sem microfonação.

Foi usada a nomenclatura das notas segundo a concepção tradicional chinesa, em que cada uma delas corresponde a uma posição na ordem social e política: “A nota *kong* (fã) representa o príncipe; *chang* (sol) os ministros; *kio* (lá) o povo; *tché* (dó) os negócios e *yu* (ré) os objetos” (WISNIK, 1989, p. 68) Por praticidade – mais do que por um propósito antropofágico – cantávamos os nomes da forma como líamos, aproveitando a sonoridade de suas vogais.

**Fotografia 2.** Gestos da pentatônica



**Local:** Sala de Espetáculos Tulhas do Café

**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria não informada, outubro/2014

Os gestos são simples e de fácil visualização. São realizados com os braços em arco, com os dedos das mãos fazendo menção de se tocar nos pontos determinados à frente de cada

---

ponto.” Tive o primeiro contato com essa pesquisa pela condução de Jadranka Andjelic, durante os treinamentos e criação do espetáculo *Memórias do Pequeno Circo*, com o Coletivo Sala Preta, em 2013.

<sup>72</sup> Forma gestual de indicar com as mãos as funções melódicas e/ou alturas por relação intervalar entre as notas entoadas por um cantor ou um grupo de cantores. Com esse meio, não é necessário o uso de material escrito para comunicar a altura dos sons que devem ser executados. Os primeiros indícios de manossolfa são atribuídos ao monge italiano Guido de Arezzo. No século XIX, Sarah Glover desenvolveu o sistema que seria conhecido como manossolfa inglesa, que, mais tarde seria aperfeiçoado por John Spencer Curwen e adaptado na Hungria por Zoltán Kodály.

vibrador do corpo (ventre, peito, cabeça). Assim, por exemplo, o gesto *kong* corresponde à primeira nota da escala e seu ponto fica entre o umbigo e o sexo, sugerindo o acionamento do ressonador do ventre e dando-se ênfase à vogal Ô. Outro gesto, *tché* (Fotografia 2), é realizado diante do peito e corresponde à quarta nota da escala, em que é enfatizada a vogal É.

Foi um processo bastante experimental, que surgiu da vontade de trabalhar vocalmente com coro, sem o auxílio de um instrumento como o teclado e sem recorrer aos vocalizes, o que havia sido minha principal estratégia até então na condução de processos vocais. Como referência tonal, usávamos canos de PVC cortados em diferentes tamanhos e que, soprados, emitiam os sons referenciais da escala e das canções do desfile. Isso se mostrou realmente útil nos ensaios e apresentações realizados na rua (espaço notadamente ruidoso e em que uma comunicação mais sutil pode encontrar dificuldades). Assim, a partir da nota referencial e dos gestos, mesmo em um ambiente barulhento, era possível nos comunicar e cantar juntos.

Creio que essa metodologia também colaborou muito para o canto polifônico (a duas e três vozes), uma vez que – apoiados pelo gesto – os atores/cantores demonstravam mais segurança para trabalhar vozes diferentes sobrepostas. Era possível, por exemplo, designar dois ou mais coros, cada qual com seu regente, e assim improvisar melodias paralelas e/ou sobrepostas. As canções “O coral de anúncio” e “O canto do desenterrar” (ANEXO SONORO, faixas 2 e 8) foram criadas a partir dessa metodologia experimental e também as movimentações e intervenções cantadas do coro pé-no-chão durante a cena 2 (Pé 40 Sapato 38).

Analiso positivamente a experiência, mas é importante ressaltar os pontos que na época ainda eram muito incipientes. Essa análise faço com base não apenas em minhas anotações de percurso na oficina, mas principalmente pelas tentativas de desenvolver o método em experiências que se seguiram: utilizei novamente a metodologia no *Nasce uma cidade 2015* e também em oficinas de voz que ministrei em 2015 e 2016. Pude aprofundar um pouco mais a pesquisa em um laboratório de práticas vocais que conduzi no Coletivo até 2017 e em algumas práticas no Curso Sala Preta nesse período.

Primeiramente, avalio ser dispensável o uso do nome das notas em chinês (no desenvolvimento do método, passei a usar apenas vogais). Também acredito – e isso ainda está em processo de maturação – que é importante ampliar a compreensão dos gestos: o que eles podem significar? É possível que não sejam tão rígidos? Podem ser usados também em outras direções (por exemplo, ao redor do corpo)? São perguntas que pretendo ainda



responder com novas investigações práticas. No Apêndice A faço um registro esquemático da pesquisa (optei por registrá-la em seu formato atual, já com os desdobramentos).

Segue um resumo em tópicos dos exercícios trabalhados no decorrer da oficina de canto, no âmbito sonoro e musical:

15 de junho - Respiração / Exercício som basal / Exercícios de aquecimento/ aprendendo *Kong, Kong' e Tchê*

22 de junho - Respiração / Exercícios de aquecimento / Canções: “És Tupi do Brasil” e “Cartilhada 1” (com o método do passo)

29 de junho - Respiração / Exercícios de aquecimento / Aprendendo *Yú* / Experimentações vocais para cena A posse do deus morto

06 de julho - Respiração / Exercícios de aquecimento / Canção: “Canto da anunciação” / Experimentação vocal a partir de características do território barra-mansense (as montanhas, o rio, o brejo)

13 de julho - Respiração / Exercícios de aquecimento / Aprendendo *Chong* / Coro da cena 2 (Pé 40 Sapato 38) / Canção: “Coro dos homens perplexos”

20 de julho - Aquecimento / Canção: “Cartilhadas” / Ensaios

27 de julho - Aprendendo o *Chong* (pentatônica completa) / Canção: “Ijexá do vamu entrar” / Ensaios

03 de agosto - Pesquisa de sonoridade (cena 3: A cidade do homem nu) / Canção: “Tema do capitão” / Ensaios

10 de agosto - Respiração e aquecimento vocal em local aberto / Canção: “A chegada do circo” / Ensaios

17 de agosto - Respiração e aquecimento vocal em local aberto / Ensaios

24 de agosto - Respiração e aquecimento vocal em local aberto / Ensaio in loco (primeiras cenas)

31 de agosto - Respiração e aquecimento vocal em local aberto / Ensaios em espaço aberto (Parque da Cidade)

07 de setembro - Gestos da pentatônica incluindo intensidade (forte/fraco) / Ensaios em espaço aberto (Parque da Cidade)

14 de setembro - Respiração / Aquecimentos / Ensaios das canções

21 de setembro - Respiração e aquecimento vocal / vocalizes utilizando gestos da pentatônica / Ensaios das canções / Ensaio *in loco* (primeiras cenas)

28 de setembro - Respiração e aquecimento vocal / Ensaio canções / Ensaio *in loco* (cenas finais)

### 2.5.2. Oficina de música

Os encontros da oficina de música aconteceram entre 17 de junho e 18 de outubro de 2014, sempre aos sábados das 14h às 17h, na Sala de Espetáculos Tulhas do Café e em sua área externa. A convocatória foi aberta a quaisquer interessados necessariamente com alguma experiência anterior com a linguagem musical e anunciava: “Investigações coletivas para o processo de composição e execução da sonoridade do espetáculo”.

**Fotografia 3.** Ensaio do Trem do Tempo, com os Meninos do Batuque



**Local:** Área externa do Parque da Cidade  
**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / Bravo, 23/09//2014

Em sua maioria os participantes da oficina eram músicos do Projeto Música nas Escolas,<sup>73</sup> cinco percussionistas, um saxofonista e um trompetista. Também participaram da oficina um multi-instrumentista, uma violinista e duas percussionistas do universo da música popular, além do grupo Meninos do Batuque,<sup>74</sup> que integrou o desfile especificamente na cena

---

<sup>73</sup> Criado em 2003, atua com aulas de música em toda a rede municipal de ensino de Barra Mansa. Em sua estrutura, são formados diversos grupos, como a Orquestra Sinfônica, a Banda Marcial e a Orquestra de Jazz. A sede do projeto também fica no Parque da Cidade. Participaram do *Nasce*, nas diversas edições: Orquestra Sinfônica, Trio/Quinteto de Metais e Quinteto de Madeiras (2009-2010), Orquestra de Jazz (2014) e Orquestra Sinfônica Jovem (2015).

<sup>74</sup> Projeto de reintegração social e construção do conhecimento por meio da música direcionado a crianças e adolescentes do bairro Belmonte, em Volta Redonda.

8, Estação Memória, como o personagem Trem do Tempo (Fotografia 3), na realização de uma *performance* sonora urbana de mimetização da sonoridade de um trem de ferro, usando sucata.

Como já mencionado, paralelamente ao processo de construção do desfile cênico eu cursava a licenciatura em música e fui muito estimulado pelas referências do universo da pedagogia musical durante o processo. Na oficina de música, propriamente, meu interesse era experimentar práticas de composição coletiva (musical e sonora), partindo do conhecimento específico de cada participante em seu próprio instrumento, mas explorando quaisquer possibilidades para a criação sonora. A abordagem da oficina envolveu jogos rítmicos, construção de instrumentos (a partir de objetos e sucata) e composição de sonoridades para as cenas usando algumas vezes as imagens de Clécio Penedo como partitura não convencional. Teve como objetivo compor sonoridades para as cenas e formar o grupo de músicos que acompanhava o coro de atores.<sup>75</sup>

Como forma de introduzir os participantes na proposta, foram abordados diversos temas em conversas e experimentações práticas: o papel da música e do som na sociedade, problematizando os próprios conceitos de música, som, ruído, silêncio..., os temas convocados pela dramaturgia e como traduzi-los sonoramente, as próprias obras visuais de Clécio e textos de Flávio de Carvalho. As criações transitaram assim de sonoridades concretas da cidade (cenas 3 e 8) até as sonoridades míticas do território e mesmo do humano (cenas 1 e 9).

Os instrumentos usados foram os próprios corpos (percussão corporal), objetos e sucata recolhida em derivas pelo Parque da Cidade, além dos instrumentos musicais trazidos pelos participantes. Os dispositivos para as composições vinham do processo dramaturgico. Os quadros e murais de Clécio Penedo foram usados como partituras musicais não convencionais, com cada pequeno fragmento de imagem sugerindo um som, por exemplo. Também foram criadas por mim algumas partituras não convencionais, para algumas cenas da encenação. Todo esse material foi selecionado e integrou de alguma forma o acompanhamento musical do desfile cênico, a partir da interação entre músicos e coro, no decorrer dos ensaios.

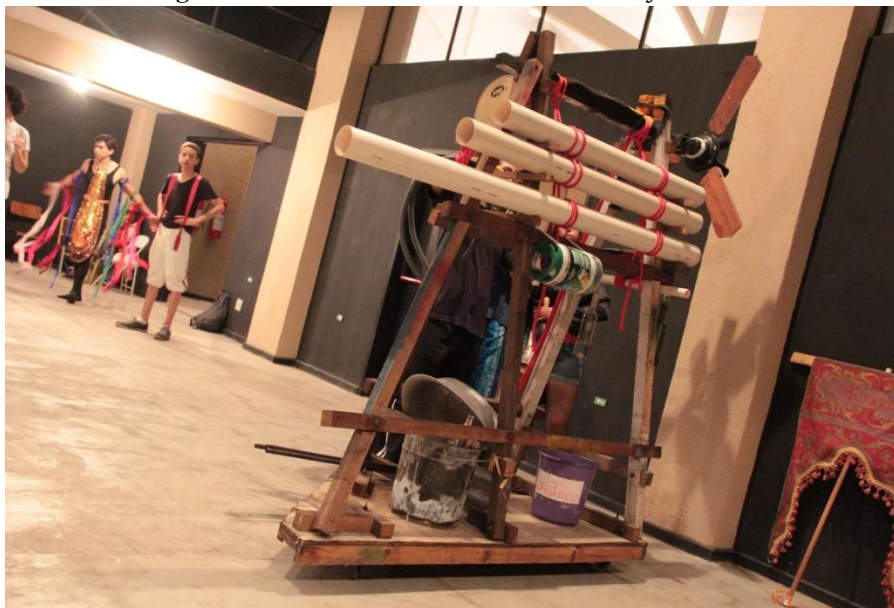
---

<sup>75</sup> Na ficha técnica, os participantes que finalizaram a oficina constam como Músicos (Tripulantes da Farfullero, Trupe, Trem e Homens Perplexos). São eles: Cecília Reis, Clarete Patrocínio (Nega), Clarisse Vieira, Cleiberto Silva, Edmar Zambroni (Ed), Fabrício Rodrigues, Gabriela Araújo, Heverton Martins, Mahayan Alves, Raquel Marques e Wellington Calixto (Panda).

É importante observar que a composição das canções do espetáculo não foi tema da oficina; única exceção foi a canção “Tema do capitão”, criada coletivamente em processo da oficina de música; as demais foram compostas por mim em parceria com Rafael Crooz ou a partir dos textos de Lacyr Schettino, Clécio Penedo e Flávio de Carvalho. O acompanhamento musical das canções, esse sim, foi criado no espaço das oficinas e dos ensaios, colaborativamente.

Foram pouco utilizados sons mecânicos – também nesse aspecto houve uma exceção: a caixa de som da cena 4, Zona gerótica. Além dos instrumentos convencionais (trompete, sax, tímpanos) a sonoridade do desfile cênico foi composta por uma larga utilização de objetos sonoros: sucata recolhida em derivas de escuta e procura (principalmente no território semiabandonado do Parque da Cidade). Latas, baldes, gaiolas amassadas (usadas como reco-reco), um ventilador, sinos, placas de trânsito. Esses objetos sonoros também incluíam instrumentos construídos no processo, como o garrafone e os tubos sonoros, que eram afinados na mesma pentatônica cantada pelo coro. No Apêndice B, estão listados todos os instrumentos e objetos sonoros utilizados na encenação.<sup>76</sup>

**Fotografia 4.** Farfullero<sup>77</sup> com instrumentos e objetos sonoros



**Local:** Sala de Espetáculos Tulhas do Café

**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria não informada, outubro, 2014

<sup>76</sup> Importante salientar que utilizo o termo objetos sonoros de maneira diferente de Murray Schafer (2011b) que, quando fala em objetos sonoros, se refere a uma análise laboratorial dos sons. No meu caso, falo a respeito de objetos propriamente ditos (latas, garrafas, chapas de radiografias – com ou sem modificação), usados para produzir sons.

<sup>77</sup> Estrutura sobre rodas construída em madeira por Rafael Crooz (dramaturgo, diretor e também cenotécnico do desfile), que a batizou de Farfullero, inspirado no nome da embarcação do texto *Las Tremendas Aventuras de La Capitana Gazpacho*, de Gerardo Mancebo del Castillo.

Durante o desfile cênico, esses instrumentos eram carregados e manipulados com a ajuda de uma estrutura de madeira sobre rodas, a Farfullero (Fotografia 4), uma “máquina de música” que acompanhava todo o percurso e que era guiada e utilizada pelos músicos e pelo coro de atores.

Sobre a *performance* do Trem do Tempo, foi uma das propostas de investigação da oficina, já nos últimos encontros, próximo às apresentações públicas do desfile, elaborada por todos os seus participantes, a partir de uma escuta atenta à constituição timbrística e rítmica do som do trem de ferro, gravado por nós. Para cada elemento sonoro percebido, buscou-se um material que pudesse reproduzi-lo de forma a mimetizar o som do trem na cidade: a massa grave e ruidosa dos vagões foi reproduzida pelo arrastar de grandes pedaços de ferro (carcaças de veículos e grandes barris de ferro); o estalar agudo das peças menores do trem, por barras finas de metal percutidas entre si; para imitar as sinetas, usaram-se extintores de incêndio percutidos como sinos (aproveitava-se também sua fumaça para efeito visual); para o ritmo compassado e constante – produzido pelas rodas do trem passando sobre o intervalo entre as linhas – foram usadas diversas latas de tinta percutidas com baquetas.

Uma das participantes da oficina, Clarete Braz Patrocínio, é uma liderança e entusiasta do projeto Meninos do Batuque. Foi por seu intermédio que se fez possível a participação do grupo em duas apresentações da encenação, depois de apenas um ensaio. Com a ajuda do Meninos do Batuque, ampliou-se a construção sonora imaginada pelos participantes da oficina e assim foi construído o Trem do Tempo, personagem da cena 8, Estação memória, cujo som pode ser ouvido na faixa 6 do Anexo Sonoro.

Como já sugerido no Capítulo 1, a oficina de música do *Nasce uma cidade* se caracteriza por uma atitude laboratorial (FERNANDES WEISS, 2021). Analisando as estratégias utilizadas, percebo muitos exercícios do universo teatral (principalmente jogos rítmicos em roda), colocando para os músicos novas questões, para além do âmbito sonoro (pensar o corpo e a *performance*, por exemplo). A via polifônica do processo promove, assim, tanto uma influência musical no universo teatral quanto o aprendizado, pelos músicos, de possibilidades expressivas mais amplas e polifônicas, próprias do universo teatral.

Percebo também, nessa retomada analítica, alguns pontos de escolhas não muito acertadas. É de notar que muitos dos exercícios foram direcionados para o espaço fechado (Sala de Espetáculos Tulhas do Café, onde os encontros aconteciam) e não funcionaram ao ar

livre. Muitos dos sons sutis criados na oficina acabaram tendo que ser descartados quando nos confrontamos com a realidade prática da encenação. Era simplesmente impossível ouvi-los no contexto da rua. Naturalmente, porém, o processo foi nos conduzindo para questões mais próprias do amplo e barulhento espaço da cidade.

Segue um resumo em tópicos dos exercícios trabalhados no decorrer da oficina:

17 de junho - Conceitos “som, silêncio, ruído, paisagem sonora” / Escuta ativa do espaço / Deriva em busca de objetos sonoros no Parque da Cidade / Composição - a partir da lista dos sons ouvidos no espaço

24 de junho - Conhecendo a Farfullero e os objetos sonoros já pesquisados / Voz, corpo e espaço / Deriva em busca de objetos sonoros no Parque da Cidade / Composição: tema homem lixo

01 de julho - Jogos rítmicos em roda / Colagens Clécio - colagens musicais (composição) / Entrevista com o instrumento (improvisação)

08 de julho - Jogo rítmico / Improvisações, tema: música e rito (cena 9, Posse do deus morto)

15 de julho – Ouvir a imagem – obra *Colonização e Dependência*, de Clécio Penedo / Instalação sonora - a partir da série *Corpo sem Cabeça*, de Clécio Penedo / Composição: tema capitão colonizador da América

22 de julho - Partituras das cenas 1 e 2 - espaços de improvisação / Ritmos populares: *rock*, baião, marcha, ijexá / ensaio: tema do capitão

29 de julho - Conceitos música, som, cidade, arte e cultura / Consonância e dissonância / Composição: a partir dos naipes do Baralho Imperial para a cena 6 / Questões sobre *performance* “do músico” / Gustavo quebra o vidro

05 de agosto - Jogos rítmicos e improvisação com percussão corporal / Ensaios

12 de agosto - Jogos rítmicos / Os sons jogam capoeira / Regência

19 de agosto - Jogos rítmicos / Floresta de sons (jogo de Boal) / Composição com folha de papel (proposta de Murray Schafer)

26 de agosto - Método do passo/ Escutando e mimetizando o som do trem / Ensaios

02 de setembro - Mimetizando o som do trem e o colocando em movimento

09 de setembro - Partiturando o som do trem / Limpando as engrenagens (limpeza das sucatas)

16 de setembro - Ensaios / Pintando a Farfullero

23 de setembro - O som do trem com os Meninos do Batuque

## 2.6. A dramaturgia musical cena a cena

O desfile cênico é um grande emaranhado de vozes que é compreendido pelo público em sua totalidade, sem dúvidas. Sons, imagens, textos e sobretudo a experiência de percorrer uma cidade tomada pelo teatro, tudo isso forma a dramaturgia do desfile, e é nessa complexidade que o *Nasce* nasceu e viveu, naquele outubro de 2014. No contexto desta pesquisa, porém, estou buscando ouvir mais atentamente o discurso de uma das vozes desse emaranhado. Interessa-me ouvir a voz da música, compreendendo aqui não apenas a música propriamente dita (no sentido de sons organizados), mas também todas as qualidades sonoras e timbrísticas da encenação. Os sons e seus sentidos.

Proponho, portanto, para delinear o que sugiro ser uma dramaturgia musical do *Nasce uma cidade*, percorrer, cena a cena, o trajeto do desfile cênico, acompanhando os mais importantes eventos sonoros e a forma como a musicalidade da encenação se apresenta, em diálogo com os demais elementos que compõem cada cena. Será também oportuno comentar os aspectos relativos a memórias que aparecem na dramaturgia, em especial quando se materializam na forma de sonoridades e/ou cantos. As letras de todas as canções citadas podem ser conferidas integralmente no Anexo A, e algumas delas também poderão ser ouvidas acessando-se o Anexo Sonoro.

### 2.6.1. Cena 1. És Tupi do Brasil: Comei-vos uns aos outros na nossa Timburibá

A cena acontece no Parque Centenário, em deslocamentos e usando principalmente a área próxima a um coreto. O contexto histórico é a chegada do homem branco no território, até então conhecido pelos indígenas como Timburibá.<sup>78</sup> São usadas como referência todas as

---

<sup>78</sup> Timburibá era como os Puris denominavam o atual território de Resende, RJ, devido à presença da árvore de mesmo nome. Antes de se tornar vila, a barra mansa (o nome da cidade é devido a esse deságue calmo das águas no rio Paraíba do Sul) fazia parte da vila de Nossa Senhora da Conceição de Campo Alegre, atual Resende.

séries de Clécio Penedo sobre a figura do indígena: *És Tupi do Brasil*, *One Dollor*, *Comei-vos uns aos outros*, entre outras<sup>79</sup> (Imagem 2).

