

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

ADRIANA AGOSTINI MELLO PETRY

VOZ, VIDA QUE PULSA:
o processo criativo da Cia do Tijolo no espetáculo Guará Vermelha

SÃO PAULO
2024

ADRIANA AGOSTINI MELLO PETRY

VOZ, VIDA QUE PULSA:

o processo criativo da Cia do Tijolo no espetáculo Guará Vermelha

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unesp como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientadora: Prof^a Dra. Wânia Mara Agostini Storolli

SÃO PAULO

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

P498v Petry, Adriana Agostini Mello (Adri Mello), 1980-

Voz, vida que pulsa : o processo criativo da Cia do Tijolo no espetáculo
Guará Vermelha / Adriana Agostini Mello Petry. -- São Paulo, 2024.
91 f. : il. color. + anexos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Wânia Mara Agostini Storolli.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Artes cênicas. 2. Teatro. 3. Voz. 4. Criação (Literária, artística, etc.). I.
Storolli, Wânia Mara Agostini. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Artes. III. Título.

CDD 792.028

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

ADRIANA AGOSTINI MELLO PETRY

VOZ, VIDA QUE PULSA:
o processo criativo da Cia do Tijolo no espetáculo Guará Vermelha

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes
da Unesp como requisito parcial para obtenção
do título de Mestra em Artes.

Data de aprovação: 27 de junho de 2024

Prof^a. Dra. Wânia Mara Agostini Storolli
UNESP

Prof. Dr. Fabio Cardozo de Mello Cintra
USP

Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins
USP

Aos que vieram antes de mim, meus pais Maria e José
ao meu companheiro de todo o dia, Rafael
e a quem veio depois, Yuri

AGRADECIMENTOS

Às minhas mestras: Wânia Storolli, minha orientadora, que me conduziu durante esta pesquisa com delicadeza, respeito e sabedoria e com quem descobri um universo profundo que envolve a voz humana. Rosane Gonçalves Nitschke, por iluminar os caminhos, com seu olhar amplo e sensível diante da vida, pelas conversas e trocas sempre inspiradoras. Enny Parejo, amiga que me abriu portas e contribuiu para que eu ampliasse minha escuta.

Aos de casa, por todo apoio e condições para a feitura deste trabalho. Ao Rafa meu maior incentivador, meu porto. Yuri, que com sua sapequice, me animou nos momentos de cansaço. Nívia, por todo apoio. Aos meus pais, José e Maria, primeiras influências, tanto da música como da escrita, pelo ambiente alegre, criativo, sensível e humano que me proporcionaram. Ao Jefferson e à Hivy, pelas conversas sobre a pesquisa e pelo companheirismo sempre. Ao Fábio, Ana, Clara, Lu, Alice, Arthur, Marina, Regina e João e a parte da família que mora fora, por fazerem parte da minha vida e estarem sempre perto. Ao Ricardo Mello, que desde o início me incentivou para que eu fizesse o mestrado. À Tânia Meyer, com quem pude desfrutar da sua alegria e do seu canto claro e transparente. Aos amigos Deise, Marcelo, Pedro, Bruna, Lígia, Felipe, Fernanda e Flávio, pequena comunidade e rede de apoio.

Às minhas companheiras do grupo de Teatro Nhemaria, e a Cia. Embarcações onde iniciei minhas primeiras experimentações com as vozes no Teatro. À Deda Zeppini, Cristiane Ayoub e Priscilla Vargas pelas conversas esclarecedoras durante a pesquisa. À Andrea Cavinato que me cedeu uma longa entrevista, por partilhar gentilmente um pedaço do seu percurso comigo. Aos amigos Augusto Teixeira e Deni Domenico, que colaboraram no tratamento dos registros de áudio da *Colagem sonora*.

Aos meus colegas do grupo de pesquisa Vozes Performáticas, em especial a Paula Ernandes, Gabriela Flores, Lucas Castelo, Glauce Carvalho, Raphael Calheiros, Maria Helena Farina e Érico Cruz.

Ao grupo de Teatro Sobrevento, à Fernanda Maia, à Mônica Montenegro, pela disponibilidade em me receberem no início da pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, pelo apoio através da bolsa concedida. À biblioteca da Unesp, pela disposição em ajudar sempre que necessário. À Daiane Dordete, José Batista Dal Farra Martins e Fabio Cintra, banca de qualificação e defesa do mestrado.

Ao Marcos Coin, amigo querido da música e do teatro, que tanto me ensinou com seu jeito e seu violão, sobre sensibilidade e sobre estar/compor junto. A William Guedes, que junto ao Marcos, me apresentou a Cia do Tijolo e tornou esta pesquisa possível.

A todos da Cia do Tijolo e aos que integraram a montagem da *Guará vermelha*, porque generosamente abriram os bastidores para que eu pudesse entrar e ver todo o seu processo, desde dentro. Por partilharem este tempo de aprendizagem comigo, pelas conversas, abraços, sorrisos e todo acolhimento. São eles: Ana Maria Carvalho, Artur Mattar, Alécio Cezar, Danilo Nonato, Dinho Lima Flor, Fabiana Vasconcelos, Flavio Barollo, Jonathan Silva, Karen Menatti, Laiza Menegassi, Leandro Wanderley, Lucas Vedovoto, Marcos Coin, Maurício Damasceno, Mayara Baptista, Nanda Guedes, Odília Nunes, Rodrigo Mercadante, Silvana Marcondes, Suelen Garcez, Tati Garcez, Thais Pimpão e William Guedes.

Voz, vida que pulsa

A voz não cabe na boca
Ultrapassa a língua, borra a palavra
Pois não cabe dentro dela, transborda
Quantas coisas se contam por ela, mundos, histórias
E nem precisa ter palavra, só som, respiração
Coisa viva, sim
Porque voz tem ar e ar é vida
É a vida que se mostra na voz
O ar está no primeiro suspiro e se esvai no último, junto com o eu
E quando o eu se vai com o ar, se dissipa em pó,
em partículas pequenininhas que o vento espalha,
rega sobre o mundo todo
Voz é vida que pulsa, é existência, resistência
Vibração, um ser que pulsa dentro e revela-se fora
No encontro com o outro, com o ouvido, com a pele do outro
Desprende-se e vai além, como extensão do próprio corpo
Chega pertinho, como vidas que se encontram, que se tocam
Minha voz no seu ouvido, eu em ti
Escutar é despir-se para o outro, abandonar-se, baixar a retaguarda
enquanto recebo o som que chega.
A voz me leva a ti, carrega o calor do meu corpo, diz quem eu sou
De onde vim e para quê vim.

Adriana Agostini Mello Petry

São Paulo, outubro de 2021.

RESUMO

Este trabalho tem como tema o processo criativo da Cia do Tijolo em seu espetáculo *Guará vermelha*. Fundamentado em autores como Adriana Cavarero, Paul Zumthor e Paulo Freire, o estudo tem como principal foco a natureza da voz, mostrando como o modo de fazer reverberou nas vozes, quais aspectos as contagiaram e como elas surgiram na criação. Inspirado no livro *O voo da guará vermelha*, de Maria Valéria Rezende, o espetáculo nasceu a partir do diálogo dos artistas com a obra. A dramaturgia foi construída coletivamente, considerando os corpos presentes na criação e o que pulsa através das suas vozes, abrangendo desta maneira suas origens, influências, vivências, pontos de vista, posicionamentos políticos e importâncias. Percebeu-se como este modo de criar atua na presença dos corpos e das vozes em cena. Tanto para Maria Valéria Rezende, como para a Cia do Tijolo, as vozes são um elo comum, provocam encontro, alimentam a alma e têm a potencialidade de transformar o mundo. Neste espetáculo, músicos e atores compartilharam do mesmo espaço de criação, e desta maneira as canções e as cenas nasceram durante o processo criativo, uma contagiando a outra. Nesta maneira de criar, foi preciso ser propositivo e ao mesmo tempo disponível para acolher e jogar junto; brincar, afinar e ir experimentando até encontrar o sentido vindo do fazer. O estudo ressalta a importância de se instaurar um processo criativo que permita a manifestação da singularidade das vozes.

Palavras-chave: voz; processo criativo; dramaturgia coletiva; *Guará vermelha*; Cia do Tijolo.

ABSTRACT

This work is about the creative process of Cia do Tijolo in their theatrical production *Guará vermelha*. Drawing on the theoretical frameworks of scholars such as Adriana Cavarero, Paul Zumthor, and Paulo Freire, the study centers on an examination of the essence of vocal expression, elucidating how methodologies of artistic creation resonated within vocal manifestations, elucidating the influencing factors and genesis of vocal components within the creative endeavor. Grounded in Maria Valéria Rezende's work "*O Voo da Guará Vermelha*", the performance stemmed from a collaborative engagement between the artists and the literary source material. The dramaturgy was collectively devised, considering the corporeal presence within the creative process and the thematic undercurrents coursing through the voices, thereby encapsulating their origins, influences, experiential narratives, ideological perspectives, and socio-political significance. It was noticed the resonant impact of this creative modality upon the embodied presence and vocal articulations enacted on stage. For both Maria Valéria Rezende and Cia do Tijolo, vocal expressions serve as a unifying conduit, fostering interpersonal encounters, nurturing the soul, and harboring the transformative potential to effect societal change. Within this production, musicians and actors shared the same creative space, giving rise to a symbiotic interplay between musical compositions and theatrical sequences, each mutually enriching the other. This collaborative creative ethos necessitated a proactive yet receptive approach to play, tune, and experiment in pursuit of a coherent artistic vision. The study underscores the imperative of fostering a creative milieu conducive to the authentic expression of individual vocal idiosyncrasies.

Keywords: voice; creative process; collective dramaturgy; *Guará vermelha*; Cia do Tijolo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Capa do livro. Tijolo	25
Figura 2 — Entrevista com Dinho Lima Flor	31
Figura 3 — Programa do espetáculo Guará vermelha	35
Figura 4 — O livro	36
Figura 5 — Preparando os espaços internos.	38
Figura 6 — Labirinto	40
Figura 7 — “Aqui você tem tempo”	41
Figura 8 — Vestígios do corpo	47
Figura 9 — Vozes que nos habitam	55
Figura 10 — Interação.	61
Figura 11 — Cena do abraço	65
Figura 12 — Ninho nos braços	66
Figura 13 — Entre a fala e o canto. João dos Ais e Floripes	68
Figura 14 — “Tudo junto, tramado num pano só”	71
Figura 15 — “Tudo junto, nascendo da mesma cepa”	72
Figura 16 — Homenagem a Lizette Negreiros	77
Figura 17 — Caminhos de pedra	79
Figura 18 — Ficha técnica da <i>Guará vermelha</i>	91

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. CIA DO TIJOLO: CONSTRUINDO O FIO DA HISTÓRIA	15
2.1 A Influência do Teatro Ventoforte	17
2.2 As vozes da Cia do Tijolo	20
2.3 Palavras e sentidos	28
2.4 Trajetória da Cia do Tijolo	31
3. PROCESSO CRIATIVO DA <i>GUARÁ VERMELHA</i>	35
3.1 O voo da guará vermelha	36
3.2 Preparando os espaços internos: afinação e aquecimento	38
3.3 Dramaturgia em processo	41
3.4 Vozes em diálogo	47
3.5 Investigação vocal: vozes que nos habitam	55
3.6 Interação	61
3.7 A Música na cena	68
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	83
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	88
APÊNDICE A — Colagem sonora: vozes em escuta	90
ANEXO A — Ficha técnica	91

1. INTRODUÇÃO

Certa vez fui assistir a um show em São Paulo em um espaço cultural pequeno. Lembro que não havia nem iluminação nem cenário, e era um trio que estava tocando. Em um determinado momento, o clarinetista¹ do grupo sentou e tocou sozinho, sem nenhum outro acompanhamento. Naquele instante parecia que ele havia mergulhado dentro da obra e em si próprio, era como se o instrumentista e a obra estivessem se fundindo e se tornando uma coisa só. Sei que fui arrebatada por aquele som. Era como se algo muito macio estivesse entrando em meus ouvidos, fiquei extremamente tocada com aquela experiência, que alterou meu estado interno, e eu parecia estar flutuando. Desde este dia, comecei a me questionar o porquê de ter sido tocada puramente pelo som, naquele momento, mas em outros momentos não, mesmo em performances que abrangiam cenário, figurino, iluminação, outros instrumentos, vozes e músicos tecnicamente excelentes. Sei que a recepção é única e que a percepção é algo estritamente individual e singular, mas comecei a me interessar pelo que as sonoridades poderiam provocar ao adentrar o corpo de quem as ouve, e em especial a sonoridade das vozes, independentemente da presença da palavra, seja cantada ou falada, mas a voz por si só.

A casa onde cresci sempre foi um ambiente onde música é sinônimo de encontro, de encantamento, de afeto, de poesia. Desde pequena fui embalada com o violão do meu pai e seu canto cheio de vitalidade, e pelos vocais que fazia junto a seus amigos nos ensaios para os festivais de música do Rio Grande do Sul. Admirava minha tia, que cantava com uma voz tão clara que transparecia toda ela. Ainda guardo esta voz nos meus ouvidos, carrego estes sons na memória, sons que além de me constituírem, influenciaram minha escolha pela música e meu interesse especial pela voz. Lembro também no início da adolescência, quando me perguntavam que profissão eu pensava em

¹ O clarinetista em questão é Nailor Proveta, líder da Banda Mantiqueira, e esta apresentação se deu na Casa de Francisca, nos Jardins, em São Paulo. Ele tocava a “Rosa” de Pixinguinha. Lembro que ao término da canção ele comentou que quando o músico faz parte da música, quando serve a ela, se transforma em instrumento e estabelece uma relação com o sagrado, por isso este ato se torna espiritual, mágico.

exercer, ou o que eu gostaria de ser quando crescesse, e eu respondia que queria “mexer” com as pessoas por dentro.

Ingressei em Licenciatura em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) em 2001, mas foi visitando o prédio ao lado do meu, das Artes Cênicas, que me aproximei dos meus interesses pela voz. Desde então, venho estabelecendo um trânsito entre estas duas áreas: música e teatro. Meus primeiros trabalhos com o teatro foram influenciados pela minha formação em Enfermagem² e pelos estudos na área de Fonoaudiologia,³ que me levaram a um trabalho amparado na fisiologia vocal, visando a uma fonação livre de tensões, que colaborasse na saúde das vozes dos atores. Por outro lado, minha formação musical me influenciava a trabalhar a percepção dos atores para que melhorassem a escuta e a afinação, para comporem com o grupo e com os instrumentos, para o encontro e o jogo com o outro. Durante a Licenciatura em Música, não tive um espaço de experimentação mais ousado com a voz até chegar ao último ano, quando conheci⁴ o pensamento de Hans-Joachim Koellreutter⁵ e Murray Schafer⁶, que me despertaram também para uma escuta ainda mais ampla e para a improvisação. À época, eu fazia a preparação musical de um espetáculo infantil,⁷ e comecei a propor aos atores práticas de improvisação com paisagens sonoras através da voz, que resultaram na trilha original do espetáculo; eram teias de vozes sugerindo espaços imaginários e ambientando as cenas. Outra experiência marcante foram as aulas de improvisação livre no ano de 2016,⁸ na Escola Municipal de Música de São Paulo (EMESP), onde improvisávamos em grupo, junto a outros instrumentos convencionais e não convencionais e a ruídos. Eu me

² Graduação em Enfermagem pela Universidade Federal de Santa Catarina em 2003.

³ Aperfeiçoamento em Formação Integrada em Voz no Centro de Estudos da Voz, coordenado por Mara Behlau em 2011.

⁴ Estudos feitos em grupo de estudos e na disciplina Didática, oferecida pela Faculdade de Música Carlos Gomes em 2003, ambos orientados pela professora Enny Parejo.

⁵ Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Flautista, compositor e professor de muitas gerações de músicos brasileiros, dentre eles Tom Jobim. Suas propostas privilegiam a formação integral do indivíduo e o desenvolvimento global do potencial humano. Utilizava a improvisação como ferramenta pedagógica.

⁶ Murray Schafer (1933-2021). Compositor, educador musical e ambientalista canadense. Dedicou sua pesquisa ao universo sonoro em geral, tomando como pressuposto a noção de paisagem sonora. Dentre seus livros estão *O ouvido pensante* e *A afinação do mundo*.

⁷ *O Rapto da princesa*, da Cia Embarcações Teatrais, onde fiz a preparação vocal do elenco, os arranjos das canções e atuei em cena como musicista.

⁸ Estas aulas faziam parte do curso de improvisação livre, ministrado por Mané Silveira, em 2016.

surpreendia com o universo das possibilidades vocais: quantas cores, quanta potência cada voz trazia! Com essas vivências, pude perceber o quanto é importante um espaço para a investigação sonora nos processos criativos com a voz, onde seja permitido embrenhar-se por caminhos desconhecidos e arriscados, experimentar outras possibilidades de vozes que nos habitam e, principalmente, fazê-las alçarem voo.

Em 2009, fui selecionada para compor o elenco de um espetáculo coordenado por João das Neves, em São Paulo. Um projeto da Funarte, criado pela Cooperativa Paulista de Teatro. O processo criativo era dirigido por Francisco Medeiros,⁹ e a ideia era que o espetáculo nascesse do processo, fertilizado pela pesquisa na rua, e pelo que cada um trazia dos seus atravessamentos. Então, música e cena iam nascendo, uma contagiando a outra; músicos, atores e dramaturgos compartilhando o mesmo espaço de criação e se fertilizando. Lembro-me de uma manhã de improvisação, onde todos estavam dispostos no espaço, e quem sentisse vontade de ocupá-lo, tanto com som como com o corpo, que o fizesse, mas somente se estivesse com vontade, caso se sentisse provocado, pois o não fazer, o silêncio, era parte da composição. A principal regra do jogo era a escuta, e estar aberto para se deixar provocar e para provocar. A partir daí é que nascia o jogo, e as cenas começavam a ser criadas. Também pude experimentar este tipo de criação com o grupo de Teatro Nhemaria¹⁰, onde participei como diretora musical, preparadora vocal e musicista em cena. Nele, transformávamos em cena as histórias pessoais contadas pela plateia, através das técnicas do teatro *playback*.¹¹ As cenas nasciam inspiradas nas narrativas, e eram improvisadas através do contágio entre as atrizes e a música. Era muito importante prestar atenção não somente nas informações trazidas nas histórias, mas na manifestação das vozes que as contavam. Não imaginava o quanto destes aprendizados eu levaria comigo! A escuta de si, a escuta do outro, como primeiro ingrediente para se colocar, para o diálogo, para a performance, para

⁹ Francisco Alberto Azevedo Medeiros (1948-2019) foi diretor de teatro e de dança.

¹⁰ Integrei este coletivo teatral por aproximadamente 8 anos, trabalhando nos seus três espetáculos: *Relicário*, *Brigadeiro de colher* e *Pé de moleque* e pude vivenciar um modo de produção e criação coletivos.

¹¹ Também conhecido mundialmente como *Playback theatre*, esta forma de fazer teatro foi criada em 1975, por Jonathan Fox. Neste teatro, a interação entre público e artistas é fundamental. Cria-se um espaço de acolhimento e intimidade onde o público se sinta à vontade para compartilhar suas histórias pessoais que serão encenadas pelos artistas.

o encontro, para afinar, para um trabalho de campo como o que apresentarei a seguir, para compor junto, tanto no teatro como na música.

Antes de ser aprovada no mestrado, fui aluna especial do Programa de Pós Graduação em Artes da UNESP, na disciplina “Voz e Performance na Cena Contemporânea”¹² em 2016, e ao ter contato com autores como Adriana Cavarero,¹³ Paul Zumthor,¹⁴ Antonin Artaud,¹⁵ passei a prestar ainda mais atenção nas sonoridades das vozes que trazem as palavras, que atuam sobre os sentidos e revelam o ser de carne e osso que as emitem. Em seguida destes autores, vieram os estudos da performance e muitas possibilidades de exploração dos recursos vocais. Como descobrir a infinidade de vozes que nos habitam? Queria saber como os artistas que têm a voz como parte importante do seu processo criativo trilhavam seus caminhos na descoberta de suas possibilidades expressivas com a voz, como faziam suas investigações vocais, se essas eram questões sobre as quais pensavam e se dedicavam. Minha intenção era pesquisar estas questões dentro de um processo criativo em um grupo de teatro. A Cia do Tijolo estava para iniciar a montagem *Guará vermelha*, e por ter como elemento importante do seu trabalho a voz, que carrega a palavra falada e cantada, foi escolhida para esta pesquisa.

No dia 02 de março de 2023, teve início a pesquisa de campo, que se estendeu até o final de setembro do mesmo ano, onde foi possível acompanhar o processo criativo na sua íntegra até a estreia, bem como assistir a algumas apresentações. O desenvolvimento do projeto abrangeu também a redação em diário de bordo, registros de imagem e som e a realização de entrevistas.

As entrevistas aconteceram durante o período dos ensaios, na estreia e depois desta, em lugares diversos, como sala de ensaio, metrô, restaurante, cafeteria e no teatro do Sesc Avenida Paulista, onde aconteceu a estreia, no

¹² Disciplina do PPG-Artes do Instituto de Artes da UNESP, ministrada pela Prof^a. Dra. Wânia Mara Agostini Storoli.

¹³ Adriana Cavarero ensina Filosofia Política na Universidade de Verona, Itália. Destaca-se como estudiosa do pensamento feminista de Hannah Arendt.

¹⁴ Paul Zumthor (1915-1995) nasceu na Suíça, foi um importante medievalista e pesquisador. Dedicou-se a estudar os fenômenos da voz no âmbito da história, antropologia, cultura e estudos literários.

¹⁵ Antonin Artaud (1896-1948) nasceu na França, foi escritor, dramaturgo, ator, diretor de teatro francês. Sua obra *O teatro e seu duplo* (1938) é um importante livro sobre a arte do teatro no século XX. Defendia um teatro que pudesse atingir todo o organismo, atuando sobre os sentidos e não apenas sobre a razão. Segundo ele, era mais importante a qualidade vibratória dos sons do que a sua representação.

dia 29 de setembro de 2023. Ao todo, 14 pessoas do elenco foram entrevistadas¹⁶ individualmente e presencialmente, apenas uma entrevista foi realizada online. O tempo de duração variou de 10 a 90 minutos cada uma. Além das 9 horas de entrevistas gravadas e após transcritas, pude trocar cartas com alguns atores. Às vezes eu chegava mais cedo aos ensaios, em outras ficava até mais tarde, a fim de descobrir o melhor momento de dialogar com cada um. As perguntas foram elaboradas no decorrer do percurso, onde eu buscava sempre as relações com a voz e com os interesses da pesquisa.

