

# **E Se as Bruxas Fossem Sons ?**

As Metamorfoses das Tecelãs do Tempo na Lenda de Macbeth

**DANIELA SOUTO**

**E se as bruxas fossem sons?  
As metamorfoses das tecelãs do tempo na lenda de Macbeth**

**SÃO PAULO**

**2021**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Souto, Daniela

E Se as Bruxas Fossem Sons?: As Metamorfoses das Tecelãs do Tempo na Lenda de Macbeth / Daniela Souto; orientador, Fábio Cardozo de Mello e Cintra. - São Paulo, 2021.

107 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão corrigida

1. Bruxas. 2. Voz . 3. Construção de Personagens. 4. Dramaturgia Sonora . 5. Escuta. I. Cardozo de Mello e Cintra, Fábio . II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

**DANIELA SOUTO**

E se as bruxas fossem sons?  
As metamorfoses das tecelãs do tempo na lenda de Macbeth

**Versão Corrigida**

**(versão original disponível na Biblioteca da ECA – USP)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós -  
Graduação em Artes Cênicas, da Escola de  
Comunicação e Artes, da Universidade de São  
Paulo, como requisito parcial para a obtenção  
título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia Teatral  
Linha de Pesquisa: Formação do  
Artista Teatral  
Orientador: Prof. Dr. Fábio Cardozo de  
Mello e Cintra

**SÃO PAULO**  
**2021**

Nome: SOUTO, Daniela.

Título: E se as bruxas fossem sons? - As metamorfoses das tecelãs do tempo na lenda de Macbeth

Dissertação apresentada ao Programa de Pós -  
Graduação em Artes Cênicas, da Escola de  
Comunicação e Artes, da Universidade de São  
Paulo, como requisito parcial para a obtenção  
título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Elizete, por todo amor e pela voz. Ao meu pai, pelo espírito aventureiro e pela liberdade.

Ao professor Dr. Fábio Cardozo de Mello Cintra pela orientação, amizade e compartilhamento de ideias e escuta.

As professoras Ana Cristina Colla e Flora Holderbaum pelas imensas contribuições e sugestões feitas durante a banca.

Aos meus queridos tios Meire e Roberto, que me acolheram generosamente em sua casa durante a pandemia, possibilitando minha existência e confecção deste trabalho com riso e leveza. Ao meu primo Diego pelas conversas e hambúrgueres.

Ao meu amado irmão Rodrigo – meu maior parceiro de riso neste e em todos os mundos -, pelas conversas infinitas.

As queridas amigas:

À Karina Yamamoto, pela amizade e longa caminhada.

À Aretusa de Almeida pelas conversas, ajudas e tantos aprendizados. À Carolina Berger pelos devaneios sobre a lua. Ao Francisco Lauridsen pelas muitas conversas e toques. À Natalia Francischini pelos almoços no período de escrita.

Às queridas do Núcleo Tessituras por tanto aprendizado no ofício de dirigir e organizar: Daniela Amaral, Alice Oliveira e Cintia Harumi. Especialmente a Dani por ter me convidado a participar de um projeto tão lindo.

Às queridas companheiras Sonoras com quem tenho aprendido tanto sobre as questões feministas: Marina, Tide, Eliana, Manon, Carol, Flora, Lilian (obrigada pelo livro!), Mariana (pelas conversas), Georgia e Valéria (pelas conversas e toques) e ao Chico.

Às amadas mulheres guerreiras do Ilú Obá de Min, lugar de fundamento, imensa escola de canto, de música e cultura negra. Um agradecimento especial à Preta Lemes, Nega Duda e Beth Beli.

Aos professores Almir Almas, Arlindo Machado (in memoriam) e Dora Mourão por terem me apresentado a montagem cinematográfica com tanta paixão. Ao professor Fernando Iazzetta pelas preciosas dias e à professora Wania Storolli pelos apontamentos na qualificação. Aos professores da LAFilm: Tristan Aronovich, Tamara Cohen, Thiago Carvalho, Luciana Stipp e aos amigos do Instituto Stanislavski.

Às minhas amadas professoras de canto, Ingrida Weiss, Çigdem Yarkin, Halide Hewn, Dilek Turkan e Tanya Dosseva e Sabine Uitz.

Aos nossos corpos e a sua misteriosa existência.