**Imagem 2.** *One Dollor* (Clécio Penedo)



*One dollor*, 1980  
acrílica e grafite sobre papel 50 x 70cm  
**Fonte:** Penedo, 2004

Quando o público chega ao jardim, o portão está fechado. Do lado de dentro, já estão os atores e músicos, em ação. Eles são os indígenas habitantes da Timburibá e estão paramentados como nas obras de Clécio Penedo, com elementos publicitários de marcas estrangeiras. São uma comunidade matriarcal, liderados pela Mãe Coca Jaci Arari e seu cônjuge e protetor, o Pai Volks Urubatã Puri.<sup>80</sup>

Os personagens se deslocam pelo espaço em ciclos de movimentos e sonoridades: as mulheres sacodem e arrastam pelo chão galhos cobertos de folhas. Os homens, percutem bambus. Os músicos – que circundam a Mãe Coca – sopram pequenas garrafas de coca-cola

---

<sup>79</sup> Sobre a presença do indígena na obra de Clécio Penedo, informa o professor André Couto: “O que temos representado nesse extenso conjunto não é certamente a visão romântica e idealizada do índio; tampouco simplesmente um retrato sem retoque da brutal violência à qual o índio é secularmente exposto. (...) A expressão *globalização* ainda não havia ganho a difusão que posteriormente viria obter, mas é exatamente dela que o artista insiste em falar. Caracteres culturais particulares são subvertidos por todos os lados; por dentro e por fora. As cenas e imagens retratadas têm humor, têm um quê de ingenuidade e tem uma grande tristeza. Brinca com o trocadilho, ironiza e debocha, mas quer mesmo é denunciar, às vezes talvez apenas lamentar a nova forma assumida pela violência expropriadora que continua a se abater sobre a maioria dos que vivem por estas terras, índios ou não, índios sim, somos todos índios, nos fez questão de lembrar Clécio Penedo” (*ÉS TUPI DO BRASIL...*, 2001, p. 18-20)

<sup>80</sup> As referências são as marcas Coca-Cola e Volkswagen, muito presentes na obra de Clécio. Araris e Puris são povos indígenas que habitavam o vale do Paraíba.



afinadas com quantidades diferentes de água e giram conduítes de plástico (Fotografia 5). A sonoridade produzida nesse primeiro momento é cíclica e equilibrada. O público a princípio assiste a tudo do lado de fora, através das grades. Depois, os portões são abertos e todos são convidados a entrar e imergir nessa paisagem sonora ritualística.

Após um tempo, outro som corta o espaço. É o barulho de duas motos que rondam o jardim, ruidosas. Nelas, estão figuras meio rurais/meio urbanas, vestidas com elementos de super-heróis americanos. São o Capitão Colonizador da América Francisco Gonçalves de Carvalho<sup>81</sup> e seus músicos/comparsas: um saxofonista e um trompetista. O capitão traz um carrinho refrigerado, cheio de garrafas de coca-cola. Os músicos iniciam uma base jazzística em que o capitão canta seu tema. No texto da canção, funda-se a Fazenda da Posse, a mais antiga edificação em Barra Mansa, e destino final do desfile cênico. Enquanto canta, ele acena com as garrafas para o coro, que vai se aproximando, interessado.

**Fotografia 5.** Sonoridades cíclicas. Músicos circundam a Mãe Coca (Mariléa de Almeida)



**Local:** Parque Centenário

**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / Luisa Ritter, 11/10/2014

Há o encontro. O patriarca pega algumas garrafas e leva para a Mãe Coca, enquanto outras são distribuídas para todo o coro. Nesse jogo, cantam a “Cartilhada 1”, enquanto bebem com prazer o líquido gelado. Ainda durante a música, a bebida acaba, e todos se dirigem ao capitão, pedindo mais. Há um silêncio tenso. O capitão sugere querer a Mãe Coca,

---

<sup>81</sup> O personagem é uma referência a Francisco Gonçalves de Carvalho, fazendeiro que ganhou em 1764 a sesmaria correspondente às terras em que se fundou Barra Mansa, tempos depois. A figura do Capitão América aparece em diversas obras de Clécio Penedo.

em troca das garrafas. A mulher vai até ele, encara-o nos olhos, pega seu microfone e fala calmamente: *Vá civilizar a tua mãe!*<sup>82</sup>

Com grandes gestos, Mãe Coca arranca a parte fértil do capitão: uma banana. A percussão começa um ritmo pesado e forte. O coro saqueia o carrinho, despe e carrega os invasores. Monta-se uma mesa antropofágica em que o capitão é devorado pelo coro, enquanto cantam a canção “*És Tupi do Brasil*” (ANEXO SONORO, faixa 1), em referência à obra *A ceia*, de Clécio Penedo (Imagem 3). A Mãe Coca descasca a banana, que se revela uma salsicha.<sup>83</sup> Enquanto ela come, sua barriga cresce. Os músicos também são devorados, enquanto tocam. Ao final da ceia (e da canção), Mãe Coca se adianta e grita: *Vai nascer!*

**Imagem 3.** *A ceia*, Clécio Penedo



série *Comei-vos uns aos outros*, 1991  
grafite sobre papel 30 x 45cm  
**Fonte:** Penedo, 1993

A sonoridade se altera completamente. Inicia-se um canto grave e uníssono que se mantém como base por toda a próxima passagem, como um mantra. As mulheres acompanham Mãe Coca e sobem no coreto, para o trabalho de parto. Os homens e músicos circulam o coreto mantendo a sustentação grave e contínua, agora ampliada por enormes tubos de papelão. (Fotografia 6). Sobre essa base, as mulheres cantam “O coral de anúncio” (ANEXO SONORO, faixa 2), composto com texto de Lacyr Schettino a partir da

<sup>82</sup> Frase presente em uma das obras de Clécio Penedo, da série *És Tupi do Brasil*.

<sup>83</sup> A transformação da banana em salsicha é imagem presente na obra *A metaforfose*, acrílica sobre papel, de Clécio Penedo, da série *One Dollor* (PENEDO, 2019).

metodologia dos gestos da pentatônica. Os gestos originais foram adaptados de forma a representar as características físicas e geográficas da cidade (o rio, as montanhas, as construções).

O bebê nasce. Mãe Coca o apresenta a todos: é uma faixa da cidade, enrolada como um bebê. Ela diz: “Aqui há de se erguer uma cidade”,<sup>84</sup> e os músicos iniciam um ritmo sincopado. Todos começam a cantar a canção “Cartilhada 2” (ANEXO SONORO, faixa 3), enquanto se encaminham para bacias com água posicionadas em um dos canteiros do jardim. Mãe Coca batiza o seu bebê em uma das bacias e depois coloca a faixa em um dos coreutas, que passa a ser o personagem Índio Barão Presidente.

**Fotografia 6.** Tubos de amplificação da voz (em destaque, André Júnior)



**Local:** Parque Centenário

**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria: Gabs Ramos, 11/10/2014

Ainda no ritmo sincopado, tem início um cortejo. À canção anterior, mesclam-se versos da “Canção do barão”. Todos se deslocam para a porta do jardim que dá para a fachada de uma construção do século XIX, onde se desenrolará a próxima cena. Antes de sair, o Índio Barão Presidente se posiciona na frente de um monumento, deixando entrever entre suas pernas abertas a inscrição O POVO (Fotografia 7). Em torno do monumento estão dispostos pelo chão muitos Parangolés, feitos da junção de camisetas velhas e aleatoriamente diversas.<sup>85</sup> O coro começa a se vestir e a girar esses trapos coloridos, passando a constituir o Coro Pé no Chão.

<sup>84</sup> Frase retirada do poema de Lacyr (SCHETTINO, 2015)

<sup>85</sup> Inspirada nos parangolés de Hélio Oiticica, a artista Suzana Zana – então participante do Coletivo Sala Preta – junta camisetas velhas (conseguidas em bazares ou por doações) e cria grandes estruturas de tecido com o objetivo de fazer com que cada ator do coro representasse uma multidão – anônima e pé no chão.

Ao sair do jardim, já em frente ao prédio, começam a cantar os versos finais (“Vovô entrega a luta e leva o luto na mala”), elevando a tensão da música. O Índio Barão entra de costas, e a porta se fecha com força, deixando público e coro do lado de fora.

Como se vê, é cena cheia de referências, que se misturam antropofagicamente, criando muitas leituras possíveis. Sobre a música, acho interessante comentar o uso dos textos de Clécio, que saem das obras visuais do artista, ganham ritmo e melodia e passam a fazer parte da dramaturgia da cena. Essas canções trazem uma potência épica à narrativa, uma vez que abrem novas janelas de discursos. Também vale comentar as explorações feitas no território de encontro entre sonoridade e movimento não apenas sobre os gestos da pentatônica, mas também nas movimentações cíclicas do coro: usando a voz e materiais da natureza (galhos de árvores e bambus).

**Fotografia 7.** Índio Barão Presidente sobre O POVO (ator Albinno Oliveira Grecco)



**Local:** Monumento ao Centenário, no Parque Centenário (Jardim das Preguiças)

**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria: Gabs Ramos, 2014

#### 2.6.2. Cena 2. Pé 40 Sapato 38: retratos da elevação de uma vila

A cena toda se desenrola diante do Palácio Barão de Guapi, com atores nas janelas, e o coro no chão, junto ao público. O contexto histórico é a elevação da pequena vila de São Sebastião da Barra Mansa à categoria de cidade, em 1857. São usadas como referência os



retratos/colagens de Clécio Penedo, principalmente as séries Pé 40 Sapato 38 e Re-tratos (Imagem 4).

Assim que a porta do palácio se fecha, no início da cena, o coro faz uma espécie de abertura cantada: “A porta se fecha pro povo/O baronato se anuncia/De brancos punhos de renda/Ou de chicote na mão”. Começa então um ritmo divertido tocado pelos músicos da Farfullero (Fotografia 8). Toda a cena é ritmicamente marcada pelos instrumentos, com seus timbres inusitados como que ressaltando o tom de ironia e sarcasmo com que os jogos do poder político vão sendo expostos na narrativa. As intervenções do coro são todas cantadas e acompanhadas melodicamente pelo garrafofone, afinado na mesma pentatônica cantada pelo coro e sempre em uníssono.

**Imagem 4.** *Dom Pedro I* (Clécio Penedo)



série *Re-tratos*, 1984  
óleo sobre madeira 86 x 67 cm  
**Fonte:** (PENEDO, 2019)

Em ritmo de festa (sons de fogos de artifício), o Índio Barão Presidente aparece na sacada e é vaiado duas vezes pelo coro. O Padre vem em seu socorro e vão aparecendo outros personagens: o Coronel e o Fazendeiro. Esses personagens da sacada são figuras alegóricas e representam os poderes religioso, militar e político. Todos estão ali pela festa de elevação da vila de São Sebastião da Barra Mansa à categoria de cidade. O diálogo é sempre entremeado pelos comentários do coro, este representando a gente pé no chão que não pôde entrar na

festa, mas que é convocada a participar das formalidades institucionais e cívicas (cantar o hino etc.).

Os poderosos se mostram excitados com a presença de uma figura na festa: Miranda, a própria “capital” do Rio de Janeiro. Ela tem ares de grande estrela e deixa a província em polvorosa. Miranda está ali para sacramentar o ritual da elevação da vila. Descobre-se que “a tal Vila” é uma jovem menina, que se destaca do coro e é conduzida (sob visível desconforto dos poderosos) para a sacada.

**Fotografia 8.** Músicos da Farfullero acompanham ritmicamente a cena (em destaque, da esquerda para direita, Gabriela Araújo, Pedro Ernesto e Ed Zambroni)



**Local:** Entrada do Parque Centenário, em frente ao Palácio Barão de Guapi  
**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria Gabs Ramos, 11/10/2014

Uma vez lá em cima, ela responde a perguntas de Miranda, como em um programa de auditório, e o ritual de elevação acontece: uma espécie de coroação da jovem com um adereço em que constam os elementos econômicos do brasão da cidade (o café, a pecuária e a indústria). O coro acompanha a coroação cantando o hino de Barra Mansa e animando a plateia a cantar junto. No refrão, que é muito conhecido na cidade, há um jogo musical provocativo: o coro repentinamente para de cantar, deixando o público sozinho. Cria-se um clima de constrangimento, e aos poucos, desconfortáveis, todos vão parando de cantar.

A atmosfera da cena muda então completamente. O coro vai avançando em direção à porta do Palácio cantando um canto responsorial fúnebre (“Lamento do vovô”), em que se destacam as vozes de três atrizes negras. Enquanto isso o Índio Barão Presidente doa sacos de

terra para os outros poderosos das janelas e faz um inflamado discurso sobre a humildade.<sup>86</sup> Todos da sacada recolhem seus sacos, que, eles anunciam, servirão para seus rendimentos, herança e paróquia. Ao final do canto, o Coro Pé no Chão grita, exigindo também a sua parte. Em resposta, o barão salpica bocados de terra no chão e encerra a festa (ANEXO SONORO, faixa 4).

**Fotografia 9.** Público entrando no Palácio Barão de Guapi



**Local:** Entrada do Palácio Barão de Guapi

**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria: Gabs Ramos, 11/10/2014

Começa um toque de ijexá nos tambores e agogôs. O pulso vai convertendo novamente a energia do coro que, cantando e dançando o “Ijexá do vamu entrar” (ANEXO SONORO, faixa 5), empurra as portas do palácio e convida o público a atravessá-lo. E todos o fazem cantando os versos “com a benção São Sebastião, invado a casa do barão” (Fotografia 9).

Voltarei a essa cena no final do capítulo, para uma análise mais aprofundada, pois nela a música tem claro papel de intervenção épica, comentando e/ou se contrapondo à ação dramática, principalmente pelas intervenções do coro. Acredito que seja um bom exemplo de música usada no teatro na forma de gesto social (Bertolt Brecht).

### 2.6.3. Cena 3. A cidade do homem nu: Flávio de Aiuruoca e a Barra Mansa do futuro

---

<sup>86</sup> A referência aqui é a Custódio Ferreira Leite, o Barão de Aiuruoca, reconhecido por muito tempo como o fundador da cidade e que aparece na historiografia oficial como um bondoso doador de terras.

Nessa cena não há referência histórica, mas sim um questionamento: segundo as ideias de Flávio de Carvalho no texto *A cidade do homem nu*, como seria a Barra Mansa do futuro? Foram usadas para criação principalmente o mapeamento que Flávio faz dessa cidade, dividido em três zonas concêntricas: a zona da pesquisa, a erótica e a habitação.<sup>87</sup>

Quando todo o público atravessa o interior do palácio, o coro de atores também sai pelo corredor central e chega na rua Cristóvão Leal, do outro lado. A música se encerra, e o coro despe seus parangolés. A Farfullero se posiciona à porta, bufando sua fumaça (Fotografia 10).<sup>88</sup>

**Fotografia 10.** Farfullero bufa sua fumaça



**Local:** Rua Memede Fróes de Andrade, em frente ao Fórum

**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta/autoria não informada, 21/09/2014

Inicia-se uma ação, chamada no processo de mapa-corpo: cada ator demarca em algum espaço da rua uma parte do corpo de um ator, utilizando um pedaço de giz. Após o desenho, o ator que serviu de “modelo”, escreve memórias relacionadas a seu corpo e sua relação com a cidade. O público também é convidado a escrever suas memórias. Não há pretensão de teatralidade, propõe-se uma relação sem atuação, como uma quebra na representação alegórica que vinha ocorrendo até ali. A presença dilatada da *performance* sugere uma ampliação da escuta da sonoridade crua da cidade. Buzinas, carros que passam, o burburinho que se forma no público. É essa a paisagem sonora.

---

<sup>87</sup> *A cidade do homem nu* é uma tese escrita por Flávio em 1930 em que ele apresenta a proposta de uma cidade para o homem moderno, sem Deus, família ou propriedade privada; “seria o lugar onde este novo homem poderia sublimar seus desejos e produzir conhecimentos de forma organizada e coletivamente” (ROSSETI, 2005, p. 5) No Anexo C, estão selecionados alguns excertos do texto, de forma a colaborar com a compreensão da cena analisada.

<sup>88</sup> Nessa cena, se acoplava à Farfullero uma estrutura feita com um tubo com um extintor de incêndio em uma ponta e um crânio de touro na outra. Ao ser acionado, o extintor soltava sua fumaça pela boca do touro (ver Fotografia 8).



Após algum tempo aparece na sacada a figura de Flávio de Aiuruoca.<sup>89</sup> Ele começa a declamar seu texto, convidando os “espect-atores desta urbe a despirem de suas máscaras de homens civilizados e apresentarem-se nus, despídos de seus tabus, livres para o raciocínio e pensamento, abertos a vivenciarem uma nova forma de perceber e estar na cidade, o espaço do corpo coletivo” (CROOZ, MARQUES, NARDELLI, 2014b). Respondendo ao chamado, o coro inicia uma sequência de gestos coreografados em círculos concêntricos. Cada círculo representa uma das áreas da cidade imaginada por Flávio. A música é rítmica e cíclica, sugerindo uma engrenagem que se conecta e faz mover. O material usado para esses sons é sucata urbana (placa de trânsito, gaiola velha, extintor de incêndio).

A música dessa cena foi criada em um dos experimentos de composição da oficina, a partir do mesmo texto de Flávio. Em meio às discussões que levanto nesta pesquisa está a questão de que se trata de uma música pertencente ao território do modal por seu caráter cíclico. Esse momento do desfile cênico propõe outra perspectiva temporal, pois fala do futuro e não faz nenhuma referência direta à história ou à memória da cidade. A cena é um convite (não muito objetivo, bastante não lógico) para que a comunidade ali presente repense sua forma de estar em sociedade, sua forma de *produzir* a cidade.

É interessante a pretensão de convidar a interiorana Barra Mansa a abolir Deus e a propriedade, e me pergunto se isso seria possível caso todos entendessem realmente as ideias que estavam sendo proferidas ali. Triste constatar que nos dias de hoje, talvez nós mesmos tivéssemos o receio em dizê-lo (devido à ascensão de um reacionarismo violento no Brasil, ainda não aparente em 2014).

#### 2.6.4. Cena 4. Zona Gerótica: a Beira-rio se personifica

A cena começa em uma encruzilhada e depois percorre um trecho da beira do rio Paraíba do Sul. A(s) história(s) da rua em que a cena acontece (a Beira-rio<sup>90</sup>) são a principal referência dramatúrgica, relacionando essa área da cidade à zona erótica do texto de Flávio: o

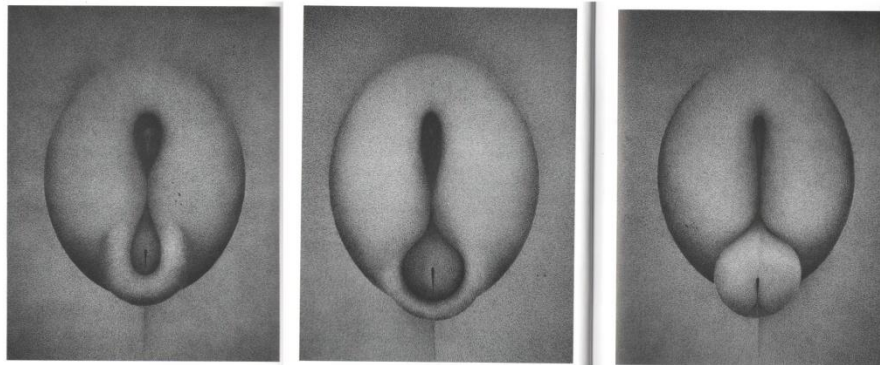
---

<sup>89</sup> O nome do personagem é uma mistura de Flávio de Carvalho e do Barão de Aiuruoca. O ator Danilo Nardelli usava nessa cena a réplica – produzida pelo Oficina – de uma das máscaras criadas por Flávio de Carvalho para *O bailado do deus morto*.

<sup>90</sup> O local é o ponto de desembarque para a procissão fluvial de Nossa Senhora Aparecida, realizada desde 1960. Na década de 1990, a rua abrigou um terminal rodoviário de mesmo nome da santa. Nessa época, foi ocupada por um grande camelódromo. Atualmente, após uma reforma em 2018, voltou a abrigar um ponto de ônibus. Em 2014, a rua, que ainda hoje é um dos pontos de prostituição da cidade, estava sem iluminação e abandonada pelo poder público.

lugar da cidade em que o homem – despido da moral – “selecionaria ele mesmo suas formas de erótica (...) seria o lugar onde encontraria sua alma antiga, onde projetaria sua energia solta em qualquer direção, sem repressão; onde realizaria seus desejos, descobriria novos desejos” (CARVALHO, 2010, p. 28). Como referência estética, foi usada a série Geróticos, de Clécio Penedo (Imagem 5)

**Imagem 5.** *Geróticos* (Clécio Penedo)



Série Geróticos, 1974  
três grafites sobre papel, 64 x 45cm  
**Fonte:** PENEDO, 2011

Flávio (o de Aiuruoca) finaliza a cena anterior convidando todos para que conheçam o laboratório de desejos da cidade de Barra Mansa: a beira-rio. Aparece na encruzilhada a personagem da Beira-rio: a personificação do lugar, interpretada pela *drag queen* Jeciléia Matioli. Acompanham o deslocamento da personagem uma caixa de som móvel tocando música gravada e três espelhos carregados por atores (Fotografia 11). O público segue.

Beira-rio em seu texto cita trechos do poema de Lacyr sobre as enchentes do Paraíba: “Lá se foi o buteco do Mané da Venda... Já não tem nem sinal, da cafua da Maria sem Nome” (SCHETTINO, 2015, p. 23) e conta para todos a história de Nena Capeta, uma travesti que se jogou no rio Paraíba do Sul após ficar doente e depressiva:

O Paraíba só se acalma quando leva um corpo de mulher! Em 30 de novembro de 2004 essa mulher foi Nena Capeta, bicha barra-mansense ilustre, ficou rica em Paraty, se descobriu doente, foi largada, ficou depressiva e numa noite de funkadão no Ilha Clube, pulando da Ponte do Arcos, foi Nena quem acalmou o Paraíba. (*Olha para a Ponte, lá está um manequim representando Nena no alto de um dos arcos, fogos estouram, e num ato poético o manequim cai lá de cima no rio*) Lá vai uma, lá vão duas, vão muitas na correnteza! De uma vai a sandália... de outra vão os farrapos... daquela vai o silêncio e de todas vai a tristeza (CROOZ, MARQUES, NARDELLI, 2014b, n.p).