Esta dissertação traz reflexões a partir das entrevistas, dos registros em diário de bordo, das observações e vivências que tive junto ao grupo, em articulação com pensamentos de autores, como Adriana Cavarero, Paul Zumthor e Paulo Freire. Na primeira parte, “Cia do Tijolo: construindo o fio da história”, apresento o contexto em que a companhia está inserida, suas influências, características, fundamentos, maneiras de trabalhar, trajetória, bem como a diversidade das suas vozes e as formas de uso da palavra. A segunda parte, “Processo criativo da *Guará vermelha*”, inicia com uma breve síntese do romance *O voo da guará vermelha*, no qual a companhia se inspirou para o espetáculo. Posteriormente, é descrito como se deu o processo criativo do grupo, são trazidos alguns momentos da encenação e são explorados vários temas relacionados a voz que foram evidenciados.

O vídeo do espetáculo na íntegra, pode ser visto através do link disponibilizado na página 35. Os áudios com as vozes dos atores encontram-se no Apêndice A, página 90, reunidos na “Colagem sonora: vozes em escuta”, que consiste em duas composições, uma feita a partir de trechos gravados durante os ensaios (áudio 01) e a outra a partir das entrevistas realizadas (áudio 02). Todos os registros são disponibilizados, descritos e contextualizados nas páginas citadas acima e também podem ser acessados através do link <https://hdl.handle.net/11449/257214>.

¹⁶ Além das entrevistas com os artistas do elenco, também foi realizada uma entrevista com a pesquisadora Andrea Cavinato, no dia 13 de abril de 2024, com cerca de duas horas de duração.

2. CIA DO TIJOLO: CONSTRUINDO O FIO DA HISTÓRIA¹⁷

A Cia do Tijolo é um dos 529 coletivos espalhados pelo estado de São Paulo, catalogados até o ano de 2023. Destes, 224 pertencem à Grande São Paulo e seus municípios (Marton, 2023). De acordo com Alexandre Mate¹⁸ (2023, p. 45), a capital paulistana foi o “epicentro de experiências teatrais que passaram a buscar novos encaminhamentos estéticos e modos de intervenção na cidade”. Marcio Aquiles (2020, p. 446), crítico teatral, afirma que a diversidade de linguagens presentes no teatro da Grande São Paulo é singular, sendo poucas as metrópoles do mundo que apresentam tamanha variedade de formas, procedimentos, estéticas e abordagens. Segundo ele, “trata-se de um capital simbólico inestimável ainda subutilizado por políticas públicas de valorização da arte [...] uma riqueza ainda oculta para esse e outros povos que não fazem ideia desse rastro valioso”.

Cada um com sua identidade, linguagem, organização, gestão, metodologia de trabalho, processo de criação. Mas dentro das singularidades existem eixos comuns. Esses grupos fazem parte de um movimento caracterizado como Teatro de Grupo, e conforme Ivam Cabral (2023), pedagogo teatral, correspondem a uma somatória de vetores artísticos, pedagógicos e políticos que direcionam, com ênfase, os modos de criação e produção da maior parte das companhias desde os anos 1960. Em que se destaca sobretudo a pesquisa contínua com a linguagem e a preocupação ética e estética, sobrepondo-se aos interesses comerciais.

De acordo com Mate (2023, p. 43), é a partir dos movimentos de lutas sociais, de vários âmbitos, incluindo as greves de diversas categorias, as mobilizações pela anistia, as lutas pela democracia e o enfrentamento da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), que os artistas engajados e contrários à barbárie vão para as ruas, participar das lutas políticas, e evidenciam nelas questões que precisam chegar também ao estético. “Desse modo, as lutas travadas na rua, e de diferentes maneiras, acabaram por

¹⁷ O título faz alusão a uma frase trazida por Rodrigo Mercadante em entrevista concedida à autora, em maio de 2024, quando disse que a intenção da Cia do Tijolo em seus espetáculos é reconstituir o fio da história, a fim de refletir de onde viemos e para onde vamos.

¹⁸ Alexandre Mate é Mestre em Teatro e Doutor em História Social (ambos pela USP). Atuou como docente no Instituto de Artes da Unesp e é autor de diversas obras sobre a linguagem teatral com ênfase ao teatro de grupo, teatro de rua e teatro épico.

‘invadir’ tematicamente as obras montadas por diversos coletivos teatrais”, iniciando assim um processo de epicização da linguagem teatral. “A estrutura épica, sobretudo a partir das proposições brechtianas, intensificaram-se” (Mate, 2023, p. 44).

As vozes que a ditadura militar tentou eliminar tomavam as ruas e os palcos, reivindicando a liberdade de ser e atuar no mundo, em oposição ao sistema opressor. Mate (2023) também aborda o movimento Arte Contra a Barbárie, no final da década de 1990, na cidade de São Paulo, no qual estavam envolvidos intelectuais, artistas e pessoas da universidade que tinham como propósito refletir, posicionar-se, buscar alternativas contra o capital, a obra mercadoria e a ausência de políticas públicas para o desenvolvimento das práticas teatrais na cidade, e congregar forças para pensar em existir em resistência. Este movimento buscava meios para financiar o teatro de grupo. Através dele, nasceu o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, por meio da Lei 13.279, aprovada em 8 de janeiro de 2002 (Projeto de Lei nº 416/00). Vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, o programa como objetivo “apoiar a manutenção e a criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo” (São Paulo, 2002), por intermédio de grupos profissionais de teatro, que são financiados diretamente por este programa. No ano de 2023 o fomento chegou a sua 30ª edição. Segundo Cabral (2023), com a consolidação de leis de incentivo, há uma potencialização do teatro de grupo, um número cada vez maior de artistas se profissionaliza e há uma reformulação da cena teatral.

Decorrem dessa cena cultural, em que se forja e se potencializa o Teatro de grupo, várias características, dentre elas:

o caráter democrático e de partilha nas relações de criação, produção e circulação; os temas decorrentes do chão histórico no momento da criação da obra, em proposição épica; a opção pelo trabalho com as contradições histórico-culturais em substituição aos conflitos e às intersubjetividades características do ensimesmado teatro hegemônico; a partitura aberta e porosa da dramaturgia, de texto e de cena; os expedientes metateatralistas; o costuramento entre narração e representação; os processos de colaboracionismo parcial ou total; os processos de constante revisitação das obras; o trânsito com novas proposições metodológicas e formais; a polifonia e o rebatimento de diversos pontos de vista nas narrativas, de texto e de cena (Mate, 2020, p. 24).

O autor destaca também o interesse dos artistas no diálogo com o público, o uso do hibridismo de linguagens e de práticas estético-militantes, onde os grupos passam a adotar procedimentos estéticos experimentais, sem subjugar-se aos paradigmas impostos, sobretudo àqueles decorrentes das formas hegemônicas.

2.1 A influência do Teatro Ventoforte

É importante frisar que a maioria dos membros da Cia do Tijolo tem na base da sua formação o Teatro Ventoforte, trazendo daí também suas referências estéticas e influências. O Teatro Ventoforte foi fundado em 1974 pelo ator, dramaturgo, encenador e artista plástico argentino Ilo Krugli¹⁹, que por sua vez, foi fortemente influenciado pelo movimento de bonecos, especialmente por Javier de Villafañe e pelo poeta espanhol Federico Garcia Lorca.

Ilo Krugli trabalhou com atores brasileiros exilados pela ditadura militar brasileira, e teve amigos mortos pelas ditaduras brasileira e chilena. *A História de Lenços e Ventos* (1974) é “um conto de fadas que fizemos para de alguma maneira falar dessa época” (Krugli, 2015, p. 87), e foi inspecionada diversas vezes pela censura brasileira.

¹⁹ Elias Kruglianski (Ilo Krugli) 1930 - 2019. Iniciou o Teatro Ventoforte no Rio de Janeiro, e em 1980, mudou para São Paulo.

História de Lenços e Ventos trouxe uma interessante metáfora desse período. Contra o poder estabelecido é criado um quintal mágico no qual sopra a liberdade, onde tudo é construído artesanalmente e às vistas do público. O poder é uma sombra sem vida própria [...] O espetáculo, em princípio destinado às crianças, abordava temas complexos e políticos, utilizando-se de uma estética que rompia com padrões autoritários de verdades e lições de moral (Cavinato, 2003, p. 77).

Andrea Cavinato, atriz do Ventoforte e pesquisadora, conta que este espetáculo foi um marco no teatro infantil brasileiro, pois considerava a inteligência da criança, seu universo simbólico e a maneira como ela aprende o mundo. Segundo Cavinato (2003), Krugli buscava um teatro que partisse do interior da alma humana, e não uma mera técnica de representar. Ele dava importância ao brincar, fabular, inventar, e criava propostas que facilitassem a expressão espontânea através das memórias de infância e da brincadeira, lugar onde o ser humano se envolve e se comunica. A pesquisadora conta que o grupo tinha como vertente estética a cultura popular e desenvolveu uma proposta de encenação utilizando "objetos, bonecos, cantos e danças da cultura popular brasileira, criando um teatro de festa, um brinquedo, um folguedo popular" (Cavinato, 2003, p. 75), que envolvia e fazia o público estar junto na mesma brincadeira, diminuindo a fronteira entre o artista e o espectador.

Para Oliveira (2021), atriz que participou da Cia do Tijolo, a maneira de improvisar do Tijolo vem do Ventoforte.

o Teatro Ventoforte é a essência da bagagem estética e afetiva do Tijolo [...] O cerne da labuta criativa do Tijolo, feita no cotidiano, na sala de ensaio, é o improviso. Mas o improviso com essa mesma bagagem referencial do Ventoforte de Ilo. O teatro como um brinquedo popular que dele emerge a dança, a cena, o gesto, o espontâneo, a música, o inusitado e até mesmo o cenário e figurino (Oliveira, 2021, p. 54).

Rogério Tarifa (2015), que já dirigiu peças da Cia do Tijolo e também conviveu com Ilo Krugli, conta que o mesmo dizia que uma peça deveria ser como um bordado inacabado a ser completado pelo público. Em entrevista, Dinho Lima Flor, ator integrante da Cia do Tijolo e que pertenceu ao Teatro Ventoforte, conta que esse era um grupo essencialmente poético, brincante e muito musical. Fala que as músicas eram compostas especialmente para os

espetáculos e executadas ao vivo, e os músicos participavam de todo o processo de criação.

No Ventoforte, os músicos eram parte constituinte do processo, não chegam depois, quando o espetáculo já estava levantado. A música fazia parte da dramaturgia, era viva, era quente. Os músicos estavam conosco desde o início do processo aprendendo a dramaturgia, costurando, entrando, indo para a cena, então isso é um movimento musical. Para ser executada a música tem movimentos anteriores que são os próprios músicos entendendo a dramaturgia, interferindo, o compositor em cena, vendo as coisas acontecerem (Flor, 2023, informação verbal).

Percebe-se que várias características do Teatro Ventoforte estão presentes na Cia do Tijolo, que carrega consigo parte dessa herança no seu modo de fazer teatro, ao "criar obras permeáveis à presença do espectador, gerando uma interação recíproca capaz de transformar os artistas, o público e o próprio conteúdo da obra a partir da experiência teatral" (Mate, 2020, p.143). Nota-se um posicionamento político semelhante em defesa da democracia, das minorias e da igualdade social, o que pode ser evidenciado através dos temas que a Cia do Tijolo traz em seu repertório. Além dos hibridismos de linguagens, o Tijolo também traz a influência do teatro popular. No entanto, há uma mudança significativa em relação à descentralização da direção e à condução do processo criativo entre os dois grupos.

A gente sugou, comeu, porque a gente era a linguagem do Ventoforte. Agora a gente é a nossa linguagem porque a gente está operando neste tempo, o Ventoforte operou no tempo dele, que foi de 1974 a 2017 talvez. Por exemplo, no Ventoforte tinha o Ilo que era muito forte e que era um farol, no Tijolo nós somos mais coletivos, é mais gente, a gente não tem mais uma figura tão maravilhosa como o Ilo, um poeta lindo, um homem que convive só com o seu teatro, como um Gaguinho²⁰, que está fazendo teatro em qualquer lugar. O Ilo era isso e vem de outra geração, com figuras importantes que levavam um bando atrás dela, como o Teatro Oficina, o Tá na rua, o Amir Hadad, o João das Neves, o Cesar Vieira, o Antunes. Enfim, era outra geração. Então a gente não transcendeu, a gente se fortaleceu com o Ventoforte e como é mais plural, é mais gente, temos o mesmo pensamento, mas pensamos diferente também, então a gente briga mais (Flor, 2023, informação verbal).

De acordo com Dinho Lima Flor, talvez aqui esteja uma diferença importante entre a Cia do Tijolo e o Teatro Ventoforte. Ao invés de Teatro,

²⁰ Personagem do livro *O voo da guará vermelha* que monta um teatro a céu aberto na sua comunidade.

companhia, ao invés de um diretor que concentrava várias funções, dentre elas a da escrita da dramaturgia, agora uma dramaturgia composta por diversas vozes. No Ventoforte, quem assinou a maior parte das dramaturgias foi Ilo Krugli, e no Tijolo, assinam como Companhia do Tijolo.

2.2 As vozes da Cia do Tijolo²¹

Companhia deriva de campanha. São companheiros aqueles que, juntos, fazem uma campanha ou compartilham o pão. [...] É o que faz a Companhia do Tijolo. Aqui todos (as) são companheiros (as). Partilham o mesmo pão essencial da arte. Comungam projetos e utopias (Betto, 2015, p. 13).

Nos convocam à mobilização, a nos irmanar como companheiros no desafio de colocar nossos tijolos na edificação de outros mundos possíveis, no qual o capital já não tenha supremacia sobre os direitos Humanos, e onde o leão e o cordeiro bebam juntos da mesma fonte e escutem o cântico dos pássaros (Betto, 2015, p. 15).²²

Todos com a mão na massa, edificando a criação, é como trabalha o grupo na criação da dramaturgia dos seus espetáculos. Rogério Tarifa (2015), que já dirigiu peças da Cia do Tijolo, neste sentido, afirma:

Acreditamos que cada integrante tem a liberdade e o direito de colocar o Tijolo e depois o cimento onde quiser. Na busca de um lar, que muitas vezes não é o dos nossos sonhos, mas que por ser construído por todas as mãos, traz mais complexidade a obra casa, a obra teatro (Tarifa, 2015, p. 40).

Nos espetáculos da Cia do Tijolo, a dramaturgia é construída coletivamente, a partir da singularidade das vozes que compõem o grupo; dessa forma, é importante que cada um possa se colocar dentro da estrutura narrativa.

Como relata Fabiana Vasconcelos, atriz que assina com o grupo a dramaturgia da *Guará vermelha* e que trabalha com a Cia do Tijolo desde a sua primeira produção:

²¹ Aqui neste subcapítulo, quando se escreve Cia do Tijolo, a autora refere-se aos atores da companhia e aos artistas convidados para integrarem os seus espetáculos.

²² Frei Betto é escritor, nasceu em Belo Horizonte em 1944. Foi militante de movimentos pastorais e sociais e adepto da Teologia da Libertação. Esteve preso por duas vezes sob a ditadura militar. Foi coordenador de Mobilização Social do programa Fome Zero no governo do presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva entre 2003 e 2004.

É caótico, é desesperador, mas também é lindo porque te dá a chance de falar o que você quer, o que você é. Esse espaço é seu e não do diretor. Você tem que brigar para isso o que você quer dizer estar dentro da peça, senão, não teria porque você estar aqui, poderia ser qualquer pessoa e não é qualquer pessoa, é você. Para mim os espetáculos têm que ser um espaço de voz de cada um que está ali. Nesse sentido metafórico, da presença, se a pessoa está ali presente, ela tem que ter voz dentro da estrutura narrativa (Vasconcelos, 2023, informação verbal).

No coletivo estas vozes se manifestam ao longo da criação, quando compartilham reflexões, saberes, pontos de vista, ideias, urgências, importâncias, desejos e utopias. Também memórias, vivências e percepções.

Na sonoridade de cada voz que integra a Cia do Tijolo, revela-se a unicidade através dos timbres, dos diversos sotaques e formas de pronúncia, e da maneira que cada um tem ao expressar a sua palavra. Na voz, carregam sua maneira de ver o mundo, sua cultura, suas histórias e suas origens.²³

O elenco da Cia do Tijolo é formado por atores de diferentes lugares do Brasil, e não se pretende formatar as vozes nem homogeneizar os modos de falar, que carregam as várias identidades dos membros do grupo. É justamente a diversidade que enriquece, traz veracidade e força à obra.

No Tijolo não tem a ver você deixar as vozes todas iguais porque a gente se alimenta da particularidade, da singularidade de cada um. Eu não quero moldar em nome de uma estética que todo mundo tem que ficar parecido, igual. No Tijolo, a diferença é que vai compor a estética e dentro destas diferenças a gente vai dialogar com o jeito de fazer o nosso teatro que é a estética do Tijolo. Então para nós, quanto mais sotaques, quanto mais experiências, quanto mais caboclagem, pretagem, indianagem... os brancos também, todo mundo. Gente que esteja a fim de falar do Brasil, de cantar, de ser sensível, de parar um pouco e dançar um dia. Quanto mais, melhor (Flor, 2023, informação verbal).

Na companhia, em grande parte das vezes, cada um constrói e escreve, é autor do seu texto, diz a sua palavra impregnada de seu sotaque, suas vivências, seus atravessamentos, seu ponto de vista. A palavra, quando preenchida do eu gerador, que pensa, sente, pulsa e (se) expulsa na voz, tem a capacidade de preencher os corpos, mover e transformar o mundo. É a vida que pulsa, salta, em manifestação, em movência para encontrar e atuar no

²³ A escuta dessas vozes pode ser apreciada na “Colagem sonora: vozes em escuta 1” e na “Colagem sonora: vozes em escuta 2”, ambas descritas no Apêndice A, página 90. As vozes também podem ser ouvidas em <https://hdl.handle.net/11449/257214>.

outro. Para Grotowski (Richards, 2020), in/pulso é empurrar de dentro algo muito sutil, é uma corrente quase biológica que nasce dentro do corpo e se estende para fora, em direção à periferia, e que vem de um corpo desbloqueado, que se orienta para uma plenitude.

Para Mayara Baptista, cantora e atriz da *Guará vermelha*, a voz vem de uma liberação, e a maior liberação do ator é o canal vocal. A atriz relaciona a voz da atuação com o nascimento.

o primeiro movimento do nascimento é a respiração, onde abrimos pela primeira vez os pulmões e urramos para o mundo. A nossa voz na atuação, vem de um lugar de urgência de passarmos o que queremos dizer, e tem a ver com o nascimento, porque precisamos gritar para mostrarmos que estamos vivos. A gente precisa abrir a boca e respirar. E quando a gente sente essa respiração entrando e essa voz saindo, para mim tem muita vida, tem muita coisa para além dessa emissão (Baptista, 2023, informação verbal).

Tanto para Baptista como para Flor, pulsar é estar energizado, vibrando por algo que nos atravessou. Ao pulsar estamos sendo verdadeiros. Nosso corpo está desbloqueado, livre.

Segundo Paulo Freire (1987, p. 78), a existência, porque humana, precisa nutrir-se de “palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo” . Para o autor, existir humanamente é pronunciar o mundo, é ter a responsabilidade de intervir na realidade e manter nossa esperança. Talvez aqui, uma resposta aos atores que cantam na abertura da peça *Guará vermelha*, objeto desse estudo: “Dona Maria Valéria me escuta, só por um segundo, as coisas que a gente põe no papel, será que modificam o mundo?”²⁴ Espera-se da palavra “o mais eficaz engajamento de quem a pronuncia, com a força pragmática que instaura e transforma o mundo humano” (Fiori, 1987 p. 11). Neste sentido, colocar a voz é colocar quem se é e o que pulsa dentro, na sua inteireza e liberdade, com toda a sua potência. Para Fiori (1987), dizer a sua palavra é assumir-se como trabalhador e sujeito da própria história em colaboração com os demais trabalhadores. Implica colocar a sua força na criação, ser autor da criação. “É preciso ser o proprietário de seu trabalho [...] este constitui uma parte da pessoa humana e a pessoa humana não pode ser

²⁴ Composição de Jonathan Silva, músico que integra o espetáculo *Guará vermelha*.

vendida nem vender-se” (Freire, 1987, p. 183). Segundo Thomas Richards²⁵ (2020), tanto para Grotowski como para Stanislávski, era de fundamental importância que o artista se perguntasse: para quê se trabalha? Para ser um produto vendável? Seu trabalho está a serviço de quê? Ao que se serve com o próprio trabalho? Para ambos,

o cumprimento do próprio trabalho deveria servir a alguma outra coisa que fosse além da própria vaidade ou do próprio orgulho. É provável que cada um sinta a necessidade de servir a alguma coisa maior ou mais nobre com o seu trabalho. Mas certas pessoas, pela persistência dos seus esforços, transformam esse sentimento em ação (Richards, 2020, p. 136).

Em uma das entrevistas, conversávamos sobre a questão da autoria em grupo, da importância do artista ser autor do seu trabalho, e da qualidade que isso trazia para as vozes, e Rodrigo Mercadante, ator da peça *Guará vermelha* e um dos fundadores da Cia do Tijolo, disse:

é muito interessante pensar isso dentro da tradição do teatro de grupo, que buscou isso. Quando ele fala que teatro não é mercadoria, lá no começo do Arte contra a barbárie, envolve tudo isso e chega na voz e que é a voz, que é: o teatro não pode ser considerado um trabalho alienado. Um trabalho alienado é aquele que você não se reconhece no produto do teu trabalho. [...] Ser autoral é ser um pedaço nesta ética, nessa forma de se relacionar com a plateia, na forma de se relacionar com o outro (Mercadante, 2023, informação verbal).

O processo de criação coletiva é complexo e nem sempre harmonioso. É preciso exercitar o respeito e a confiança no espaço democrático da criação. Há vozes mais tímidas, outras que se sobressaem, outras encontrando espaços para soarem. Como um coro polifônico, além das consonâncias, importam também as dissonâncias, porque ampliam o campo do aprendizado humano e artístico e enriquecem a obra. Conforme Tarifa (2015), os debates acalorados são importantes e podem aprofundar e qualificar os encontros.

²⁵ Thomas Richards nasceu em Nova York em 1962, dedicou-se ao teatro e à música. Colaborador essencial de Grotowski, em 1986 tornou-se seu assistente no Workcenter of Jerzy Grotowski, em Pontedera, na Itália.