**Às minhas amadas Vó Anésia e Mamãe Elizete,  
meus rastros  
traços profundos  
minhas múltiplas vozes.**

**A todas as mulheres mortas ou vivas que jamais puderam chegar.**

Sim, senhor, é isso mesmo...  
**Primeira bruxa – William Shakespeare**

O diabo não há! (...) Existe é homem humano.  
**Guimarães Rosa**



## RESUMO

SOUTO, Daniela. **E se as bruxas fossem sons? – As metamorfoses das tecelãs do tempo na lenda de *Macbeth***. 2021. 120f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.

Esta dissertação pretende discutir as metamorfoses das bruxas na peça *Macbeth* e como estas tecem sonoramente a sua lenda, compondo uma dramaturgia sonora. O texto costura rastros históricos e mitológicos encontrados na paisagem sonora, nas imagens dos corpos e na fala poética das bruxas, sonhos e relatos pessoais de trabalho. A questão evoca a relação entre voz e corpo, som e imagem e como estes elementos se relacionam através da imaginação. Enquanto símbolo da criatividade e arquétipo feminino marginal, a bruxa e suas metamorfoses vocais e corporais aproximam-se dos processos experimentais onde composições vocais são tecidas entrelaçando vogais, consoantes, sons fisiológicos, melodias, ritmos, timbres e ruídos através do movimento corporal. É símbolo de transformação sonora e física, à margem e no centro da estética do belo, onde “o belo é feio e o feio é belo.” Os sons que criam sentido no mundo, evaporam-se no ar, mas permanecem nos pensamentos e nas vozes do outro. No arcabouço teórico principal que costura o texto estão as vozes feministas de Silvia Federicci a respeito da relação entre a figura da bruxa e o apagamento feminino da história, Adriana Cavarero e sua filosofia da expressão vocal, Pauline Oliveros e sua proposta de escuta profunda como caminho de composição e outros pesquisadores das áreas da mitologia, da dança e da voz.

Palavras-chave: Bruxas, Voz, Criação de Personagens, Escuta, Dramaturgia Sonora.

## ABSTRACT

SOUTO, Daniela. **What if the witches were sounds? – The metamorphosis of the time weavers in *Macbeth's legend***. 2021. 120f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.

This dissertation intends to discuss the poetic metamorphoses of the witches in the play *Macbeth* and how they sonically weave their legend, composing a dramaturgy of sound. The text sews historical and mythological traces found in the soundscape, in the images of the bodies, of the witches' poetic speech, dreams and personal work reports. The question evokes the relationship between voice and body, sound and image and how these elements are related through imagination. As a symbol of creativity and marginal feminine archetype, the witch and her vocal and bodily metamorphoses approach experimental processes where vocal compositions are woven by interweaving vowels, consonants, physiological sounds, melodies, rhythms, timbres and noises through body movement. It is a symbol of sound and physical transformation, outside the aesthetics of the beautiful, where "the beautiful is ugly and the ugly is beautiful." The sound that creates meaning in the world, evaporates in the air, but remains in the thoughts and voices of the other. In the main theoretical framework that stitches the text are the feminist voices of Silvia Federicci regarding the relationship between the figure of the witch and the female erasure of history, Adriana Cavarero and her philosophy of vocal expression, Pauline Oliveros and her proposal of deep listening as a path composers and other researchers in the fields of mythology, dance and voice.