Ao final da cena, Beira-rio convida Barra Mansa a se olhar no espelho e se posiciona entre as grandes árvores, em uma espécie de altar, com camisinhas cheias d'água a seu redor.<sup>91</sup> Ao mesmo tempo, se inicia uma instalação sonora: dois carros de som (que também podem ser vistos na Fotografia 11) começam simultaneamente a tocar. Um deles toca aves marias e o outro pontos de Oxum. Enquanto o altar permanece, o muro em frente é pintado com a figura *homem-fêmea marginal*.<sup>92</sup>

**Fotografia 11.** *Drag queen* Jeciléia Matioli conduz o público através da beira



**Local:** Rua Presidente Getúlio Vargas (Beira-rio)

**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta/autoria: Gabs Ramos, 11/10/2014

Diferente da esfera pública e histórica das cenas anteriores, nessa há um mergulho no íntimo de uma história particular. O caso do suicídio de Nena Capeta era uma história que já circulava nas conversas do grupo, contada por amigos participantes do processo (e que foi confirmada com a família de Nena pelas redes sociais).

Apesar das tentativas de envolver no projeto as próprias travestis que trabalhavam na Beira-rio (elas constituíam um dos coletivos convidados para as oficinas criativas), não foi possível convencê-las a participar. Além de cartazes afixados na própria Beira-rio, foram feitas algumas visitas e conversas no local. Apesar de um bom diálogo, nenhuma delas compareceu no processo, talvez por não terem mesmo se interessado, talvez por receio dos reais objetivos desse encontro e dessa exposição à cidade. O ator Léo José, que interpreta a *drag queen* Jeciléia Matioli, participou então dos encontros e assumiu a cena.

<sup>91</sup> Instalação cenográfica criada pelo artista Thiago Delleprane, ex-integrante do Sala Preta.

<sup>92</sup> Grafite do artista Anderson de Souza, pintado ao vivo durante o desfile.

O símbolo sonoro do *funk* é muito forte na história – uma pessoa se suicida enquanto uma cidade dança –, e o ritmo aparecia na colagem sonora, mesclado com muitos ruídos. Essa era a única cena em que se usavam música e sons mecânicos gravados. O coro e os músicos não estavam presentes – era o tempo que tinham para se preparar para a trupe.

#### 2.6.5. Cena 5. Chegada da trupe e *Pool party* do intervalo

A cena começa na Beira-rio e se encaminha até a piscina do Clube Municipal, onde acontece uma espécie de intervalo, com água distribuída ao público e lugares para se sentar. O contexto histórico é a visita da princesa Isabel a Barra Mansa, em 1857 por ocasião da inauguração da estação ferroviária, quando ficou hospedada no casarão em que atualmente funciona o clube. A ideia era rememorar (principalmente pela música) antigos bailes de salão do Clube Municipal. A referência estética dessa e da próxima cena é o *Baralho Imperial*,<sup>93</sup> de Clécio Penedo.

A primeira aparição, que surpreende o público do lado oposto do altar da Beira-rio, é a Trupe Circo Palácio Trepidante, composta por todo o coro e pelos músicos, agora devidamente paramentados como artistas circenses. Carregam uma faixa com o dizer “Pool Party do Intervalo” e atacam a canção “A chegada do circo”. A música conduz o cortejo até a piscina do Clube. A trupe fica do lado de fora (e depois se encaminha para a próxima cena).

Na piscina (vazia) do clube estão posicionados uma pequena orquestra de *jazz* e quatro casais de bailarinos, cada um representando um dos naipes do baralho.<sup>94</sup> O público é recepcionado pela personagem Princesa Isabel, que convida todos para a festa, lamentando a impossibilidade do uso do casarão por motivos de seu “desabamen... digo, tombamento” (Fotografia 12). Ela dá início ao intervalo, oferecendo água ao público. Enquanto os músicos tocam a música “Anos dourados”, a princesa permanece sentada, como convidada de honra. Enquanto assiste a tudo, aperta e fuma um cigarro de palha e também bebe cachaça, servida em bandeja de prata. Ao final do repertório, dispensa todos apressadamente, alegando que precisa descansar.

---

<sup>93</sup> O baralho criado por Clécio traz diversas figuras do Brasil imperial, representadas com a típica ironia e criticidade do artista; entre elas, dom Pedro I, dona Carlota Joaquina, dona Leopoldina e também a princesa Isabel, que é interpretada no desfile cênico pela atriz Daiana Damião, uma mulher negra.

<sup>94</sup> Os quatro casais pertencem ao corpo de baile do Projeto Dança e Magia. Coreógrafo: Pericles Araújo. A orquestra de *jazz* do Projeto Música nas Escolas contava com 16 músicos entre metais, saxofones e bateria. Maestro: Maxwell de Paula.

A relação entre música e memória aqui é afetiva, por meio da música de baile. Não foi realizada pesquisa aprofundada sobre a música de algum determinado período histórico, mas simplesmente pedido ao maestro que escolhesse um repertório característico de bailes de salão. Talvez por ser uma proposta de suspensão para o descanso e retomada de energia, haja também uma espécie de suavização da crítica: não foi abordado, por exemplo, o racismo que ronda as histórias dos “grandes bailes do municipal”, quando pessoas negras não podiam sequer entrar no casarão do clube... Apesar disso, a presença de duas pessoas negras em posição de poder na cena (a atriz que interpreta a Princesa e o maestro da orquestra) funcionava como um comentário sutil a esse fato.

**Fotografia 12.** *Pool party* do intervalo



**Local:** piscina do Clube Municipal

**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria: Gabs Ramos, 11/10/2014

#### 2.6.6. Cena 6. A trupe Palácio Trepidante coloca o Baralho Imperial na mesa

Essa cena ocorre na rua, à porta do Clube Municipal, de onde sai o público após o intervalo. Não há bem um “contexto histórico”, mas sim comentários bastante diretos sobre a política local atual e a situação do patrimônio arquitetônico ou dos editais públicos de cultura no contexto da encenação. A referência estética ainda é o *Baralho Imperial*, de Clécio Penedo.

Ao sair do Clube, o público é recepcionado novamente pela Trupe Palácio Trepidante, <sup>95</sup> já cantando em pianíssimo. Os versos da canção homenageiam figuras da cultura municipal,

---

<sup>95</sup> A primeira aparição da Trupe no *Nasce uma cidade* foi na segunda encenação, em 2011. Ela se caracteriza, no processo como um ambiente de metalinguagem em que o Coletivo coloca suas críticas sobre as movimentações



como a “dona Paula do samba” e a “tia Fifi do balé”. A Trupe é composta por quatro grandes grupos, cada qual representando um dos naipes do baralho. Há também uma apresentadora, para os naipes vermelhos e um apresentador, para os pretos. Quando todo o público se posiciona, eles anunciam o nome do espetáculo: A maior enganação da Terra. Os apresentadores informam que o grupo de artistas se transmuta até a cidade de Barra Mansa sempre que a Princesa retorna e que seus números serão de tradição e memória (Fotografia 13).

**Fotografia 13.** Trupe Palácio Trepicante (em destaque, o ator Pedro Ernesto)



**Local:** em frente ao Clube Municipal (ao lado do Parque Centenário)  
**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria: Gabs Ramos, 11/10/2014

Começam as apresentações dos números. Cada naipe é apresentado como proveniente de uma das “diferentes partes deste Vale”. Assim, o naipe de Copas vem do “encontro entre os Três Rios”, que são o Paraíba, o Piabanha e o Paraibuna. O naipe de Espadas representa a região do Pico das Agulhas Negras (onde se encontra a Academia Militar das Agulhas Negras). O de Ouros é uma referência direta aos bairros de origem dos três diretores da encenação, Rafael Crooz, Danilo Nardelli e Bianco Marques, todos barra-mansenses: Monte Cristo, Vila Nova e Quilômetro Três. O naipe de Paus, que encerra a apresentação da Trupe, não representa um território, mas sim a “força napoleônica” dos desabamentos. Deles, diz-se

---

da política cultural da cidade, de forma ácida e irônica. Trata-se de uma trupe circense sem habilidades circenses: os números são farsescos e encenados como metáforas de situações reais, muitas vezes brincando e debochando de figuras do poder municipal. O momento de exposição pública é aproveitado para cobrar atitudes sobre questões práticas e urgentes para a comunidade cultural.

que “vieram para tombar, mas acabaram derrubando com suas próprias mãos o Hotel Careca, o Fórum, a Sabec e todo o casario da Domingos Mariano...”<sup>96</sup>

Ao final dos números, a Princesa Isabel aparece na janela reclamando do barulho, pois segundo ela “não se pode nem dormir em paz numa cidadezinha do interior”... Ela aproveita para reclamar também da barulheira em torno do tombamento do casarão do Clube Municipal, que nunca sai do papel. Convoca uma plenária com o próprio público que, por aclamação, coloca-se a favor do tombamento e da destinação do prédio para projetos culturais.<sup>97</sup>

O público, então, escuta ao longe o apito de um trem. Flávio de Aiuruoca<sup>98</sup> aparece sobre uma passarela de pedestres e, com um megafone, começa a anunciar a chegada do “Trem do Tempo”. Anuncia que o embarque ocorrerá na Estação Memória, em apenas 10 minutos. A Trupe inicia uma corrida junto com o público, para chegar a tempo na estação (Fotografia 14).

**Fotografia 14.** Corrida para a Estação



**Local:** em frente ao Clube Municipal (Parque Centenário à direita)  
**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria: Gabs Ramos, 18/10/2014

Toda essa cena tem uma dinâmica sonora que remete ao universo circense, com sons misteriosos e surpreendentes que reforçam o jogo cênico dos números farsescos da trupe. Para

---

<sup>96</sup> A cidade abrigava expressivo conjunto arquitetônico do século XIX e início do XX, que vem sendo demolido e dando lugar a muitos estacionamentos, lojas de departamentos, farmácias e igrejas evangélicas.

<sup>97</sup> Como profetizado na cena, o casarão seria tombado por lei municipal em 2016 e posteriormente reformado. A enorme piscina, porém, foi coberta e transformada em estacionamento.

<sup>98</sup> Os Flávios eram os “personagens” assumidos pelos dois diretores de cena (Rafael Crooz e Danilo Nardelli) e pelo diretor musical (Bianco Marques). Seu figurino remetia ao “New Look” de Flávio de Carvalho. Os Flávios transitavam entre as cenas, dirigindo o desfile cênico ao mesmo tempo em que atuavam.

simbolizar sonoramente os aspectos de cada naipe do baralho, foram selecionados diferentes timbres, a partir dessas mesmas características: no naipe de Copas, foram usados instrumentos de sopro e manipulação de água – a ideia era produzir sons longos, místicos e leves; para o naipe de Espadas foram usados apenas metais percutidos, sugerindo sua força, agressividade e lembrando o som do entrecchoque de espadas; no naipe de Ouros foram usados os sons delicados e frágeis de objetos de vidro; e no naipe de Paus, que trazia o elemento do fogo e da força bruta, foram usados apenas instrumentos de percussão de pele (tambores).

#### 2.6.7. Cena 7. Corpo sem cabeça: O padroeiro linchado

Não é propriamente uma cena, mas uma ação performática do coro de atores em meio às linhas férreas, que é vista pelo público assim que entra na plataforma de embarque da Estação Ferroviária. A memória evocada aqui é a do padroeiro da cidade: São Sebastião. A proposta era sobrepor à imagem do santo eivado de flechas a então recente onda de notícias sobre linchamentos coletivos, uma ideia de “justiça com as próprias mãos” que começava a aflorar no país.<sup>99</sup> Uma referência visual mencionada é a série *Corpo sem Cabeça*, de Clécio Penedo,<sup>100</sup> mas nesse caso não aparece nenhuma citação direta às obras.

A entrada do público na Estação é certamente, para muitos, um momento nostálgico: a plataforma já está fechada desde a década de 1990, quando cessaram as viagens dos trens de passageiros (os trens seguem passando diariamente, mas agora carregam apenas minério e as demais necessidades dos gigantes do aço). Há novamente uma certa suspensão da teatralidade, devido aos procedimentos de segurança necessários à entrada de um grande número de pessoas. Mas à medida que passam do portão, as pessoas já podem ver a ação do coro, que acontece sob uma passarela de pedestres, cujas colunas foram pintadas de vermelho para a encenação.

---

<sup>99</sup> A esse respeito, encontrei notícias da época sobre pessoas acusadas de pequenos furtos: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/02/05/rapaz-que-ficou-presos-a-poste-e-achado-em-ab-rigo.htm>; <https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2015/07/07/mais-uma-pessoa-amarrada-em-poste-mais-um-linchamento/>.

<sup>100</sup> Última série produzida pelo artista, em que há “dissolução da figura” na obra de Clécio Penedo: são manchas escuras de piche e grafite dando a reconhecer entre elas, ossos humanos. A série é dedicada à Revolta de Canudos, sendo que Clécio, “diferenciando-se frontalmente da obra de Euclides da Cunha, evita abordar Canudos a partir do tradicional destaque dado ao heroísmo dos sertanejos (...) preferindo examinar o fato da destruição em si. Não busca as causas, apenas se vê perplexo diante das consequências” (COUTO, 2003).



Todos os atores estão seminus e manipulam grandes cordas também vermelhas (cor que caracteriza o padroeiro); dois deles estão amarrados com essas cordas às colunas, em posições que lembram as imagens mais tradicionais em que São Sebastião costuma ser representado. Ao redor dos “linchados” e em duplas, o coro vai desenvolvendo imagens com as cordas, em jogos de atração e repulsão.

O som aqui é o da aglomeração das pessoas na entrada da plataforma, além dos avisos regulares de Flávio no megafone (ele segue anunciando a chegada do Trem, que se aproxima). Não houve nenhuma outra intervenção sonora. A série *Corpo sem Cabeça* foi bastante usada na oficina de música – na investigação de sonoridades míticas e rituais –, mas essas criações foram mais aproveitadas na última cena do desfile cênico do que aqui, como fora previsto.

#### 2.6.8. Cena 8. Estação Memória: a chegada do menino Clécio

Estando o público posicionado na plataforma de embarque, foi usado como espaço cênico o vão entre as linhas férreas e as janelas da Estação das Artes, que fica do lado oposto. A cena é homenagem a Clécio Penedo e também a duas figuras importantes da cultura local, falecidas naquele mesmo ano: o violeiro Dito e o canoieiro Bica.<sup>101</sup> De maneira geral, rememora os trens de passageiros que não existem mais na cidade. Não há referências estéticas mencionadas para a cena.

O coro permanece em ação com as cordas vermelhas, embaixo da passarela. Quando o público termina de se posicionar na plataforma, soa novamente o apito do trem, bem como seu som ruidoso, se aproximando e ficando cada vez mais forte. São dezenas de músicos, vestidos como operários e posicionados em fileiras e grupos, formando os “vagões” de um trem imaginário. É o Trem do Tempo, performado pelos Meninos do Batuque (Fotografia 15 e ANEXO SONORO, faixa 6).

O Trem do Tempo vem se aproximando lentamente, no espaço entre as linhas férreas. Seu som imita o trem contemporâneo, mas, em vez de minério ou bobinas de aço, ele carrega em seu interior (os atores vinham caminhando entre as fileiras de músicos) o menino Clécio e

---

<sup>101</sup> O violeiro seu Dito chegou em Barra Mansa aos 17 anos, vindo de Formigas (MG). O seresteiro mais importante e antigo da cidade. (SEU Dito. In: SECEC RJ. Mapa de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. [S. l.], [2013?]. Disponível em: <http://mapadecultura.com.br/manchete/seu-dito>. Acesso em: 25 abr. 2021.) O canoieiro Bica, da Associação de Canoieiros de Barra Mansa, era tradicional na procissão de Nossa Senhora Aparecida. Ele participou do *Nasce* na encenação de 2011, conduzindo a canoa com a personagem da santa.

sua mãe, vindos da cidade de Bom Jardim de Minas. A cena representa a chegada do artista, ainda criança, em Barra Mansa, lugar em que viveu e trabalhou até o fim da vida. Na cena, o menino carrega lápis e um bloquinho, em que vai desenhando tudo o que curiosamente absorve da cidade.<sup>102</sup>

**Fotografia 15.** Trem do Tempo



**Local:** Entre as linhas férreas da MRS e Ferrovia Centro-Atlântica  
**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria não informada, 2014

Nas janelas da antiga Estação Ferroviária aparecem as (Vo)vozes da Geração, um grupo de senhoras cantoras.<sup>103</sup> Elas acenam para o Trem, que para exatamente em frente à Estação. Elas começam a cantar (acompanhadas por violão) a canção “Estação Memória” (ANEXO SONORO, faixa 7), que homenageia em versos o “menino sonhador que veio de Bom Jardim, (...) nos tempos do mineirinho<sup>104</sup>”. Ao descer do trem, o menino Clécio se surpreende com os atores nas cordas vermelhas (a imagem de São Sebastião) e desenha freneticamente em seu bloquinho.

Na segunda parte da canção os versos homenageiam Bica e Dito: “Bica remador/ do rio da cidade / em sua canoa embarcou / deixando muita saudade. / As serestas da Gare, ao

<sup>102</sup> Clécio Penedo tem uma série de importantes bicos de pena da arquitetura e natureza da cidade de Barra Mansa.

<sup>103</sup> Este coro de senhoras participou de todas as edições do *Nasce uma cidade*. Na primeira edição do projeto, ainda não se reconheciam como um grupo, pois se reuniam para cantar apenas no contexto religioso da Igreja católica. A participação no *Nasce uma cidade* as impulsionou no sentido de realizar mais apresentações e também de nomear o grupo: Coral Vozes de Ouro.

<sup>104</sup> “mineirinho” é como popularmente se chamou o Trem Mineiro da antiga Rede Ferroviária Federal (RFFSA), um trem de passageiros de longa distância que operava na Linha Tronco da antiga Rede Mineira de Viação no sentido norte, ligando o município de Barra Mansa à cidade de Ribeirão Vermelho, no sul de Minas Gerais.

lado da Estação / Não têm mais aquele som bom / do Dito e seu violão”. Enquanto isso, entram no trem os dois personagens, interpretados também por atores muito jovens. O trem começa a se movimentar lentamente, e Flávio anuncia no megafone o embarque para a próxima cena, nos ônibus que já estão posicionados do lado de fora.

A pesquisa da mimetização do som do trem foi feita na oficina de música, em um processo de escuta do som da cidade e da identificação de alguns marcos sonoros.<sup>105</sup> O som do trem é uma referência constante para os moradores, pois o pátio de manobras fica bem no meio do Centro comercial e – na falta de qualquer planejamento urbano – atrapalha a circulação dos passantes muitas vezes ao dia, já tendo, aliás, causado muitos acidentes fatais. A ideia de marco é trazida na cena como uma lembrança: é o mesmo som do trem, porém remetendo ao nostálgico tempo em que, em vez de atrapalhar os fluxos, ele simbolizava o próprio fluxo urbano. A memória do trem de passageiros certamente tem, para muitos barra-mansenses, um significado emocional e familiar, uma vez que parte significativa da população tem ascendência mineira (Fotografia 16).

**Fotografia 16.** Trem do Tempo observado pelas telas do público. Nas janelas, as (Vo)vozes da Geração.



**Local:** entre as linhas férreas, ao fundo a antiga Estação Ferroviária  
**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria: Felipe Branco Cruz, 11/10/2014

---

<sup>105</sup> Segundo Schafer (2011a, p. 27), a expressão marco sonoro (em inglês, *soundmark* é um derivado de *landmark*) “se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar”.

### 2.6.9. Cena 9. A pajelança da posse do deus morto

A cena acontece no jardim da Fazenda da Posse. Como pano de fundo da narrativa, foi usada uma lenda bastante comum nas cidades do interior do Brasil: a de que exista uma cabeça de burro enterrada na cidade, amaldiçoando o lugar (na versão da lenda que circula em Barra Mansa, um padre teria engravidado uma lavadeira e, sob a denúncia de um barão, foi deposto de seu cargo. Como vingança ele teria enterrado a cabeça de burro e lançado uma maldição para que nada prosperasse na cidade). A principal referência dramatúrgica e estética é o texto *O bailado do deus morto*, de Flávio de Carvalho.<sup>106</sup>

Quando o público chega na Fazenda da Posse, os coreutas estão espalhados pelo jardim, todos mascarados, vestindo saias de palha e realizando sequências de imagens corporais, criadas a partir de seus tabus pessoais. Entre a realização de cada imagem, eles fazem “caminhadas ridículas”, transitando pelo jardim e entre o público que chega. Uma mulher vestida de preto (a Mulher do Padre) também vaga pelo local, se escondendo entre as árvores. A cena ocorre já ao cair da tarde e durante seu transcorrer, escurece.

Quando todo o público já se encontra no jardim, aparece à janela o personagem Lamentador – o corifeu – tocando um berrante. Ele narra a lenda da cabeça de burro e convoca todos para o rito de (des)maldição. Começa um ritmo fúnebre, tocado pelos tímpanos. Seguindo o ritmo, o coro vai se juntando enquanto canta o “Canto do desenterrar” (ANEXO SONORO, faixa 8) e segue em fila até uma área do jardim onde estão dois coveiros mascarados. As máscaras usadas na encenação, reitero, foram emprestadas pelo Teatro Oficina Uzyna Uzona<sup>107</sup> e são réplicas das máscaras de Flávio de Carvalho, feitas originalmente para a primeira montagem do *Bailado*. O coro circula os coveiros, ainda cantando (esse canto e os gestos do coro também foram criados a partir da metodologia dos gestos da pentatônica).

Após algum tempo, uma urna mortuária aparece na terra. A Mulher do Padre entra na roda e retira então a cabeça de burro do buraco, enquanto fala seu texto (Fotografia 17). Começa um ritmo frenético, metálico e agudo (feito com as gaiolas velhas encontradas

---

<sup>106</sup> *O bailado do deus morto* é um texto teatral escrito por Flávio de Carvalho em 1933, para a estreia do Teatro da Experiência: “A peça dialoga com a dança, passando por diversas vanguardas artísticas, e trata de um conjunto de coreografias e ações para a celebração de um ritual de despedida e libertação, já que a morte de Deus significa a libertação de seu criador, no caso, o próprio homem” (ZAMBELLI, 2015).