Muito se romantiza sobre a convivência e a criação artística dentro de uma companhia de teatro. Lógico que, de certa forma, quando se cria um coletivo artístico, de alguma maneira, buscamos exercer dentro desse grupo, os conceitos e ideias que gostaríamos de ver realizados na sociedade. Mas é sabido também que a convivência humana e a busca por sonhos são sempre transformadoras e doloridas. [...] Muitas vezes é preciso aprofundar as discussões com os nossos pares, mesmo correndo o risco de perdê-los. É preciso correr este risco! Não podemos ter medo! Risco que pode também, ao invés de causar a perda, nos transformar em artistas e cidadãos melhores, seja continuando o trabalho dentro do grupo, ou fora dele, seguindo nossas vidas (Tarifa, 2015, p. 36).

Para Rodrigo Mercadante, a prática coletiva de criação é uma experiência democrática, e sendo assim, prevê conflitos.

As pessoas acham que democracia é consenso e não é, porque aí está a experiência da democracia, ela é tudo menos consenso. Ela é o espaço do conflito, é a única forma social que prevê o conflito, então a gente briga muito mais e se a gente consegue elaborar esteticamente estes conflitos, a gente está no cerne da questão (Mercadante, 2023, informação verbal).

Londero e Lopes (2023) corroboram com este pensamento, e afirmam que o diálogo contínuo dentro do coletivo e as discussões sobre os processos de criação incentivam a reflexão crítica, o que pode levar a um crescimento artístico, especialmente se houver um ambiente de confiança que encoraje os membros a se expressarem livremente e se arriscarem.

Trabalhar desta maneira é também exercitar o respeito, a delicadeza, a empatia, a generosidade, a paciência. Pode ser exaustivo, corre-se o risco de perdas, mas também abrem-se possibilidades para o fortalecimento das relações, para um trabalho verdadeiro, vivo e rico. Para o educador Paulo Freire (1987, p. 134): “o diálogo como encontro dos homens para a pronúncia do mundo, é uma condição fundamental para a sua real humanização” Segundo ele, não há diálogo e não é possível aproximar-se do povo, se não há humildade, pois a pronúncia do mundo, com que os homens o recriam permanentemente, não pode ser um ato arrogante. Também não há diálogo se não há fé no poder de fazer, refazer, criar e recriar dos homens.

Ao fundar-se no amor, na humildade, na fé nos homens, o diálogo se faz uma relação horizontal, em que a confiança de um pólo no outro é consequência óbvia. Seria uma contradição se, amoroso, humilde e cheio de fé, o diálogo não provocasse este clima de confiança entre seus sujeitos (Freire, 1987, p. 81).

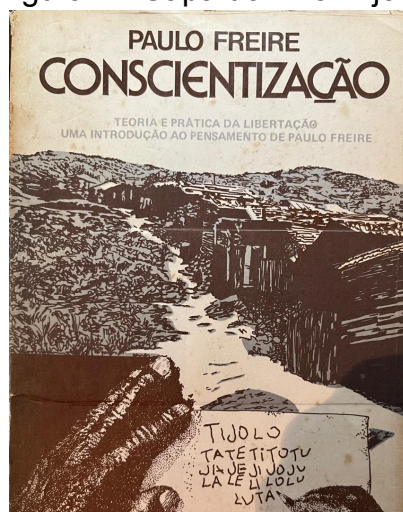
Mesmo desafiador, há uma busca pelo diálogo na Cia do Tijolo ao optarem pela criação coletiva da dramaturgia, que implica necessariamente a troca de saberes e a abertura ao que o outro é e traz consigo.

Em nossa raiz tentamos também a ética freiriana do pensamento e execução da criação de maneira conjunta e debate horizontal. [...] Nossa relação com o autor da Pedagogia do Oprimido é antiga e estruturante de nossa maneira de ver, pensar e agir, ética, estética e politicamente (Cia do Tijolo, 2023).

Paulo Freire é a referência mais importante para a companhia, é a base que inspira toda a sua criação. Inclusive, o nome Companhia do Tijolo é uma referência à palavra geradora usada por Paulo Freire durante a alfabetização de trabalhadores da construção civil, em Angicos, no Rio Grande do Norte, na década de 1960, como conta Dinho Lima Flor:

A primeira experiência de Paulo Freire foi com os pedreiros da construção civil. A palavra comum de ação entre eles é tijolo. A partir da sua concretude você vai gerando outros movimentos. Aí eu falei, e Cia do Tijolo? E o Rodrigo falou: esse nome é legal! Tijolo, Paulo Freire. Aí foi isso. O nome do Tijolo nasceu aí (Flor, 2023, informação verbal).

Figura 1 - Capa do livro. Tijolo



Fonte: Autora, 2024.

Segundo Londero e Lopes (2023), os membros de um coletivo geralmente têm formações, experiências, origens e culturas diversas, e ao trocarem conhecimentos, enriquecem o processo criativo e o desenvolvimento profissional de cada integrante.

A lição se constrói com o outro. A poesia olha e considera o outro.[...] Paulo Freire fez um movimento de educação revolucionário, porque você olha para o outro, você aprende a partir do outro, é muito humano, libertário. Para mim é um movimento, porque eu escuto os seus saberes, você escuta os meus, você escuta a minha experiência, eu escuto a sua (Flor, 2023).

Segundo Richards (2020, p. 155): “criatividade é descobrir aquilo que você não conhece, essa é a razão chave pelo qual as companhias são necessárias. Elas dão a possibilidade de renovar as descobertas artísticas”. Segundo o autor, isso é importante também para renovar as forças dentro da companhia, para que ela não seque e morra. Luna (2007) conta que Ilo Krugli também defendia um processo onde os artistas que trabalhavam no grupo precisavam participar da criação. Para ele, um músico ou ator só está completo, maduro e feliz quando cria. A criação nos torna vivos, nos coloca em contato com a criança interior, com a beleza, com a vida, com o que de melhor o homem faz.

Joaquim Gama (2023, p. 70), pesquisador, conta que os coletivos começaram a criar e aprender novas formas de fazer teatro. Assim, fazer teatro se torna tão importante quanto investigar técnicas, metodologias e práticas cênicas que se pretende levar à cena. “Estabelece-se desta maneira uma rede de conhecimento na área do teatro, amparada pela habilidade de perceber, conceber e produzir arte”. Nesta mesma direção, Mate (2023) aponta que os hibridismos estéticos, apresentados por meio de permeabilidades diversas, descortinam possibilidades para a criação de inventivos processos em teatralidade. Segundo o autor, para estes coletivos não interessa reforçar sistemas de dominação, nem repetir fórmulas criadas sem reflexão sobre o sentido delas num processo de criação. Para muitos, parecem interessar mais os procedimentos ligados ao teatro épico e às formas populares de cultura, onde a voragem e o apetite antropofágico possibilitam a reinvenção.

Nas formas populares de cultura, e desde sempre, a antropofagia caracteriza-se em ato de devoramento prático, em obra de partitura aberta, portanto, determinantemente experimental. Devora-se para, em deglutição, se for o caso, retemperar as formas a partir de novas mentalidades e procedimentos (Mate, 2023, p. 34).

A maior parte dos espetáculos realizados pela Cia do Tijolo foi composta por atores e músicos. A troca de saberes entre as linguagens, assim como o aprender fazendo com o outro, é práxis do grupo. Os atores cantam, tocam, dançam, assim como os músicos estão sempre em cena, podendo inclusive representar personagens. São todos atuadores.

A companhia recebeu várias influências dos membros que a constituíram, que por sua vez, também vieram de outras companhias, como Cia São Jorge de Variedades, a Casa Laboratório²⁶ e o já mencionado Teatro Ventoforte. Durante o seu percurso, criou sua metodologia de trabalho e seus próprios experimentos estéticos. Observa-se nessa trajetória uma voz coletiva, que se posiciona a partir das suas ideologias, e que procura o encontro com o outro através da palavra, como maneira de diálogo, ação e transformação, o que fica evidenciado no seu repertório, na sua maneira de criar, atuar e compartilhar.

²⁶ A casa laboratório para as Artes do Teatro foi fundada por Cacá Carvalho em São Paulo. Cacá Carvalho esteve em Pontedera, na Itália, no *Workcenter of Jerzi Grotowski*, onde Grotowski desenvolveu suas últimas pesquisas. Esta instituição foi coordenada por Thomas Richard. A Cia São Jorge é um coletivo fundado em 1998 na Escola de Comunicações e Artes da USP. Valorizam a cultura brasileira e buscam discutir a contemporaneidade e seus paradoxos. Usam a interação com o público, a música ao vivo como elemento narrativo e a apropriação dramatúrgica a partir do universo dos atores criadores.

2.3 Palavras e sentidos

Na casa das palavras, sonhou Helena Villagra, chegavam os poetas. As palavras, guardadas em velhos frascos de cristal, esperavam pelos poetas e se ofereciam, loucas de vontade de ser escolhidas: elas rogavam aos poetas que as olhassem, as cheirassem, as tocassem, as provassem. Os poetas abriam os frascos, provavam palavras com o dedo e então lambiam os lábios ou fechavam a cara. Os poetas andavam em busca de palavras que não conheciam, e também buscavam palavras que conheciam e tinham perdido. Na casa das palavras havia uma mesa das cores. Em grandes travessas as cores eram oferecidas e cada poeta se servia da cor que estava precisando: amarelo-limão ou amarelo-sol, azul do mar ou de fumaça, vermelho lacre, vermelho sangue, vermelho vinho... (Galeano, 2022, p. 19).

Na casa das palavras, a Cia do Tijolo escolhe a palavra poética, altamente significativa, da qual algo se move. Não quer a palavra banal nem a instrumental, seu interesse é pela “boniteza da palavra”, termo concebido por Paulo Freire, que quer dizer o melhor conteúdo na melhor forma (Mercadante, 2024).

A palavra, no teatro, é veiculada pela voz. Portanto, interessa pensar em como esta palavra é oferecida a um outro ouvido que a acolhe. A voz é capaz de amortecer, ampliar, borrar, perfurar, modelar o sentido das palavras. A voz de quem diz anima a palavra com o sopro, que, ao sair do corpo, carrega o que tem em si. Vistas deste modo, “as palavras se sujam de nós na viagem” como diz Manoel de Barros (2013, p. 354) pois no percurso até sair da boca, esbarram em gases, cavidades, tecidos, líquidos, levando consigo tudo aquilo que temos por dentro, nossa intimidade.

Os rios recebem em seu percurso pedaços de pau
folhas secas, penas de urubu
E demais trombolhos
Seria como o percurso de uma palavra
antes de chegar ao poema
As palavras na viagem para o poema recebem
nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades e demais
escorralhas
As palavras se sujam de nós na viagem [...]

“Comparamento”, Manoel de Barros (2013, p. 354).

Para Zumthor (1997, p.12), assim como o olhar, a voz é emanção do corpo. Mas qualquer que seja o poder expressivo e simbólico do olhar, o

registro do visível não tem a “espessura concreta da voz, da taticidade do sopro, da urgência do respiro”. A voz é lançada ao espaço como um objeto no ar, em torno do qual se cristaliza um laço social.

Quando falamos cara a cara diante dessa mesa, temos em relação um ao outro um sentimento muito forte de proximidade, sentimos, percebemos o volume de carne e de vida de onde emana nossa voz (Zumthor, 2005, p. 69).

“A voz é uma coisa” ela possui plena materialidade, que se define em termos de altura, timbre, tom, registro, densidade, volume. A voz é a parte menos limitada do corpo, ela se desloca para muito além da sua epiderme, pois ela o ultrapassa em sua dimensão acústica e chega ao outro. (Zumthor, 2005, p.62).

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto e seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (Zumthor, 1997, p. 15).

Pode-se pensar que seria interessante que, em algum momento da encenação da *Guará vermelha*, ouvíssemos a voz por si só, nua, desvestida das palavras, apenas como possibilidade pura de encontro entre existências. Sem a obrigação de servir ao significado da palavra, nem de tê-la como destino, a voz poderia provocar um outro tipo de experiência. Porém, muito provavelmente este enfoque levaria a uma outra proposta estética, distinta da escolhida pelo grupo, em que o trabalho é centrado na palavra e esta estabelece o encontro com o outro.

A palavra poética, que Zumthor (2005) entende como uma das mais altas funções do discurso, é aquela em que há pulsão do ser na linguagem. Para Dal Farra (2020), as palavras poéticas são úmidas, carregadas de sonhos; elas fecundam os afetos, provocam pensamentos, violam a pele, ressoam intimidades, impelem ação.

Para a Cia do Tijolo, o encontro com o outro é muito importante, e ele se dá através da palavra poética e também do alimento partilhado. A boca, órgão

que forma o som e que emana a palavra pronunciada, é saída, mas também é entrada para o alimento (Zumthor, 1997).

Durante os espetáculos, o grupo serve bebidas, como cachaça, e às vezes alguma comida ao público, oferecendo a energia advinda do alimento tanto em seu sentido físico como no simbólico, através daquela energia emanada pelas palavras. O alimento oferecido pelo outro é digerido e entra no corpo, assim como as palavras, que saem de um corpo e, ao adentrarem os ouvidos que a acolhem, misturam-se com o que há dentro de cada um. O cheiro da bebida se espalha, molha a palavra. A bebida entra na boca e se mistura à saliva, que se mistura à palavra. Os sabores na palavra e na bebida. As palavras, na canção de Jonathan Silva, entoadas no espetáculo da *Guará vermelha*, são necessárias para nutrir a alma.

A minha alma tá borocochô, tá estrupiada
Doida pra comer, tem mais de uma semana, que ela não come nada
Que comer ciranda, baião, roda de samba, sua fome não acaba
Quer comer poema e prosa, ela é gulosa, quer comer palavras
Quer comer cordel, verso impresso no papel
Rap, rock, embolada
Quer comer poema e prosa ela é gulosa, quer comer palavras
(Jonathan Silva)

Dinho Lima Flor comenta que este momento para partilhar a bebida ou a comida vai sendo construído na dramaturgia, e que serve também como uma pausa, um respiro, para a próxima parte.

A gente tem muito texto, então esta trindade: palavra, música e comida se alinhavam muito bem. E para dizer: - É um assunto que a gente está colocando aqui na roda, refletindo, e eu sei que vocês estão nos escutando, então vamos dar uma pausa para a gente tomar alguma coisa para depois voltarmos para o assunto. É uma pausa, depois retomamos, mas não vamos direto, vamos deixar esse espaço para você refletir sobre o que a gente disse até agora, ou para você se preparar para a próxima etapa. [...] A quarta parede só tem na casa da gente, porque no Tijolo a relação é direta, então a gente se aproxima do público para levantar questões (Flor, 2023, informação verbal).

Segundo Dinho Lima Flor, a palavra é um dos pilares da Cia do Tijolo e vem ligada a um campo de ação progressista e libertário. A Cia traz poetas e personalidades que ajudaram a constituir o Brasil, tanto de maneira concreta como simbólica, e que norteiam seu desejo de troca: o de relembrar, desvelar e

dividir histórias do país que são apagadas ou contadas de maneiras enviesadas.

Numa estética literária a gente opta por poetas e pensadores políticos que atuaram num tempo e que suas reverberações chegam na gente. [...] A gente gosta de gente que gosta de palavras. [...] E a palavra ligada a um campo progressista, libertário e um campo de ação. Por isso a gente começou com Patativa do Assaré [...] que fala do seu povo, que se colocou no seu tempo, que deixou um registro humanístico e soube manejar a palavra como ninguém. Depois com Federico Garcia Lorca, outro poeta da palavra, depois Dom Elder Câmara, que também tinha a palavra como norte, a ação da vida dele era a palavra, era uma figura que tinha um amor de dizer, sabia dizer e escreveu muitos poemas, aí Paulo Freire que é a relação com a palavra e com a vida, a palavra na vida, a palavra atuando na vida. O sentido da vida é também trazido pela palavra. E agora Maria Valéria que é uma escritora que também é da palavra. E todos têm a ver com a palavra, mas tem a ver com uma ação no Brasil (Flor, 2023, informação verbal).

2.4 Trajetória da Cia do Tijolo

Figura 2 - Entrevista com Dinho Lima Flor



Fonte: Autora, 2023.

Era um dia ensolarado de dezembro de 2023, quando me encontrei com Dinho Lima Flor, diretor da *Guará vermelha* e um dos fundadores da Cia do Tijolo, para que ele me contasse mais sobre a trajetória do grupo que eu

acabara de acompanhar. Enquanto caminhávamos pelas ruas da Vila Mariana em busca de um café onde pudéssemos conversar, ele me mostrou uma casa vazia e perfeita para abrigar a companhia, que, durante este processo, ocupou a sede do grupo teatral Engenho, na zona leste da cidade. Falamos da dificuldade financeira de se ter uma sede própria em São Paulo, o que possibilitaria mais autonomia para a realização dos ensaios e apresentações, espaço para abrigar cenários, figurinos, afora o envolvimento com a comunidade local.

Sentados em uma mesa, já na simpática cafeteria do bairro, Dinho foi mergulhando na sua história e me contando sobre a criação da Cia do Tijolo.

O Tijolo nasce de um impulso há 17 anos lá no Cariri, onde eu fui ensaiar o espetáculo “O homem provisório”, com Casa Laboratório, dirigido por Cacá Carvalho. Meu pai era beato e eu já tinha ido com ele quando criança para Juazeiro, nesta região, em um pau-de-arara. Então, de certa forma, aqueles ares já me pertenciam, eu já tinha sentido o cheiro, o sabor, a estátua de Padre Cícero. A gente foi para Assaré, que é a terra do Patativa. Daí fui conhecer o memorial do Patativa do Assaré e fiquei encantado, um casarão imenso onde tem as roupas dele, onde ele trabalhava, os livros, é bem bonito. Aí eu comprei os livros dele e comecei a ler. Achei ele muito forte, muito bonito, comovente o jeito como ele escreve. Dizia muito a mim. Aí eu falei: eu quero fazer uma peça sobre esse poeta. Ele fala dos seus, mas também dos de todos, fala dos seus para se comunicar com o mundo. Um ser social, político. Tão perto de mim e tão longe. Aí começou o namoro, esse desejo de falar sobre o Patativa do Assaré. O Tijolo começou daí, lá no Cariri (Flor, 2023, informação verbal).

Dinho conta que após este contato com a obra de Patativa do Assaré, decidiu montar uma peça sobre o poeta. Compartilhou essa vontade com Rodrigo Mercadante, que se interessou e também começou a estudar Patativa. Neste período receberam um convite do Sesc Pompéia para fazerem um show na choperia, e já que estavam envolvidos com a obra do poeta, resolveram que o mesmo fosse sobre ele. Convidaram também Fabiana Vasconcelos e Ju Vieira para participar do show “Cante lá que eu canto cá” (2008), o primeiro projeto poético-musical do grupo. “Foi uma vez só, mas suficiente para dar uma “comichão” na gente, para dizer: opa, a gente pode ir por aqui.” (Flor, 2023, informação verbal). Depois, foram convidados a inaugurarem o Teatro Patativa do Assaré, no Sesc Juazeiro, onde estrearam o espetáculo *Concerto de ispinho e fulô*.

Daí a gente falou: então a gente vai ter que cavar mais, esburacar mais a nossa pesquisa para a gente fazer algo bem bonito. Neste dia esteve o juiz da cidade, o prefeito, o padre, o arcebispo, toda esta plateia que amava o Patativa, sua família inteira. A gente estreou lá em 2009 como a Cia do Tijolo (Flor, 2023, informação verbal).

Após *Concerto de ispinho e fulô* (2009), a Cia do Tijolo montou *Cantata para um bastidor de utopias* (2013), espetáculo este que trata de temas como a Guerra Civil Espanhola e o Golpe Militar no Brasil. Nela, o texto Mariana Pineda, de autoria do poeta e dramaturgo Federico García Lorca foi transformado na forma musical cantata. Em cada dia da apresentação da peça uma pessoa, vítima da Ditadura Militar brasileira era convidada a partilhar suas memórias com os artistas e com o público. Isso era feito em volta de uma mesa, onde partilhavam também canções, poesia, pão, frutas, água e vinho. O amor, a liberdade e a revolução são assuntos trazidos neste trabalho.

Em 2014, *Ledores no breu* era apresentado pela primeira vez. Inspirado no texto “Confissão de Caboclo” do poeta Zé da Luz e no pensamento e prática de Paulo Freire, o espetáculo trata das relações entre o homem sem leitura e sem escrita com o mundo ao seu redor e traz questões como: O que é ser analfabeto? A Leitura do mundo e a leitura das letras. O espetáculo traz reflexões sobre as consequências do analfabetismo e, principalmente, do analfabetismo funcional. Textos de Lêdo Ivo, Patativa do Assaré, Frei Betto, Luiz Fernando Veríssimo e canções de Cartola, Jackson do Pandeiro e Chico César também são referências neste trabalho.

O *Avesso do claustro* estreou em 2016 e convida o público a um encontro com Dom Helder Câmara, arcebispo de Olinda e Recife, grande defensor dos direitos humanos que colaborou para a construção do pensamento de esquerda na América Latina, incentivou as comunidades eclesiais de base e as políticas de empoderamento.

Em 2022 estreou “Corteja Paulo Freire”, um espetáculo de rua que homenageia os trabalhadores da educação e celebra os 100 anos do professor, patrono da educação brasileira.

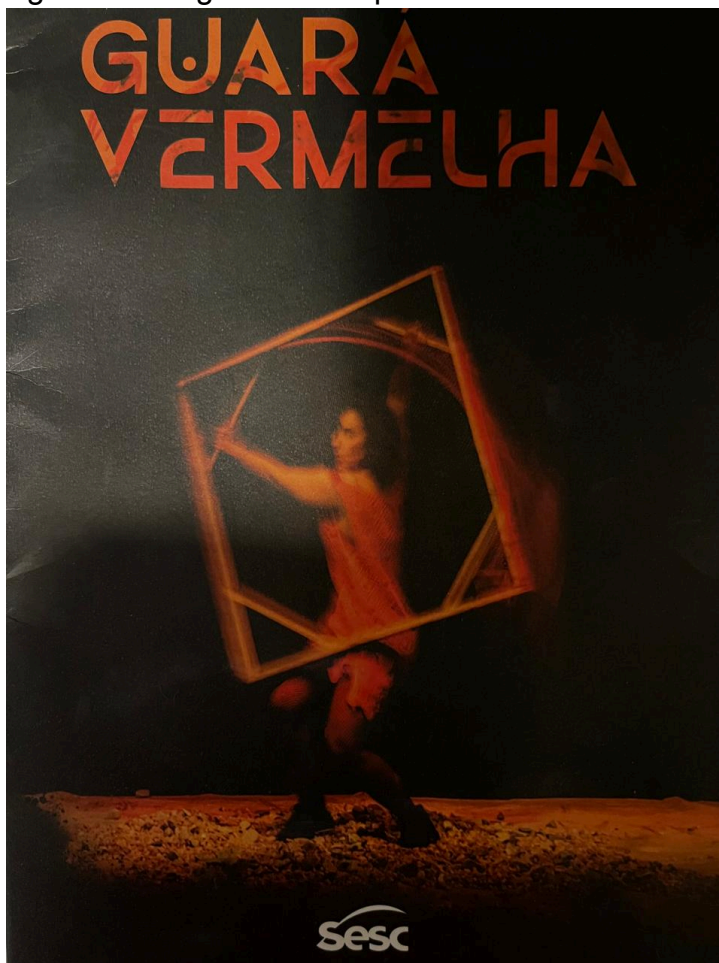
Em 2023 foi a estreia de *Guará vermelha*, o primeiro espetáculo da Cia do Tijolo baseado em um livro. O romance *O voo da guará vermelha* foi publicado no ano de 2005 no Brasil e posteriormente em outros países. A autora, Maria Valéria Rezende, possui uma obra extensa e premiada (prêmio

Jabuti e outros) e é uma das idealizadoras do Mulherio das Letras - grupo que reúne mulheres escritoras de todo o Brasil. Maria Valéria Rezende foi freira missionária e educadora popular, teve seu trabalho influenciado pela pedagogia de Paulo Freire. Foi militante política, transcreveu as cartas de Frei Betto na prisão e colaborou com a Teologia da Libertação.²⁷

²⁷ Esta abordagem revolucionária defende que a fé cristã seja instrumento de ação política, de transformação social e que contribua para a diminuição da pobreza e da opressão. Frei Betto, Leonardo Boff e Dom Helder Câmara são alguns dos seus representantes no Brasil.