Keywords: Witches, Voices, Character Creation, Composition, Dramaturgy of Sound

## **Lista de Imagens**

**Figura 1:** Capa. As Tramas do Tempo. Foto de galhos secos com lente macro com filtro vermelho. Autoria própria.

**Figura 2:** O Canto no Escuro. Desenho com tinta neon em fundo preto. Autoria própria. Pg. 19.

**Figura 3:** As Vozes da Tempestade. Desenho com sangue menstrual. Autoria própria. Pg.30.

**Figura 4:** A Pele do Tempo. Foto de pétala de lírio desidratado com lente macro. Autoria Própria. Pg.47

**Figura 5:** As Senhoras da Noite. Tinta branca sobre fundo preto. Autoria própria. Pg.73

## **Sumário**

### **Apresentação 11**

### **Introdução 17**

### **O som e a imaginação no processo de criação 20**

O som encarnado 20

A imaginação na música vocal 25

O Canto Noturno 28

### **Primeira Aparição: As vozes da Tempestade 30**

O corpo sonoro da tempestade 32

(In)corporeidades vocais que caem do céu – anunciação 40

As vozes Ubíquas 41

### **Segunda Aparição: A imagem das bruxas 47**

Bruxa! – Uma Escavação de Segredos 48

Mendigas Audazes 52

Ressignificando o corpo ancião 60

O sonho 60

O corpo ancião e a passagem do tempo 63

Bocas descarnadas e dedos tortos pedem silêncio 66

Dama nobre lê à luz de velas 70

### **Terceira Aparição: Caverna, corpo-caldeirão 73**

Hécate 74

*Voces Magicae* 80

As vocalizações e a voz da loba 82

A Caverna dos Sonhos 84

O caldeirão sonoro 84

As Vozes Visionárias em sua Performance 88

Vozes do sangue, Vozes do Sono 92

### **As tecelãs do tempo: Uma Dramaturgia Sonora 96**

**E se as bruxas fossem sons? – algumas considerações 102**

**Referências 105**

## Apresentação

Nasci numa cidade perto da serra do mar. São Bernardo do Campo. Cidade nublada, nevoenta e industrial. Embora não viva por lá há muito tempo, o cheiro, o barulho e a paisagem cinzenta com pinceladas verdes que rasgam o seu concreto me visitam e assombram. Existe por lá uma natureza fantasmagórica que resiste à violência do tempo dos homens.

Eu e meu irmão éramos muito pequenos quando meu pai comprou uma vitrolinha vermelha. O primeiro disco que ganhei foi uma narração de João e Maria. Não me lembro quantos anos tinha, mas me lembro de passar muito tempo ouvindo, cantarolando e memorizando a história. Esse foi meu primeiro contato com a bruxa do imaginário infantil. Através de sua voz. Era uma voz forte, rouca e soava como se rasgasse a garganta. E tinha a risada que surgia de repente: grito agudo feito bicho zombando de nossos sustos. Eu e meu irmão morríamos de medo, mas não parávamos de ouvir. Outros discos vieram. Ouvi-los, memorizá-los e imitar as vozes foi por muitos anos um grande passatempo. Me apaixonei pela narração de histórias, por suas trilhas sonoras e coros. Foi desse modo que me encantei pela música, pela arte. Cantarolava, inventava melodias e palavras. Gostava de dizer que falava várias línguas.

Aos 16 anos, entrei para o grupo de teatro da escola. Minha primeira personagem foi a Brígida Vaz de “O auto da Barca do Inferno” de Gil Vicente. Brígida Vaz era alcoviteira e o diabo a esperava em sua barca para zarparem para o inferno.

Sempre gostei de bruxas. De todo tipo. Só não entendia muito bem quem eram.

Sempre senti que fazer teatro era um tipo de bruxaria. As transformações corporais, a “diversidade de vozes”, como a roupa nos transforma, como acessamos tantas sensações e sentimentos e como somos capazes de transformar-se em outras pessoas de tantos outros tempos. Cantar é parecido. Uma canção é uma jornada, um teatro na voz. Meu trabalho vocal tem seu fundamento no teatro. A liberdade de experimentar a voz sem compromisso algum com a beleza forjada pelo senso comum. Experimentar, criar mundos, figuras e perceber como um timbre de voz entorta uma coluna. Eu criava minhas personagens a partir da voz, a

partir de um som interno que ora envelhecia, contraía e ora rejuvenescia, de acordo com as personagens em questão. Cada uma tinha seus sons, segredos, cantos, sua trilha sonora. E dessa maneira permaneceu em todos os trabalhos em que estive como atriz, cantora, dançarina ou performer multimídia, trabalhando as relações entre voz e movimento na composição de figuras que vivenciavam a passagem do tempo a partir da transformação corporal e vocal, através do princípio de contração e expansão labiano, do Butoh de Tadashi Endo e dos workshops de mimeses corpórea, ministrado por Rachel Scotti Hirson do Grupo Lume.

Nos anos em que fui professora de teatro, bem como assistente de direção, priorizava as brincadeiras com cantigas de roda, como elemento importante na criação de uma atmosfera que potencializasse os alunos, criando uma espécie de ambiente propício aos acordos e trabalhos em grupo.