<sup>107</sup> É preciso fazer mais uma vez um agradecimento público ao Teatro Oficina, pelo valioso empréstimo das máscaras.

durante a oficina de música no terreno do parque). O coro faz a dança do comichão, em movimento que se acelera cada vez mais. A Mulher veste a cabeça de burro e assume o papel do deus, em dança que encena sua morte: em um movimento coreografado, os coveiros cortam a cabeça do deus, e ela cai nas mãos do Lamentador.

Com a cabeça de burro nas mãos, o Lamentador começa a cantar o “Coro dos Homens Perplexos”, um diálogo responsório entre ele e o coro (o texto da música é do *Bailado*). No canto, os coreutas perguntam sobre as partes do deus despedaçado (os ossos, os tendões, os dentes...) ao que o Lamentador responde listando seus usos (para farinha, para óleo de mocotó, para pentes...). Cantando em êxtase ritualístico, se dirigem até uma grande fogueira em que, ao final da música, a cabeça de burro é lançada. Os coreutas também queimam suas próprias máscaras, e o público é convidado a queimar também suas maldições (ANEXO SONORO, faixa 9)

**Fotografia 17.** Mulher do Padre e Coro dos Homens Perplexos



**Local:** Fazenda da Posse (jardim)

**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria: Luisa Ritter, 2014

As portas e janelas da Fazenda da Posse então se abrem, enfeitadas com grandes pedaços de chita. De dentro do casarão, sai o grupo Jongo de Pinheiral<sup>108</sup>. Uma jogueira ao microfone encerra o *Nasce uma cidade*, em um discurso sobre tradição, memória, identidade e território:

---

<sup>108</sup> “O Grupo Jongo de Pinheiral, formado por moradores da comunidade, mantém viva esta expressão de origem africana deixada pelos negros escravizados da Fazenda São José dos Pinheiros, berço histórico de Pinheiral. Fundado em 1996 com o objetivo de preservar a dança de jongo e aprimorar a biblioteca cultural afro-brasileira na região, o CREASF “Centro de Referências e Estudos Afro do Sul Fluminense”, integra a rede de Pontos de Cultura desenvolvendo atividades em escolas e articulando outros grupos de cultura popular da região” (JONGO de Pinheiral/RJ. In: UFF. Pontão de Cultura Jongo/Caxambu. [S. l.], 2008. Disponível em: <http://www.pontaojongo.uff.br/jongo-de-pinheiralrj>. Acesso em: 21 maio 2021).



A tradição se faz memória. Para projetar nosso futuro é preciso saber quem somos nós, é preciso saber primeiro de onde nós viemos. Somos filhos desta terra. Somos o vale, a montanha, o quilombo, o terreiro! Somos os cidadãos arquitetos da memória. Saravá meu povo, abrimos um novo ciclo desta terra! Vamos jongar! (NASCE..., 2014)

Os atores reverenciam os tambores e se inicia a roda de jongo com a canção “Eu vim saravá terra que eu piso”, do próprio Jongo de Pinheiral. Os jongueiros dançam entre si e depois também atores, músicos e público são convidados a entrar na roda (Fotografia 18).

A cena propõe outro olhar sobre a memória, trazendo à narrativa uma lenda urbana urdida na oralidade e propondo uma ação coletiva, que é a queima da maldição que assola a cidade. Há, como, aliás, de maneira geral, em toda a encenação, uma temporalidade múltipla: tendo como cenário a construção mais antiga da cidade, busca ritualizar um novo futuro. É marcante na cena, a presença do Jongo de Pinheiral. Essa prática comunitária afro-brasileira de origem bantu compreende dança, tambores e cantos. Se desenvolveu principalmente nas fazendas de café da região Sudeste e, desde 2005, é considerado um patrimônio imaterial brasileiro. Terminar o desfile cênico em uma roda de jongo é saudar a sabedoria ancestral e a memória dos mais velhos, tentando criar assim, um novo futuro.

**Fotografia 18.** Jongo de Pinheiral



**Local:** Fazenda da Posse

**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria Luísa Ritter, 2014

## **2.7. Análise detalhada da Cena 2: o papel épico da música (e do coro)**

A encenação de que estou tratando na presente pesquisa é bastante complexa para que, nos limites do trabalho em pauta, seja possível analisar com profundidade, como seria necessário, a relação música e teatro por toda a longa extensão do desfile, composto por nove

cenar. Por esse motivo, após explanar sobre cada uma das cenas, como feito acima, escolhi fazer um mergulho mais aprofundado em uma delas, de forma a possibilitar escuta ainda mais direcionada aos elementos que aqui me interessam. A cena 2: Pé 40 sapato 38 foi escolhida por seu caráter épico e narrativo e por ter intensa participação musical do coro, que canta todas as suas falas. Ainda que esses elementos épicos estejam presentes por todo o desfile, aqui aparecem potencializados na forma de uma utilização gestual da música (no sentido brechtiano do termo).

A cena tem uma particularidade que considero importante como ponto de partida para análise: sua duração maior, com o público se aglomerando próximo aos atores, em audiência mais concentrada. O espaço da cidade é experienciado, sem dúvida, mas a partir de uma certa “moldura” que a cena propõe. Faço essa observação, pois me parece que isso reforça o *teatro* da cena (em contraposição às outras formas de experiência propostas pela encenação<sup>109</sup>) e faz aumentar a importância dos diálogos. Esse aspecto literário também reforça, na música da cena, seu caráter narrativo.

Cabe observar ainda que a construção dessa e das demais cenas, assim como dos deslocamentos do desfile cênico, aconteceu de forma colaborativa. De maneira geral os exercícios da oficina de atuação eram pensados como preparação para a criação: em uma primeira parte, por exemplo, eram feitos exercícios sobre ações, gestos ou criação de figuras coletivas. Antes de entrar na criação em si, eram apresentadas as principais referências levantadas pela equipe de dramaturgia – textos, imagens de Clécio Penedo, matérias de jornal etc. – e solicitado ao grupo algum material prático (sequências de ações ou gestos, por exemplo). Havia então a montagem da cena com essa criação individual ou coletiva e sua adaptação ao contexto dramático. Algumas cenas chegavam já com textos escritos, outras apenas com esboços. No caso da cena 2, o texto chegou “pronto” para o grupo, criado pela equipe de dramaturgia.

Na prática de criação, o grupo foi dividido em dois: de um lado os personagens que atuavam nas janelas do palácio e do outro, o coro. Com os primeiros foram pesquisados os gestos dos personagens, a partir das imagens das obras de Clécio Penedo – posto que os personagens só apareciam da cintura para cima, foram exagerados os movimentos de mãos,

---

<sup>109</sup> Faço referência aos demais momentos do desfile em que o público se desloca ou mesmo em que há uma cena mais fragmentada, que se confunde com o próprio fluxo da cidade.

braços e as expressões faciais.<sup>110</sup> Com o coro, foram trabalhados movimentos coletivos (inspirados na topografia da cidade) e os gestos da pentatônica. Todas as intervenções do coro são cantadas.

As principais referências estéticas da cena são as séries de Clécio Penedo Pé 40 Sapato 38 e Re-tratos, ambas da década de 1980. Os desenhos que compõem as séries são retratos inusitados de importantes figuras midiáticas ou históricas. O modo debochado com que Clécio as representa inspiraram ao Coletivo uma leitura do momento histórico que a cena narra (a elevação da vila à cidade) a partir de novos – e disruptivos – olhares. Clécio tinha como tema o Brasil. O Coletivo comenta sua própria cidade (ainda que a cidade, em seu particular, sofra das mesmas mazelas nacionais). Faço a seguir alguns comentários sobre as séries.

Em Pé 40 Sapato 38, Clécio Penedo faz uma série de 16 desenhos a lápis sobre papel e colagens. A série foi criada a pedido da Galeria Candido Mendes, no Rio de Janeiro, em um conjunto de exposições que tinha como título “A cor e sua utilização”, em 1981. Com criatividade, Clécio aceita o desafio das cores, mas apresenta uma proposta interessante: os desenhos são em preto e branco, e trazem abaixo da imagem cartelas de cores com indicações numeradas, de forma a que cada observador construa suas próprias relações (essa estética, própria do universo do *marketing*, é, aliás, bastante visitada por Clécio em diversas de suas séries).

Nos desenhos, o artista representa algumas figuras públicas, agregando a cada uma delas uma variedade de símbolos e objetos aparentemente sem nenhuma relação direta ou racional. Cria-se um jogo de múltiplos significados, que o espectador percorre, livre, a partir de sua própria visão de mundo e bagagem cultural. Clécio decompõe, assim, a imagem de diversos mitos. Nas palavras do artista:

resolvi trabalhar os desenhos apenas com o lápis preto comum, discutindo o problema da cor não no campo das artes, mas nos campos do consumo, do estereótipo, dos mitos e das neuroses urbanas. Assim, cada quadro retratando um mito (Getúlio Vargas, Pelé, Chico Buarque, Caetano Veloso, D. Pedro I, Roberto Carlos, Zico, Super Homem, Carmem Miranda, Rui Barbosa e outros) tem as cores indicadas por catálogos de cores colados no rodapé (PENEDO, 1993, p. 20).

---

<sup>110</sup> No bloco de notas da equipe de dramaturgia são elencadas as referências usadas para cada personagem: “Miranda – Carmen Miranda “Pé 40, Sapato 38” e Estudo: Cantora / Barão – “sapo” e “urubu” da Série Marcas de um março marcial / Fazendeiro – Mau Há ou Loucomotivo e Papagaio, águia e aia, da Série Retratos / Padre – Marilyn com banana da série março marcial, Inocêncio X, série Ícones e gestos / Coronel – Bentos. Balaios e Sabinos, o homem vem aí, série Retratos e Espada e Coração no Herval, da série Retratos” (CROOZ, MARQUES, NARDELLI, 2014).



A série inspirou a criação de um personagem importante para o desenrolar da cena: a figura excêntrica e alegórica de Miranda, a Capital (Imagem 6). No desenho de Clécio, Carmem Miranda tem um grande turbante na cabeça, feito de engrenagens mecânicas. Diante dela, um par de mãos religiosas acolhem uma lâmpada acesa. Na cena, são as mãos do padre que tentam acalmar o povo pela religião, enquanto se alia ao poder institucional e recebe também seu saco de terra – “Agora vem o sino convidando”, satiriza o coro).

**Imagem 6.** Carmens



**Fonte:** Compilação do autor<sup>111</sup>

A outra série, Re-tratos, foi composta por Clécio em 1985 para uma exposição no Museu Histórico Nacional e retrata vultos da história brasileira do Primeiro Reinado até a Proclamação da República, sempre acompanhados de objetos inusitados e parecendo surpreendidos em gestos reveladores. Em alguns dos retratos aparecem recortes da história da arte, destacando Magritte, Picasso e Botero. No texto de apresentação da exposição, o professor Geraldo Edson de Andrade escreve sobre o tipo de leitura histórica proposto pelo artista:

Na arte brasileira, os nossos clássicos do passado usaram e abusaram dos grandes feitos dos heróis pátrios, detendo-se particularmente naqueles acontecimentos grandiloquentes de viva exaltação, como estão presentes na obra dos valorosos pintores Pedro Américo e Victor Meirelles, e profusamente reproduzidos nos nossos velhos cadernos escolares. Os tempos evidentemente mudaram e, com eles,

<sup>111</sup> À esquerda, detalhe da obra Carmen Miranda, de Clécio Penedo (1993, p. 21). À direita, fotografia da personagem Miranda; atriz: Anna Luiza Portugal (COLETIVO..., out. 2014).

idealizadas historicidades. Na visão de Clécio, nossa história tem outras conotações que não aquelas já conhecidas (PENEDO, 1993, p. 24).

A reflexão do professor Andrade aponta na obra de Clécio características no trato da memória que são fortes também no *Nasce uma cidade*: um olhar para as outras narrativas possíveis no tecido polifônico da história. Certamente o retratista Clécio Penedo concordaria com esta afirmação de Walter Benjamin (1996, p. 224): “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. A encenação do Coletivo Sala Preta caminha no mesmo sentido.

A história que a cena (re)conta – e recria – é a da elevação da pequena vila de Barra Mansa à categoria de cidade, em 1857, por meio de um decreto do presidente da província do Rio de Janeiro: “Foi colocado na carta geográfica (...) mais um pequeno ponto escuro ao lado dum grande traço azul” (SCHETTINO, 2015, p. 29). Ao que parece o acontecimento teve caráter bastante protocolar, uma vez que não há muitas informações sobre eventos ou festas cívicas em decorrência da data. Sobre outra celebração, entretanto, ocorrida 25 anos antes, encontram-se mais dados, seguindo a narrativa poética de Lacyr Schettino. Ela menciona uma grande festa, com muitos “fogos de artifício na beira do Paraíba”, muitos “chapéus de plumas”, “casacas... e luvas!”. E comenta o especial empenho do primeiro presidente da câmara municipal: “O Tenente Domiciano de Oliveira Arruda (...) celebrou a instalação da Câmara com festas inesquecíveis” (SCHETTINO, 2015, p 22)

Na cena do desfile cênico, não havia menção direta a nenhum vulto histórico do município. É possível, contudo, supor que a personagem do Índio Barão Presidente (apesar do intrincado nome, no decorrer da cena o personagem é referido apenas como “o barão”) faz alusão ao capitão-mor Custódio Ferreira Leite, o barão de Aiuruoca. Sobre ele, a historiografia do município (em especial, a consultada por Lacyr) criou uma espécie de mitologia heroica: “Muito religioso e boníssimo para os escravos, além de generoso ao extremo, acabou, por isto, onerado de muitas dívidas” (ALMEIDA, 1994, p. 78) Foi, por muito tempo, apontado como o principal fundador da cidade, por ter feito erguer a primeira capela e por ter doado muitas terras “às pessoas que desejassem construir” (p. 77).<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> O trecho a seguir, escrito pelo cônego Fernandes Pinheiro poucos meses após a morte do barão, demonstra até que ponto chegava essa construção mitológica do fazendeiro benfeitor: “Atravessava o nosso herói o campo de uma fazenda, quando um cavalheiro (...) rogou-lhe encarecidamente que se encaminhasse à situação de sua mãe, (...). Como de costume, rendeu-se o barão a essa súplica, e chegando ao lugar indicado encontrou-se com a aflição de uma triste viúva, a quem um ávido genro obrigava a vender os últimos escravos, (...). Já nessa época

Para o Coletivo não interessava a fidelidade a nenhuma narrativa hegemônica da história, mas sim lançar luz a algumas imagens reveladoras por trás do discurso de Lacyr: “Quanta gente pé no chão / acompanhando a alvorada / da banda que veio de fora / pra festa municipal... (SCHETTINO, 2015, p. 22)

No poema de Lacyr, a gente pé no chão é um detalhe, mas um detalhe que revela – se for objeto de busca interessada – novos sujeitos históricos no discurso de formação da cidade. Me parece que o *Nasce uma cidade* propõe uma história cênica a contrapelo da história como efeméride, uma espécie de outro olhar: o que diria da festa, aquela “gente pé no chão” que, no poema, apenas “acompanha” a alvorada? A “gente pé no chão” que não pôde entrar no palácio para festejar, mas que sacode seus trapos parangolés do lado de fora?

Há aí um movimento de olhar para a história a partir não dos grandes eventos mas do pequeno. Das minúcias. Como nos lembra Simas (2019, p. 10): “é a miudeza que vela e desvela a aldeia, as suas ruas e as nossas gentes”. E se referindo à ideia de escovar a história a contrapelo, de Walter Benjamin:

A importância de atentar para os fazeres cotidianos como caminho para escutar e compreender as outras vozes, além da perspectiva do fragmento como miniatura capaz de desvelar o mundo, é a chave da desamarração do ponto. Benjamin pensava também sobre a importância de o historiador ter pelo objeto de reflexão o interesse do olhar da criança pelo residual (SIMAS, 2019, p. 10)

Certo é que a encenação não pretendeu apenas contar um fato histórico (a elevação da vila à categoria de cidade), mas sim retratar comicamente e de maneira crítica a situação de uma festividade pública de caráter cívico, fazendo uma paródia do próprio ato de comemorar o aniversário de uma cidade. Na cena anterior – És Tupi do Brasil – ocorre um nascimento mais simbólico da cidade, em relação ritualística com o território. Nesta, tem lugar o seu nascimento institucional.

Passemos então a analisar o modo como a música se insere nessa encenação e como colabora para potencializar ainda mais seus elementos épicos. De forma bastante resumida, é possível afirmar que a música assume uma função épica na cena, sempre que ela não serve apenas para enfatizar a ação – como um pano de fundo ou “clima” –, mas, antes, serve para

---

achava desmoronada a fortuna do barão de Ayuruoca, (...). Avalie você leitor, a dor que transpassaria aquela grande alma, vendo-se na rigorosa necessidade de pela primeira vez, em sua longa vida, negar-se a um ato de beneficência. (...) Chegando a esta Capital, abrilhantou-lhe o espírito uma inspiração celeste, lembrou-se ele, que nunca jogava, de comprar um bilhete de loteria para a viúva, e o anjo da beneficência, tomando a forma da menina que extraía os bilhetes, fez com que nesse número saísse a sorte grande. Transportado de júbilo, (...) apeia-se na pobre habitação da desconsolada viúva, integralmente entrega-lhe o dinheiro, que em seu nome recebera, e montando de novo seu cavalo, subtrai-se aos agradecimentos dessa família (COLEÇÃO..., 2014)

interromper a dramaticidade e qualquer de seus efeitos ilusórios. Walter Benjamin (2017, p. 96-97), filósofo e amigo de Brecht, afirma que a interrupção no teatro épico tem o efeito de confrontar a ilusão do público:

É que tal ilusão é inadequada para um teatro que pretende examinar os elementos da realidade no sentido de uma ordenação experimental. (...) O teatro épico não reproduz as situações; antes, as descobre. A descoberta das situações acontece por meio da interrupção do curso dos acontecimentos. Entretanto, a interrupção aqui não tem um caráter de excitação, mas uma função organizativa. Ela congela a ação que se desenrola, obrigando o espectador a tomar posição em relação à ação e ao ator, em relação a seu papel.

Assim como os demais elementos do teatro épico,<sup>113</sup> a música tem função fortemente narrativa e, portanto, comenta as ações. Benjamin (2017, p. 11) diria que “nesta tribuna, é preciso instalar-se”. Pois bem, a música de uma cena épica é uma música que precisa assumir uma posição em relação à narrativa da cena.

Pode ser válido reproduzir o quadro comparativo entre as funções da música no teatro dramático e no épico, da forma com que Brecht propõe em um escrito de 1930 (“Notas sobre a ópera *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny*”):

**Imagem 7.** Música dramática / música épica, em quadro comparativo de Brecht

Forma dramática de teatro	Forma épica de teatro
A música apresenta o texto	A música facilita a compreensão do texto
Música que intensifica o efeito do texto	que interpreta o texto
Música que impõe o texto	que pressupõe o texto
Música que ilustra	que assume uma posição
Música que pinta a situação psicológica	que revela um comportamento

**Fonte:** Brecht, 1978, p. 17

Esse quadro aparece após outro, bastante conhecido, em que Brecht aponta de maneira mais geral as diferenças entre as formas dramática e épica de teatro. É importante registrar a nota do autor, para não cair em generalismos: “este esquema não apresenta contrastes absolutos, e sim, meramente, variações de matiz. É possível, pois, dentro de um mesmo

<sup>113</sup> Ainda que se possa encontrar traços épicos em toda a história do teatro, Erwin Piscator (1893-1966) foi quem primeiro utilizou a expressão teatro épico. Brecht trabalhou com Piscator e desenvolveu extensa obra teórica em que aprofundou o conceito, apoiado na experiência prática do palco. No final da vida, Brecht não utilizava mais o termo épico, mas sim teatro dialético.

processo de comunicação, optar quer por uma sugestão de caráter emotivo, quer por uma persuasão puramente racional” (BRECHT, 1978, p. 16). De qualquer forma, o quadro pode dar uma boa dimensão do que estou buscando apontar na música da cena 2, Pé 40 Sapato 38: é uma música que assume posição diante dos acontecimentos colocados em cena. É possível perceber, na música, seu gesto.

Foi por meio da música – em que teve a colaboração importantíssima de ótimos compositores parceiros<sup>114</sup> – que Bertolt Brecht formulou suas principais reflexões acerca do gesto – conceito central em sua teoria – concentradas em seus ensaios dedicados à música, como “Acerca da contribuição da música para um teatro épico”, de 1935 e “Acerca da música-gesto”, de 1938 (PINTO, 2008). A palavra latina *gestus* é utilizada por Brecht em contraposição ao conceito aristotélico de *mimese* – o princípio da imitação. Enquanto no território da dramática aristotélica, “o herói é colocado, pelas ações, em situações que lhe põem a descoberto o seu ser mais íntimo” (BRECHT, 1978, p. 186), no *gestus* o que se pretende é não apenas imitar as ações, mas utilizar essa imitação para demonstrar as implicações sociais e políticas das atitudes. Algumas traduções optam por manter o termo *gestus*, outras (como a de Fiama Pais Brandão, que utilizo) preferem usar gesto.

Para Walter Benjamin (2017, p. 12), “o teatro épico é gestual. (...) O gesto é seu material, e a utilização objetiva desse material é a sua tarefa”. O autor menciona a característica autêntica do gesto (“é possível falseá-lo somente até certo ponto” (p. 12)) e o modo como o gesto se torna um fenômeno dialético, uma vez que é uma “delimitação rigidamente enquadrada de todos os elementos de uma atitude” (p. 12-13). Os gestos são usados no teatro de Brecht não para expressar interioridades ou subjetividades dos personagens mas, antes, para revelar as situações sociais em que eles estão inseridos. Benjamin refere-se aqui não a quaisquer gestos usados no teatro (e que estariam mais próximos da mímica), mas propriamente ao que Brecht (1978, p. 194) chama de gesto social:

Nem todos os gestos são “gestos sociais”. A atitude de defesa perante uma mosca não é, em si própria, um gesto social; a atitude de defesa perante um cão pode ser um gesto social, se através dessa atitude se exprimir, por exemplo, a luta que um homem andrajoso tem de travar com os cães de guarda. As tentativas para não escorregar numa superfície lisa só resultam num gesto social quando alguém, por uma escorregadela, perde a sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio.