3. PROCESSO CRIATIVO DA *GUARÁ VERMELHA*

Figura 3 - Programa do espetáculo *Guará vermelha*



Fonte: Sesc-SP, 2023.

Guará vermelha é o mais recente espetáculo da Cia do Tijolo²⁸ e teve sua montagem financiada pela 37ª edição do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, lançado em 2022, através da Secretaria Municipal de Cultura. Essa montagem é parte do projeto “A cabeça pensa onde os pés pisam - celebrando Paulo Freire no seu centenário”, onde o grupo homenageia também as professoras e professores brasileiros.

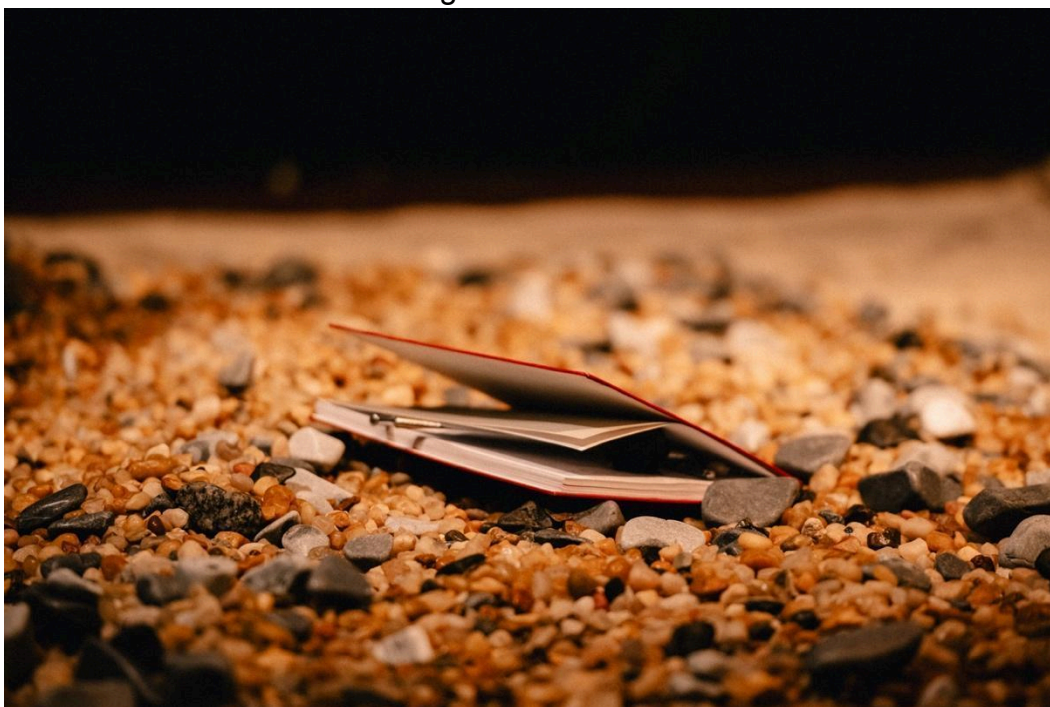
No dia 29 de setembro de 2023, estreou no Sesc Avenida Paulista, em São Paulo, com 170 minutos de duração, mesmo mês em que a companhia completou 15 anos de trajetória. A temporada se estendeu até o dia 5 de

²⁸ A peça pode ser vista em vídeo (direção audiovisual de Flavio Barollo, 2023) através do link: <https://repositorio.unesp.br/bitstreams/6876a768-71c8-40c7-b358-9046733b40f0/download>. Também disponível em: <https://hdl.handle.net/11449/257214>. Acesso em 29 de maio de 2024

novembro, de quinta a domingo, com ingressos esgotados em todas as sessões.

3.1 O voo da guará vermelha

Figura 4 - O livro



Fonte: Alécio Cezar, 2023.

O espetáculo *Guará vermelha* é inspirado no romance *O voo da guará vermelha*, de Maria Valéria Rezende, e narra a trajetória de dois personagens que se encontram e descobrem, nas histórias e no amor, a possibilidade de ampliar os horizontes. Rosálio, sem pai nem mãe, sai do interior e atravessa o Brasil, passando por condições precárias de trabalho. Leva na mala livros e o sonho de aprender a ler e escrever. Na voz, carrega as histórias ouvidas, as inventadas e as que viveu até chegar na cidade grande. Lá conhece Irene, prostituta, soropositiva, mãe que, através do seu trabalho, sustenta o filho que não cria. Por ter conseguido ultrapassar as primeiras letras, Irene lê e escreve as histórias contadas por Rosálio, estabelecendo-se aí uma relação de afeto e parceria, pois enquanto um oferece as histórias pela palavra dita, o outro ensina a palavra escrita das histórias.

Gaguinho, outro personagem do livro, contava histórias e fazia o povo rir e chorar. Espalhava alegria para todo lado. O povo delirava, se esquecia da vida (Rezende, 2022). Sua profissão era matar ratos. Criou, no alto do morro onde morava, um teatro a céu aberto, e através da sua voz mobilizava toda a comunidade em seu entorno.

Na obra de Maria Valéria Rezende, a voz é capaz de manter a vida, a esperança, proporcionar um tempo de poesia, de reencantamento e de (re)humanização. Pode também matar a “fome de alma, de palavras, de sentimentos, de gentes” (Rezende, 2022, p. 9).

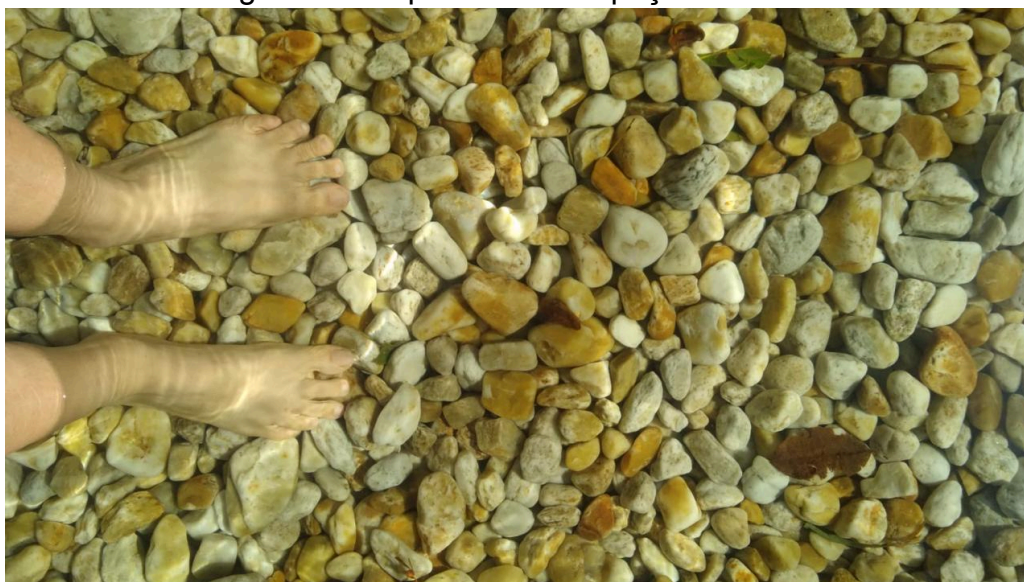
É através da voz que Gaguinho consegue animar sua comunidade vulnerável. É através da voz que Irene se interessa pelas histórias, e com sua saúde fragilizada, mantém-se viva durante os vinte e três dias em que este encontro acontece. “Há na palavra uma umidade, um princípio fertilizador, de gravidez e de nascimento, fruto de um acasalamento com a escuta - e quando dizemos palavra, dizemos voz, inevitavelmente corporal” (Dal Farra, 2020, p. 21). Irene apaixona-se pela voz que conta? Apaixona-se por quem carrega essa voz? Pelas histórias carregadas por essa voz? Talvez por tudo isso junto. Nessa obra, quem diz é tão importante quanto o que se diz! Mesmo que a palavra comunique por sua semântica, a palavra chega pela voz de alguém, e essencialmente comunica uma existência, uma unicidade. A palavra chega pela “voz verdadeira e inconfundível da vida, isto é, essa voz que põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, a pátina da vida vivida, as intenções da mente, o prazer de dar forma própria as ondas sonoras” (Cavarero, 2011, p. 16).

A voz carrega as histórias, o sopro e os sons de humanidade de quem conta, está para além, por trás, no meio, nas brechas, entre as palavras ditas pelo ser vivente. A voz, antes de se consolidar linguagem, é som, e por si só cria atmosferas, narrativas, causa sensações, carrega afeto, desperta o imaginário, seduz. Conforme Zumthor (2016), ao desalojar o homem de seu próprio corpo, a voz é passagem, movência ao encontro de um outro ouvido que a acolhe. A voz traz a presença de alguém, carrega um corpo sonoro para dentro de outro e neste sentido há sempre encontro. Segundo Storolli (2018), a voz é um fenômeno acústico que carrega intenções e opera no espaço; através dela, nossas fronteiras se diluem. A voz ocupa os espaços internos e externos do corpo, atinge nossos ossos e órgãos, fazendo nosso corpo inteiro

vibrar, podendo alterar inclusive nossos ritmos internos. A voz tem a capacidade de nos mobilizar internamente.

3.2 Preparando os espaços internos: afinação e aquecimento

Figura 5 - Preparando os espaços internos.



Fonte: Odília Nunes, 2023.

Eu e os meus companheiros
Queremos cumplicidade
Pra brincar de liberdade
No terreiro da alegria
(Chico César, “Folia de príncipe”, 1996).²⁹

Grande parte das vezes, os atores da *Guará vermelha* cantavam no início dos ensaios ou antes de entrarem em cena. Para Nanda Guedes, musicista na peça, essa é uma maneira de se conectarem (Guedes, 2023, informação verbal).

Na minha percepção, esse canto em grupo também é uma forma de se aquecerem, de se contagiarem e equalizarem frequências de notas e energias, uma maneira de se afinarem, num sentido amplo desta palavra. Pois “a voz é o som da frequência vibratória da pessoa. É o eco da alma, ela é o som que ecoa nosso ser e nosso estar” (Martins *apud* Aguilar, 2008, p. 39). Segundo o

²⁹ Esta música foi cantada algumas vezes pelos atores juntos, em roda, momentos antes de entrarem em cena.

brincante e artista cênico Eugênio Pereira (2019), a voz é como um sismógrafo, que a qualquer abalo psicofísico pode ser afetada. Ela pode ser alterada a cada instante, pelas emoções, ansiedades, doenças. Acredito que possa ser alterada também quando em contato com a voz e com a energia do outro, com a atmosfera criada pela música. Pude presenciar este aspecto em alguns ensaios, em momentos antes dos atores entrarem em cena e no desenrolar do espetáculo.

No início da encenação da *Guará vermelha*, percebe-se uma força coletiva através do canto misturado à percussão, por aproximadamente 7 minutos de duração. No meio deste tempo, Danilo Nonato, dançarino que integra o espetáculo, interage com uma lona grande de caminhão, que aos poucos vai abrindo e que, no decorrer da encenação, terá entre tantas ressignificações o chão do espetáculo. O que chama a atenção é que são vozes cheias de energia, que sustentam todo este período e que se retroalimentam, preenchendo os corpos dos espectadores e dos próprios atores, animando-os para todo o espetáculo que vem vindo na sequência. Os sons inundam o espaço externo e interno, aquecendo os corpos em contágio, impulsionando a dança.

Agindo como um sismógrafo, a voz também pode ser afetada pelo ambiente de trabalho, seja ele inóspito ou acolhedor. A voz opera no espaço assim como o espaço opera na voz. Sendo assim, interessa um espaço de liberdade, um terreno fértil, onde as vozes possam fluir, trazendo a potência da vida que pulsa em cada um. Onde seja possível entregar-se, abrir os sentidos e o coração, para que a voz possa nascer do artista tocado pelo mundo à sua volta, pelo outro, pelo espaço, pelo instante, pela obra. Para então somar, trocar, jogar, criar junto. E se afinar consigo e com o outro.

Para Andrea Drigo, professora de canto, afinar é estar “afins na ação”, estar em um tempo de presença com as nossas subjetividades, com o que está acontecendo; é quando estamos fazendo parte, e não no futuro, nem distraídos nas expectativas (Andrea Drigo, *apud* Nascimento, 2019, p. 86). Para Dal Farra (2020, p.31), afinar é acordar, firmar um acordo consigo, outras e outros [...] é criar afinidades, condição de coesão entre artistas empenhados no ato teatral”.

Figura 6 - Labirinto



Fonte: Suelen Garcez, 2023.

Num dos ensaios, Odília Nunes, atriz e brincante, que estava trabalhando pela primeira vez com o Tijolo, preparou um labirinto com pedras no chão do espaço. Ela sugeriu que cada um escolhesse a sua pedra e que seguisse o caminho do labirinto, refletindo sobre o que poderia contribuir com o grupo no processo de criação da *Guará vermelha*. Pediu que, quando chegasse no centro, cada um deixasse lá a sua pedra e ficasse o tempo que precisasse antes de retornar. Neste dia, algumas pessoas se abraçaram durante o caminho, e houve muito silêncio. O labirinto, na Grécia antiga, era um ambiente de experimentação, onde o percurso era mais importante que a saída. Labirinto também é a região do ouvido responsável pela noção de equilíbrio, audição e percepção de posição do corpo. Além destes, há muitos outros significados neste pequeno ritual.

Naquele ano de 2023, uma dramaturgia inteira estava sendo construída e o percurso era muito importante. Era preciso afinar-se com o grupo, exercitar o respeito, a confiança, a tolerância, a escuta, para colocar-se como parte da criação; afinal, optou-se por uma construção coletiva. Mas era preciso, sobretudo, afinar-se, ouvir o que pulsa dentro, entrar em acordo consigo, com as subjetividades, crenças, desejos, para o fazer ganhar sentido e para que fosse possível estar inteiro na criação, com toda a sua potência. Considerar

que cada um é parte da criação, com suas diferenças e vivências, é complexo e desafiador, mas é também somar forças que enriquecem o trabalho.

3.3 Dramaturgia em processo

Figura 7 - “Aqui você tem tempo”



Fonte: Autora, 2023.

Um dia, quando eu estava chegando ao ensaio, me deparei com esta cena e registrei. Um processo acontecia lá dentro. Artur Mattar, ator da peça e professor, havia trazido com força a ideia do tempo, inspirada em Bondía (2017), para dentro da dramaturgia, que começava a ser desenvolvida. O autor defende que toda escola deveria ter uma placa na frente, com a frase “Aqui você tem tempo”. Em conversa com Mattar, falávamos que a mesma placa deveria estar na frente dos espaços onde os grupos de teatro ensaiam. Ter tempo, algo fundamental para os processos de criação e para o público, que dele usufrui!

A Cia do Tijolo ensaiou na sede do grupo Engenho Teatral, em São Paulo, três vezes por semana, com duração aproximada de 4 horas diárias, durante aproximadamente oito meses.

No processo de criação desta montagem participaram 14 atadores, dentre eles atores, dois dançarinos, quatro músicos, o diretor geral e o diretor musical, além de toda a equipe técnica. A maioria já havia trabalhado junto, outros foram convidados para integrarem esta montagem. Ao longo dos ensaios, música e cena foram se contagiando nas improvisações e provocações lançadas. A maior parte das canções foi composta durante o processo, sendo improvisadas com os corpos e as vozes de todos, muitas vezes já propondo cenas. Os arranjos também foram se formando em meio a isso tudo, e se estruturando juntamente com a direção musical. Elementos cênicos como pás, peneiras, lona de caminhão, carrinho de mão, brita/pedras e refletores de luz, foram dispostos no espaço de ensaio e acessados durante as cenas improvisadas. Estímulos externos mobilizavam internamente os corpos. Estavam disponíveis os instrumentos, as vozes, os corpos, os olhares, a escuta. Existia uma grande entrega para as descobertas, e juntos foram construindo e nutrindo o processo criativo do grupo.

Eles trouxeram ao longo dos ensaios proposições, estímulos, música, reportagens e vivências, que muitas vezes funcionaram como disparadores para a criação, originando camadas que foram descobrindo sobre os assuntos a serem explorados. A dramaturgia foi se construindo a partir da narrativa do livro e também das experiências individuais, memórias de cada um, das sugestões e das improvisações feitas nos ensaios. Desenhou-se uma dramaturgia coletiva, originada do processo criativo. “Somos todos responsáveis pela cena. Estamos criando afetos, poesia”, disse num dos ensaios Dinho Lima Flor. Era o individual se desenhando na experiência e nos desdobramentos do coletivo, a partir das improvisações e da ampliação das conversas. Segundo Rodrigo Mercadante, era preciso um elenco vivo, de inteligência aberta, atento ao instante e à potência do outro, para se deixar contagiar e criar junto.

Não se dá um texto fechado em que se distribuem falas, não vai vir de cima, alguém direcionando. É preciso atenção absoluta na potência do que o outro traz. Abrir o olho, estar no presente. Elenco vivo, de inteligência aberta. Vai estar vivo, na potência da nossa inteligência e se contagiar pelo outro. Viver a experiência é o mais delicioso, construir um significado. Isso é caótico, precisa de uma presença absoluta. Fazer uma coisa diferente, viva! Muitos anos de grupo, tentando criar uma metodologia diferente. (Mercadante, 2023, informação verbal).

Maurício Damasceno, músico na peça, aponta para esta mesma direção ao se referir à criação/improvisação:

É um estado de estar no ambiente que você tem que ampliar muito a escuta, a visão também, tato, todos os sentidos, mas no nosso caso, principalmente a escuta. E procurar esse diálogo de alguma forma, procurar costurar as falas ou dialogar com o amigo que está fazendo um som e é muito um lugar de uma atenção tão plena que você está ali e você sente que tem que fazer um som e você vai e faz. (Damasceno, 2023, informação verbal).

Segundo Cavinato (2024, informação verbal), o Tijolo insiste em um teatro não racionalista, não textocêntrico, onde os textos nascem das improvisações, do corpo, do movimento, do jogo com o outro. De acordo com a pesquisadora, este modo de fazer está na raiz do trabalho do Ventoforte. Em um dos seus trabalhos com Grotowski, Richards (2020) afirma que o processo corporal era sempre a chave para a reprodução viva dos sons, geralmente modos específicos de se mover ajudavam o ator na descoberta dos sons.

Rodrigo Mercadante (2023, informação verbal) aponta para viver a experiência e construir os significados como algo importante que vem sendo feito nos trabalhos da Cia do Tijolo. Na minha percepção, este aspecto foi determinante na construção dos corpos e das vozes, pois gerou envolvimento e reverberou no estado de presença dos atores em cena: livres, soltos, dialogando, sendo e vivendo a encenação, como quem se apropria e é autor do próprio trabalho.

Segundo Karen Menatti (2023a, informação verbal), atriz do grupo, a pesquisa individual se configura através do contágio com outros. Ela também ressalta a importância da improvisação e da construção em grupo, de estar aberto ao encontro com o outro.

As coisas que eu penso ou ensaio em casa, se configuram e se estabelecem mesmo através da outra pessoa. Então para mim o improviso junto é muito importante. Se eu fixo demais, parece que eu não abro a possibilidade de ter alguma coisa muito legal que o outro traz, ou que o meu encontro proporciona no outro também. As nossas criações são muito assim, a gente vai trazendo e de repente sai uma coisa que tem a minha, tem do outro, tem do outro, mas ainda sai uma outra coisa, são mais deflagrações do que propriamente trazer uma coisa, porque aqui nunca tivemos uma direção rígida ou de decorar o papel e vir fazer. A gente vai descobrindo muito o que é, trazendo as referências de fora, ampliando as conversas (Menatti, 2023a, informação verbal).

Storolli (2009, p.134) comenta que em um processo criativo em grupo, existem ações que afetam as percepções e provocam alterações, afetando outros performers num contágio constante, simultâneo e multidirecional, que leva à multiplicação dos corpos criativos. “A geração de acontecimentos que se sucedem e se contagiam mutuamente alteram constantemente a ação do outro. O outro torna-se agente criador também pelo contágio”.

Para viver a experiência de um processo, é preciso livrar-se da pressa, dos automatismos, das certezas, e assumir um lugar de recepção, abertura, vulnerabilidade; é preciso estar poroso, sensível e se deixar contagiar, atravessar, transformar. Segundo Bondía (2002, p. 19), “o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas [...] é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos”. É no ser em experiência que se dá o processo. Neste sentido, é claro que este ser enquanto unidade (corpo, alma, espírito, voz) se transforma e extravasa na criação. Nesta mesma direção, Storolli comenta:

No processo criativo, existe uma constante reconstrução daqueles que dele participam. Somos transformados a todo momento, a cada nova experiência, a cada processo de investigação, visto que tudo é incorporado. Sendo assim, esta incorporação de vivências provoca transformações contínuas no que somos, o que por sua vez reflete no que criamos (Storolli, 2009, p. 121).

O filósofo Franklin Leopoldo e Silva (2017), traz o conceito de duração de Henri Bergson³⁰ como a sequência ininterrupta de momentos. “A vida é essa continuidade absoluta de momentos diferenciados que nunca se interrompem e portanto nós estamos vivendo sempre numa continuidade”. Ele acrescenta:

³⁰ Henri Bergson (1859-1881) foi um importante filósofo e escritor francês.