No grupo Manjarra<sup>1</sup>, onde aprendi o Cavalo Marinho, dança dramática nordestina, com suas histórias, suas figuras<sup>2</sup>, vozes e toadas me levaram a trilhar os caminhos da criação a partir da música e sua relação com o corpo. O trabalho com esse folguedo, as idas à zona da mata pernambucana e a convivência com aqueles que dançam, cantam e “botam” as figuras desencadeou um processo de pensar numa espécie de encarnação da voz, das toadas e dos passos, através da integração entre corpo, canto e instrumento. Cada figura, ou personagem tem sua própria toada, sua trilha sonora.

No Núcleo Taanteatro<sup>3</sup>, criei a performance multimídia “O albatroz que Virou Pedra”. Inspirada no conto “A princesa de Bambuluá”, sua criação partiu de um canto grego gutural que levava ao um velho seco que se transformava em albatroz. Unindo lenda e voz, o trabalho com os diversos ressonadores vocais impulsionava a transformação corporal através da dança.

---

<sup>1</sup> O grupo Manjarra é dirigido pelos artistas Juliano Pardo e Alício Amaral, integrantes da Companhia Mundurodá. <https://www.munduroda.com/?lightbox=image24pf>

<sup>2</sup> Figura é o termo dado às personagens do Cavalo Marinho que contam, cantam e dançam suas histórias.

<sup>3</sup> <http://www.taanteatro.com/>

O grupo Ilú Obá de Min,<sup>4</sup> no qual aprendi os cantos e ritmos dos Orixás, despertou-me o interesse pelas melodias e ritmos da iabá Euá, Orixá dos sons, da respiração, da palavra, da névoa e do ar.

O espetáculo Através do Núcleo Coletivo 22<sup>5</sup> foi decisivo para a escolha deste caminho enquanto atriz-compositora e cantora. Os diálogos entre voz, ritmo e movimentos extraídos tanto de danças brasileiras de matrizes africanas (Congo, Bumba-meu-boi e Capoeira Angola) quanto de princípios de Rudolph Laban, propiciaram um terreno fértil para a investigação das relações entre corpo e voz cantada, entre tempo e espaço.

As aulas com Silvia Góes<sup>6</sup>, pianista e mestra de harmonia, atentou-me para as relações entre a música e os seres; para música e o cérebro. O seu curso de harmonia investiga os sons internos, a personalidade do aluno.

A experiência na Zona da Mata pernambucana, suas modas e toadas, me leva a Turquia, onde estudei experimentei por cerca de quatro anos canções turcas, gregas, curdas (Dengbej e os lamentos) e búlgaras (narrativas do cotidiano feminino). Os modos (Makam) nos quais são entoados esses cantos contam histórias, despertam sentimentos avivam todo um universo através das variações melódicas e dos timbres vocais. A busca pela música como ponto de partida para criação artística se concretiza nas viagens pela Bulgária, Grécia, Marrocos, onde tudo é som, onde os cantos marcam as passagens do dia e na Espanha e sua música medieval. A prática vocal dos modos (Makam) e seus intervalos por meio de vogais e sílabas - Stanislaviski e Grotowski citaram a importância das vogais e suas ressonâncias – é um processo de internalização, a encarnação desses modos que são em si, de acordo com os sistemas tradicionais musicais do Oriente Médio e da Ásia, humores, sensações, sentimentos. Encarnar esses modos significa ter a música na cabeça, no corpo (voz) e no coração, trilhando uma caminhada na qual o performer adquire a consciência musical capaz de facilitar a criação musical, a afinação individual e coletiva.

---

<sup>4</sup> O Ilú Obá de Min desenvolve um trabalho musical com mulheres através dos cantos e danças dos Orixás. <https://iluobademin.com.br/>

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/channel/UCZqpJ3IWADkHMvkCPgVba9A>

<sup>6</sup> <https://www.silviagoes.com.br/>

O curso *Vocis motus* de Sabine Uitz, na Itália, foi uma oportunidade de aprofundar meus pensamentos e práticas como uma atriz-cantora que cria seus trabalhos a partir da voz em movimento, partindo das ressonâncias presentes nos cantos do mundo, suas diferentes línguas e timbres. Em Istanbul, a disciplina *The timbre* - ministrada por Robert Reigle na ITU – Istanbul Technical University, ofereceu um interessante e rico escopo teórico acerca do timbre e seu papel enquanto marca sonora e gerador de afetos.