---

<sup>114</sup> Brecht trabalhou com os compositores Paul Hindemith (1895-1963), Kurt Weill (1900-1950), Hanns Eisler (1898-1962) e Paul Dessau (1894-1979) (PINTO, 2008).

Dentro do escopo desta pesquisa, é importante compreender que o conceito de gesto social no teatro épico não está restrito ao trabalho do ator, mas alcança todas as áreas da engrenagem teatral: há o gesto da música, o gesto do cenário, o gesto do figurino... Ingrid Koudela (2010) salienta que o gesto social (ela usa o termo *gestus*) não está restrito ao campo da atuação, mas pode estar presente na atitude empregada pelas diversas vozes do discurso cênico. Sendo assim, na concepção brechtiana, o gesto

pode referir-se à entoação de uma palavra, ao enunciado de uma frase, a um movimento de mão, a uma atitude corporal, a uma sequência de sons na música, a um ritmo, a um objeto de cena, a uma ação, ao ritmo das palavras, à estrutura das frases, ao embate de tons, à sequência e linhas em uma poesia (KOUDELA, 2010, p. 124).

Voltando a Benjamin (2017, p. 13), “quanto mais interrompemos alguém em ação, mais gestos obtemos”. Daí que a característica da interrupção da ação é importantíssima no papel da música em uma cena épica. Entendo essa interrupção como as formas de comentários que a música incide sobre a cena, formas essas que interferem no fluxo contínuo (dramático) da ação. Isso não se dá apenas na atuação, com a inserção de números musicais narrativos cantados pelos atores de forma a despsicologizar a ação, mas também acontece em âmbito talvez mais sutil, que é o das sonoridades propriamente ditas – os timbres, os sentidos melódicos, a carga simbólica dos instrumentos musicais usados etc. São todas formas de obtenção do gesto por meio da música.

Interessava a Brecht (1978, p. 27) a “mudança de função” que o canto opera na ação cênica, motivo pelo qual, em seu teatro, “o ator não só precisa cantar, como também mostrar ao público que está cantando”. É sem dúvida no encontro com a palavra que a música é mais referida na teoria de Brecht. Em quase todas as suas peças o autor utiliza canções, o que se deve à sua admiração pelo universo dos cabarés. Esse teatro de fontes populares é a base para sua formulação do que seja uma música-gesto: “A chamada *música barata* há muito tempo vem sendo, sobretudo no cabaré e na opereta, uma espécie de música-gesto. A música ‘séria’, pelo contrário, continua bem presa ao lirismo e cultiva a expressão individual” (BRECHT, 1978, p. 187). Desse modo, a canção integra a cena não de forma a sublinhar as emoções do personagem, mas revelando algo sobre, por exemplo, seu comportamento.

Na cena aqui em análise, há uma canção utilizada bem aos moldes brechtianos (em linhas gerais: uma canção narrativa que serve como parábola e comentário ao desenrolar da cena). Trata-se do canto responsorial “Ladainha do vovô”, um exemplo de utilização épica da

música em seu encontro com a palavra e como comentário da ação. Esse canto aparece no momento da cena em que – após a cerimônia de elevação – o barão começa a distribuir, “por caridade”, sacos de terra aos companheiros de sacada. O canto, portanto, contraria o gesto bondoso do barão com uma melodia fúnebre em que se destacam as vozes de três atrizes negras. De forma monódica, elas cantam “ele é patrão, mas é bão”, ao que o coro responde ironicamente “Ele é bão, mas é patrão” (Fotografia 19)

**Fotografia 19.** “Ladainha do vovô”  
(em destaque, da esquerda para direita: Mariléa de Almeida e Suzana Zana)



**Local:** Entrada do Parque Centenário, em frente ao Palácio Barão de Guapi  
**Fonte:** Arquivo Coletivo Sala Preta / Gabs Ramos, 11/10/2014

A intenção da canção não é emocionar o público, ou criar um “clima” para preencher as ações desenvolvidas na sacada do palácio, caso em que a música buscaria uma pretensa neutralidade, uma suavidade “de fundo”. Ao contrário, o que o canto faz aqui é contrapor àquela já mencionada narrativa mitológica do caridoso barão escravista fundador da cidade, uma urgente perspectiva atualizadora e crítica. O canto é um contraponto à ação dos personagens, que seguem durante a canção recebendo seus sacos de terra e proclamando suas boas virtudes. Brecht (1978, p. 193) dirá que o importante para o músico do teatro épico é que “o princípio de sempre procurar o ‘gesto’ lhe permita assumir, ao criar música, uma posição política”.

Davi de Oliveira Pinto (2008, p. 38), em sua dissertação sobre o tema da música-gesto, aponta ao menos dois planos em que esse gesto da música pode ser concretizado em cena:

No primeiro plano, mais estritamente *musical*, a música inflexiona sentidos a partir de seus recursos específicos, de seu discurso próprio. Para isso, conta com os

recursos advindos dos parâmetros do som, quais sejam: altura, intensidade, duração e timbre. (...) Um segundo plano de produção de sentido musical em cena pode ser chamado de *semiológico*: a música enquanto *signo* culturalmente estabelecido. São os sentidos culturais que determinado estilo musical evoca, (...) (o *baião* evoca um estado de alegria por se ligar a um determinado tipo de dança popular).

O plano musical faz referência àquela certa independência da linguagem de se comunicar dentro de seus próprios códigos. Seria, pode ser dito, o arco melódico próprio da música no desfile cênico, a sua voz. O plano semiológico é certamente mais polifônico, uma vez que nele a música não acontece enquanto linguagem artística, mas enquanto significação cultural reconhecida pelos ouvintes. Ainda que, sob a perspectiva do presente trabalho e conforme busquei explicitar no decorrer do texto, a música é sempre social e historicamente construída (mesmo em seus parâmetros estritamente sonoros), a ideia desses dois planos pode ajudar a compreender dois modos de ação propostos pela direção musical, cabendo destacar o fato de que ambos operam como comentários épicos na cena.

Para falar de uma intervenção épica da música em um plano mais propriamente musical, no sentido que nos apresenta Pinto (2008), posso exemplificar com os comentários melódicos feitos pelo coro durante a cena. As falas são cantadas, trazendo, portanto, uma segunda camada (melódica) às palavras. Essa camada não serve apenas para ilustrar ou enfeitar a narrativa, tendo antes caráter de comentário: quando a personagem Miranda aparece na sacada, por exemplo, o coro repete três vezes com melodia ascendente: “A capital! A capital! A capital!”. Logo em seguida, ao anúncio do Padre da entrada do Barão, o coro comenta para a plateia, cantando uma melodia descendente: “O capital! O capital! O capetão!” (Imagem 8).

**Imagem 8.** Melodia do coro na Cena 2 (trecho)

Coro de atores

A ca-pi-tal A ca-pi-tal A ca-pi-tal

O ca-pi-tal O ca-pi-tal O ca-pe-tão!

**Fonte:** Partitura elaborada pelo autor da pesquisa

O outro momento de intervenção épica na cena que trago acontece – ainda segundo a concepção de Pinto (2008) – em um plano classificado por ele como semiológico: quando a



música faz referência não a seus próprios elementos, mas a todo um complexo simbólico e cultural. O autor dá o exemplo do baião que “evoca um estado de alegria” (p. 38). Falarei sobre o “Ijexá do vamu entrar”, música cantada por coro e público já no final da cena 2, atravessando o interior do palácio, invadindo a “casa do barão”.

O contexto em que a música aparece na cena é: o barão acaba de salpicar no Coro Pé no Chão um pouco da terra que distribuiu em grandes sacos aos poderosos na janela. Ele mesmo começa a cantar o ijexá, com os versos “Já foi curato/foi capelinha/vida de vila/cidade do vale”. O coro, após recolher a pouca terra – e já acompanhado pela percussão – ataca cantando: “Terra nossa/o povo não é besta/e não nega sua força/com a benção São Sebastião/invado a casa do Barão”. Embalados pelo ritmo, coro, músicos e público convocado abrem as portas do palácio e o atravessam, cantando e dançando. O que embala essa invasão é o ijexá, um toque de tambor da tradição iorubá. É, sem dúvidas, um dos momentos mais potentes de todo o desfile cênico por toda a carga simbólica envolvida e principalmente por propor ao público um momento de vivência intensa da cidade, uma vez que é ele quem realiza a ação de abrir a porta e adentrar o palácio, animado pela força do ijexá e incentivado pela energia vibrante do Coro Pé no Chão.

Vale reforçar o que serve, de maneira geral, para tudo o que venho discutindo aqui: na ocasião da encenação muitas das reflexões que estou levantando não eram necessariamente conscientes no processo de criação. Sobre o toque do ijexá, por exemplo, eu o reconhecia de músicas populares ou por partituras (lembro de “aprender” muitos ritmos brasileiros em partituras, quando estudava percussão erudita, mas um ijexá é muito mais do que pode ser escrito com semínima e duas colcheias).

O professor Luiz Antônio Simas (2018) refere uma gramática dos tambores. Os toques, em uma tradição de escuta como a praticada nos terreiros, constituem uma forma de pedagogia: “Dizem os mais velhos dos terreiros que os atabaques conversam com os homens. Cada toque guarda um determinado discurso, passa determinada mensagem, conta alguma história”. Quando incluo um ijexá na cena, ainda que sem saber disso, estou trazendo à tona esse discurso ancestral impresso no próprio toque do tambor. E, apesar de o grupo não estar consciente disso, os tambores falam pelo Coletivo. São eles que assumem o gesto da música nesse momento.

Acerca das intervenções épicas da música na cena 2, já foi dito que elas se dão principalmente pela forte presença do coro ao longo de toda a ação, cantando melodias

satíricas que fazem o contraponto crítico à narrativa. Sobre a natureza épica do coro, não há dúvidas: é um recurso cênico ao qual o drama é avesso. Segundo Rosenfeld (1965, p. 30),

No coro, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro parece manifestar-se de algum modo, o “autor”, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas, de comentário e reflexão. No fluxo da ação costuma introduzir certo momento estático, parado”.

Na cena em análise, o coro aparece em dinâmica parecida com a do modelo tradicional no teatro grego: um grupo que performa musical e coreograficamente, representando um personagem coletivo (em nosso caso, o povo “pé no chão”) e dialogando com personagens que se destacam na área cênica. Diferentemente da cena anterior (És Tupi do Brasil, em que o coro se desloca entre o público e pelo espaço) aqui ele performa unido, em área cênica bem delimitada. São trabalhados movimentos espelhados e, em suas singularidades (não havia sincronismo muito refinado), os coreutas tentam encontrar a homogeneidade de um coro.

Em um exercício de imaginação que experimentasse transpor o Epidauro para as ruas de Barra Mansa, também a disposição dos elementos no espaço se aproximaria de alguma forma: a *orchestra* é a própria rua, compartilhada pelos atores e pelo público (público que, em todas as apresentações, se dispôs organicamente em semiarena ao redor do coro). O Palácio Barão de Guapi (a *skêné* dos gregos costumava mesmo representar a fachada dos heroicos palácios...) serve como *proscênion*, onde os personagens se destacam pela altura das janelas e pelo uso de microfones<sup>115</sup> (Imagem 9).

Esses dois coros (um grego do século V a.C. e outro barra-mansense, do século XXI) teatralizam imagens da cidade, colocando-as em jogo. Como argumenta Rosenfeld (1965, p. 30), o coro grego era um “representante da *Polis* – Cidade-Estado que é parte integral do universo”. E assim como no coro grego, a função do coro barra-mansense também era a de “amplificar a notícia (...) e não abafar a intriga” (BARTHES, 1984, p. 72)

No teatro burguês, que privilegia a psicologização, a especificidade dos temas, o interesse pela verossimilhança – enfim, o drama – o coro não é bem-vindo. A ideia de um grupo de pessoas “tomar a palavra coletivamente” é, em si, antinatural. Só faz sentido em um

---

<sup>115</sup> Sobre os espaços do teatro grego, acompanho Barthes (1984, p. 71-72): “A *orquestra* do teatro grego era perfeitamente circular (com cerca de vinte metros de diâmetro). As bancadas, essas, geralmente encostadas ao flanco de uma colina, formavam pouco mais que um hemicírculo. Ao fundo, uma armação cujo interior serve de bastidor e a parede frontal de suporte para os cenários: a *skêné*. Onde tocavam os executantes? De início, sempre na *orquestra*, coro e actores misturados (...) depois, mais tarde, (...) colocou-se diante da *skêné* um *proscênio*, estreito mas alto”

contexto cênico que se assume enquanto tal, enquanto narrativa, portanto. Mesmo quando aparece sua característica contemplativa (lírica), dentro da estrutura dramática isso significa também “uma função retardante, épica” (ROSENFELD, 1965, p. 85).

**Imagem 9.** Cena Pé 40 Sapato 38: Personagens, coro e público



**Local:** Fachada e rua em frente ao Palácio Barão de Guapi

**Fonte:** Compilação do autor<sup>116</sup>

Em contrapartida, o coro se faz muito presente no teatro de Brecht, que dele aproveita seu poder de distanciamento, além do simbolismo de sua coletividade. O coro é muito utilizado por Brecht nas peças didáticas<sup>117</sup>: um teatro de caráter comunitário, envolvendo pessoas sem experiência com a linguagem. Koudela (1991, p. 8) aponta como uma origem prática para a utilização do coro nas peças didáticas de Brecht, a de que, “em grupo, o amador fica mais seguro, passa a ser mais bem-entendido”.

Em Pé 40, Sapato 38, o coro pretende expressar toda uma cidade, representada ali pelo público presente. Os parangolés (Fotografia 20) formavam um mosaico urbano de identidades, com sua multidão de camisas de estampas diversas costuradas umas às outras (conseguidas nos bazares da cidade, as camisas traziam em si infinitas histórias). A possibilidade de o coro expressar uma comunidade é apontada por Pavis (1999, p. 74) quando fala sobre os poderes do coro: “Para que o espectador real se reconheça no “espectador idealizado” que constitui o coro, é preciso necessariamente que os valores transmitidos por esse último sejam os mesmos que os seus e que com eles possa se identificar completamente”.

<sup>116</sup> Fonte das fotografias: Arquivo Coletivo Sala Preta / autoria não informada, outubro/2014

<sup>117</sup> As peças didáticas (*Lehrstück*) foram criadas por Brecht para funcionar como “modelos que visam ativar a relação entre teoria/prática, fornecendo um método para a intervenção do pensamento e da ação no plano social” (KOUDELA, 1991, p. 36) É um teatro feito não para ser assistido, mas experienciado, numa perspectiva de encontro entre arte e pedagogia.

Não creio ser possível essa identificação completa de que fala o autor, sobretudo em um teatro feito no espaço urbano, com público tão múltiplo. O que a cena propõe é um espaço de jogo imaginativo em que – ao menos enquanto durar a ação – acordos serão estabelecidos (o público, em geral, entra no jogo, e assim segue o diálogo...). O que quero dizer é que, independentemente de quem essas pessoas sejam na vida real, no território imaginário da cena todos foram deixados do lado de fora da festa e dela tomarão conhecimento apenas pelo que vazar de suas janelas. Ao povo/coro/público é oferecida a parte cívica e protocolar, as formalidades da elevação da jovem vila.

Em especial nessa cena (embora tenha acontecido também na cena da Trupe), as pessoas formaram um aglomerado bastante coeso ao redor da ação do coro, ainda que a rua possibilitasse maior afastamento entre todos. A meu ver, isso também marca uma espécie de identidade coletiva que se cria entre coro e a cidade, representada ali por seus habitantes.

**Fotografia 20.** Parangolés do Coro Pé no Chão (em destaque, a criadora Suzana Zana)



**Local:** Parte externa do Parque da Cidade, Barra Mansa/RJ

**Fonte:** Arquivo Sala Preta / Bravo, outubro de 2014

Encerro a análise da cena, tecendo algumas considerações gerais. Primeiramente, reitero que a cena escolhida trabalha com área cênica bastante definida, diferentemente de outros momentos do desfile cênico. Isso me permite analisá-la a partir de certos padrões de funcionamento mais próximos ao teatro (e não de uma *performance* urbana, por exemplo), principalmente no que diz respeito ao diálogo entre cena e público: aqui, esses dois lugares estão claramente demarcados na maior parte do tempo – a única exceção é o fim da cena, com

o ijexá. O aspecto literário também é uma característica da cena, e isso se nota pela preocupação de colocar microfones nos atores das janelas, de forma a valorizar aquilo que é dito.

Para além da palavra, entretanto (e, na maior parte das vezes, mesmo em contraposição a ela), a música da cena traz fortes elementos épicos que promovem as interrupções – as formas de comentário características do gênero épico. Polifonicamente, convivem no tecido dramático muitos gestos: o de Lacyr Schettino, revelando, ainda que não propositalmente, aquela “gente pé no chão” não mencionada pelos memorialistas; o de Clécio Penedo ao retratar a história de forma a propor novos olhares e desconstruir os seus “heróis”; os gestos propriamente ditos dos atores, copiados dos retratos de Clécio e igualmente reveladores das atitudes dos personagens; e por fim, o da música que, como me detive em demonstrar, interrompe e comenta a ação.

Este inteiro capítulo debruçou-se sobre o desfile cênico *Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória* de forma a contextualizar seus sujeitos, sua relação com a cidade de Barra Mansa e, principalmente, os modos de trabalho nos âmbitos pedagógico e criativo que fizeram gestar a música e a musicalidade da encenação. O *Nasce uma cidade* foi um processo cênico de caráter colaborativo encabeçado pelo Sala Preta, em que o Coletivo propôs ampla mobilização em rede com agentes da cultura local (artistas, grupos, comunidades diversas), promovendo o pensamento crítico sobre a memória do território. Minha atenção aqui voltou-se especialmente para o processo desenvolvido nas oficinas de criação de canto e música, laboratório em que se formou o coro de atores e músicos, eixo do desfile e principal agente mobilizador da cena. Também me detive aqui em ouvir uma possível dramaturgia musical da encenação, analisando sua malha sonora a cada cena e deslocamento, e refletindo sobre as relações entre música, teatro e memória.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pré-projeto que apresentei à banca de seleção de mestrado (2019) é algo diferente da dissertação que agora concluo. A ideia germinal era realizar uma pesquisa prático-teórica sobre o coro cênico e sua pedagogia. A experiência com o coro no *Nasce uma cidade* seria usada como estudo de caso, mas mirava-se principalmente na descoberta de novos exercícios e criações. No início de 2020 o Curso Sala Preta já havia começado suas aulas e seria usado como laboratório para experimentar, registrar e refletir sobre os exercícios.

O que ninguém esperava é que logo no início do ano (meu segundo semestre no curso) iria nos assolar a pandemia da covid-19 – ainda em curso e já tendo matado mais de 650 mil pessoas apenas no Brasil. A doença é causada por um vírus transmitido pelo ar, sendo portanto necessário o uso de máscaras de proteção, constante limpeza das mãos e sobretudo evitar o contato humano para evitar o contágio. É, portanto, doença absolutamente anticoro, uma vez que este é o próprio contágio e a contaminação pelo outro. Desde o início da pandemia, respirar junto se tornou um perigo.

Dada a impossibilidade de realizar os laboratórios práticos, foi necessário refazer toda a rota da pesquisa. Optei então por aprofundar o já previsto estudo sobre o *Nasce uma cidade*, ainda com interesse no coro, mas ampliando a escuta para toda a música e a direção musical da encenação. Havia muito material para consulta, entre diário de bordo, fotos, vídeos e partituras. Em 2014, esse foi um processo que me dediquei a registrar, pois me interessava tê-lo como tema de meu TCC, na licenciatura em música, o que acabou não se concretizando, na época, mas propiciou o material para esta nova escuta, que faço oito anos depois.

A princípio, me parecia interessante demonstrar o quanto a música no desfile cênico tinha autonomia e era um território específico de investigação. Uma das coisas, porém, que a trajetória da pesquisa me ensinou é que a natureza polifônica do teatro potencializa não a individualidade entre os elementos, mas sim o constante e criativo jogo dialógico entre todos eles. Ainda na fase da qualificação da presente dissertação, a professora Rosyane Trotta contribuiu com um belo exemplo nesse sentido: ela contou sobre uma montagem teatral que dirigiu no final dos anos 1980, em que foi convidada uma artista da Escola de Artes Visuais do Parque Lage para compor a cenografia do espetáculo. A artista, então, criou uma belíssima mandala que preencheria o chão do palco – uma incrível obra de arte plástica. Ao ser

perguntada, porém, onde se posicionariam os atores, ela respondeu, insegura, algo como “...do lado de fora?”.

Esse pequeno exemplo anedótico, além de todo o percurso da pesquisa, me fez rever muitas de minhas premissas quando da opção por estudar a música do *Nasce uma cidade*. No processo pedagógico da preparação do coro de atores e dos músicos, a excessiva especificidade da música talvez tenha até mesmo dificultado um pouco o processo – e não facilitado, como a princípio eu pensava. Afinal, o ator polifônico de que fala o professor Ernani Maletta (2016) é virtuoso não em dominar os elementos separados – música, texto, figurino, espaço –, mas sim em saber colocá-los em diálogo na construção da cena. O desenvolvimento da musicalidade dos atores é importantíssimo, mas ele não colabora muito se não vier acompanhado de uma compreensão do todo, intrínseca ao fazer teatral. É preciso saber conectar os diversos saberes.

Ao mesmo tempo, a experiência da direção musical do *Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória* demonstra que a música enquanto linguagem autônoma pode sim provocar processos criativos cênicos a pensar mais profundamente em seus sentidos sonoros, tocando não apenas o sensorial mas também sobre isso refletindo conceitualmente. Referências do campo da música, como a paisagem sonora, a pentatônica, as composições coletivas, as partituras não convencionais e as várias outras utilizadas, moveram a criação cênica e colaboraram diretamente na dramaturgia e na encenação do *Nasce*. Fizeram com que o processo fosse também uma pesquisa sobre o som da cidade, seus timbres, suas funções e sobretudo suas memórias. Uma espécie de laboratório sonoro concêntrico ao grande caldeirão polifônico de que se constituiu o processo.