O conhecimento tal como nós habitualmente o entendemos, não está talhado para este tipo de continuidade, para este tipo de vitalidade, para esse ritmo contínuo da nossa existência. Ele está mais afeiçoado a um certo ritmo descontínuo das coisas, a separação etc (Silva, 2017).

Se é verdade que estamos vivendo sempre numa continuidade, assim também será nossa criação. Dessa maneira, um espetáculo, mesmo finalizado, não está congelado, mas em fluxo, em transformação a cada encenação, a cada interação e compartilhamento com o público. Assim acontece com os espetáculos da Cia do Tijolo, segundo Thais Pimpão, atriz da peça e professora:

No Tijolo a dissolução das coisas é contínua inclusive depois da estreia, durante a temporada. Não é à toa que as peças aqui duram mais de quinze anos e continuam sendo feitas, porque elas são um objeto vivo. Elas sempre estão num lugar de ensaio e de pesquisa (Pimpão, 2023, informação verbal).

Para Simões e Gaúcho (2023), o processo de criação de um espetáculo não cessa, vai se modificando constantemente, e quando cessa, é porque chegou a hora de encerrar sua trajetória de encenação.

Assumir um estado contínuo de criação, ao contrário da rigidez, é um exercício de liberdade, de verdade e de presença no aqui e agora. Um espetáculo que se permite estar aberto ao presente, ao outro, a ser transformado, é como um organismo vivo e inédito a cada vez que é apresentado, já que é nutrido pelo momento presente.

Assim também ocorre com a voz. Artur Mattar considera três coisas importantes para o ator ter uma voz viva. A primeira é ter o que dizer e estar preenchido do que se quer dizer; a segunda é estar permeável ao jogo com o outro; e a terceira é ter a possibilidade de mudar texto e palavra no decorrer do tempo, se for preciso, para que sempre faça sentido, "caiba da boca do ator" e não se cristalize. (Mattar, 2023, informação verbal).

Karen Menatti comenta que sua voz vai sendo modificada em cena, ao se permitir estar aberta ao instante.

Na cena em que a gente tira a pessoa para abraçar, nos três dias as pessoas choraram, mas no último dia foi muito, e aquilo me emocionou também e isso foi para as próximas cenas, que são cenas que se dá o anúncio da morte da personagem Irene. Então essas escavações do momento também modificam a voz ali, ou o que a gente está cavando dentro. É um tipo de atuação que a gente tenta que é se deixar tocar mesmo. Claro que a gente sabe o que está fazendo, mas se tem algo inusitado a gente não ignora, a gente tenta lidar com ele e muitas vezes a gente se coloca em situação de risco, porque lidar com a plateia do jeito como a gente lida é uma situação de risco, pode dar muito ruim, mas a gente quer (Menatti, 2023a, informação verbal).

Segundo Bondía (2007a), o sujeito da experiência é um sujeito que se expõe, em trânsito, disposto a passar pelo que não está previsto, pelo perigo, já que a experiência é algo que pode levá-lo até onde não se sabe. Contudo, é um risco que traz frescor, que se reflete na qualidade da atuação, no estado de presença do aqui/agora e numa voz viva. Em entrevista, Maurício Damasceno, músico do grupo, diz:

Eu acho que o processo é muito louco por isso. Da gente estrear uma peça, mesmo que não esteja acabada, que ainda faltem coisas, mas é porque a gente tem entendimento que ainda faz parte do processo essa continuidade. Não é que hoje com a estreia finda aqui, não, é uma linha contínua. O *Concerto*³¹, faz 15 anos que a gente faz, eu tenho certeza que da próxima vez que a gente se encontrar alguém vai propor alguma coisa nova, até porque a gente sempre traz também coisas relacionadas com a atualidade. Tanto de texto e de cena como de música, que pode ser a sutileza de uma nota diferente. A gente tenta sempre ter esse lugar do improviso, da novidade mesmo depois de muito tempo, porque parece que isso dá uma ligada, a gente se olha e fala: opa, que bom! (Damasceno, 2023, informação verbal).

Essa é uma característica do Tijolo em seus trabalhos. Neste processo, aos poucos, mesmo os atores convidados foram incorporando esta maneira de trabalhar. Assim, a ansiedade deu lugar ao risco, a fim de se fazer algo vivo e significativo, o que não é difícil de assimilar para quem está acostumado a criar a partir da improvisação e interação com o outro, seja o público ou os parceiros de cena, pois já se sabe da importância da escuta, de estar aberto e presente acolhendo o que ressoa, o que passa, o que acontece dentro de si, para jogar com o instante e com o outro.

³¹ *Concerto de ispinho e fulô*, peça de 2009.

É a troca, porque o nosso teatro não é distante, então eu estou vendo quem está na minha frente, então muitas vezes eu me alimento de alguém que está ali ou da pessoa que eu dancei na última cena, ou do olhar que o Rodrigo que deu pra mim, é tudo isso (Menatti, 2023a, informação verbal).

Desta maneira, parece que o público é também agente criador no ato em que a performance/cena vai se construindo, na medida em que, além de ser contagiado, contagia, estabelece relação e interfere na criação. É um momento vivido e construído em comunhão, onde espectador e ator vivenciam juntos a criação, enquanto ela se desenvolve, como se estivessem descobrindo cada instante inédito. É a vida acontecendo, sendo construída em conjunto. Talvez isso seja o estado pleno de presença, estar no agora, ir descobrindo o presente, esvaziado das expectativas e das ansiedades do futuro.

3.4 Vozes em diálogo

Figura 8 - Vestígios do corpo



Fonte: Alécio Cezar, 2023. Apresentação de *Guará vermelha* no Sesc Paulista.

Nesta encenação, percebe-se a presença intensa das vozes do grupo trazendo seu posicionamento político, a começar pela escolha do livro em que

se inspiraram. A partir do livro *O voo da guará vermelha*, o grupo levantou questões, aprofundou assuntos, acrescentou outros, fez recortes, procurou outros materiais para dialogar e elaborou seus pontos de vista, trazendo a sua leitura (de mundo) e sua maneira de dizer, acrescentando assim suas vozes à voz de Maria Valéria Rezende, num constante diálogo com a obra. “O que o Tijolo quer dizer nessa história toda?” (Silva, 2023, informação verbal). “A gente precisa trazer o livro, mas também dar o nosso cutucão político” (Flor, 2023, informação verbal). “O livro não conta, mas nós, da Cia do Tijolo, acreditamos que Irene e Rosálio dormiam juntos e procuravam uma maneira de descansar um no outro” (Mercadante, 2023, informação verbal). “Eu entendia a luta de Rosálio para viver como a luta pelo tempo [...] e percebia que este tema fazia uma ponte entre o tempo em que vivemos e a peça” (Mattar, 2023, informação verbal). “Aqui a gente respeita, mas mexe no texto original, no sentido de colocar coisas e assuntos que a gente quer dar voz também” (Menatti, 2023a, informação verbal). Estas foram algumas das frases que ouvi dos atores durante o processo dessa montagem e sua encenação. Nesse diálogo com a obra, o grupo assume a autoria da criação, colocando o seu modo de ver/ler o mundo como uma das possibilidades existentes a ser compartilhada com o público. Em conversa com Artur Mattar, ele aponta para a possibilidade que o teatro tem de se distanciar da obra para comentar, enfatizar, contrapor, questionar o que está acontecendo.

No processo criativo a gente discutia e pensava em como trazer a dramaturgia a partir do que o livro levantava e das possibilidades de comentário, análise e ação relacionadas ao mundo em que estamos. Se o ator não se distancia da obra e simplesmente constata ou afirma, pode dar leituras que às vezes a gente não quer (Mattar, 2023, informação verbal).

Neste sentido, além do discurso, importa a maneira como se fala, a intenção que se coloca por trás das palavras, a sonoridade da voz. Nos ensaios, propuseram cenas baseadas nessas escolhas e experimentaram maneiras de se expressar. Certo dia, Jonathan Silva, compositor e cantor na peça, trouxe “João dos Ais e Floripes”, um texto musicado que criou a partir de uma das histórias que o personagem Rosálio conta. Nele havia muitas possibilidades de usar a voz: diálogos, cantos, narrações. Numa das vezes,

experimentaram diferentes intenções e discutiram qual leitura o grupo gostaria de levar ao público, quais intenções carregariam suas vozes. As intenções e a imaginação afetavam a voz com nuances de seriedade, deboche, peso ou leveza na narrativa.

Na entrevista realizada com Karen Menatti, ela comenta sobre o desejo da companhia de trazer a reflexão dos artistas sobre o momento atual em fricção com a obra:

Aqui o brinquedo é nosso, então a gente vai lidar com ele como a gente quer. É uma inspiração o livro da Maria Valéria, tenho muito respeito pelo que ela escreve, mas o ato da gente abrir estas outras camadas faz com que nosso jeito de falar em cena seja mais próximo da gente do que algo tão construído (Menatti, 2023a, informação verbal).

Nesta mesma direção, Dinho Lima Flor diz:

O espaço do Tijolo é ser quem a gente é, é não mentir. Estudar o material que a gente está pesquisando e se perguntar o que eu vou dizer nesse material" [...] "A estética, a ética do tijolo está relacionada com o jeito que a gente vê o mundo, e esse jeito de ver o mundo é o jeito que a gente dança, é o jeito que a gente diz (Flor, 2023, informação verbal).

Segundo os atores da Cia do Tijolo, Dinho e Karen, a estética do grupo está relacionada com sua visão de mundo, neste sentido, a voz não está distante do que se é. Para Isabel Setti, que atuou como professora de voz na Escola de Artes Dramáticas da USP,

Uma palavra, se te pertence, se é tocada por tua história, revela aspectos da tua trajetória, ela não precisa de uma carga expressiva estetizada. A poesia está nesta intimidade com a palavra. Se eu me comprometer com aquilo que estou dizendo, se minha fala evidenciar sua raiz em minha experiência, basta dizer, deixar a palavra soar livre (Setti, *apud* Aguilar, 2008, p. 54).

No início do processo criativo, *O voo da guará vermelha* foi lido nas improvisações de cena, com maior engajamento do corpo e da voz. Outras vezes as leituras foram feitas em conjunto, em voz alta, com pausas para compartilhamento de reflexões e ideias. Num dos ensaios, Thais Pimpão comentou: "É bom deixar o livro chegar nos corpos". Dinho acrescentou que era preciso considerar o corpo que diz:

É preciso dizer o texto com o corpo. Não é só a emissão de um texto, mas um corpo dizendo um texto e se considerando. O corpo do livro reverbera no corpo da cena. Estas palavras têm alma, é preciso encarnar as camadas do que se está dizendo (Flor, 2023, informação verbal).

Odília Nunes, atriz da peça, quando lê, parece que “entra dentro” do texto que conta, e o transborda em seu corpo, em sua voz, em seu olhar, em seus movimentos. É uma leitura com corpo todo engajado, com inflexões, emoções. Pela sua voz, é fácil imaginar a história, os personagens, as formas, os cheiros, as cores que ela lê! Oliveira (2012), baseada no pensamento de Zumthor, aponta que ler é mais do que ver e interpretar: ler é performar, isto é, entrar corporalmente na cena, habitá-la e posicionar-se no espaço deste diálogo entre o narrador e o seu interlocutor, mas é também sentir o que está ao redor, pois os sentimentos construídos pela imaginação vibram na voz do narrador.

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença, carregada de poderes sensoriais simultaneamente, em vigília. Na leitura essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é a manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim dirigida por intermediário do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais (Zumthor, 2014, p. 68).

Seguindo nesta direção, em carta trocada com Odília Nunes, ela me conta como se percebia enquanto narrava. Na ocasião, Odília estava retornando do nordeste, estado onde nasceu.

Lá em casa foi lindo. A terra, as pessoas, a casa, os bichos, as árvores, o céu, a comida de lá nutre a minha verdade. Então é bem bom voltar. O que busco no teatro é a verdade. Antes de qualquer outra coisa, busco a verdade no momento presente. Então, acredito que nessa leitura que você ouviu eu devesse também estar dentro daquele livro. Dizendo de verdade, como quem é pega de surpresa, assim feito na vida. Como tu já deve ter ouvido eu falar, essa história é muito minha. Te afirmo, com muita verdade que já vivi ou conheço bem de perto cada taquinho dela ou cada pessoa e bicho que mora nessa história.

Com verdade e carinho no movimento do metrô de SP
Odília, 19 de maio de 2023 (comunicação pessoal).

Neste sentido, Meran Vargens³² (2023, informação verbal) comenta que o bom narrador faz com que o espectador visualize o que está sendo dito. Fala que ele precisa saber escutar as vozes que estão no livro abertamente, sem julgamento. Quando perguntada sobre as memórias que se revelam na voz, ela comenta que as memórias estão vinculadas a imagens e sentimentos. Segundo ela, o que forma a nossa interpretação numa leitura de mundo são nossas intenções, acrescentadas das nossas memórias.

No Tijolo, alguns atores revelaram suas memórias durante os ensaios e identificações com a narrativa do livro. Eles se envolveram com a narrativa. Havia momentos em que era possível perceber a voz se contagiando pela leitura e o artista dando contorno às ondas sonoras, impregnadas das intenções do texto. Era possível perceber a qualidade que a memória, a identificação, o pertencimento e o envolvimento traziam para as vozes.

Neste sentido, o diretor fazia também provocações para “inflamar os corpos do grupo”: “Você tem que se apropriar desta história, é a história do Brasil, a sua, a minha história, tem a ver comigo também. Isso é uma realidade, não é só um texto” (Flor, 2023, informação verbal). Bondía (2007b) comenta que também é possível ter experiência através de uma leitura, porém, uma experiência pressupõe que o sujeito seja afetado por ela, que lhe passe algo, que lhe aconteça algo. Segundo ele, pode ser inclusive dar-se conta de coisas cotidianas e banais. O ser em experiência é um ser poroso, permeável, que se deixa atravessar pelo mundo que o rodeia, pelo momento histórico e político, e também por aspectos cotidianos, como matéria-prima que nutre a sua criação e

³² Comunicação pessoal, em disciplina “Criar vozes, narrar mulheres”, do programa de pós graduação em artes cênicas da UDESC, ministrada por Meran Vargens e Daiane Dordete.

estabelece vínculo com o presente. Quase no fim da encenação, há uma cena em que cada ator parece estar sozinho em sua janela, como se estivessem enclausurados na cidade grande.

A hora que a gente levanta e olha aquela cidade, só de falar já me emociono, porque é a gente enclausurado nas cidades, então é um misto da gente, fala da gente, me perpassa! (Menatti, 2023a, informação verbal).

Segundo Burnier (2020),

Se o ator conseguir estabelecer uma relação íntima entre seu universo interior e sua criação artística, então crescerá seu engajamento pessoal no momento da representação, sua obra assumirá uma importância cada vez mais particular para si, e portanto ele sairá menos ileso dela. Se essa relação for devidamente projetada e articulada por meios de signos claros, ela terá a possibilidade cada vez maior, de um contato igualmente significativo e profundo com o espectador (Burnier, 2020, p. 24).

Na peça, Odília Nunes faz o personagem Gaguinho. Ambos compartilham teatro na comunidade onde vivem. Próximo ao fim da temporada, ela fez a seguinte postagem na sua rede social:

Desde fevereiro tô aqui em SP criando a memória de mais uma personagem a quem “empresto” meu corpo. Gaguinho é uma das criaturas que vive na história da Maria Valéria, *O voo da guará vermelha*, e é ele que venho experimentando nesse processo com a Cia do tijolo. A história de Gaguinho se mistura com a minha. A criatura acredita, feito eu, no poder das histórias. Ele sabe que uma história se for contada com jeito, palavra atrás de palavra, o corpo todo acompanhando, pode até valer dinheiro. E vale mais que dinheiro. Vale a cura. Vale o encantamento. Vale o afeto. Vale a memória que transforma o outro que “escuta com a cabeça, o coração, as tripas”.

Na *Guará vermelha*, as vivências dos atores, além de nutrirem o processo de criação, são parte da encenação. Existem cenas em que os atores trazem seus depoimentos. Certa vez, Jonathan Silva perguntou com o que cada um havia trabalhado antes do teatro, e a partir das respostas, fez uma canção que compõe o espetáculo, e que todos cantam, num momento em que abordam a discussão sobre o trabalho, outro tema do livro.

Já fui garçanete, babá, empacotador
 Animadora de festa infantil, bancário, professor
 Operadora de telemarketing, marceneiro
 Entregadora de gás de cozinha, auxiliar de pedreiro
 Técnico em edificações, recepcionista
 Professora de redação, balconista
 Embaladora de loja de joias, cicleteiro
 Auxiliar de cozinha, etiquetadora dos correios
 Já fiz com durepox umas bruxinhas bem legais
 Fui orientador de fila, entreguei panfletos nos sinais
 Aos poucos fui entrando, me atirando nos panos e trapos
 Quando eu dei por mim eu tava ali pleno, plena, no teatro
 (Jonathan Silva).

Thais Pimpão, atriz que faz a personagem Anginha³³ na peça, comenta como suas vivências influenciam o trabalho de atriz e a construção da sua personagem nesta montagem.

A vida está misturada com a gente, a gente não consegue ignorar aquilo que vem e que passa. Como você faz uso disso em cena? Então a Anginha, talvez no inconsciente, a forma como eu crio o corpo e a voz dela, com certeza está atravessada por todas as adolescentes que eu dei aula e que vivem esta situação e que se prostituem muito cedo, ou que nem têm noção do que estão fazendo com o corpo. Então isso vai ficando na gente (Pimpão, 2023, informação verbal).

Em uma conversa durante o ensaio, Danilo Nonato contou sobre a consonância do livro consigo.

A gente tem a referência do livro, mas eu tenho a referência direta das realidades, que são realidades que me atravessam. Então, eu acho que essa bagagem, essa realidade, essa brutalidade contribui completamente para essa dramaturgia, porque eu não estou contando uma história fictícia, eu estou contando a minha realidade (Nonato, 2023, informação verbal).

A mistura entre ficção e realidade permeia o espetáculo, e traz desdobramentos interessantes para as vozes que transitam nestes universos. Os atores dão vozes aos personagens, mas também comentam, narram e trazem seus próprios depoimentos.

³³ Anginha é amiga da personagem Irene e também trabalha como prostituta.

A gente tem essa característica aqui no Tijolo de tentar entender as contradições, o momento atual, a política, o social, as relações, as experiências individuais. Quando você diz que é meio a gente, que tem essa fusão, é que a gente tem essa brincadeira de entrar e sair do personagem, então, é a gente também. A gente não faz uma quarta parede, a gente não tem uma coisa tão rígida neste sentido. Então é imbricado porque é a gente, a gente se relaciona com a plateia, em alguns momentos como artista, em outros como personagens se relacionando com a plateia; em outros é tudo misturado mesmo. Eu acho que é característica da nossa estética e da nossa ética de trabalhar (Menatti, 2023a, informação verbal).

Evanise Oliveira (2021), identifica as seguintes características na dramaturgia dos espetáculos da companhia:

a narrativa central com a história e o universo simbólico do personagem tema; a narrativa coletiva da companhia se posicionando em relação ao tema central; a narrativa do tempo presente sempre jogando com o público e a narrativa das trajetórias individuais de cada personagem (Oliveira, 2021, p. 51).

A respeito da narrativa das trajetórias individuais, ela comenta:

é como se o público assistisse a um híbrido entre a própria pessoa e o personagem, que a cada momento deixa soar mais um que outro, ou ainda, se deixa misturar, fazendo borrar as linhas atriz/personagem (Oliveira, 2021, p. 52).

Rodrigo Mercadante (2023, informação verbal) também corrobora com essa afirmação ao falar sobre a intenção de esfumçar a fronteira entre personagem e ator ao máximo, até o ponto em que não prejudique a compreensão, e diz que ocorre uma diferença de atmosfera entre os dois, uma “outra atmosfera de jeito de existir”. O ator conta que esta é uma pesquisa que trazem desde o Teatro Ventoforte, e que vem principalmente da presença, do espírito e do jeito de fazer teatro popular dos brincantes. "Brincante é essa figura que entra e sai a hora que ele quer, que a peça tem o tempo que tiver, e ele tem esse brinquedo, ele é do brinquedo" (Mercadante, 2023, informação verbal).

3.5 Investigação vocal: vozes que nos habitam³⁴

Figura 9 - Vozes que nos habitam



Fonte: Alécio Cezar, 2023. Apresentação *Guará vermelha* no Sesc Av. Paulista.

A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. Ao falar, ressoa em sua concha o eco desse deserto antes da ruptura, onde em surdina estão a vida e a paz, a morte e a loucura (Zumthor, 1997, p. 12).

É preciso um mergulho profundo em nós mesmos para descobrirmos a infinidade de vozes que nos habitam. Segundo Doris Kolesch, (*apud* Storolli, 2018), a voz é um evento no tempo (e isso pode ser percebido claramente através da linguagem, que é um acontecimento linear), mas também é um evento no espaço, tanto do espaço daquele que ouve como no espaço interno daquele que fala. Conforme Storolli (2018, p. 54), as vozes são geradoras de espaço e podem ser percebidas “como densas nuvens sonoras que nos envolvem e nos ocupam [...] O som produzido pela ação vocal ressoa, bate nas paredes, ecoa, e ao ser refletido expande seus limites.” Para a autora, a voz

³⁴ Termo trazido por Wânia Storolli no âmbito do trabalho do L.I.V.E. (Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação), grupo que coordena desde 2012, do qual a autora é integrante.

ressoa primeiramente em nós mesmos, no nosso corpo, sendo assim, trabalhar com a voz é trabalhar na sua ressonância. Num processo de investigação e experimentação vocal, ao entrarmos em contato com o nosso potencial sonoro, ampliamos as possibilidades expressivas, criando um vocabulário de sons próprios, que podem reverberar na nossa maneira de dizer um texto, mas também podem vir desvinculados da linguagem. Para Setti (2007, p. 29), investigar-se não significa forjar uma voz segundo um padrão ou expectativa, nem aprender uma voz, mas ao contrário, é "liberá-la de tudo que a fixa, mecaniza, obscurece e escraviza".

Conforme Storolli (2012, p. 400), é especialmente a partir das décadas de 1960 e 1970 que se intensifica um movimento em que muitos artistas começam a explorar os recursos vocais, descobrindo uma gama infindável de sons, que passam a orientar seus processos de criação. "São suspiros, assobios, tosses, bocejos, vibrações de língua e lábios, murmúrios e gritos que passam a povoar as composições e performances".