Todas essas vivências, trabalhos e inquietações resultaram no O workshop “*A passage in time*”, ministrado no Medresi Tiyatro, cuja proposta era a criação de cenas a partir de canções. Cada performer trazia uma canção, um objeto pessoal estimado e uma foto ou pintura. Através de exercícios físicos extraídos da Capoeira, e de alguns jogos musicais extraídos das próprias canções trazidas pelos participantes, foi criada uma performance que costurava cenas, intervenções e canções.

Na faculdade de letras, duas frentes se destacaram: o estudo da literatura, dos pensamentos das personagens enquanto vozes internas, seus timbres, os timbres das palavras do texto; a fonética da língua inglesa e portuguesa, sua musicalidade os sons da fala e da escrita (a leitura em voz alta) influenciaram a maneira de criar as personagens que tinham suas músicas, suas trilhas sonoras, seus diários e seus segredos que a plateia poderia ter disso apenas um olhar, uma modificação no timbre. A voz, o canto, apoiados na fala e suas bases articulatórias, também foram uma grande fonte de conhecimento e de caminho a ser trilhado.

Na disciplina “*O corpo em arte*”, ministrada por Renato Ferracini (UNICAMP), escrevi “*A morte da donzela: uma proposta coreográfica*”, criada a partir da montagem entre a canção “*How fortunate a man with none*”, poema de Brecht musicado pelo grupo Dead Can Dance, o soldado (figura antropomórfica do cavalo marinho) e o quadro “*O pesadelo*” de Füssli. Este trabalho afirmou como uma música ou um canto são um caminho de criação, um ponto de ignição para a criação de imagens, situações, tecelagens de visagens que se materializam na escrita seja esta dramatúrgica ou poética.



Na oficina de roteiro com de James Hart<sup>7</sup>, roteirista estadunidense cujo trabalho propõe a criação de histórias a partir das personagens e suas situações que friccionam desejos e necessidades, foi possível compreender como essa fricção encaminha a história sobrepondo desejos e necessidades como uma dança de conflitos.

Como diretora do Núcleo Tessituras, grupo que se dedica a criação de espetáculos para bebês, procuro, junto ao grupo, extrair elementos cênicos das canções – imagens, cores, narrativas, figurinos e movimentação.

A formação em direção e atuação para cinema no Instituto Stanislavski – LAFilm aprofundou meus conhecimentos sobre Stanislavski no que diz respeito a escrita, biografia da personagem, monólogos internos e o “E se mágico” que dá origem ao título deste trabalho.

Realizar uma pesquisa como esta, é adentrar um universo de rastros e segredos. Segredos sobre as mulheres e seus corpos, segredos entre homens e mulheres, entre os humanos e os outros seres.

A questão da bruxaria e das bruxas atravessa a história da humanidade e especialmente a história da mulher. Obras escritas por mulheres tem sido lançadas sob o olhar e a escuta feminina. *Calibã e a Bruxa* de Silvia Federicci aparece entre os estudos mais importantes, uma vez que analisa a relação entre o surgimento do capitalismo, as invasões das Américas e Áfricas e a escravização e extermínio de seus povos que se estendem até hoje, e a estigmatização e extermínio de milhares de mulheres pela Europa num momento em que o catolicismo e o protestantismo se estabeleciam como hegemonia religiosa e política.

Macbeth é uma narrativa complexa, e as figuras das bruxas trançam os elementos da mitologia grega arcaica, clássica e da mitologia da bruxa medieval. Escrita num período em que a caça às bruxas acontecia em diversos países do continente europeu, Macbeth reúne nos corpos e nas falas das bruxas, uma série de estereótipos que cunharam a figura da bruxa enquanto velha má, rabugenta e traiçoeira. Desse modo, propus uma escavação dessa mitologia através da aproximação dessas figuras e suas ações através da leitura dos textos de Silvia

---

<sup>7</sup> James Hart : <https://www.hartchart.com/jv-hart>

Federicci, Isabelle Anchieta e Anne Barstow. Optei por trazer estas vozes à pesquisa e não os textos clássicos, escritos por homens, - uma vez que me interessa o que subjaz o ruído de suas vozes, bem como o silêncio que sonoriza os seus corpos e ações. A paisagem sonora apresentada pelo texto fornece uma série de elementos para a criação musical.