Como argumentei durante a análise da cena Pé 40 Sapato 38, a música como linguagem autônoma pode também ser uma articuladora do discurso cênico, tecendo comentários críticos à narrativa. Ela pode soar por gestos incisivos na estrutura dramática, assumindo – como queria Brecht – uma posição política. Isso é o contrário da pretensa neutralidade que se espera normalmente da música de cena, como na recomendação de Livio Tragtenberg (1999, p. 164): “O mais importante é que a inserção sonora não desperte no espectador um desvio na atenção que leve-o a perceber: ‘Ah... agora está entrando a música...’”.

No processo de pesquisa fez-se também importante delinear o papel de uma direção musical colaborativa e investigativa, na forma como compreendo que foi realizada na

encenação objeto de nossa análise. A função é a responsável pela coesão entre os atores e músicos e deve pensar estratégias para que – ainda que se mantenham esses papéis – promova-se uma troca frutífera entre as experiências. Com os atores, é imprescindível exercitar sua musicalidade, por meio do canto, do ritmo e de uma compreensão da música a partir do corpo. O mesmo pode ser buscado com os músicos, e também o incentivo à invenção de sonoridades e criação de composições coletivas, de forma que não exerçam um papel apenas repetidor ou acompanhador. São infinitas as possibilidades, apenas apontadas aqui e que poderão ser tema de futuros estudos.

No campo da pedagogia do ator – e em estreita relação com sua musicalidade – encontramos o coro cênico. A pesquisa demonstrou que se trata de ferramenta capaz de muito colaborar para essa necessária diluição das fronteiras cartesianas de arte. Como visto, o coro remete ao polifônico conceito da *mousiké* grega que, por sua vez, compreende diversas habilidades integradas em uma situação de *performance*. A fala do coro é sempre rítmica, e por isso, mesmo que não seja cantada, é música. Sua pedagogia trabalha em diversos âmbitos paralelamente: aspectos da musicalidade, da corporeidade, da espacialidade. O coro convoca o ator/*performer*/estudante a uma escuta atenta a todos e a si mesmo, em um processo de descoberta desse pulso coletivo, que é impalpável mas claramente perceptível.

Analisando e refletindo sobre o *Nasce uma cidade*, foi ainda possível constatar a potência com que a encenação articula o tema da memória em cena. O desfile promove novos olhares sobre a história da cidade, com atenção ao residual, às pequenas marcas impressas nos corpos, nas ruas e na memória dos cidadãos. As narrativas hegemônicas são colocadas em questão, e o que o *Nasce uma cidade* propõe é sua leitura a contrapelo. Como diria Walter Benjamim (1994, p. 223), “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”. Não se trata de ouvir o passado como um tempo cronológico e linear, mas de propor uma experiência, no espaço da própria cidade, em que essas memórias sejam postas em jogo.

Finalizo este trabalho salientando a potência com que o som e a música podem colaborar para essa leitura aberta da memória e da história em cena, proposta pela encenação. Primeiramente, claro, o som como lugar do sensível. Os sons da cidade são marcas no tecido urbano e dizem sobre seu espaço e suas relações. É o som da orquestra de *jazz*, que traz a lembrança dos bailes dançantes do Clube Municipal, durante a *Pool party* do intervalo; é o



som do trem de ferro (re)presentificado de forma a carregar a lembrança nostálgica dos trens de passageiro, na cena Estação Memória. O som faz lembrar; pelo som se rememora.

A música do *Nasce*, entretanto, mobiliza a memória da cidade não apenas quando convoca seus sons mais ancestrais, como na herança dos tambores do ijexá e do jongo, mas também quando inventa novas sonoridades usando o próprio lixo descartado pela cidade e fazendo dele instrumentos musicais. É uma memória que se recria a cada nota e a cada esquina. Soa pela voz das senhorinhas católicas, cantando nas janelas da antiga estação ferroviária. Soa no funkadão da Beira-rio, trilha sonora de uma tragédia. No ijexá dos tambores, que vibra e arreganha as portas do antigo palácio dos escravocratas. Soa também na exótica pentatônica chinesa, que aparece inusitadamente em meio a uma mansa cidade fluminense, cantada por um coro de atores antropófagos.

## FONTES

CARVALHO, Flávio de. **A cidade do homem nu**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/134989848/A-Cidade-Do-Homem-Nu-catalogo-Flavio-de-Carvalho-Mam>. Acesso em: 23/07/2021.

COLETIVO SALA PRETA (Barra Mansa). **Arquivos da Associação Coletivo Sala Preta**: base de dados. [recurso digital]. Barra Mansa/RJ, 2016. Unidade de Disco Rígido.

COLETIVO SALA PRETA. **Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória**. Barra Mansa, RJ, outubro de 2015. Programa impresso.

COLETIVO SALA PRETA. **Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória**. Barra Mansa, RJ, outubro de 2014. Programa impresso.

COLETIVO SALA PRETA. **Nasce uma cidade: a cidade conta a sua própria história**. Barra Mansa, RJ, outubro de 2011. Programa impresso.

COLETIVO SALA PRETA. **Nasce uma cidade: a cidade conta sua história**. Barra Mansa, RJ, outubro de 2010. Programa impresso.

CROOZ, Rafael; MARQUES, Bianco; NARDELLI, Danilo. **Bloco de Notas: equipe de direção e dramaturgia (Nasce 2014)**. Barra Mansa: Arquivo Coletivo Sala Preta, 2014a. Arquivo eletrônico de texto.

CROOZ, Rafael; MARQUES, Bianco; NARDELLI, Danilo. **Nasce uma cidade: cidadãos arquitetos da memória**. Barra Mansa: Arquivo Coletivo Sala Preta, 2014b. Arquivo eletrônico de texto.

MARQUES, Bianco de Souza. **Diário de bordo: oficinas de canto e música (Nasce 2014)**, outubro de 2014a. Caderno com anotações.

MARQUES, Bianco de Souza. **Mapa do Trem do Tempo**, outubro de 2014b. Desenho em folha A2.

MARQUES, Bianco de Souza. **Partituras não convencionais**, outubro de 2014c. Desenho em folha A2.

PENEDO, Clécio. **És Tupi do Brasil**. Exposição Clécio Penedo Museu Nacional de Belas Artes e Instituto Cultural Clécio Penedo, Rio de Janeiro, RJ, 2019 (catálogo de exposição).

PENEDO, Clécio. **Notas de um percurso gráfico – 50 anos da arte de Clécio Penedo**. Museu Histórico Nacional e Instituto Cultural Clécio Penedo, Rio de Janeiro, 2011 (catálogo de exposição).

PENEDO, Clécio. **Configurações do imaginário brasileiro**. Centro de Cultura Fazenda da Posse/Firjan/Sesi/Prefeitura de Barra Mansa, Barra Mansa, 2004 (catálogo de exposição).

PENEDO, Clécio. **Revisão – 20 anos**. Volta Redonda: Fundação General Edmundo de Macedo Soares e Silva, 1993 (catálogo de exposição).

SCHETTINO, Lacyr. “**Nasce uma cidade**”. Barra Mansa: Centro Universitário de Barra Mansa, 2015.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. **Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André**, ano I, n. 0, março de 2003, p. 33-41. Disponível em: <http://escolalivredeteatro.blogspot.com/2007/05/edio-do-n-0-do-cadernos-da-elt.html>. Acesso em: 24/10/2021.

ALMEIDA, Antônio Figueira de. **Barra Mansa: memória comemorativa do primeiro centenário**. 3º ed. Barra Mansa: Câmara Municipal de Barra Mansa, 1994.

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo no Teatro da Vertigem**. Sala Preta, [S. l.], v. 6, p. 127-133, 2006. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>. Acesso em: 14/01/2022.

ATHAYDE, J. B. **Barra Mansa e seus administradores**. Juiz de Fora/MG: Gráfica Sociedade Propagadora Esdeva, 1971.

ATHAYDE, J.B. de. **A Igreja Matriz de São Sebastião da Barra Mansa**. 1ª edição. Rio de Janeiro, Gráfica Laemmert, 1960.

AUAD, Ronaldo. **sem título**. In: PENEDO, Clécio. **Configurações do Imaginário Brasileiro**. Centro de Cultura Fazenda da Posse/Firjan/SESI/Prefeitura de Barra Mansa, Barra Mansa, 2004. (catálogo de exposição).

BARTHES, Roland. **O teatro grego**. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 61-79.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**; coletados por Siegfried Unseld; tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978

CARNEIRO, André Rocha. Os impactos da lei Áurea em Barra Mansa a partir do jornal A imprensa Barra-mansense. **Revista Dia-logos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 01, p. 1-9, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/dia-logos/article/view/26718> Acesso em 20/03/2021

CARVALHO, Francione Oliveira. Teatro Oficina e Nietzsche: o bode ainda canta. **Mneme – Revista de Humanidades**, v. 17, n. 39, p. 262-274, 1 maio 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/10764> Acesso em: 27/11/2021

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo: Música e Educação**. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional de Editores de Livros, RJ, 2009

COLEÇÃO Nossa História: **Custódio Ferreira Leite: Barão de Aiuruoca**. Barra Mansa/RJ: Academia Barra-mansense de História, v. 1, 2014.

COSTA, Matheus Gomes da. **A experiência do coro na (trans)formação do ator: exercícios para a vida de um organismo**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12073> Acesso em: 27/11/2019

COURA, Letícia Barbosa. **A afinação do coro no Teatro Oficina**. Sala Preta, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 13-29, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/182884> Acesso em: 10/11/2021.

COUTO, André Luiz Faria. **A decomposição da vida**. In: Corpo sem cabeça (catálogo da exposição realizada no Museu Nacional de Belas Artes). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2003.

**ÉS TUPI DO BRASIL: a presença do índio na obra de Clécio Penedo**. Textos de Luíza Helena O. da Silva, André Luiz F. Couto. Barra Mansa: C. Penedo, 2001.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FERNANDES WEISS, Ledice. O laboratório do músico. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.11, n.4, 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/111276>. Acesso em: 12/10/2021.

FERNANDINO, Jussara. **Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1966**. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. Trad. de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, Sesc; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, Sesc São Paulo, 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e jogo**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LECOQ, Jacques. A tragédia: O coro e o herói. In: LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Senac São Paulo, Edições Sesc, 2010. p. 191-199.

LIMONGI, Joana Alice Pinheiro. **Fazer um múltiplo brasileiro: José Celso Martinez Corrêa, Uzyna Uzona e a montagem de Os Sertões**. Dissertação (Mestrado em Artes) –Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/1234>. Acesso em: 27/11/2021.

MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica: princípios e práticas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MALETTA, Ernani. A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia. **Revista Polifonia**, v.21, n.30, 2014. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2311> Acesso em: 15/10/2021.

MALETTA, Ernani. Uma proposta metodológica para a apropriação de conceitos do discurso musical na criação cênica. **Anais Abrace**, v.10, n.1, 2009. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2606>. Acesso em: 16/10/2020.

MOREIRA, Andréa Auad. **Imagens e identidades urbanas**. Rio de Janeiro: UFRJ/PROURB, 2002.

MOREIRA, Jussara Trindade. **A contemporaneidade do teatro de rua: potências musicais da cena no espaço urbano**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)**. São Paulo: Proposta editorial, 1982.

MOTA, M. **Dramaturgia Musical: Variações em Torno de sua Redefinição**. Música em Contexto, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 01–24, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/30075>. Acesso em: 2 mar. 2022.

MOTA, Marcus. **Dramaturgias: estudos sobre teoria e história do teatro e artes em contato**. Brasília: UnB, 2011. Disponível em: [https://www.academia.edu/966930/Dramaturgias\\_Ensaio\\_sobre\\_teor%C3%BAria\\_d\\_o\\_teatro](https://www.academia.edu/966930/Dramaturgias_Ensaio_sobre_teor%C3%BAria_d_o_teatro). Acesso em: 27/09/2021.

MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais**. Brasília: Editora UnB, 2008.

**NASCE uma Cidade**. Barra Mansa/RJ: Prefeitura Municipal de Barra Mansa, 1963. Disco de Vinil. Poema de Lacyr Schettino. Intérpretes: Os Menestréis. Capa: Clécio Penedo.

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgic. **Sala Preta**, v.2, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57109>. Acesso em: 22/10/2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. 2. ed. rev. e aum. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- PINTO, Davi de Oliveira. **A música-gestus nos espetáculos Esta noite mãe coragem, Um homem é um homem e Nossa pequena Mahagonny**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-7WSFRT>. Acesso em: 13/07/2021.
- PODEROSA Afrodite** (Mighty Aphrodite). Direção: Woody Allen. [S. l.: s. n.], 1995. DVD.
- ROCHA, Alan Carlos. Parque Centenário. In: **Academia Barra-mansense de História. Memória Barra-mansense**. Barra Mansa: Gráfica Irmãos Drumond, 2016.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Desa, 1965. (Coleção Buriti)
- ROSSETTI, Carolina Pierrotti. Flávio de Carvalho: cidade e habitação. **Anais do VI Seminário Docomomo Brasil**, Niterói, 2005. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Carolina-Pierrotti-Rossetti.pdf>. Acesso em: 23/07/2021.
- SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SALEM, Nikson. Entrevista concedida a Bianco Marques, através do aplicativo WhatsApp, em 20/03/2021.
- SCHAEFER, Sérgio. Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski. 2011: **Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v.6, n.1, p. 194-209, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/y8tyhKDSRLYfCkBCT7rDBrb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 30/06/2021.
- SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. Trad. Marisa Fonterrada. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.
- SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante**. Trad. Marisa Fonterrada et. al. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.
- SCHILLER, Friedrich. Sobre o uso do coro na tragédia. In: **A noiva de Messina ou Os irmãos inimigos: tragédia em coros/Friedrich Schiller**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- SIMAS, Luiz Antônio. A gramática dos tambores. In: **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena: dramaturgia sonora**. São Paulo: Perspectiva : FAPESP, 1999.
- TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. **Sala Preta**, v. 6, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57305>. Acesso em: 30/04/2020.

WERNER, Christian. Lágrimas em verso: o canto crítico em Aristófanes e Eurípedes. In: **Teatro, cinema e literatura: confluências**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 177-199. Disponível em: [https://www.academia.edu/9301241/L%C3%A1grimas\\_em\\_verso\\_o\\_canto\\_cr%C3%ADtico\\_em\\_Arist%C3%B3fanes\\_e\\_Eur%C3%ADpides?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/9301241/L%C3%A1grimas_em_verso_o_canto_cr%C3%ADtico_em_Arist%C3%B3fanes_e_Eur%C3%ADpides?email_work_card=title). Acesso em: 04/02/2022.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do livro, 1989.

ZAMBELLI, Bruno. **A experiência de um teatro moderno**. A escotilha, 2015. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/teatro/em-cena/flavio-carvalho-teatro-experiencia/>. Acesso em: 24/07/2021.

## **APÊNDICES**



Vogal I. Gestos realizados acima da cabeça, buscando fazer vibrar a região do topo da cabeça.

---

Vogal Ê. Gestos realizados à frente da boca, buscando fazer vibrar a região do maxilar.

---

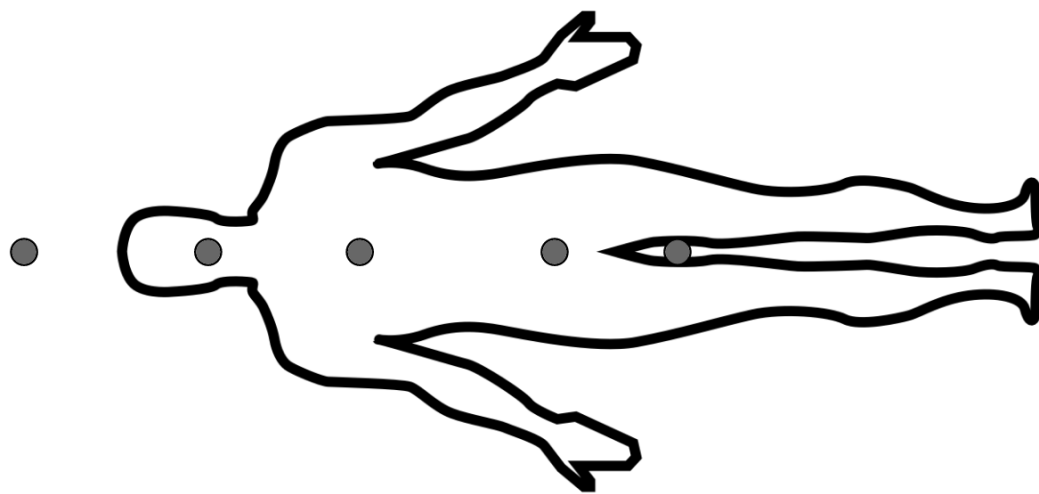
Vogal A. Gestos realizados à frente do plexo, buscando fazer vibrar a região do peito.

---

Vogal Ô. Gestos realizados à frente do umbigo, buscando fazer vibrar a região da barriga.

---

Vogal U. Gestos realizados em direção ao chão, buscando fazer vibrar a região do baixo ventre.



## APÊNDICE B - Lista de instrumentos musicais

### 1. Objetos Sonoros e Instrumentos musicais construídos

Nome	Modo(s) de produção do som	Descrição	Onde soava na Dramaturgia Musical
<b>Garrafas pequenas de coca cola</b>	Sopradas como flauta transversa	Garrafas de vidro, 300ml, cheias de água em diferentes níveis, afinadas nas tonalidades de uma escala pentatônica	Utilizadas pelo coro e músicos, na cena 1 ( <i>És Tupi do Brasil</i> ).
<b>Folhagem</b>	Sacudida	Galhos naturais cheios de folhas secas.	Mulheres na cena 1 ( <i>És Tupi do Brasil</i> )
<b>Bambus</b>	Percutidos	Bambus de espessura média, percutidos no chão ou um contra o outro.	Primeiramente homens, depois todo o Coro de Atores na Cena 1 ( <i>És Tupi do Brasil</i> )
<b>Tubos de amplificação</b>	Voz falada	Tubos de papelão (originalmente tubos de enrolar tecidos), usado para amplificar a voz, de forma direcionada.	Utilizados pela Mãe Coca e pelo coro masculino, na cena 1 ( <i>És Tupi do Brasil</i> ).
<b>Conduítes</b>	Girados no ar	Vários, de tamanho médio 80cm. O conduíte girado faz o ar cantar, em um som agudo com muitos harmônicos audíveis.	Era utilizado em diversos momentos do cortejo, em especial para criar o ambiente sonoro da Cena 1 ( <i>És Tupi do Brasil</i> ) e para o naipe de Copas, na Cena 6 ( <i>Trupe</i> )
<b>Garrafone</b>	Percutido	6 garrafas de vidro de tamanho médio, cheias de água em diferentes níveis, afinadas nas tonalidades de uma escala pentatônica.	Utilizado pelos músicos na Farfullero em diversas cenas, em especial na Cena 2 ( <i>Pé 40 Sapato 38</i> ) e Cena 6 ( <i>Trupe</i> ), produzindo efeitos ou acompanhando a melodia do coro
<b>Marimba Grave de PVC</b>	Percutida	3 duplas de tubos grandes de PVC, ( $\phi$ 15 cm), afinados nas notas: mi, lá e si e percutidos com raquetes de ping-pong emborrachadas.	Utilizados como base rítmica/harmônica (funcionando como um baixo) da canção “ <i>A Chegada do Circo</i> ”.
<b>Ventilador matraca</b>	Girado	Instalação de pequenas lâminas de plástico duro no interior da estrutura giratória.	Som de matraca (instrumento). Utilizado na Cena 6 ( <i>Trupe</i> ), para efeito visual e sonoro.
<b>Sino de vidro</b>	Percutido	Cúpula de vidro para lustre, recolhida em acervo. Utilizava-se uma baqueta de ponta macia.	Produz um som grave e delicado. Usada no Naipe de Ouros da Cena 6 ( <i>Trupe</i> )

<b>Espadas Agudas</b>	Percutidas	4 Barras de ferro finas e compridas. Percutidas entre si, produzindo som de espadas.	Utilizada no Naipe de Espadas, Cena 6 ( <i>Trupe</i> ), efeito visual e sonoro.
<b>Raios agudos</b>	Chacoalhar	Grandes chapas de raio-X, sacudidas no ar, produzindo sons agudos e irregulares	Utilizadas na Cena 6 ( <i>Trupe</i> )
<b>O Coisa</b>	Manuseio	Tubo de plástico sanfonado ( $\phi$ 20 cm). Quando aberto rapidamente produz um som descendente grave e cômico.	Cena 6 ( <i>Trupe</i> )
<b>Baldes d'água</b>	Manuseio	Baldes grandes de metal com água, manipulada em grande quantidade para produzir som	Naipe de Copas, Cena 6 ( <i>Trupe</i> )
<b>Bufo da Farfullero</b>	Extintor acionado	Instalação de extintor de incêndio em um tubo que termina em um crânio de boi.	Utilizada na abertura da Cena 3 ( <i>Cidade do Homem Nu</i> ), para efeito visual/sonoro.
<b>Placas de Trânsito</b>	Percutida	Placas de trânsito, presas com alça para que soem livremente quando percutidas.	Som metálico, agudo e longo. Como um sino de som rude. Cena 3 ( <i>A cidade do homem nu</i> )
<b>Gaiolas amassadas</b>	Percutidas como um reco-reco	Gaiolas amassadas, encontradas como lixo no Parque da Cidade.	Funcionavam como um reco-reco (instrumento musical) e eram utilizadas pelos músicos da Farfullero, no decorrer do cortejo. Na Cena 9 ( <i>A Pajelança</i> ) respondem ao texto de Flávio de Carvalho: “-reco reco três vezes”
<b>Tubos sonoros</b>	Soprados como bocal de trompete	Pequenos tubos de PVC ( $\phi$ 4 cm), cortados em diferentes comprimentos, afinados nas tonalidades das canções do espetáculo.	Usados principalmente como referência para a tonalidade das canções.
<b>Sinos Toscos</b>	Percutidos	2 Barras de metal de espessura grossa, em tamanhos diferentes, encontradas como lixo no Parque da Cidade	Som de sino, utilizados pelos músicos da Farfullero durante todo o cortejo
<b>Bombona/ Galão</b>	Percutidos	De plástico firme, vasilhames grandes. Som grave como de um bumbo.	Utilizado durante todo o cortejo pelos músicos da Farfullero. Função rítmica.
<b>Lata</b>	Percutida	Barril de cerveja sob pressão, 50 litros. Percutido, produz um som curto e muito agudo.	Utilizado durante todo o cortejo pelos músicos da Farfullero. Função rítmica.