A autora defende que essas manifestações artísticas contemporâneas possam ter sido influenciadas também por Antonin Artaud. Ele desejava um teatro anti-representacional, o fim do teatro discursivo e psicológico na França daquela época. Para Artaud, o teatro havia perdido a sua essência ao limitar-se ao discurso e ao subordinar-se ao texto, e era preciso resgatar um teatro que atuasse sobre os sentidos, sobre os nervos, sobre o coração.

Essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada satisfazê-los. Isso não a impede de em seguida desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções (Artaud, 2006, p 37).

Segundo ele, a linguagem precisaria ser usada de um modo novo, excepcional, incomum e a qualidade vibratória dos sons deveria ser o mais importante.

É preciso falar do lado unicamente material dessa linguagem. Isto é, de todas as maneiras e de todos os meios que ela tem para agir sobre a sensibilidade [...] Mas com um sentido totalmente oriental da expressão, essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar órgãos. Ela circula na sensibilidade. Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz (Artaud, 2006, p. 103).

Segundo Storolli (2012, p. 402), Artaud interessa-se pela sonoridade da língua, além ou aquém do significado. E uma das formas que encontrou para descobrir as possibilidades sonoras da voz foi desconstruir a linguagem, inventando palavras, fazendo uso da glossolalia. “A invenção de uma língua ininteligível ou glossolalia é uma estratégia poderosa utilizada nos processos de experimentação, de descoberta de uma voz além das palavras, liberta da semântica”.

Durante o processo criativo da *Guará vermelha*, alguns atores revelaram as suas investigações com a voz. Rodrigo Mercadante conta que usa “uma espécie de música das palavras”, que o ator insiste em não definir. “Você começa a fazer música com esses fonemas, faz pausas, vai para o agudo, para o grave, traz elementos rítmicos, sons da expiração, da inspiração”. Conta que é uma espécie de brincadeira para se aquecer e para se conectar, que traz liberdade e engaja o corpo inteiro, possibilitando que o ato da fala se alargue em sonoridades.

Por eu ser uma pessoa muito auditiva, a questão sonora e a forma de dar o texto quando estou em silêncio, é primordial para eu achar todo o resto. O jeito do som é anterior ao corpo, quer dizer, vem quase junto. (Mercadante, 2023, informação verbal).

Thais Pimpão, ao contar sobre seu processo de criação com a voz, diz que a partir do momento em que a índole da personagem está criada, o corpo naturalmente responde àquela índole, e a voz também (Pimpão, 2023, informação verbal). No seu processo, a voz é resultante de uma emoção, de uma conduta, de uma compreensão, de uma intenção e não de uma forma.

eu não sou uma atriz que fica repetindo o texto e procurando uma voz mais áspera, uma voz mais aguda, mais de cabeça, mais de peito. O que eu penso é: O ponto final está errado, estou dando reticências e tinha que ser uma vírgula, estou pondo ponto e devia ser uma exclamação, isso eu penso. Eu estou pensando em voz, mas o meu raciocínio é a intenção e não o resultado (Thais Pimpão, 2023, informação verbal).

Nesta direção, Setti (2007, p. 29), defende que é a clareza dos objetivos que define a qualidade da presença em corpo, voz e movimento para a eficácia da ação que se quer realizar. Na sua visão, o ator provocará a ação vocal, não ao eleger uma técnica, mas ao se ocupar com o que tem a dizer, com o que acontece em si quando diz e com as reverberações no outro. “Cada objetivo constrói um corpo, também vocal, para atingir sua meta”.

Continuando nossa conversa, a atriz relata a importância da respiração no seu processo, “a respiração é algo que conduz muito”, e ela exemplifica comentando um trecho da encenação:

Na hora que eu grito “Irene” dentro da cena até cantar a música e chegar nesse desabafo com ela, tem uma respiração que vai acompanhando para desembocar lá. Se essa respiração está fora de compasso na música, ou se eu entro em cena já com a respiração não no lugar certo, vai dar nuances diferentes (Pimpão, 2023, informação verbal).

Storolli (2019) ao falar sobre a respiração, aponta para uma via de mão dupla, pois ao mesmo tempo em que ela pode alterar os estados do corpo, também o corpo é capaz de alterá-la. Sendo assim, é possível produzir ações norteadas pela respiração, resultando em expressividade na voz. Também é possível produzir timbres diferentes a partir do uso do ar em relação ao fechamento e à abertura das pregas vocais, repercutindo em qualidades diferentes de voz, por exemplo, uma voz mais tensa, mais relaxada, com mais ou menos escape de ar. Além da respiração, outros elementos atuam como uma via de mão dupla, ou seja, na medida em que contagiam a voz, podem ser por ela contagiados. Por exemplo, um timbre diferente pode suscitar a imaginação, da mesma forma que a imaginação pode produzir um timbre diferente. Uma emoção pode provocar uma determinada sonoridade na voz, mas uma sonoridade vocal especial também pode fazer alguém se emocionar.

Assim, a voz pode ser contagiada, mas pode também contagiar e proporcionar diferentes estados.

Em carta trocada com Karen Menatti, no dia 23 de agosto, ela me contou sobre sua pesquisa com a voz.

A criação da *Guará vermelha* tem movimentado estados diferentes durante o processo. Nesse espetáculo eu dou voz para a Maria Valéria e para Irene, e também às canções, cada uma com uma presença distinta.

Tenho partido do ponto de compreensão de minha própria voz, que é uma voz mais melódica e mais mesclada de “peito e cabeça”, no próprio ato da fala. Também tenho um timbre claro e agudo. Para brincar com a voz da escritora Maria Valéria, tenho observado muito o jeito como ela fala assistindo algumas entrevistas e também em conversas que ela já teve conosco para buscar esse repertório de expressões e inflexões na voz. Ela tem uma característica específica de ser fumante e também de trazer um ímpeto contundente no jeito de falar. Tenho, para ela, pesquisado um jeito de falar com mais peso e também vivacidade de quem gosta do debate, de contar história, que não tem preguiça de falar, que não aparenta ter medo ou titubeio na voz – sua presença é assertiva. Digo isso, pois, para além do timbre tem algo que é o jeito e a ambiência de quem se expressa. Não tenho nenhuma pretensão de imitá-la, mas sim de trazer alguns traços que aproxime a minha figura da dela, com um gestual corporal e vocal que conversem com essa figura marcante que ela tem e também mais velha do que eu.

Já para Irene, que é uma personagem, que está no mundo da ficção, tenho tentado trazer algo que oscila entre uma fragilidade na voz misturado com uma força mais bruta de quem sabe que está perto da morte e precisa manter-se inteira por conta do filho. Acho que ela tem uma dupla expressão durante a trajetória da peça: um corpo e voz que começa mais forte, porém triste e um corpo e voz que vai enfraquecendo, porém com mais alegria, pois Irene vai encontrando uma maneira de afastar a morte por conta de seu encontro com Rosário que possibilita a ela uma maneira de poder realizar o sonho de ser professora. O timbre dela acho que se confunde mais com o meu, embora nela eu tente trazer algo mais cansado, pois é o estado em que ela se encontra na maioria das cenas.

Durante as canções o meu timbre está a frente e tenho tentado um caminho através da interpretação na voz mais do que alterá-la para cantar.

Todo esse caminho ainda está em processo e, claro, pode mudar e também acontecer desses caminhos ficarem apenas como um “fundo”, como um bom tempero para outra coisa que apareça e se mostre mais forte e especial para o trabalho (Menatti, 2023b).

Percebe-se um caminho desenvolvido pela atriz na busca por um repertório de expressões na voz através da observação, da imaginação e da compreensão do estado interior da personagem e da sua personalidade. Na brincadeira de transitar entre as personagens, pesquisa possibilidades com a voz, explora outras regiões da sua tessitura e uma nova maneira de falar.

Percebe-se que a investigação vocal está sempre em conexão com o corpo e com a cena, como pude também observar nos ensaios. Outras coisas que pude presenciar (ao fazer Maria Valéria Rezende) foram seus gestos largos no corpo, reverberando numa fala mais ressonante, mudança de volume, um timbre mais escuro, o uso de frequências mais graves e alguns trejeitos na voz.

Continuando nossa conversa, ao falar da outra personagem que faz (Irene), ela diz:

a voz de Irene é uma voz de alguém que ninguém conversa, e eu fiquei tentando investigar isso. Sabe quando você fica muito tempo sem falar em casa e que quando você vai falar a voz sai meio... uma voz mais fechada, vamos falar assim? Com o passar do espetáculo, Irene vai ficando mais solar, porque tem alguém com quem dividir a vida e o sonho, então a voz vai ficando mais aberta e feliz, mas ela vai piorando de saúde, o corpo vai ficando mais frágil (Menatti, 2023a, informação verbal).

Ao se imaginar um corpo, é possível imaginar que voz este corpo pode abrigar. Ao mesmo tempo, é possível que o estado interno desse corpo reverbere na voz. Vê-se aqui esta relação também no depoimento da atriz Thais Pimpão:

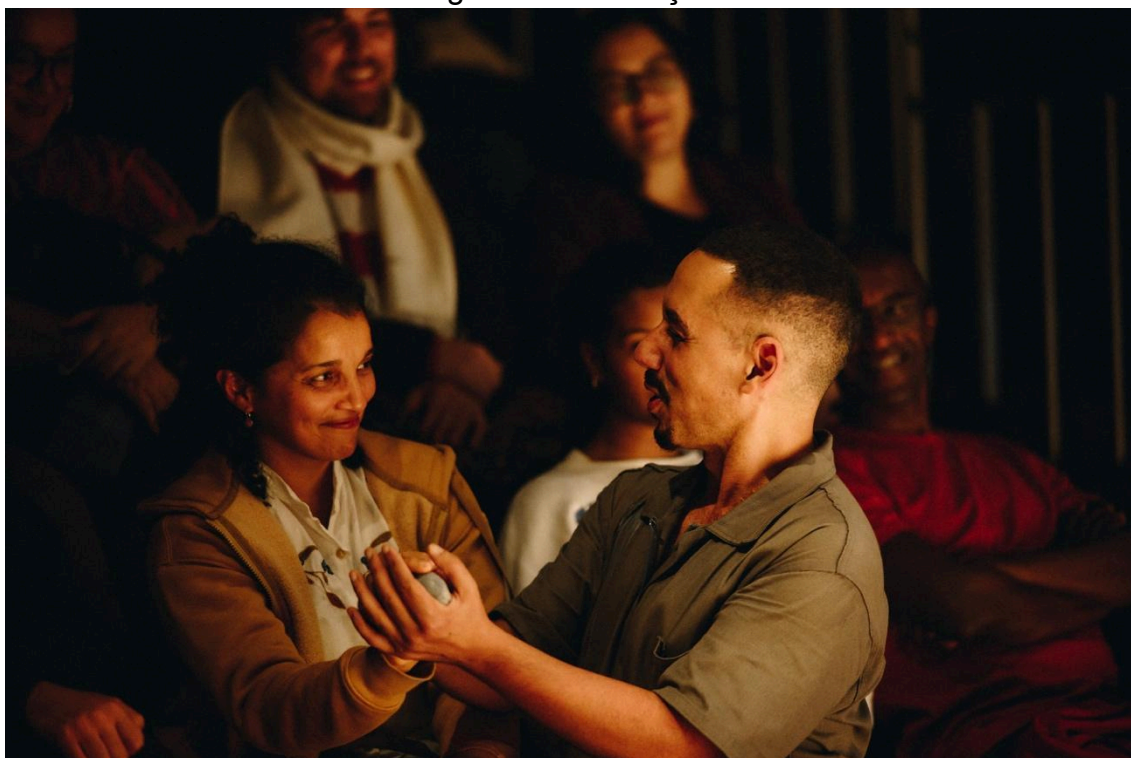
Por exemplo, quando eu fazia a personagem Anginha menos sentimental e menos triste com sua situação em relação ao Porfírio, tinha uma voz mais bruta, mais seca, mais rasgada, mais de enfrentamento. Quando eu mudo a emoção, a voz naturalmente vem junto com essa emoção, então hoje em dia é uma voz mais emocionada, mais cheia de ar, é outra textura, outro jeito de falar, porque ela está misturada com lágrima, com sofrimento, com outras coisas ali que encaminham para aquela voz, assim como na cena final que tem essa voz mais embargada, de emoção, porque afinal de contas a Irene acabou de morrer (Pimpão, 2023, informação verbal).

Segundo Zumthor (1997), a voz ultrapassa a palavra, não é ela quem traz a linguagem, mas a linguagem é que nela transita. Produzindo desejo, ao mesmo tempo que é produzido por ele, o som vocal sempre fabrica o discurso.

Nota-se, através destes compartilhamentos como cada ator/ atriz desenvolve o seu caminho de investigação e como eles influenciam nas sonoridades das vozes. Tanto Thais Pimpão como Karen Menatti e Rodrigo Mercadante apresentam uma variedade de sons nas suas falas, são vozes “vivas”, com movimentos interessantes, que envolvem o espectador.

3.6 Interação

Figura 10 - Interação



Fonte: Alécio Cezar, 2023. Apresentação *Guará vermelha* no Sesc Av. Paulista.

Respeitável público. Respeitável público não, só público mesmo. E não é que nós aqui consideremos vocês pouco respeitáveis. Muito pelo contrário. Mas é que por trás desta palavrinha respeitável, há como que um delicado temor, quase uma súplica para que vocês sejam condescendentes conosco, com as nossas imperfeições, e por outro lado para que a nossa interatividade não seja muito abrupta e não envergonhe vocês. Vocês podem ficar despreocupados porque nós já passamos há muito tempo esta fronteira entre palco-plateia onde mora justamente o medo. Podem ter certeza que nós aqui não esperamos condescendência, e que as nossas interações com vocês terão a mesma delicadeza da construção. Senhoras e senhores, a Cia do tijolo dá as boas-vindas neste 13 andar desse edifício de pedra cravado no coração financeiro da América Latina, construído de vidro, concreto, pedra e trabalho.³⁵

Assim se inicia o prólogo da *Guará vermelha*, uma espécie de manifesto adaptado por Rodrigo Mercadante, convidando todos a construírem juntos o espetáculo daquela noite, anunciando o que virá e que a interação é parte do

³⁵ Transcrição feita pela autora a partir do espetáculo *Guará vermelha*, apresentado no Sesc Avenida Paulista em setembro de 2023. Esta é uma adaptação do prólogo da *Sapateira prodigiosa*, de Federico Garcia Lorca. O mesmo também havia sido adaptado pelo Teatro Ventoforte no prólogo da montagem *Bodas de sangue*, de Federico Garcia Lorca (Luna, 2007).

espetáculo. Neste momento, público e atadores encontram-se no palco, misturados.

Em seguida, trazem seus mestres, representados em pedras que carregam nas mãos, homenageando-os e convocando-os para que os acompanhem no espetáculo. Neste ato, compartilham com o público o que lhes é talvez o princípio de tudo: as influências que construíram a base do grupo, e que carregam consigo na sua trajetória. Dentre os mestres que trazem estão Ilo Krugli e Paulo Freire.

Em entrevista com Andrea Cavinato após assistir a *Guará vermelha*, ela diz:

A abertura da *Guará* é uma homenagem ao Ilo declarada para quem o conheceu. Os espetáculos para ele eram sempre uma forma de brinquedo. Como se fossemos participantes de um ritual. E tem códigos ali que eles estão te falando quais são. Você bebe junto, dança junto. Não é uma coisa simples você lidar com essa intervenção do público, porque você vai precisar retomar a cena, o espetáculo tem que seguir, tem hora para sair, não pode alongar demais. Percebe como são feitas as retomadas: nunca de forma autoritária, sempre através do jogo, envolve a plateia numa responsabilidade. Que estética e ética é essa que está por dentro dessa improvisação? Você compromete o outro na coletividade sem ser autoritário. É muito do Ilo isso! (Cavinato, 2024, informação verbal).

Assim como no Ventoforte, na Cia do Tijolo a interação com o público é muito importante nos espetáculos. A comida, a bebida, a palavra e a música estão sempre presentes, e são alguns dos elementos de aproximação entre os atadores e o público.

No intervalo da *Guará vermelha*, que dura aproximadamente 15 minutos, o público é convidado novamente a se juntar aos atadores, ocupando o espaço do palco/encenação, que se transforma numa festa. Neste momento bebem cachaça, cantam e dançam músicas brasileiras. A festa, como um lugar de brincar, de se divertir de verdade, leve, despretensioso, sem se preocupar em ser bonito ao outro, mas apenas em ser legítimo, viver, ser para si em contato com o outro (Flor, 2023, informação verbal). Segundo Perez (2011, p. 97), antropóloga, Dionísio é o deus da festa, da música, da dança, e de todos os fluidos vitais (seiva, urina, esperma, leite, sangue). É o deus das junções dos opostos, das fruições dos sentidos, da liberação dos instintos, das pulsões

vitais. “Seus atributos dizem respeito a tudo o que se relaciona com a fermentação e com os ciclos de regeneração”. Segundo Luna (2007), a festa era material constitutivo dos espetáculos do Teatro Ventoforte, que apareciam como possibilidade de encontro com a comunidade, por terem a característica de não separar quem faz de quem observa. Talvez aqui, mais uma influência que o Tijolo carrega consigo. Segundo ela,

A festa é sempre coletiva. Supõe-se que todos os presentes participarão dela. Desse modo, quando um espetáculo propõe um estado festivo, celebratório, poderá haver comunhão entre público e plateia, formando, como na festa, um corpo único, coletivo, que se reconhece como tal. Essa unidade que se forma frequentemente ganha força e perde o medo de desejar uma nova ordem social, de criar novas regras. Assim, o público participante de um espetáculo que é realizado em comunhão com ele, experimenta a liberdade de desejar o novo e de não temer por isso (Luna, 69) [...] A festa é um momento de deixar as preocupações da vida ordinária e formar uma coletividade que revise os tempos primordiais, o tempo das emoções e o tempo das forças capazes de ocasionar transformações (Luna, 2007, p.71).

Segundo Dinho Lima Flor, “o teatro precisa ser um espaço de festa, de reflexão, de política, mas sobretudo de intensa poética” (Flor, 2023, informação verbal). Assim a companhia busca se aproximar do público, dialogar e pensar novas maneiras de viver. Trazer questões do seu tempo, expor fragilidades, questioná-las e desejar uma nova ordem. E, também, revitalizar as forças capazes de ocasionar transformações.

Ao longo da encenação, vão trazendo seus ideais e articulando os temas que escolheram trazer do livro. Dentre eles estão a luta diária para sobreviver numa sociedade capitalista, portanto injusta e desigual; o abandono, a solidão, o feminicídio. Ao mesmo tempo em que trazem os problemas da metrópole, fazem um resgate ao quilombo e às tradições. Reforçam o valor da educação e da cultura popular e trazem reflexões sobre o direito à educação e à saúde para todos. Mas também falam de amor, de encontro e da capacidade que o ser humano tem de imaginar e criar outras realidades.

Um dos temas trazidos nessa encenação é o tempo. Criticam a precariedade das condições de trabalho, o trabalho alienado, o excesso de trabalho, que pode roubar a identidade, a saúde, a própria vida e o tempo. O tempo, tão necessário para o descanso, para a aprendizagem, para o amor,

para os encontros. O personagem Rosário tem fome de alma, de palavras, de vozes que lhe indiquem que há vida na cidade grande. Sente falta de cores, de gente que lhe olhe nos olhos, até que conhece Irene. Segundo nos conta o narrador, a Cia do Tijolo imagina que Rosário e Irene aproveitem as noites que passam juntos para descansarem nos corpos um do outro. Na encenação, a Cia do Tijolo cria um momento sensível onde os atores convidam o público para juntos viverem uma experiência de encontro, iniciada por um abraço prolongado, sem pressa. A atriz Thais Pimpão anuncia este momento dizendo: “Antes de cortarem a luz por falta de pagamento, enquanto a criança come o último biscoito do pacote, ou de bater o sinal da próxima aula ou antes de fecharem o portão do Enem, antes de bater o terceiro sinal pra peça começar, ou antes que este espetáculo termine, aqui a gente tem tempo.” Em contraste com a protagonista que tem pouco tempo para viver, em contraste com os atores da peça que vivem em uma cidade como São Paulo, onde se sofre por falta de tempo, em contraste com uma sociedade capitalista que privilegia o consumo acelerado, a produção e o individualismo, o Tijolo quer provocar um tempo para a experiência, um tempo para o encontro, para estar junto e entregar-se no descanso de um abraço, para sentir a vida através do outro. Onde seja possível abstrair-se da imposição do ritmo externo e usufruir de um outro tipo de ritmo.

Cassiano Quilici (2015), ao discorrer sobre a arte de vanguarda e as tradições, traz como exemplos artistas performáticos como Marina Abramovic, John Cage e Meredith Monk, que têm um entendimento contemporâneo da arte como evento em que se exercitam modos mais sutis de percepção e de comunicação, onde não são necessárias formas espetaculares, mas situações concebidas a partir de uma grande liberdade em relação a convenções da cena. É a forma artística atuando como um dispositivo de relação, onde os estados de atenção e percepção se intensificam e são capazes de desencadear certa liberdade de comunicação e afeto. O autor acrescenta:

As artes performativas podem se transformar numa área da cultura em que se processa um diálogo intercultural mais aprofundado, que não restringe a um intercâmbio de técnicas, mas coloca em jogo questionamentos sobre modos de vida hoje predominantes e as possibilidades da arte ensaiar outros caminhos (Quilici, 2015, p. 49).

Neste momento, poderíamos dizer que o Tijolo se liberta das convenções da cena e se aproxima do conceito de arte como evento. De maneira sensível, convoca o espectador a viver uma experiência e a questionar-se sobre aspectos do viver. Aqui, “são semeadores de encontros, empenhados em convocar as energias do coletivo, sonhadores de uma outra pólis” (Quilici, 2015, p. 67).

Acho que a gente encontrou o desfecho da montagem agora na cena do abraço, que é uma cena perigosa. Porque se a gente não der o suporte para plateia desde o início, aquele abraço é uma bobagem, e ele não pode ser uma bobagem, mas era aquilo que a gente buscava, a gente falava: a gente precisa de uma experiência que não seja só no verso, só na língua, a gente precisa da experiência, as pessoas precisam viver uma coisa (Mercadante, 2023, informação verbal).

Figura 11 - Cena do abraço



Fonte: Alécio Cezar, 2023. Apresentação *Guará vermelha* no Sesc Paulista.

Neste momento, os músicos executam a seguinte canção:

Desacelere o passo
Tire o sapato
Dance fora do compasso
Bem devagarinho sem fazer estardalhaço
Se encaixe nesse meu abraço
Eu não falo japonês, mas sei prostrar com o vento
Escrevi com tinta vermelha agora canto pra vocês
Aqui você tem tempo, você tem tempo
(Jonathan Silva e Nanda Guedes).