Concebido antes da pandemia, o projeto inicial consistia na descrição do processo de criação do ponto de vista da escrita e da direção de um espetáculo multimídia em que três artistas da voz sonorizariam uma performance de três casais. As aparições das bruxas, as tecelãs do tempo, seriam projetadas no teto, no chão e nas paredes.

A pandemia inviabilizou a construção do trabalho. Desse modo, concentrei - me em traçar esse estudo sobre as bruxas, compreendendo as suas metamorfoses através de suas aparições e descobertas para a criação de uma dramaturgia sonora vocalizada composta através da escuta da paisagem sonora - trovões, ventos, vozes de animais -, de seu texto poético e de suas profecias e encantos. Me pergunto como teriam soado essas vozes, como seriam os cantos que acompanhavam os feitiços, os partos e ritos, como seriam as vozes narradoras oniscientes e ubíquas, presentes nos pensamentos e sonhos de reis e rainhas? Essa é a pergunta - guia deste trabalho.

## Introdução

Esta pesquisa originou – se há muito tempo com o desejo de compor cenas a partir das sonoridades da voz, percebendo como timbres, melodias e ritmos podem criar sensações, paisagens e corpos, compondo uma dramaturgia sonora que possa ser desdobrada em cenas. Com o tempo, à medida que aprofundei meus estudos nos cantos femininos de diversas culturas e suas narrativas, passei a me interessar por figuras femininas heterodoxas, guerreiras e subversivas. Dentre os arquétipos femininos, a bruxa é sempre apresentada como o feminino amaldiçoado, a mulher diabólica que deve ser queimada, justamente por ser potente e subversiva. Em *Macbeth*, elas apresentam toda a complexidade que envolve as relações entre o bem e o mal, a feitiçaria, a guerra e a morte, metamorfoseando-se à medida que aparecem. São chamadas de bruxas pelo dramaturgo e por outras personagens, mas são irmãs entre si. Imaginando-as como narradoras da lenda, cheguei à questão proposta pela dissertação: E se elas fossem sons? Como seriam as suas vozes? Sendo uma personagem tão presente e antiga, foi impossível deixar de lado a sua imagem física e narrativas e o que estas representam nas sociedades onde foram perseguidas e destruídas. O eco de sua risada inicial - primeiro contato - é o início de uma escavação rumo a um passado que recostura o futuro, tecendo o tempo. A partir do texto de Shakespeare e seus rastros históricos e mitológicos, sonhos pessoais e relatos de trabalho, a dramaturgia sonora foi tecida, costurada por perguntas que guiam o leitor a imaginar as sonoridades das cenas.

Em **O som e a imaginação**, discorro sobre a importância do som na criação, como este é capaz de gerar imagens, quando as representa, as relações entre a voz e a imaginação na criação de uma dramaturgia sonora que almeje a composição de peças vocais sonorizadas por personagens.

**A Primeira Aparição** apresenta a tempestade como a forma primeira das irmãs que estabelecem a atmosfera sonora e semântica que fundamenta toda a narrativa à medida que se esparramam, tornando-se ubíquas. Os textos sobre voz e paisagem sonora dialogam com as mitologias do trovão e com as falas das bruxas.

A **Segunda Aparição**, discute o mito da bruxa enquanto mendiga e profetisa a partir de textos históricos e como suas vozes invadem os ouvidos dos generais (Macbeth e Banquo) e se espalham pelos espaços. Aliada às informações históricas sonoras e visuais, aos rastros mitológicos e seus desdobramentos nas artes, a escuta e a imaginação são os caminhos para a criação das mulheres-tempestade, mendigas, profetisas, corpos-fumaça e sacerdotisas. Sabemos o que nos foi contado a respeito e introjetamos a definição criada por autoridades religiosas masculinas e por aqueles que permitiram a disseminação do termo e de sua carga semântica que tanto atrai, quanto repele, mas que ocupa um lugar imenso no imaginário da cultura de países europeus e suas diásporas.

A **Terceira Aparição** apresenta a deusa Hécate, seu papel na narrativa e a performance das bruxas enquanto sacerdotisas de Hécate que cantam e dançam para realizar os encantos e projetar as profecias visualizadas no caldeirão.