## 2. Instrumentos musicais convencionais

<b>Nome</b>	<b>Quem tocava</b>	<b>Onde soava na Dramaturgia Musical</b>
<b>Trompete e Saxofone Barítono</b>	Músicos do Projeto Música nas Escolas, participantes da Oficina de Música	Cena 1 ( <i>És Tupi do Brasil</i> ). Personagens “Músicos comparsas”
<b>Escaleta</b>	Diretor musical	Cena 2 ( <i>Pé 40 Sapato 38</i> ), acompanhando harmonicamente toda a cena.
<b>Alfaia e Zabumba</b>	Músicos da Farfullero	Durante todo o cortejo. Na Cena 6 ( <i>Trupe</i> ), criam o ambiente sonoro do Naípe de Paus.
<b>Atabaques, agogôs, pandeiros</b>	Músicos da Farfullero	Canção “Ijexá do Vamu Entrar”
<b>Orquestra de Jazz</b>	Orquestra de Jazz do Projeto Música nas Escolas	Cena 5 ( <i>Pool Party do Intervalo</i> ), lembrando os “grandes bailes do municipal”
<b>Violão</b>	Diretor musical	Cena 8 ( <i>Estação Memória</i> ), acompanhando as Vo(vó)zes da Geração na canção “Estação Memória”
<b>Berrante</b>	Músicos da Farfullero	Na Cena 6 ( <i>Trupe</i> ), no Naípe de Paus. Na Cena 9 ( <i>A Pajelança</i> ), pelo personagem “Lamentador”
<b>Tímpanos</b>	Percussionista participante da oficina de música.	Cena 9 ( <i>A Pajelança</i> ), marcando o pulso rítmico e tonal da “Canção do Desenterrar”

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

## **ANEXOS**

## **ANEXO A - Canções**

Aqui estão relacionadas todas as canções do cortejo. A música dessas canções (no que se refere a melodia e harmonia) foi composta pelo autor da pesquisa, Bianco Marques. Será mencionada, portanto, apenas a autoria da letra ou da fonte textual utilizada na composição.

### **Tema do Capitão**

Letra: Rafael Crooz

Eu, Francisco Gonçalves de Carvalho,  
o Capitão Colonizador da América,  
fui incumbido de abrir caminho  
nessas terras onde habitavam  
os Puris, Araris e os Coroados,  
(Nós Puris, Araris, nós Coroados)  
que chamavam essa terra: Timburibá  
(Nós chamamos essa terra: Timburibá!)  
Onde se encontra um rio manso,  
que com o Paraíba faz barra,  
fundo a fazenda de mantimentos e coca  
a qual batizo Fazenda da Posse

### **Cartilhada 1**

Retirada das cartilhadas de Clécio Penedo  
(série *És Tupi do Brasil*)

Vovô vivia na mata virgem  
A ave veio voando vadia  
O vírus da ave mata  
Mata a virgem da mata  
Vovô viu a verdade  
Viva a ave, viva a ave, viva a ave!

### **És Tupi do Brasil**

Fragmentos textuais das revistas Time, de  
Clécio Penedo (série *És Tupi do Brasil*).

Raoni not is mais aquele  
Jary is name de índio  
Kayapó is not titica não  
If they are smiling ainda... KILL HIM

Raoni not is mais aquele  
Jary is name de índio  
Kayapó is not titica não  
Integration or Entregation... ORRA

Raoni not is mais aquele  
Jary is name de índio  
Kayapó is not titica não  
To be Tupi na Lovezônia is very duro...  
PUTOS

És Tupi do Brasil  
To be Puri na Barra Mansa is very duro...  
PUTOS

### **Coral de Anunciação**

fragmento do poema *Nasce uma Cidade*,  
de Lacyr Schettino

Uma cidade está nascendo  
entre a montanha e o rio. Ouço o clamor  
desta voz subterrânea  
que anseia por ser vida.  
Ouço o ruído deste..... pó  
que anseia por ser ruas e avenidas.

### **Cartilhada 2**

texto das *cartilhadas*, de Clécio Penedo  
(série *És Tupi do Brasil*)

O bebê bobinho bebia a vida na bica  
A cola da coca vedou a boca da bica  
O bebê babando bebe a coca calado  
Vovô entrega a luta e leva...  
Luto na mala!

### **Canção do Barão**

Letra: Bianco Marques

Silencioso benfeitor  
Auspicioso salvador  
Misterioso valentão  
-Ele é patrão, mas ele é bão!

### **Ladainha do vovô**

Texto das *cartilhadas*, de Clécio Penedo  
(série *És Tupi do Brasil*) e da “Canção do  
Barão”, de Bianco Marques

Vovô entrega a luta  
(Leva o luto na mala)  
Ele é patrão, mas é bão  
(Ele é bão, mas é patrão)

### **Ijexá do vamo entrar**

Letra: Rafael Crooz

(A melodia do refrão cita a canção *Chão  
Pó Poeira*, de Gonzaguinha)

Terra... nossa  
O povo não é besta  
e não nega sua força.  
Com a benção São Sebastião  
Invado a casa do barão  
Meu canto é para liberdade  
O povo é... "podernidade"

Já foi curato  
Foi capelinha  
Vida de vila  
Cidade do vale

Dança barão  
Range mordança  
Rasga a carne  
Sangra a terra

Êêêê... vamo entrar

## **A Chegada do Circo**

Letra: Bianco Marques

Trupe na cidade vem  
Trupe da cidade vai  
Trupicando a trupe  
tropeçando a trupe  
Seu tremor a trupe trás  
Trupe na cidade vem  
Trupe da cidade vai  
Trupicando a trupe tropeçando a trupe  
E a cidade pede mais.

Trepidando a estratosfera  
Alimentando a ilusão  
Exalando primavera  
Proliferando a paixão  
Apontando, cutucando  
Contrariando o poder  
Se estrepando, abandonando o sonho  
Pra ter o que comer

## **A Chegada do Circo (solos)**

Letra: Rafael Crooz

Os prédios de Barra Mansa  
Vão caindo pelo chão  
O patrimônio que resta  
É aquele que está no peito da população  
- Estacionamento não!

Bica navega a canoa  
à frente da procissão  
E as sete cordas do Dito

Conduzindo a linha do baixo dessa oração  
- Canoa e Violão!

A Dona Paula no samba  
Tia Fifi no ballet  
Em Amparo as bordadeiras  
E o teatro não sai mais do Tulhas do Café  
- Compartilha que dá pé!

## **Estação Memória**

Letra: Rafael Crooz e Bianco Marques

Menino sonhador,  
que veio de um bom jardim  
Aqui foi que desembarcou  
Nos tempos do mineirinho

Das janelas do trem  
Paisagens lindas viu  
No peito um coração feliz  
Nos bolsos papel e lápis

O artista Clécio  
Tracejos do destino  
Talento nacional  
De Barra Mansa filho adotivo.

Clécio, Clécio, permaneça  
transformando os roteiros  
e siga guiando pelos trilhos  
essa geração de rueiros

Os artistas resistiram  
no tempo... um novo jogo



e o prédio da velha estação  
assim resistiu ao fogo

Bica remador  
Do rio, da cidade  
Em sua canoa embarcou  
Deixando muita saudade

As serestas da gare  
ao lado da Estação  
não tem mais aquele som bom  
do Dito e seu violão

Dois homens que partiram  
Tão cedo, este ano  
Serão eternizados  
Mantidos no manto urbano

### **Canto do desenterrar**

Referência ao texto “*O bailado do deus morto*”, de Flávio de Carvalho

Oh deus peludo...  
Matou, traiu.  
Abandonou as feras!

### **Coro dos Homens Perplexos**

Fragmento do texto “*O bailado do deus morto*”, de Flávio de Carvalho

E o pelo do deus?  
(pra fazer pincel)  
E os ossos do deus?  
(pra farinha de osso)

E as patas e os tendões?  
(óleo de mocotó... gelatina... cola...)  
e os dentes? e os dentes?  
(para pentes... para facas... botões... facas  
e pentes, botões... facas e pentes... para  
pentas... para pentas...)  
e o sangue do deus?  
(farinha para as galinhas...)  
e o sebo do grande deus?  
(a falsificação da manteiga)  
e as tripas do deus taciturno?  
(para a grande sonda do mundo de  
amanhã...)  
e as partes imprestáveis?  
(para esterco... para adubo...)  
e os ossos da cabeça... da costela... da  
mandíbula?  
(pro fabrico de sulfato animal... em  
presença de ácido sulfúrico...)  
E a fúria do deus?  
E a banha?  
(A banha lubrificará o moto-contínuo...)

**Fonte:** (COLETIVO SALA..., 2014)

## ANEXO B - Poesia Nasce uma Cidade, Lacyr Schettino (excertos)

Barra Mansa, rosa dos vergéis do Paraíba!  
Rio cujas margens  
Contam histórias tumultuosas!  
Margens que foram roteiro de bandeirantes,  
Caminho de apóstolos,  
Vias de progresso!  
(...)  
No ventre da mata  
Brilham, de noite, mil fogos...  
(...)  
São os índios Coroados  
Tocaiando os Araris  
Mas sempre à espreita  
da emboscada dos Puris  
(...)  
Encruzilhada de ódios,  
armadilhas contra o branco  
(...)  
Aqui um rio pequeno deságua no Paraíba...  
Por serem mansas suas águas,  
Deram-lhe o nome de rio Barra Mansa...  
E lá pelos idos de mil e oitocentos,  
No velho engenho da Posse  
Ergueu-se uma capela de reboco  
em louvor de São Sebastião!  
(...)  
agora vem um sino convidando...  
(...)  
Por uma delas também  
Vieram descendo de Minas  
os gentis-homens da gleba,  
De branco punhos de renda...

Ou de chicote na mão  
Que semearam fazendas  
como auroras pelo vale...  
E dentre os tetos da margem  
Um teto maior se abriu!...  
Quem é esse que aí chega  
à conquista do sertão?  
Em quem bondade e coragem  
Do berço deram-se as mãos?  
Custódio Ferreira Leite,  
Quem um dia será Barão!  
  
Dizem que em terras de Minas  
empenhou seu coração  
em causas grandes e belas  
de caridade e instrução!  
(...)  
Onde passa, igreja nova  
Badala seu carrilhão,  
\_ E escravo forro ou no eito,  
Tem de seu, trato de irmão!  
(...)  
Na capela do povoado  
Custódia Ferreira Leite  
Ajoelhado entre os humildes  
Colhe silêncio da prece  
Enquanto um sonho  
Distende as asas na noite  
E se perde entre os murmúrio  
Dos ventos do Paraíba...  
Ao redor desta capela uma cidade está nascendo  
Entre a montanha e o rio...

Ouço o clamor desta voz subterrânea  
Que anseia por ser vida!....  
Ouço o ruído deste pó,  
Que anseia por ruas e avenidas,  
Exigindo este chão!...  
(...)  
Aqui há de se erguer uma cidade...

E a vila afinal nasceu  
Ao redor da capelinha...  
Que dia festivo aquele  
Três de outubro de mil e oitocentos e trinta e dois!  
(...)  
O tenente Domiciano de Oliveira Arruda,  
Primeiro presidente da Câmara Municipal,  
Celebrou a instalação da câmara  
Com festas inesquecíveis!

Quanta gente pé-no-chão  
Acompanhando a alvorada  
Da banda que veio de fora  
P'ra festa municipal...  
Ah! Quantos chapéus de plumas!...  
Quantas casacas... e luvas!..  
Quantos fogos de artifício  
Na beira do Paraíba!  
(...)  
Às vezes, o Paraíba ameaçava  
engolir as margens!  
A enchente! A enchente! A enchente!  
É um lençol d'água à várzea da Rede!  
Que naquele tempo ficava nos pastos do  
Hotel Boa Vista!  
Lá se foi o buteco do Mané da venda...

Já não tem nem sinal, da cafua da Maria sem  
nome!  
O Paraíba só se acalma quando leva um corpo de  
mulher!  
Lá vai uma, lá vão duas, vão muitas na correnteza!  
De uma vai a sandália...  
De outra vão os farrapos...  
Daquela vai o silêncio...  
De todas vai a tristeza...  
E no rastro da enchente... a epidemia!  
Meu São Sebastião!  
Meu São Benedito!  
(...)  
Ah! A história das cidades  
Tecida de sons e cores...  
Pregõõõõõõõess...  
Anúncios!  
Bulício de vida!  
Armazéns multi cores junto ao rio!  
Trem de ferro chegando!  
Gente-que-vai-gente-que-vem-genti-que-vai  
genti-que-vem-gente-que-vai-gente-que-vem!  
Gentchhi...  
... chegando na vila...  
Não de pés nus, mãos vazias,  
Mas de fraque e de cartola:  
São os Barões do Café!  
Rural aristocracia  
Do vale do Paraíba!  
Seus brazões são puras jóias  
Verdes folhas de esmeralda  
E rubros grãos de rubi!

Enquanto isso, o grande capitão-mor ouve a voz do seu destino

Custódio Ferreira Leite,  
Um dia será Barão!  
Mas nas arcas da pobreza,  
Sem louvor de argento ou de ouro  
Cunharás teu brasão!

\_ A vila se abria em ruas  
e as ruas contam estórias....

(...)

\_ E um dia, enfim,  
A 15 de outubro de 1857,  
Foi colocado na carta geográfica da Província do Rio de Janeiro

Mais um pequeno ponto escuro  
Ao lado dum grande traço azul  
Por causa dum decreto que rezava assim:

(...)

A Vila de São Sebastião de Barra Mansa  
Fica elevada à categoria de cidade!  
Cidade de Barra Mansa!

Barra Mansa. Glória aos que te ergueram!  
Aos que fizeram de ti a princesa que és hoje!  
Aos que plantaram teu chão!  
Aos que te tornaram mais bela!  
Mais culta!  
Mais próspera!  
Mais feliz!  
Glória também aos humildes!  
Aos obreiros anônimos!  
Que te deram as mãos calosas!

A alegria da esperança!

E o carinho cotidiano

De quem cultiva uma rosa!

(...)

Agora, após um século,

Não és apenas a grande cidade industrial,

Que escreve no azul, com o fumaça das fábricas,

A mensagem do progresso!

És o aço da Saudade e da Barbará!

Mas és também o Carnaval

Que vem do Viaduto e da Pedreira!

És a alegria dos moços e das crianças

Nas paradas cívicas de suas escolas!

(...)

Barra Mansa, és o Paraíba, és o povo!

As lutas, as glórias, os bairros,

As ruas...

(...)

E o Barão de Aiuruoca

Na sua carruagem de quatro cavalos negros,

Não reconheceria no templo de agora

A capela que suas mãos ergueram!...

Mas a alvorada se abre em sinos sobre a rosa dos vergéis da Paraíba...

Enaltecendo os que a engrandeceram

Como a Barra Mansa de hoje

A BARRA MANSA DE AMANHÃ,

A BARRA MANSA DE SEMPRE!...

Lacyr Schettino, 1967

**Fonte:** (SCHETTINO, 2015)

## ANEXO C - A Cidade do Homem Nu, Flávio de Carvalho (excertos)

O mundo caminha, progride. O estudo das legislações atuais nos leva à convicção de que as cidades futuras terão que abordar problemas opostos aos trazidos até hoje pelas concepções cristãs da família e da propriedade privada.

Cumpra a nós, povos nascidos fora do peso das tradições seculares, estudar a habitação do homem nu, do homem do futuro, sem deus, sem propriedade e sem matrimônio.

(...)

O burguês venera o passado e os acontecimentos do passado tal como o concebeu uma tradição decaída: ele repete o passado sem saber porque ele aos poucos destrói o seu organismo, as possibilidades de progresso e mudança.

(...)

Por que entravar o progresso com o velho mecanismo escolástico, por que venerar o passado, quando não conhecemos nenhum limite ao pensamento, por que abafar os nossos desejos, quando não conhecemos a natureza última desses desejos, não conhecemos sequer as conseqüências desses desejos?

(...)

O homem antropofágico, quando despido de seus tabus, assemelha-se ao homem nu. A cidade do homem nu será sem dúvida uma habitação própria para o homem antropofágico. Lá ele poderá sublimar os seus desejos organizadamente. Lá, ele poderá sentir em si a renovação constante do espírito; o movimento da vida aparecerá de um

realismo estonteante e ele compreenderá que viver é raciocinar velozmente e dominar os tabus pela compreensão.

(...)

A cidade será a imagem matemática do homem livre, o homem que repeliu a angústia do dogma escolástico, do homem que libertou o seu raciocínio de uma decrepitude indesejável.

As necessidades do homem serão concêntricas por ser a disposição concêntrica a mais igualmente acessível a todos. Elas serão localizadas em círculos concêntricos. O bem-estar geral da cidade, a magnitude de eficiência da vida da cidade depende da posição relativa dessas zonas.

(...)

A cidade do homem nu será a metrópole da oportunidade, um centro de sublimação natural dos desejos do homem, um centro de reanimação de desejos exaustos; um grande centro de produção de vida orgânica, de seleção e distribuição desta vida em forma de energias úteis ao homem. Um grande centro de pesquisas para descobrir as coisas do universo e da vida, para conhecer a alma do homem, torná-la métrica e utilizá-la no bem-estar da cidade.

A cidade do homem nu é dominada pelo centro de pesquisas, é esta a única autoridade constituída; ele seleciona e distribui, de acordo com o critério científico, ele domina e ordena todas as energias da metrópole, ele é o deus mutável, o deus em

movimento contínuo, o deus símbolo do desejo maravilhoso de penetrar no desconhecido.

O centro de pesquisas em forma de anel externo e concêntrico com os outros anéis. Ele é o primeiro anel da cidade.

O centro de ensino e orientação do homem é um anel anexo ao centro de pesquisas. O centro de gestação, máquina imensa onde a vida estudada, catalogada, se encontra isolada por um parque do centro de pesquisas.

Devido às magníficas condições higiênicas das cidades, o centro hospitalar é pequeno e faz parte do centro de pesquisas.

A erótica ocupa na vida do homem nu uma posição de destaque. O homem nu selecionará ele mesmo as suas formas erótica; nenhuma restrição exigirá dele este ou aquele sacrifício; a sua energia cerebral será suficiente para controlar e selecionar os seus desejos.

A zona erótica é realmente um imenso laboratório onde se agitam os mais diversos desejos, onde o homem nu pode encontrar a sua alma antiga, pode projetar a sua energia solta em qualquer sentido, sem repressão: onde ele realiza desejos, descobre novos desejos, impõe a si mesmo uma seleção rigorosa e eficiente, forma o seu novo ego, orienta a sua libido e destrói o ilógico, aproximando-se assim do deus símbolo, sublima angústia do desconhecido da mutação do não métrico.

A religião tem o seu lugar adequadamente localizado na zona erótica; sendo ela uma forma de erotismo, como ficou esclarecido pelo mecanismo de Freud.

O centro de alimentação está também situado na zona erótica. A administração se encontra no núcleo central da cidade assim como a locomoção que é toda subterrânea e se irradia desse núcleo.

A habitação está localizada num grande anel central próximo à administração.

(...)

O continente americano não herdou do passado o recalque trágico da filosofia escolástica, ele possui elementos próprios para criar uma civilização nua; um novo mecanismo despido dos tabus da velha Europa, uma renovação científica e estética que o colocará na vanguarda da organização humana.

Convido os representantes da América a retirar as suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, que foram reprimidas pela conquista colonial, mas que hoje seriam o nosso orgulho de homens sinceros, de caminhar sem deus para uma solução lógica do problema da vida da cidade, do problema da eficiência da vida.

Flávio de Carvalho, 1930

**Fonte:** (CARVALHO, 2010)

## ANEXO D - Dramaturgia da Cena *Pé 40 Sapato 38*

*(O ÍNDIO BARÃO entra de costas no Palácio numa elevação e tensão da música. O BARÃO fecha a porta na cara do CORO PÉ NO CHÃO. Indignação e revolta.)*

### CENA II

#### **PÉ 40 SAPATO 38: RETRATOS DA ELEVAÇÃO DE UMA VILA**

**Local: Corredor Cultural, fachada frontal do Palácio Guapi**

#### **CORO PÉ NO CHÃO** (cantando)

A porta se fecha pro povo,  
A porta se fecha pro povo,  
O baronato se anuncia  
de brancos punhos de renda  
ou de chicote na mão

*(A Farfullero inicia o ritmo que acompanhará toda a próxima cena, onde ninguém cabe no seu papel. A postura dos que aparecerão na varanda superior do Palácio Guapi é de blefe. Ninguém diz absolutamente o que é afinal. É um jogo de enganação constante onde o tom é de ironia e sarcasmo, ao mesmo tempo em que a necessidade de seriedade é imposta pela formalidade da ocasião. O ÍNDIO BARÃO PRESIDENTE aparece na sacada central, acena para o povo lá de cima. Ele recebe ajuda do FLÁVIO ASSISTENTE que lhe entrega um rojão para acender. Ele demonstra falta de jeito com a coisa, acende o pavio, morre de medo, aponta para o céu. O rojão falha e coro vaia. O ASSISTENTE pede calma ao público e aparece com um rojão maior que agora ele mesmo aciona, o rojão é posto na ponta de um bambu enorme e todos dentro do casarão saúdam e celebram. O ÍNDIO BARÃO PRESIDENTE se pronuncia)*

*Nota: Como referências para cena as séries "Pé 40 Sapato 38" e "Retratos" ambas de Clécio Penedo. O discurso poético da cena é o mesmo da estética. A imagem deve ser construída como Clécio construía as obras dele. Recortando, sobrepondo, encaixando coisas e pessoas, lugares e pensamentos. As coisas, as pessoas, o status quo não cabem em seus papéis. Os sentidos são postos de maneira a questionar a forma e o conteúdo. O voz do povo demonstra uma certa ironia.*

#### **BARÃO PRESIDENTE**

Estimado povo desta terra...