Esta canção tem um andamento lento, um canto bem ressonante, com vogais alongadas e um arranjo com espaços de silêncio e vazios, onde o baixo e a guitarra somente sustentam a canção, com notas longas que se iniciam no primeiro tempo do compasso, enquanto o acordeon vai costurando entre as duas vozes que cantam, entrelaçando-se a elas. A canção é repetida várias vezes. Esta cena costuma emocionar muitas pessoas. Aqui talvez seja um exemplo do que Luiz Tatit (2012) chama de passionalização, um campo sonoro criado com a canção, que convida o ouvinte a uma vivência introspectiva e a uma inação.

Figura 12 - Ninho nos braços



Fonte: Alécio Cezar, 2023. Apresentação de *Guará vermelha* no Sesc Paulista.

Abraço: ninho nos braços³⁶

Integra
Entrega
Desintegra
Déspedese
Despede-se
Morre-se- move-nasce

Algo tão vital, como despendar do tempo para o encontro, é um ato de resistência numa sociedade cada vez mais apressada e individualista. Nesta cena do abraço, permite-se que mundos se encontrem através da pele e dos sopros que adentram os corpos, como vidas que se tocam e se fundem no tempo da experiência. Aqui respiração é troca contínua, já que o ato de inspirar está relacionado a acolhimento, e expirar, a colocar-se para fora. Para Ilse Middendorf, “o sopro liberado através da boca contém a melhor energia de vida - o alento” (Ilse Middendorf *apud* Storolli, 2009, p. 137). O sopro, como o vento, traz a sensação tátil e auditiva. “A audição e o tato se encontram no ponto em que as frequências de sons audíveis passam a vibrações tácteis (cerca de 20 hertz). A audição é um modo de tocar a distância” (Schafer, 2011, p. 28).

São muitos sentidos num mesmo ato. “Um ser que pulsa dentro e revela-se fora, no encontro com o outro, com o ouvido, com a pele do outro. Minha voz nos teus ouvidos, eu em ti” (Petry, 2021).

Storolli diz que

é exatamente nestas frestas, onde é possível uma ação diferenciada e criativa, capaz de conduzir a pequenas transformações, que habita um poder maior, pois esta maneira de agir carrega em si a potencialidade para provocar, ainda que minimamente, a afetação dos envolvidos, a expansão do seu universo interior. E este talvez seja o objetivo maior de todo evento artístico (Storolli, 2009, p. 117).

Nessa mesma direção, Cassiano Quilici (2015) ressalta o interesse por tradições meditativas e contemplativas, em que a compreensão da finalidade da arte está articulada com uma ideia ampla do “cultivo de um caminho”, de um

³⁶ Poema feito pela autora durante a criação desta cena no ensaio.

trabalho do homem sobre si mesmo, onde a atividade artística é uma via para uma realização ampla de possibilidades da consciência.

Assim, o grupo reúne, na sua maneira de fazer teatro, uma forte presença da cultura popular, ao mesmo tempo em que se aproxima do conceito de arte como evento, libertando-se das convenções de cena, fazendo do seu teatro um lugar de festa, de experiência, de reflexão e aproximação com o público. Fazendo deste uma arte de transformação de si, a partir do outro, e de transformação do mundo com o outro. Um teatro que implica necessariamente relação. Desta maneira, vai articulando os assuntos de maneira sensível, poética, política.

3.7 A Música na cena

Figura 13 - Entre a fala e o canto. João dos Ais e Floripes



Fonte: Alécio Cezar, 2023. Apresentação *Guará vermelha* no Sesc Paulista.

Eu desconfio que os atores, as atrizes da cia do Tijolo, quando não estão fazendo teatro na vida, estão fazendo música. Além dos músicos e musicistas que tocam nas peças, os atores e as atrizes são muito musicais. Então, quando a gente vai fazer teatro, a gente leva intensamente a música para o processo. As peças sempre têm muitas músicas, a gente sempre canta muito nas peças. Acho que a gente, no Tijolo, não consegue pensar teatro sem música. E a música está muito enroscada em tudo no nosso processo: na cena, na luz, no cenário, ela vai se enroscando nas coisas (Silva, 2023, informação verbal).

A música é algo muito presente na trajetória da companhia e em todas as peças do seu repertório. De acordo com Marcos Coin, violonista, “não tem música instrumental, ou se tem é muito pouco, para dar sustentação e logo desembocar na voz. A ideia de trilha está grudada nas canções, e elas contam história tanto quanto o texto falado” (Coin, 2023, informação verbal).

A companhia se destaca musicalmente, e inclusive já foi premiada³⁷ algumas vezes. Para William Guedes, diretor musical desde a primeira montagem do grupo, isso se deve principalmente ao fato de que a música é tão importante quanto os outros elementos da encenação.

O texto não é o mais importante. Pode ser tirado um pedaço do texto e inserido uma dança, e ela vai ter que ser clara o suficiente e feita de uma maneira que valha pelo texto. Porque as pessoas têm habilidade de perceber significados nos movimentos corporais, assim como tem na audição de uma música ou de um texto (Guedes, W., 2023, informação verbal).

Ainda que alguns tragam esta competência em sua bagagem pessoal, o fato de ser uma companhia fomentada,³⁸ estável, possivelmente também colabora com o desenvolvimento das vozes, já que consegue manter uma pesquisa continuada, onde os atores podem desenvolver uma linguagem experimental.

³⁷ *Concerto de Ispinho e Fulô* e *Cantata para um bastidor de utopias* receberam Prêmio Shell de melhor música, e o Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro na categoria projeto sonoro. A primeira em 2010 e a segunda em 2014.

³⁸ Dentre as peças que foram contempladas através do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, estão *Cantata para um bastidor de utopias* e *Guará vermelha*. *O avesso do claustro* foi contemplado pelo Edital Myriam Muniz, e *Concerto de ispinho e fulô* pelo Edital Proac.

O fomento ajuda muito, porque se a gente fosse fazer um teatro de bilheteria, teríamos que ter muito menos gente, e uma linguagem menos experimentalista, porque não dá para ser radical, no lugar em que a gente às vezes é, em um espetáculo comercial. (Guedes, W., 2023, informação verbal).

Um fato relevante, e que contribui para a qualidade musical, é que há um investimento nos músicos que participam dos espetáculos, em que os atores podem desfrutar de um apoio harmônico e rítmico bastante competente. São músicos sensíveis, criativos, experientes, com escuta atenta para o jogo, e intimidade, visto que a maioria já trabalhou junto nos outros espetáculos.

Para alguns atores da *Guará vermelha*, este foi o primeiro trabalho com a Cia do Tijolo, e não houve dificuldade em integrar o coro. Segundo Guedes, isso se deve a uma habilidade que o grupo desenvolveu, que é acolher e compartilhar o conhecimento, na relação horizontal, através do contágio e da generosidade.

Dentro desta ideia freiriana de compartilhamento de conhecimento, de ser uma coisa horizontal, temos a confiança de que essas pessoas vão conseguir acompanhar, porque a gente sabe como fazer isso, a gente sabe de uma maneira horizontal contaminar o ambiente inteiro dessa prática. A gente vem do Ventoforte que ao longo do tempo havia selecionado um time de músicos muito bons, com a capacidade de executar um instrumento com a habilidade de instrumentista mesmo, o cara é músico, e o que ele está fazendo ali é ser músico e ele está se aventurando a ser ator e há essa troca, os atores também. Então surgiu um pouco disso. Agora a gente já tem habilidade de fazer o que fizemos neste espetáculo, de acolher por exemplo atores que não tem toda essa habilidade musical, mas a gente tem uma prática que consegue fazer uma panelinha onde cabe todo mundo dentro. Tem uma generosidade de se aproximar, de quem tem uma potência vocal estrondosa cantar do lado de quem não tem (por falta de treino mesmo), de cantar em paridade de volume com essa pessoa, então tem a ver com a vontade de se aproximar (Guedes, W., 2023, informação verbal).

Nesta mesma direção, Andrea Cavinato (2024, informação verbal) comenta que, por ser uma companhia estável, fomentada e formada por corpos experientes, que vibraram juntos por muito tempo, há um amadurecimento do ponto de vista vocal, de percepções e de consciência, que consegue contagiar quem chega e envolvê-los através do próprio fazer.

Sendo uma companhia estável, de corpos muito experientes (muitos tiveram a experiência do teatro Ventoforte e foram contemplados com os fomentos dentro da Cia do Tijolo), eles chegam num ponto de maturidade que eles podem inclusive com a ressonância do próprio trabalho, envolver os outros e estimular esta aprendizagem através do próprio fazer. Eles aprendem fazendo. Aprender fazendo é um pressuposto de oficinas medievais. Você aprende com seu mestre, aprende vendo o outro fazer. Que está na tradição oral sempre permeado pelo canto, porque o canto, a palavra traz junto este gestual que é simbólico, que representa a palavra, como por exemplo são os cantos de trabalho (Cavinato, 2024, informação verbal).

Aqui aparece mais uma influência do teatro Ventoforte:, aprender junto, fazendo. Segundo Paulinho da Rosa (*apud* Luna, 2007), que pertenceu ao grupo, Ilo Krugli sempre buscou a maleabilidade e a possibilidade que o artista tem de integrar as linguagens.

Na *Guará vermelha* existe um trânsito entre as linguagens, onde o artista pode, em certa medida, se experimentar em outro “lugar”. Todos os atores cantam em coro e dançam. Alguns tocam a percussão, abrem vozes e realizam solos. Da mesma maneira, os músicos também estão em cena, “se aventurando”, inclusive representando personagens em alguns momentos. Porém, ainda que haja esta troca, todos mantêm a sua especificidade.

Figura 14 - “Tudo junto, tramado num pano só”



Fonte: Alécio Cezar, 2023. Apresentação de *Guará vermelha* no Sesc Av. Paulista.

Figura 15 - “Tudo junto, nascendo da mesma cepa”



Fonte: Alécio Cezar, 2023. Apresentação *Guará vermelha* no Sesc Av. Paulista.

Desde o início do processo criativo, essa mistura se deu. Nos ensaios, assim que chegavam, os músicos já montavam o som, e com os instrumentos em mão, propunham, jogavam, criavam junto dos atores. À medida que as canções iam sendo compostas, eram trazidas e mostradas ao grupo durante os ensaios. Marcos Coin conta que Jonathan Silva já trazia as canções, geralmente para serem inseridas em alguma cena ou com uma dramaturgia própria. Ele propunha desenhos de execução, mas houve bastante liberdade para a experimentação, especialmente em relação à harmonia, quando as canções mudavam de tonalidade e ritmo. Então, as canções iam sendo experimentadas nas vozes e nos instrumentos: violão, viola, contrabaixo, guitarra, ukulelê, acordeon, teclado, bateria, atabaque, djembê, pandeiro, triângulo e zabumba.

Alguns sintetizadores e timbres eletrônicos específicos gravados foram pontualmente usados para trazer sonoridades que dialogassem com o universo da canção e do arranjo que serviria à cena. Assim, iam-se descobrindo as sonoridades que, junto das canções, estimulavam a criação das cenas, dialogavam com as já estabelecidas, potencializando sua expressão e

colaborando com o desenho e a clareza da dramaturgia. Música, voz e cena nasceram em estreito contágio. Dessa forma, percebe-se que estão entrelaçadas, imbricadas, uma potencializando a outra.

O Jonathan aqui é um compositor, mas um dramaturgo, porque as músicas dele são dramaturgia. Muitas delas inclusive ajudam a gente a criar a cena e a compor depois disso. Aqui neste espetáculo, na cena do abraço, ele trouxe a música três dias antes. E quando ele trouxe eu disse: meu Deus, é isso, agora é isso! Ele codifica, ele escreve no lugar de quem está compondo a peça (Menatti, 2023a, informação verbal).

Segundo Luiz Tatit (2012, p.18), compositor e pesquisador, o texto do cancionista³⁹ vem da vida, dos estados de enunciação, paixão, decantação. E cada melodia está a serviço do seu texto, dando contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e corpóreo. “O cancionista converte ideias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia”.

Eu gosto de escrever
 Por no papel
 Escrever e rever o que escrevi
 Caneta, papel, violão
 Fazer, refazer
 Passar a limpo
 Perseguir a palavra
 Lapidar o verso (uma vez fiquei um ano caçando um verso que fechasse a estrofe
 Depois que tá pronto preciso cantar e avaliar se tá pronto.
 É prazeroso
 E é arduo.
 (Silva, 2023, informação verbal).

Foi assim que Jonathan me contou um pouco sobre o seu processo de compor. O fato de ter um compositor, com muitas características de um cancionista, inserido na criação, desde o seu início, assim como o envolvimento de todos no processo, colaborou completamente para a dramaturgia, trazendo fluência e potência ao espetáculo.

Para William Guedes, é importante que as pessoas se apropriem de maneira total do que elas vão apresentar para que consigam entregar "uma coisa inteira" na hora da performance, com a entonação da voz, com a maneira com que se dá ritmo ao texto, com a atitude corporal. Que haja uma

³⁹ Compositor de canção, "especialista nos engates e desengates do texto e melodia a partir de uma estabilização das inflexões entoativas da fala em notas e ritmos" (Molina, 2014, p. 10).

"amálgama indistinta" do que é texto e do que é música, para "que não se abra um buraco específico" (Guedes, W., 2023, informação verbal) onde vai acontecer a música, interrompendo o fluxo da obra.

No início da montagem da *Guará vermelha*, William Guedes sugeriu encontrar um ritmo dentro do que será dito, e a intenção da fala dentro do canto. Ele disse: "O texto tem ritmo, sub ritmos, tem melodia. As coisas que trouxermos, vamos trazer do livro, usá-lo como referência" (Guedes, W., 2023, informação verbal). Alguns atores disseram que o livro é muito musical, sendo fácil e natural saírem melodias de trechos do livro. William parte da ideia de que não há diferença entre a voz que canta e a voz que fala, já que a fala é uma expressão que contém a música dentro dela. Segundo ele, na fala, encontramos elementos musicais como modulação de tempo, altura, ritmo, acentuação e existe uma relação lógica das frases textuais em relação às frases musicais.

Tem momentos que você se exalta e a sua voz vai para o agudo por exemplo, a música faz isso também. A música exalta um momento e ela vai para o agudo, ela arrefece em outro momento e vai para o grave, ela demora para falar certas coisas amorosamente ou de forma irritada (Guedes, W., 2023, informação verbal).

Para ele, de maneira geral, os atores trazem uma competência em relação ao uso dos recursos da comunicação verbal, que são habilidades musicais. Basta, então, que eles confiem que esta é uma ferramenta que já têm, e que transportem a mesma habilidade que têm ao falar um texto, para o seu canto.

É preciso tentar puxar o que a pessoa já tem, a sua relação com a fala, com a maneira hábil com que ela divide o texto para falar, onde ela respira para falar, e tentar mostrar a ela que é a mesma coisa. Eu não vejo diferença entre a sintaxe de uma frase falada e de uma frase musical. Porque quando você está cantando ou falando, você está fazendo a mesma coisa. Você só aprofundou mais em uma formalidade que depende de uma harmonia com os demais (Guedes, W., 2023, informação verbal).

Percebe-se que alguns atores têm bastante habilidade com a fala. Usam modulação de tempo, de altura, de andamento, trabalham com o ritmo do corpo o tempo todo em conexão, e também com o gesto, a maneira de andar e de se

movimentar. Dão ênfase a uma sílaba em detrimento de outra; estes são todos dados musicais. Alguns atores conseguem falar com musicalidade, e usar estes elementos de forma consciente para tornar o texto expressivo.

É interessante considerar que a música tem o seu próprio discurso sonoro, com perguntas, respostas, relaxamentos, tensões. Mesmo sem texto, ela significa, e pode inclusive, com sua harmonia, melodia e ritmo, colaborar para impulsionar a voz. Esta consciência favorece a atuação da voz que fala ou canta.

No espetáculo *Guará vermelha*, um dos subtextos da montagem é “Floripes e João dos Ais”, um texto musicado a partir do livro *O voo da guará vermelha*. Na cena, personagens cantam e narram uma história de amor, enquanto o coro faz comentários. É um momento interessante de trânsito entre a voz que canta e a voz que fala. Há trechos em que o canto se aproxima da fala, desconstruindo saltos melódicos e trazendo uma articulação mais próxima da ação, e trechos em que a fala é bastante ressonante, com vogais mais alongadas, conservando um fluxo um pouco mais contínuo da voz e preservando mais seus harmônicos.

A música de abertura da peça é feita de duas partes melódicas e uma parte falada, próxima ao rap. No arranjo, a primeira parte tem início com o próprio compositor, apenas entoando a melodia, sem acompanhamento:

Dona Maria Valéria me escuta
Só por um segundo
As coisas que a gente põe no papel
Será que modificam o mundo?

Depois, a mesma é repetida por todos em coro, e em uníssono, apenas com os instrumentos harmônicos pontuando. Na sequência vem uma segunda parte, com outra melodia, onde há pouca variação na tessitura, mas agora com abertura de vozes no coro e com acompanhamento dos instrumentos:

Eu vi alguém dentro do trem
Vendendo pomada pra dor
Comprei, me lambuzei
Não adiantou.

Por fim, a terceira parte, onde a canção muda de ritmo e se transforma em rap:

Não adianta poesia, tecnologia,
Teatro samba, dança
Teus ombros suportam o mundo
e ele não pesa mais que a mão de uma criança.

Nesta terceira parte, a melodia praticamente não apresenta variação de frequência, e a entoação é muito próxima da fala. Os instrumentos param, e ficam apenas as vozes em destaque. É um canto articulado, que mostra bem a letra da canção que, ao dizer, vem com um corpo que se comunica, engajado, cheio de energia, vivo, de onde pulsa a voz. Ao longo da canção, vão chegando novas camadas sonoras para o ouvido do espectador, através do arranjo. A voz se transforma em ação, impacta o espectador, cria empatia e o envolve já no início do espetáculo.

Aproximadamente vinte canções foram compostas durante o processo criativo dessa montagem por Jonathan Silva, uma delas teve a parceria da musicista Nanda Guedes, e a canção final é de William Guedes. Destas, 12 ficaram no espetáculo. Dentre os ritmos estão batuque, samba, baião, bolero, rap. Além das composições criadas para o espetáculo, existem outras⁴⁰ em número menor. Todas elas foram executadas ao vivo, com exceção da canção que toca enquanto o público vai sendo recebido⁴¹ no teatro. No meio do espetáculo, há um momento em que os atores se sentam no centro do palco e cantam uma canção em homenagem a Lizette Negreiros⁴².

⁴⁰ A saber: “Pedra por cima de pedra” (Leandro Medina), “Nossos momentos” (Haroldo Barbosa e Luiz Abdenago dos Reis), “Fez bobagem” (Assis Valente), “Chão de estrelas” (Orestes Barbosa). Há também um trecho de uma reza de Oxum e um canto para Xangô.

⁴¹ Nossos momentos (Haroldo Barbosa e Luiz Abdenago dos Reis).

⁴² Lizette Negreiros (1940-2022) possivelmente estaria fazendo a *Guará vermelha* com o grupo, porém infelizmente faleceu. A canção é “Chão de estrelas”, de Orestes Barbosa.

Figura 16 - Homenagem a Lizette Negreiros



Fonte: Alécio Cezar, 2023. Apresentação da *Guará vermelha*.

Foi produzido bastante material sonoro. Segundo Jonathan Silva (2023, informação verbal), é preciso ter desprendimento, pois não adianta uma canção ser apenas bonita; ela precisa ser útil e fazer sentido na montagem final do espetáculo. Da mesma forma que, durante o processo criativo, várias cenas precisaram ser abandonadas para dar lugar a outras, foi preciso desprender-se de algumas composições e seguir no fluxo para onde a obra caminha! Em conversa com o compositor sobre a criação das canções, ele comenta:

O processo criativo das músicas da *Guará vermelha* se deu mergulhando, lendo e relendo o livro *O voo da guará vermelha* e vivenciando intensamente os ensaios, as experimentações e toda a construção e lapidação de todas as cenas (Silva, 2023, informação verbal).

Com escuta atenta, o diretor musical vinha semanalmente aos ensaios, ouvia o que o grupo havia criado, e com sua experiência e delicadeza, ajudava a lapidar o material musical levantado. Colaborava na escolha dos timbres dos instrumentos, nos arranjos, nas dinâmicas, no andamento; dava dicas sobre maneiras de articular e soar que contribuíssem para a expressividade das vozes e dos instrumentos, a fim de potencializar a expressividade das cenas.

Nas improvisações, sugeria que a voz estivesse associada ao discurso da letra da canção e conectada à cena. Por exemplo, a canção “Eu só queria dormir, talvez sonhar”, de Jonathan Silva, ilustra o cotidiano das personagens do livro, onde há muito trabalho e pouco tempo para pausas e descansos. Nela, sugeriu que cantassem de maneira que não se percebessem nem pausas nem descansos cortados pela respiração. Além da maneira de se portar a voz, a própria melodia cíclica, repetitiva, contribuiu para esta intenção. Em um dos ensaios, testou mudar de tonalidade uma canção, argumentando que, quando se muda o tom, ganha-se outra cor, e deve-se dar atenção à expressão que o novo tom pode trazer. Em conversa após a estreia, Menatti conta que o contexto da cena definiu a tonalidade escolhida para a canção que interpreta homenageando Lurdes Barreto, uma senhora prostituta que acabou de lançar seu livro chamado “Eu sou Puta”.