Em as **Tecelãs do Tempo**, apresento a dramaturgia sonora composta para as cenas onde há a presença das bruxas (visível ou invisível). O processo de criação foi guiado pela proposta de escuta profunda de Pauline Oliveros (compositora e acordeonista estadunidense), através de perguntas que nos convidam a imaginar as sonoridades das cenas, considerando as vozes como a sua imagem sonora e ponto de partida para a composição. Esta prática foi apresentada e vivenciada no Coletivo Sonora, Músicas e Feminismos. A paisagem sonora, as vozes, as imagens corporais e narrativas escavadas durante a pesquisa convidam o leitor a imaginar os caminhos sonoros propostos pelas Tecelãs do Tempo.

Se as bruxas fossem sons, conclui o trabalho através de um texto poético que apresenta as imagens que sintetizam as suas metamorfoses.



**O Som e a Imaginação no  
Processo de Criação**

## O som e a imaginação<sup>8</sup> no processo de criação

### O som encarnado

*Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo...*

*Quando ele gargalhou, fez-se a luz...*

*Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água.*

*Na terceira gargalhada apareceu Hermes,*

*Na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo.*

*Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspirou profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma.”<sup>9</sup> (Minois, 2003,*

*14)*

O poema anônimo encontrado em um antigo papiro grego revela a origem do mundo e seus elementos através do riso de Deus, que em excesso, antes do sétimo riso, transforma-se no choro que gera a alma. A sonoridade e o movimento provocados por esta gargalhada transfigurada teria afetado primeiramente as cordas vocais, a laringe e o tórax gerando o choro que despertaria a alma. O som, qualquer som, gera uma imagem que afeta quem o escuta. O choro, no caso do papiro, é a imagem sonora das lágrimas de Deus na qual se origina a alma do ser afetado por

---

<sup>8</sup> De acordo com o filósofo renascentista Ficino, a imaginação é um processo que articula o corpo, o espírito e a alma. “A alma e o corpo são muito diferentes em natureza; eles estão unidos por meio do espírito, que é um certo vapor, muito tênue e claro, produzido pelo calor do coração na parte mais tênue do sangue. Espalhado a partir daí por todas as partes do corpo, o espírito recebe os poderes da alma e os comunica ao corpo. Também capta pelos órgãos dos sentidos as imagens de corpos externos, imagens que não podem ser impressas diretamente na alma porque a substância incorpórea, que é mais perfeita que os corpos, não pode ser formada por eles por meio da recepção de imagens. Mas a alma, estando presente em todas as partes do espírito, facilmente vê as imagens dos corpos como se estivessem em um espelho brilhando nela, e por meio desses juízes os corpos: tal cognição é chamada de sentido pelos platonistas. Enquanto olha para essas imagens, por sua própria força a alma concebe em si imagens semelhantes a elas, mas muito mais puras; e tal concepção é chamada de imaginação ou fantasia. (THOMLINSON: 1993, 105)

<sup>9</sup> Alma é um termo equivalente ao hebraico *néfesh*, ao Sanscrito *Ātman* e ao grego *psykhé* e significa "ser", "vida" ou "criatura". <https://pt.wikipedia.org/wiki/Alma>

esse som. A sonoridade que vibra as pregas vocais (corpo, carne e sangue) e a maneira como esta vibração afeta esse corpo montam a imagem de Deus criando a alma e esta imagem é tanto visual quanto sonora. Desse modo, podemos dizer que a “a imagem é tudo aquilo que representa algo, por analogia ou semelhança, por figuração” (Iazzetta, 2016: 377).

As vibrações sonoras que afetam a pele, os músculos e os ossos são um processo no qual Deus cria a alma, bem como, pode-se dizer, os performers criam, dão alma às personagens quando tomados pela sonoridade da própria voz, de uma voz da memória ou de vozes alheias.

Com relação aos afetos gerados por essa voz, o seu timbre é a representação acústica de algo. Os sons impressionam os nossos sentidos e a imagem da fonte sonora é acessada à medida que ouvimos o seu som. Por meio do timbre, uma voz pode identificar não apenas quem fala, emite um som fisiológico ou canta, mas também o seu estado de espírito. Desse modo, podemos imaginar a idade, o gênero, o estado de ânimo e seus intensões através de sua expressão vocal.