*(O CORO PÉ NO CHÃO vaia. O PADRE retira rapidamente o BARÃO, escondendo-o no palácio e assume o seu lugar)*

#### **PADRE**

Mas o que é isso, povo de Deus? Não faz sentido essas ofensas a um homem tão bom. Em nome da Santa Igreja exijo respeito.

#### **CORO PÉ NO CHÃO** (cantando)

Agora vem um sino convidando...  
Agora vem um sino convidando...  
Agora vem um sino convidando...

**CORONEL** *(Abre a varanda, continuando uma conversa lá de dentro, cheio de tesão. A música vai acelerando)*

Mas hoje é um grande dia! Meus olhos acostumados à matança, já viram a luta contra os Puris, a limpeza dos gentios dessa terra, já viram minha espada fincada nos olhos inimigos, mas nunca antes haviam visto tamanha beldade. Esta mulher que nos visita é um exemplo raro de beleza, de elegância, de charme, de gostosu...

#### **PADRE**

Mas o que é isso, senhor coronel?! Acho que a festa já passou dos limites. A alegria da elevação de uma Vila em Cidade é imensa, é verdade, mas ainda assim não se pode desobedecer os mandamentos da...

**FAZENDEIRO** *(abre outra janela. se encontra visivelmente bêbado)*

Curra? Outra? *(cantando)*  
Ela é linda, ela é linda.

#### **PADRE**

Senhor fazendeiro!

#### **CORONEL**

Deixa, meu bom padre. A felicidade de um

homem do gado é rara e não deve ser combatida. *(canta com ele)* Ela é linda, ela é linda.

**PADRE**

Senhores mantenham por favor, a discrição. Lembrem-se que ela veio da capital.

**CORO PÉ NO CHÃO** *(cantando)*

A capital! A capital! A capital!

*(Todos se admiram com MIRANDA, que entra numa risada escandalosa, acompanhada do BARÃO. Ele se esconde atrás dela, evitando uma nova vaia.)*

**PADRE**

E também não se esqueçam de sempre agradecer ao nosso grande benfeitor, o barão doador de terras. *(O BARÃO assume a frente)*

**CORO PÉ NO CHÃO** *(cantando)*

O capital! O Capital! O Capetão!

**MIRANDA** *(segurando o riso)*

Quanta gente pé no chão!

**CORO PÉ NO CHÃO** *(cantando)*

Quantos chapéus de plumas, casacas... e luvas!

**MIRANDA** *(dando tapinhas nas costas do Barão)*

Quantos fogos de artifício na beira do Paraíba!

**BARÃO**

Tudo isso é pouco para recebê-la hoje, no dia da elevação da Vila.

**MIRANDA** *(cocote e desinformada)*

E onde ela está?

**TODOS DA FACHADA** *(sem entender)*

Quem?

**MIRANDA**

A Vila. Não é ela que será elevada hoje? À categoria de cidade?

*(Homens nas varandas começam uma*

*discussão. -Onde está ela? -Você não trouxe a Vila? -Quem que é essa Vila que ela tá querendo? e outras interjeições. O CORO também fica confuso. MIRANDA se adianta e se pronuncia)*

**MIRANDA**

Por favor, se acalmem, se acalmem... Está tudo bem, a festa seguirá normalmente. Por favor, alguém aqui se chama Vila? *(Tempo. A VILA destaca-se do CORO PÉ NO CHÃO. Ela é uma moça de 25 anos)*

**A VILA**

Eu! *(pausa)* Eu me chamo Vila.

*(O PADRE se alivia. O CORO PÉ NO CHÃO anima-se em gromelô. Encaminham a moça para a varanda. O CORO se junta na Farfullero. Os poderosos se surpreendem. Não conhecem a VILA. MIRANDA se mostra curiosa e esnobe ao mesmo tempo.)*

**FAZENDEIRO** *(ainda bêbado e decepcionado)*

Mas essa Vila tá meio desleixada, num tá não? Logo hoje, com vossa ilustre presença, Dona Miranda!

*(A VILA chega lá em cima.)*

**MIRANDA**

Oi querida. Como é seu nome, bebê?

**A VILA** *(firme)*

O meu nome é Vila. Vila de São Sebastião da Barra Mansa.

**MIRANDA**

Qual é sua idade, docinho?

**A VILA**

Tenho 25 anos bem vividos. Sou de 3 de outubro de 1832.

**MIRANDA**

Vila, querida, hoje você será elevada à cidade! Você tem noção? Cidade de Barra Mansa! Nossa que lindo! Acho que nunca passei por isso... E qual é o seu sonho?

**A VILA**

O meu sonho? O meu sonho é um dia ser



capital.

### **MIRANDA**

Hooonnn que fofo! Mas hoje Vilinha, você será elevada à ci-da-de. Cidade de Barra Mansa!

*(O CORO PÉ NO CHÃO cantarola o Hino de Barra Mansa, em lá lá lá. A cerimônia de elevação da Vila à Cidade acontece. MIRANDA entrega a ela um adereço de cabeça que simboliza as atividades econômicas da Cidade de Barra Mansa. No momento do refrão, o Coro sugere uma participação da plateia mas não segue cantando)*

### **PADRE**

Que dia festivo esse! Quinze de outubro de mil oitocentos e cinquenta e sete. E tudo isso graças ao nosso grande benfeitor... Não se esqueçam dele.

*(O BARÃO se adianta à frente de Miranda.)*

### **BARÃO**

Neste dia de grandes honras o que mais me alegra não são as grandes conquistas, mas o mais humilde sorriso de uma criança pé no chão...

**CORO PÉ NO CHÃO** (canta o Lamento do Vovô)

VOVÔ ENTREGA A LUTA

(LEVA O LUTO NA MALA)

ELE É PATRÃO MAS É BÃO

(ELE BÃO MAS É PATRÃO)

**BARÃO** *(na terceira repetição da música, enquanto distribui saquinhos de terra aos outros poderosos da fachada)*

Eu, não quero honras à minha pessoa. *(joga um saco de terra por fora da varanda ao Fazendeiro)*

### **FAZENDEIRO**

Terras para aumentar meu rendimento...

### **BARÃO**

Eu, não quero ficar conhecido pelas boas ações cometidas. *(passa para o coronel com uma varinha de pescar)*

### **CORONEL**

Terras para deixar de herança...

### **BARÃO**

Eu, não quero ser um busto em praça pública, nome de escola ou de ruas. *(passa o saco por dentro - com um contrarregra fazendo a extensão de seu braço)*

### **PADRE**

Terras para aumentar nossa paróquia...

### **MIRANDA**

Também quero um bucadinho...

### **BARÃO**

O que faço, é por caridade!

### **CORO PÉ NO CHÃO**

Ei Barão, queremos nosso quinhão!

**BARÃO** *(lançando punhadinhos de terra - misturada a estalinhos - ao CORO PÉ NO CHÃO, que imita pássaros)*

É com muita estima que faço votos de prosperidade aos novos habitantes deste lugar. Neste palácio que será reformado lá em 2014 com uma verba de hum milhão de reais!!! *(à parte)* Faço votos... *(volta)* representamos o ato da elevação da jovem Vila de São Sebastião de Barra Mansa à cidade, Cidade de Barra Mansa!

*(cantando)*

Já foi curato

Foi capelinha

Vida de vila

Cidade do vale

*(repete o verso acompanhado por todos da varanda. O CORO PÉ NO CHÃO inicia o lójexá do Vamu Entrar)*

*(O coro abre a porta e entra no Palácio de maneira a conduzir a plateia para dentro, fazendo-a cruzar para o outro lado da palácio. Após toda a plateia passar, o Coro Pé no Chão sai do outro lado. Finaliza música)*

**Fonte:** (CROOZ, R.;MARQUES, B.;

NARDELLI, D., 2014b)

## ANEXO E - Nasce uma Cidade, por Rafael Crooz e Danilo Nardelli (texto do programa impresso)

### NASCE UMA CIDADE

Por Rafael Crooz e Danilo Nardelli

Aqui estamos nós de novo. Nascendo pela terceira vez. Em outro tempo, em outro espaço, apesar de estarmos no mesmo lugar, Barra Mansa. Durante esses dois anos de intervalo das ruas apenas do Projeto Nasce Uma Cidade (2012-2013), passamos por uma gestação de elefante. Literatamente. O projeto nunca parou. Aproveitamos e imergimos neste dois anos em universos possíveis para a construção de cosmos, ideias e ideologias que pudessem inventar uma Barra Mansa do futuro a partir deste 2014. Para isso nos debruçamos na vida e na obra de dois grandes artistas que têm suas trajetórias marcadas de alguma forma na história da cidade de Barra Mansa, além de uma grande visão de futuro.

Para pensar o Nasce Uma Cidade deste ano, nos conectamos com múltiplas disciplinas afim de capturar o processo criativo, potencializando a abrangência e a importância do projeto. A parceria com o Instituto Cultural Clélio Penedo, o contato com as pesquisas de historiadores, a apropriação dos discursos das obras de Flávio de Carvalho, as leituras sobre dramaturgia em espaços não convencionais, a pesquisa de cantos modais e a investigação da sonoridade de diversos materiais, foram alguns dos pilares norteadores dessa jornada. Buscamos novos discursos para as cenas, para a nossa prática, para recriar o próprio Sala Preta e reinventar tanto a nossa memória particular quanto a memória do município.

Nós tomamos as narrativas históricas postas por historiadores e as misturamos com as narrativas poéticas das obras de Clélio Penedo. Tomamos da carga semântica dos espaços públicos, coletivos e privados para criar narrativas que presentifiquem o nosso patrimônio permanentemente em Barra Mansa: o pensamento, a pesquisa, a memória, a eufória,

todos divididos em zonas. Parafaseando a historiadora Marcia Chuva, a ideia de que foram os arquitetos, em sua maioria, os responsáveis na década de 1930 por inventar a ideia de nação e o que deveria ser o patrimônio brasileiro, dando-os o título de "arquitetos da memória", em Barra Mansa depositamos esse título nos cidadãos. Nosso contato com a arquiteta, urbanista e professora Andrea Anad

## "O ÍNDIO SOMOS NÓS"

Walmir Ayala

permiu que íssemos como sendo uma triste tradição de Barra Mansa, seus demônios desde a década 1980, ou seja, um conhecimento nostálgico daquilo que fomos um dia enquanto espaço e lugar, para aquilo que nem se quer sabemos o que vamos ser.

Barra Mansa não carrega mais suas narrativas edificadas com potência, seus pouquíssimos prédios remanescentes da era imperial estão depredados e esquecidos. O que nos resta é habitar na Cidade do Homem Nu, de Flávio Carvalho. O ser humano quando nu carrega apenas sua memória, aquilo que ele faz, pensa, produz, e os modos como ele age, convive e sobrevive, ou seja sua Cultura. Ele é quem edifica agora o passado, simplesmente por ser cidadão. O passado se edifica na verdade no seio, na lembrança e no encontro dos homens. O habitante, o cidadão barranenses assume o lugar destes construtores modernistas (ou modernos) para arquitetar a memória deste presente que queremos ler no futuro. O que somos hoje é a semente dos nossos sonhos. Dividimos nossos caminhos para cruzarmos

nosso desejo. Primeiramente não buscamos ser literais, e sim deixamos a mente livre para fazer aproximações e analogias conceituais e estéticas. No processo de construção dessa narrativa se fazem presentes três linhas de pensamento: uma linha é a história oficial e oral de nossa cidade, a outra linha é o nosso ponto de vista sobre essa história, nossos questionamentos, dúvidas e desejos enquanto

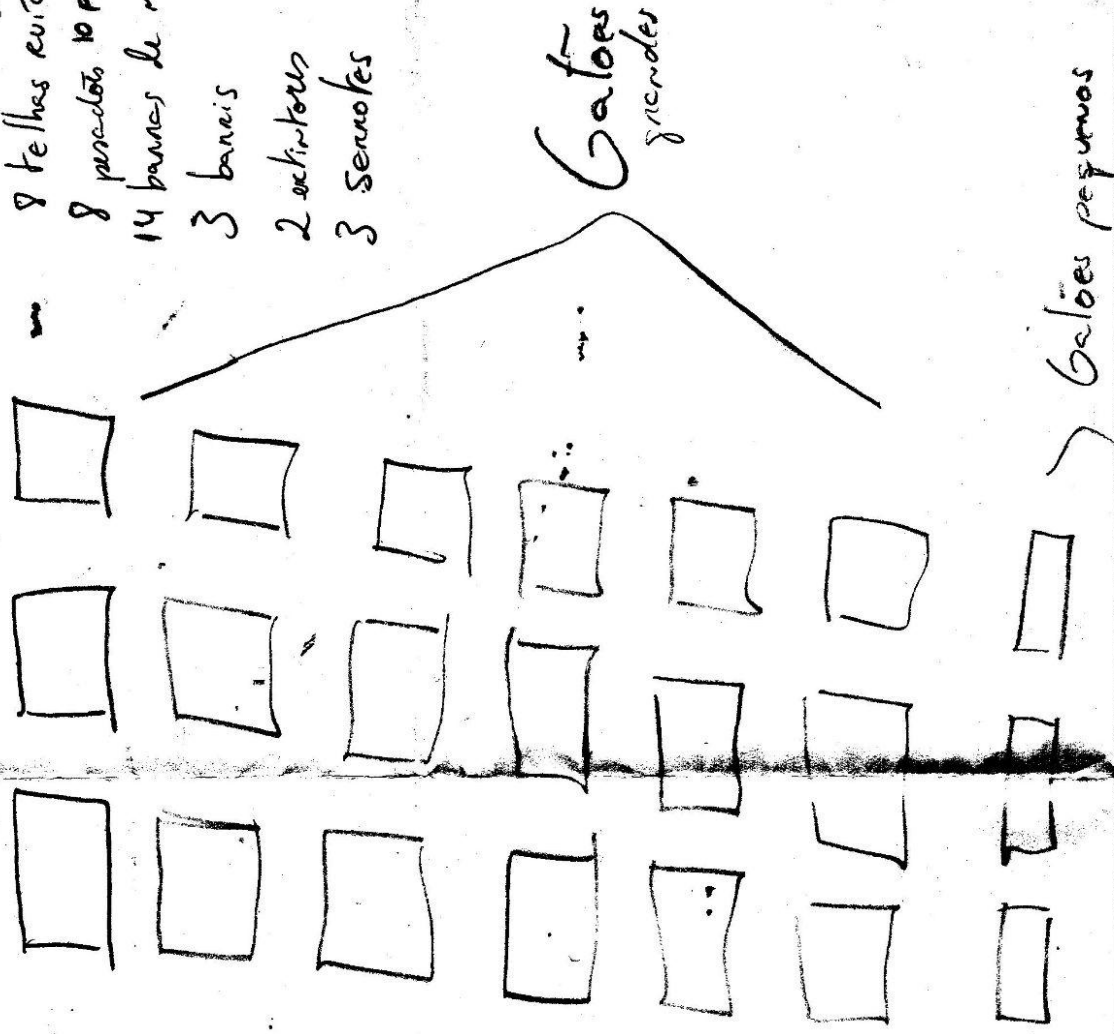
do e se tramando, criando a dramaturgia do Nasce Uma Cidade - Cidadãos Arquitetos da Memória. Flávio de Carvalho ao final de sua tese curiosa escreve: "Convindo os representantes da América a tirarem suas máscaras de civilizados e pôr à mostra suas tendências antropófagas, que foram reprimidas pela conquista colonial, mas que hoje seriam o orgulho dos nossos homens sinceros, o de caminhar sem deus para a solução lógica para os problemas da vida da cidade, do problema da eficiência da vida".

artistas e a terceira linha é o universo estético de Clélio Penedo e as ideias de Flávio de Carvalho. Essa linha estética e conceitual dos artistas homenageados desse ano está sendo um rico universo de inspiração. Estamos falando o que desejamos, sobre a nossa história através desses artistas aos quais nos interligamos de maneiras diferentes. Essas três linhas de pensamento vão se fundin-

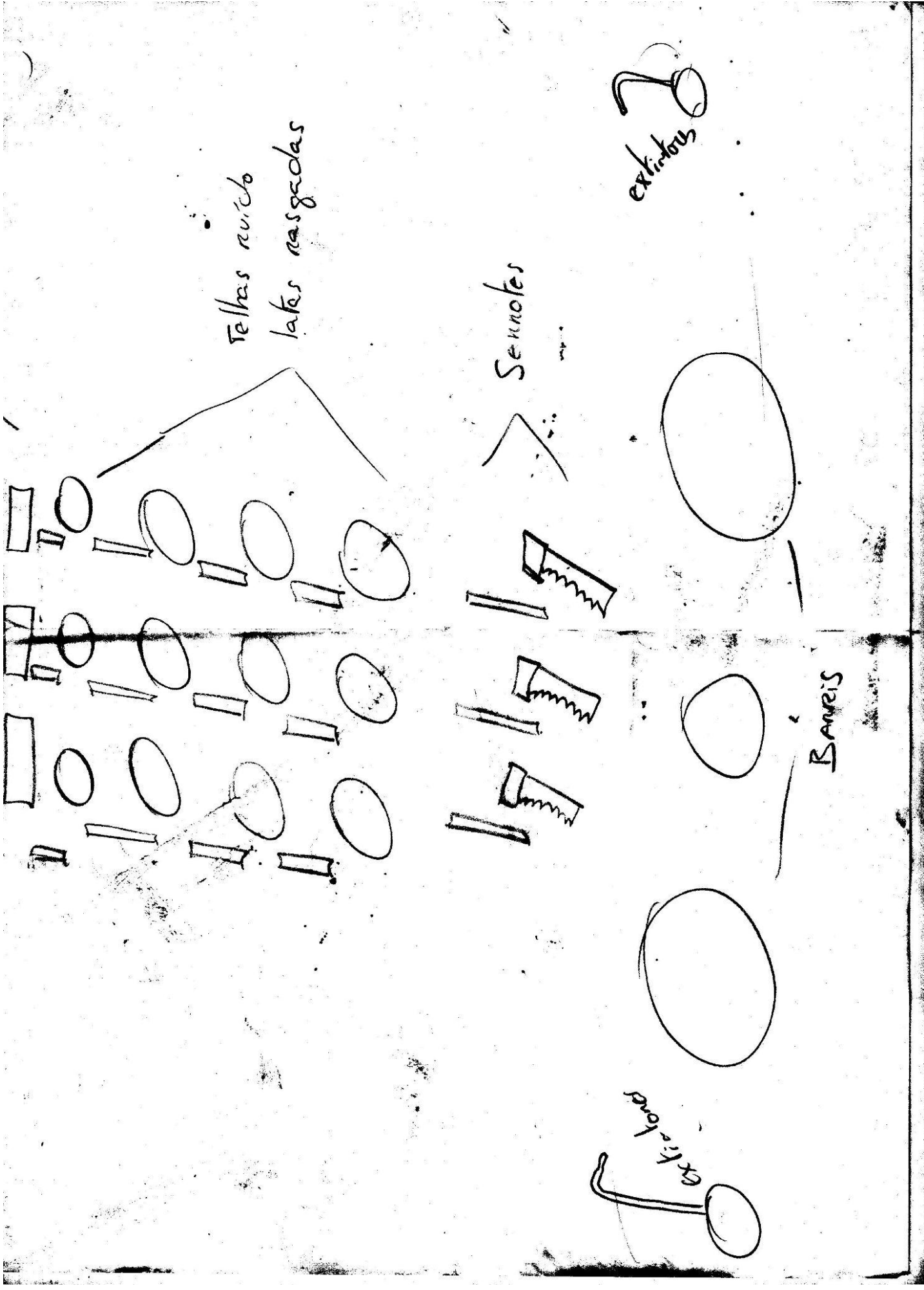


# TREM DO NASCIMENTO

- O que tem:
- 21 galões grandes
  - 7 galões pequenos
  - 4 galões esgoados
  - 8 telhas curvas
  - 8 parafusos 10 porcas
  - 14 barras de metal
  - 3 bancas
  - 2 extintores
  - 3 serruchos







## ANEXO SONORO



Acesso por QR Code ou através do link:

[https://drive.google.com/drive/folders/1\\_XEOBYbxRjTEvijOjYJmYb8rtR7VUoWZ?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1_XEOBYbxRjTEvijOjYJmYb8rtR7VUoWZ?usp=sharing)

Amostra em áudio de canções do desfile cênico *Nasce uma Cidade: Cidadãos Arquitetos da Memória*, retirada em sua maioria de vídeos gravados durante as apresentações públicas, nos dias 11 e 18 de outubro de 2014, na cidade de Barra Mansa/RJ. As faixas 2 e 9 foram gravadas durante ensaios, na Sala de Espetáculos Tulhas do Café.

A música dessas canções (no que se refere a melodia e harmonia) foi composta pelo autor da pesquisa, Bianco Marques. Será mencionada, portanto, apenas a autoria da letra ou da fonte textual utilizada na composição.

### **Faixa 1 - És Tupi do Brasil**

- fragmentos textuais das revistas Time, de Clécio Penedo (série *És Tupi do Brasil*).

### **Faixa 2 - Coral da Anunciação**

- fragmento do poema *Nasce uma Cidade*, de Lacyr Schettino

### **Faixa 3 - Cartilhada 2**

- texto das *cartilhadas*, de Clécio Penedo (série *És Tupi do Brasil*)

### **Faixa 4 - Ladainha do vovô**

- texto das *cartilhadas*, de Clécio Penedo (série *És Tupi do Brasil*) e da “*Canção do Barão*”, de Bianco Marques

### **Faixa 5 - Ijexá do Vamu Entrar**

- letra: Rafael Crooz (A melodia do refrão cita a canção *Chão Pó Poeira*, de Gonzaguinha)

### **Faixa 6 - Som do Trem do Tempo**

- performance sonora urbana de mimetização da sonoridade de um trem de ferro usando sucata.

### **Faixa 7 - Estação Memória**

- Letra: Rafael Crooz e Bianco Marques

### **Faixa 8 - Canto do desenterrar**

- referência ao texto “*O bailado do deus morto*”, de Flávio de Carvalho

### **Faixa 9 - Coro dos Homens Perplexos**

- fragmento do texto “*O bailado do deus morto*”, de Flávio de Carvalho