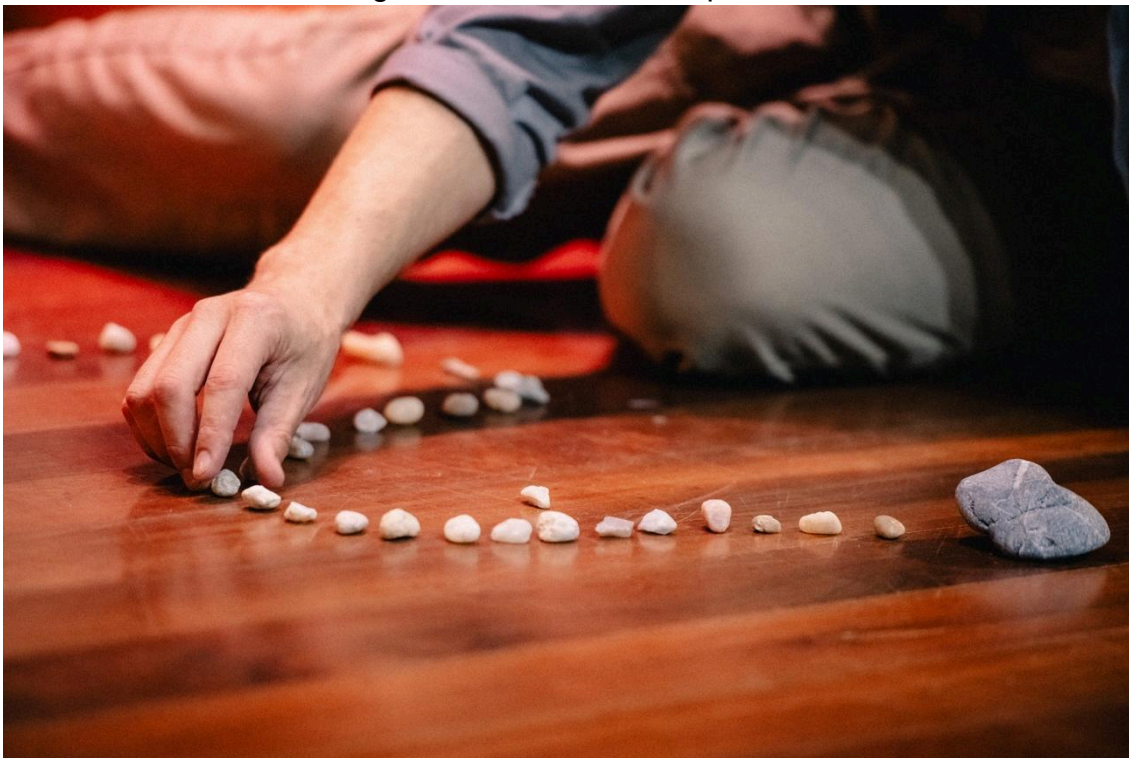
O Jonathan fez uma música em homenagem a ela e colocou num tom para minha voz que seria mais confortável, aí William falou que achava que tinha que ser num tom mais grave, para dar uma outra qualidade de testemunho a essa figura. Então, a primeira música eu canto mais com a minha voz, a segunda, como está num tom mais grave automaticamente a minha voz fica com outro aspecto vocal. São delicadezas e sutilezas da voz ali no meio (Menatti, 2023a, informação verbal).

Percebe-se, neste contexto, como a música contribui significativamente para a dramaturgia, constrói atmosferas, movimenta e impulsiona a voz, colore o texto e sublinha a mensagem a ser dita. Cria o espaço onde a voz flutua. A música carrega a voz, que conta as histórias, e enriquece o espetáculo com ritmos e sonoridades diferentes, e quando é entoada em coro, potencializa-se nas várias unicidades que soam. Ali não se pretendeu timbrar nem uniformizar as vozes e os sotaques, que carregam as várias identidades do grupo; pelo contrário, William Guedes aposta na heterogeneidade das vozes, nas suas diferenças.

Às vezes o coro do teatro forma um personagem só, mas aí, é garantir a homogeneidade na precisão rítmica, na precisão da afinação, na articulação. O que se puder fazer para manter a harmonia acontecendo, mas deixar as vozes soarem, cada um de um jeito, é válido! (Guedes, W., 2023, informação verbal).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 17 - Caminhos de pedra



Fonte: Alécio Cezar, 2023. Apresentação *Guará vermelha*.

Antes de iniciar a pesquisa de campo do mestrado, participei de uma imersão do Lume Teatro, que oferece cursos em sua sede em Campinas, sempre em fevereiro. Já ao sair de casa, me senti muito estranha, tive um sentimento de morte, que persistiu quando cheguei, e que me rondou durante os primeiros dias do curso, o que interferiu na minha capacidade de concentração. Senti, no entanto, que era preciso seguir e me expor. Pensava: e se eu sucumbir? Que importa, diante da grandeza da vida? Talvez uma parte de mim estivesse mesmo morrendo naquela ocasião, e isso me assustou um pouco, senti que eu não era mais a mesma pessoa, aquilo que antes me causava tanto interesse agora não causava mais. Talvez eu estivesse trocando de pele? Ou morrendo para nascer de novo? Ou me transformando? Sentia meu corpo desvitalizado e pensei que era preciso ouvi-lo, me permitir chorar, mas também despertá-lo, me lançar para fora da zona de conforto, trabalhar! Enquanto isso, eu ia aprendendo coisas no Lume, como: A ação vem de dentro, da coluna, do abdômen. A partir de uma prática corporal, pode ser

desenvolvida a dança pessoal. Era preciso me movimentar, descobrir como ativar minhas forças, minha vitalidade, e sair do estado de dormência.

No mês seguinte, fui ao encontro da Cia do Tijolo e comecei a acompanhar os ensaios. Aos poucos, foi me dando vontade de estar junto, na criação, colocando meu corpo e minhas vozes em movimento, vivenciando na prática os assuntos da pesquisa. Eu encontrava, na narrativa de Maria Valéria Rezende, um lugar sensível e especial para pensar a natureza da voz, que vinha ao encontro dos meus estudos. Tive muita vontade de trazer provocações ao grupo e compartilhar um mundo que se movimentava dentro de mim. Sabia que a pesquisa me possibilitava a observação participante, mas eu estava recém conhecendo o grupo, e me deixei guiar pelo que ia se desenhando. Assumi a observação, procurando ser delicada e interferir o mínimo possível, um lugar de respeito e de quem está chegando a um grupo que já tem os seus processos. Contudo, nasceu em mim um novo lugar que eu ainda não conhecia: o da pesquisadora que desenvolve o seu processo criativo, que aprende a se relacionar com seu objeto de estudo, que observa, registra e, ao mesmo tempo em que escreve, vai descobrindo os pensamentos no papel! Me senti com energia e percebi que a criação desperta a vida em mim.

A observação é um tipo de escuta, talvez a mais nova habilidade que desenvolvi graças à pesquisa de campo. Sei que isso ocorreu porque estive aberta, sensível e me deixei guiar pelo presente, pelas sensações, percepções e pelo fluxo que a vida desenhava. Escutar, neste sentido, me fez desenvolver o esvaziamento, ir a campo sem expectativas, simplesmente me deixar porosa para ser atravessada e preenchida pelas vozes que me chegavam e pelo processo que se desenvolvia. Mais importante que o planejamento esboçado, era estar no aqui e agora, junto ao grupo. Tinha vezes que eu levava textos, livros, computador, e eles nem saíam da mochila, pois o que eu precisava era estar lá, inteira, disponível para o encontro, com todos os meus sentidos abertos, atenta ao instante. Eu estava plenamente presente. Foi a partir da escuta que dialoguei, me aproximei e fui encontrando o momento adequado de fazer as entrevistas com cada um. Também é a partir da escuta que inicio e concluo este trabalho, como um guia, lembrando das importâncias, das memórias que me levaram a esta pesquisa, e orientando os próximos passos

do caminho. Sei que fundamental é ouvir o que pulsa dentro, que sempre pode se transformar a partir do encontro consigo, com o outro e com o mundo. A escuta fez com que eu pudesse me afinar com a minha própria subjetividade, compreendendo que é preciso entregar-se para a morte para que algo novo possa nascer.

Neste sentido, trazendo Bondía (2002), em meu corpo habita agora um saber vindo da experiência, por me expor ao que passava, por me abrir para o exterior me permitindo uma travessia, suspendendo o juízo, parando para sentir, cultivando a atenção, a delicadeza, os encontros, a escuta, dando tempo e espaço, vibrando e descobrindo junto, impregnando meu corpo com outras vozes (dissonantes e consonantes) e transformando-as em memórias. Tudo isso me possibilitou ser formada, deformada e transformada durante a pesquisa de campo.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo de ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Bondía, 2002, p. 24).

A questão do tempo, que segundo Bondía (2017), é tão importante para a experiência, tornou-se um eixo dentro da dramaturgia da *Guará vermelha*. A frase “aqui você tem tempo”, trazida ao público no espetáculo, foi também necessária para os artistas no desenvolvimento da criação. Era preciso atravessar a lógica do capitalismo, que transforma as produções em série, esvazia as palavras, anestesia os sentidos e quer neutralizar as vozes para vivenciar o tempo da elaboração artística, da experimentação, onde o saber vem do fazer, pois a arte, assim como o pulso, resiste enquanto há vida.

Era preciso, fazer algo com sentido, para os sentidos, indo ao encontro do outro e de si para dialogar sobre os tempos de agora, reconstituindo o fio da história, evocando o passado para vislumbrar o percurso a seguir, deixando as

pedras no caminho para saber voltar sempre que necessário, lembrando quem se é e de onde se vem.

Acredito que a força deste espetáculo está na feitura da dramaturgia coletiva, onde cada um assume a autoria do trabalho, envolvendo-se e colocando toda a sua potência dentro da criação, transbordando nas vozes a vida que pulsa, que é capaz de atuar no outro e transformar o mundo. Os sons, as palavras, as histórias nos constituem e estão entranhadas em nossos corpos, em nossas vozes. É isso tudo que o personagem Rosário leva a Irene quando transforma suas vivências em narrativa, assim também os atores levam ao público o que trazem consigo e da mesma forma também carrego o que vivenciei nesta pesquisa que aqui compartilho.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gina Maria Monde. *Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam*. 2008. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

AQUILES, Marcio. A polissemia de vozes articuladas no teatro da Grande São Paulo. In: AQUILES, Marcio; MATE, Alexandre (Org.). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na Grande São Paulo*. Criações coletivas, sentido e manifestações em processos de lutas sociais e de travessias. São Paulo: Selo Lucias/ADAAP, 2020.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BETTO, Frei. Falo aqui de pão e tijolo. In: BARBOSA, Fabiana Vasconcelos; TARIFA, Rogério. *Cadernos aParte II: Dossiê Cia do Tijolo*. São Paulo: TUSP, 2015.

BONDÍA, Jorge Larrosa. ABCEDÁRIO com Jorge Larrosa Bondía. [S.l.:s.n], 2017. 1 vídeo (1:10:27s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5FtY1psRoS4>. Acesso em 03 jun. 2024.

BONDÍA, Jorge Larrosa. La experiencia-parte 1. [S.l.:s.n], 2007a. 1 vídeo (31:33s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7kRamPWp1as>. Acesso em 25 out. 2023.

BONDÍA, Jorge Larrosa. La experiencia-parte 2. [S.l.:s.n], 2007b. 1 vídeo (31:06s) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Gr2XD4HbRJw>. Acesso em 25 out. 2023.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, N. 19, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.

CABRAL, Ivam. Processos cênicos, narrativas populares e afinidades culturais nos territórios interiores e litorais do estado de São Paulo. In: AQUILES, Marcio; CABRAL, Ivam; LONDERO, Elen; MATE, Alexandre (Org.). *Teatro de grupo em tempos de resignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo*. São Paulo: Selo Lucias, ADAAP, 2023.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CAVINATO, Andrea Aparecida. *Uma experiência em teatro e educação: a história do menino navegador Ilo Krugli e seu indomável Ventoforte*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CÉZAR, Alécio. Registros da apresentação da *Guará vermelha* no Sesc Paulista. 2023. 11 fotografias.

DAL FARRA, Zebba. *Palavra muda: sobre poéticas para vozes em estado de sítio*. São Paulo: Giostri, 2020.

DAL FARRA, Zebba. Lançamento do livro 'Palavra muda. São Paulo, 2021. Facebook: *ausgang de teatro*. Disponível em: <https://www.facebook.com/ausgangdeteatro/videos/732415114140809>. Acesso em 18 out. 2023.

FIORI, Ernani Maria. "Prefácio". In: FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia dos sonhos possíveis*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. 16. ed. Porto Alegre: L&PM, 2022.

GAMA, Joaquim. Teatro de grupo: o habitus de despertar o gosto por esperar. In: AQUILES, Marcio; CABRAL, Ivam; LONDERO, Elen; MATE, Alexandre (Org.). *Teatro de grupo em tempos de resignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo*. São Paulo: Selo Lucias, ADAAP, 2023.

GARCEZ, Suelen. *Labirinto*. 2023. 1 fotografia.

GAÚCHO, Carlos; SIMÕES, Mônica. O desfile das teatralidades marginais coletivas e periféricas: disputas e encontros no teatro de grupo. A cidade de São Paulo como musa: para compreender a trajetória de um grupo que viaja o mundo. *Revista Rebento*, n. 16, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2023. Podcast.

KRUGLI, Ilo. Transcrição dos depoimentos dos convidados da mesa-palco. In: BARBOSA, Fabiana Vasconcelos; TARIFA, Rogério. *Cadernos aParte II: Dossiê Cia do Tijolo*. São Paulo: TUSP, 2015.

LONDERO, Elen; LOPES, Elisabeth Silva. Desbravando territórios da memória e afetos coletivos. In: AQUILES, Marcio; CABRAL, Ivam; LONDERO, Elen; MATE, Alexandre (Org.). *Teatro de grupo em tempos de resignificação*:

criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo. São Paulo: Selo Lucias, ADAAP, 2023.

LUNA, Ive Noves. *Música de festa para o encontro com Ilo Krugli*. 2007. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

MARTINS, Janaína Trasël. *Processo de criação e composição de ações vocais do ator: relatos de uma experiência cênica*. In: CONGRESSO DA ABRACE, 4, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro, p. 184-185, 2006.

MARTON, Marília. A potência criativa do estado de São Paulo. In: AQUILES, Marcio; CABRAL, Ivam; LONDERO, Elen; MATE, Alexandre (Org.). *Teatro de grupo em tempos de ressignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo*. São Paulo: Selo Lucias, ADAAP, 2023.

MATE, Alexandre. Apontamentos fundantes das práxis do sujeito histórico teatro de grupo e às do teatro épico: intensos processos de disputa de narrativas. In: AQUILES, Marcio; CABRAL, Ivam; LONDERO, Elen; MATE, Alexandre (Org.). *Teatro de grupo em tempos de ressignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo*. São Paulo: Selo Lucias, ADAAP, 2023.

MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

MOLINA, Sérgio Augusto. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós década de 1960*. 2014. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NASCIMENTO, Roberta Marques. *Vocigrafias*. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

NUNES, Odília. Aquecendo os espaços internos e externos. 2023. 1 fotografia.

OLIVEIRA, Evanise Figueiredo de. *Tijolo por tijolo na construção de um projeto sonoro: materiais e procedimentos na música de cena da peça teatral o Averso do claustro*. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

OLIVEIRA, Maria R. D. Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor. *Revista Fronteira Z*, São Paulo, n. 9, 2012.

PEREIRA, Eugênio Tadeu. *Aquecimento vocal na prática cênica: múltiplas vozes*. Rio de Janeiro: Synergia, 2019.

PEREZ, Léa Freitas. *Festa, religião e cidade: corpo e alma do Brasil*. Porto Alegre: Medianiz, 2011.

PETRY, Adriana Agostini Mello. *Ensaio sobre voz, vida e amor*. [S.l.:s.n], 2021. 1 vídeo (4:55s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vs68WehgUxA>. Acesso em 27 mai. 2024.

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

REZENDE, Maria Valéria. *O voo da guará vermelha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SÃO PAULO (Município). Legislação Municipal. Lei Nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002. Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras providências. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13279-de-08-de-janeiro-de-2002/>. Acesso em 23 set. 2024.

SESC. Programa do espetáculo Guará vermelha. 2023. 1 programa de teatro.

SETTI, Isabel. O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços. *Sala Preta*, São Paulo, v. 7, p. 25–32, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57315>. Acesso em: 3 jun. 2024.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Henri Bergson: intuição e duração. [S.l.:s.n], 2017. 1 vídeo (5:47s) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xlh2hQhArn4>. Acesso em 22 set. 2023.

STOROLLI, Wânia M. A. Além das palavras: Artaud e a arte de Fátima Miranda. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22. Anais [...]. João Pessoa, p. 399-406, 2012.

STOROLLI, Wânia M. A. A respiração vivenciada: do aquecimento vocal ao ato criativo. In: GUBERFAIN, Jane Celeste; LIGNELLI, César (Org.). *Práticas, poéticas e devaneios vocais*. Rio de Janeiro: Synergia, 2019.

STOROLLI, Wânia M. A. Vozes em ressonância: O espaço sonoro da experimentação. *Repertório: teatro e dança*, Salvador, ano 21, v. 30, p. 50-64. Salvador, 2018.

STOROLLI, Wânia M. A. *Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical*. 2009. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

TARIFA, Rogério. À Laura Kiehl Lucci. In: BARBOSA, Fabiana Vasconcelos; TARIFA, Rogério. *Cadernos aParte II: Dossiê Cia do Tijolo*. São Paulo: TUSP, 2015.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

TATIT, Luiz. O encanto pela canção: melodia e letra numa visão semiótica. [S.l.:s.n], 2022. 1 vídeo (1:52:22s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3LlasLUV7z0>. Acesso em 27 mai. 2024.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BARBA, Eugênio. *Além das ilhas flutuante*. São Paulo, Editora Hucitec, 1991.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996b. v. 1, p. 120-136.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BONFITTO, Matteo. Entrevista com Erika Fischer Lichte. *Conceição/Conception*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 131–141, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647719>. Acesso em: 7 jun. 2024.

BRITO, Teca Alencar. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2011.

CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Giuliano. *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações, 2012.

D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FRANZOLIN, Caio. *Território de criação: práticas artístico-pedagógicas do teatro de grupo inscritas na construção coletiva da cidade*. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2022.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

JACOBS, Daiane Dordete Stecker. *Voz, gênero e performance*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec: A2, 2021.

KNEBEL, Maria. *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. São Paulo - Editora 34, 2016.

LAPORTA, Marcos Bittencourt. *Provocação cênica: cartografia de percursos pessoais e processos criativos*. 2020. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

LIMA, Elaine Cardim de. *A atriz & o duende: a singularidade vocal – da pedagogia à composição cênica*. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

MARTINS, José Batista dal Farra. Percursos poéticos da voz. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 7, p. 9-17, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57313>. Acesso em: 7 jun. 2024.

MOLINA, Sérgio Augusto. *Canção popular, música e poesia*: períodos, categorias e níveis de articulação composicional. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 79–88, 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/127603>. Acesso em: 7 jun. 2024.

NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS. *A palavra como território*: antologia dramatúrgica do teatro hip-hop. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2022

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia*: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PETRY, Adriana Agostini Mello; STOROLLI, Wânia Mara Agostini. *Voz e processo criativo*: a performance da canção Paciência. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - ABRACE, 11, 2022, Rio Branco. *Anais* [...]. Rio Branco, p. 1388-1397, 2023. DOI: [10.35170/ss.ed.9786586283952](https://doi.org/10.35170/ss.ed.9786586283952). Disponível em <https://portalabrace.org/novo2022/wp-content/uploads/2023/12/Artes-Cenicas-na-Amazonia.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2024.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo, UNESP, 1991.

VARGENS, Meran. *A voz articulada pelo coração*: ou a expressão vocal para o alcance da verdade cênica. 1. ed. Salvador/São Paulo: Perspectiva. 2013.

VIEIRA, Sulian; BITTENCOURT, Renata. *Entre as palavras cantadas e faladas*: As intensidades de atuação no canto cênico atravessadas pelas potências da palavra em performance. In: LIGNELLI, César; GUBERFAIN, Jane Celeste (org.). *Práticas poéticas e devaneios vocais*. Rio de Janeiro: Sinergia, 2019. p. 93-107.

APÊNDICE A — Colagem sonora: vozes em escuta

A sonoridade é uma questão que permeia essa pesquisa. Desde o início houve o desejo de que as vozes presentes no texto da dissertação também pudessem ser ouvidas, o que ficou ainda mais forte a partir das transcrições das entrevistas, onde era possível escutar a singularidade que cada voz trazia. A transcrição não dava conta de tudo o que era possível perceber, tampouco os sinais ortográficos traduziam tantos significados que as palavras, as frases, os silêncios, os ruídos, intenções, melodias, texturas carregavam.

Foi a partir daí que surgiu a ideia de fazer uma espécie de colagem sonora, com as gravações de áudio dos ensaios e das entrevistas realizadas com os atores. As gravações foram analisadas levando em conta não apenas o conteúdo semântico, mas a sonoridade das vozes, ou seja, quem diz e como se diz. Estes áudios foram então selecionados, roteirizados e tratados em estúdio, originando duas colagens sonoras.

A primeira delas, “Vozes em escuta 1” (áudio 01), disponível em <https://repositorio.unesp.br/bitstreams/6465ae94-06d2-46aa-87b0-48ba6de69f11/download> e em <https://hdl.handle.net/11449/257214>, foi elaborada a partir da gravação dos ensaios e seus temas são desenvolvidos no terceiro capítulo da dissertação, “Processo criativo da *Guará vermelha*”. Nela podemos ouvir: Rodrigo Mercadante, Karen Menati, Jonathan Silva, Dinho Lima Flor, William Guedes, Artur Mattar, Odília Nunes, Thais Pimpão, Marcos Coin (violão).

A segunda, “Vozes em escuta 2” (áudio 02), disponível em <https://repositorio.unesp.br/bitstreams/aaa1a2cf-9708-44af-9f91-f12b9066ef45/download> e também em <https://hdl.handle.net/11449/257214>, foi elaborada a partir das entrevistas com os atores, onde falam sobre Voz a partir de diferentes perguntas feitas pela autora durante a pesquisa. Nela podemos ouvir: Nanda Costa, Adriana Petry, Lucas Vedovoto, William Guedes, Maurício Damasceno, Marcos Coin, Karen Menatti, Danilo Nonato, Thais Pimpão, Dinho Flor, Rodrigo Mercadante. Jonathan Silva e Mayara Baptista (integram o canto).

ANEXO A — Ficha técnica

Figura 18 — Ficha técnica da *Guará vermelha*

FICHA TÉCNICA

Direção geral
Dinho Lima Flor

Elenco
 Karen Menatti
 Rodrigo Mercadante
 Odilia Nunes
 Thaís Pimpão
 Artur Mattar
 Lucas Vedovoto
 May Tuti
 Danilo Nonato
 Dinho Lima Flor
 Jonathan Silva
 Maurício Damasceno
 Marcos Coin
 Nanda Guedes

Direção musical
William Guedes

Iluminadora
Laiza Menegassi

Figurino
Silvana Marcondes
Cia do Tijolo

Cenário
Andreas Guimarães
Cia do Tijolo

Técnico de som
Leandro Simões

Dramaturgia
Fabiana Vasconcelos
Cia do Tijolo

Concepção do projeto
Dinho Lima Flor
Rodrigo Mercadante
Karen Menatti

Direção de produção
Suelen Garcez

Assistente de produção
Lucas Vedovoto

Fotos
Alécio Cesar

Design gráfico Cia do Tijolo
Fábio Viana

Espetáculo inspirado no livro
O Voo da Guará Vermelha
 de Maria Valéria Rezende

BONECA GIGANTE - VICTOR HORTA

LEANDRO GOULART

FLAVIANA BARBOSA
ANITA M. COELHO

Fonte: Autora, 2023.