Ao imaginarmos uma ressonância proveniente de uma língua frouxa e de sons pouco articulados, tal som pode nos levar a figura de uma pessoa mais velha. Isto só é possível porque o som dessa voz envelhecida representa a sua fonte, à medida que temos a memória visual e acústica de pessoas idosas. Trata-se de uma imagem conhecida. Daí, podemos detalhar essa imagem: qual é o formato da boca, as mãos e pés, curvatura da coluna, e etc. Quem produz ou o que produz a voz (a criação cênica não se imita a mimeses humana) é o que nos interessa, o que nos chama a atenção. A voz é o que me leva a sua fonte. “Quando escuto algo que me interessa, não é o objeto que produz o som que me chama a atenção? O motor que ronca, o vento que chia na janela, o vendedor que grita o seu pregão, chegam até mim por meio do som, o som os apresenta, os referencia. O som é a sua imagem.” (IAZETTA, 2016:379). A voz é a representação sonora de quem a emite. Está intimamente ligada ao artista, é produzida pelo corpo, no corpo.

No caso de um texto teatral ou roteiro, a percepção da sonoridade do texto e imaginação se faz necessária para que possamos acessar nossas próprias

vozes de modo a criar os afetos e significados. Para Murray Shafer, “há muito mais modulação colorida nas vozes dos povos originários do que nas nossas. Mesmo na idade média, a voz era um instrumento vital. A leitura, nessa época, era feita em voz alta; sentia-se a forma das palavras com a língua.” (SHAFER,1991: 207)

Através da memória e do que imaginamos, criamos a imagem visual da fonte sonora. O timbre dessa voz levada por uma certa melodia e um certo ritmo possibilita imagens ainda mais complexas sobre a sua fonte, inventando até o espaço que a cerca. Em *Escuta Profunda*, Pauline Oliveros (compositora e acordeonista estadunidense) constrói um trabalho transdisciplinar em que o corpo e a escuta são essenciais para a percepção e criação musical. Ela propõe um equilíbrio entre a atenção focal e atenção global. “A atenção focal é como uma lente e limita-se ao objeto de atenção. A atenção global é difusa e expande-se no espaço, percebendo a continuidade do som.” (OLIVEROS: 2005, 13).

A partir da percepção dos sons, sendo o próprio performer um instrumento, a sua relação com a musicalidade torna-se consciente, e esta pode encaminhar a criação de uma dramaturgia sonora, de um texto, de uma pintura, de uma personagem ou de uma cena. “A música não é um fundo, mas a grade de interpretação da dramaturgia, um ponto de apoio para a composição cênica”. (Meyerhold apud PICON-VALLIN, 1989).

A encarnação dos sons de um texto pode ser facilitada através da intimidade sonora com o idioma materno percebendo o seu ritmo (acentos e pausas) e entonação. Não existiria uma voz neutra ao abordar o texto, pois o pensamento cria uma voz a partir das imagens e estas também as criam. O texto é a imagem visual da fala, mas não indica ali todos os detalhes no que se refere a idade, sotaques, classe social, estado de espírito. Para Constantin Stanislavski, “o ator deve conhecer sua língua natal sob todos os aspectos.” (STANISLAVSKI: 1970, 124).

Através de uma escuta observadora, ao lermos um texto, imagens visuais e sonoras passam a ser produzidas gerando ações e reações consigo e com o outro. Este é um processo de criação através da imaginação e também da “técnica interior do ator” desenvolvida por Sergei Eisenstein - discípulo de Meyerhold em “O



sentido do filme.” No capítulo “*Palavra e imagem*”, ele discorre sobre como se dá a formação das imagens a partir de objetos que as representam (o relógio representando a hora exata em que algo acontecerá) e que tipo de sentimentos isso pode produzir no espectador. O mesmo se passa com os performers que utilizam as imagens que criam a partir do ambiente que as cerca – certamente haverá sons - e experimentam sentimentos que se transfiguram à medida que os acontecimentos avançam e esses sentimentos se transmutam em outros, ou seja, num processo contínuo de percepção, impressão e reação diante da imagem mental que lhe impressionou, criando outras que significam e ressignificam a cena num todo. Essas imagens não seriam postas a priori, mas criadas “durante o curso da ação”. (Eisenstein, 2002: 22). Desse modo, podemos dizer o mesmo com relação às imagens produzidas tanto pelos sons da própria voz como das vozes dos companheiros de cena da mesma maneira que um cantor é afetado pela harmonia do instrumento que o acompanha, ou pela percussão que cria o ritmo. Percebemos o que realmente se quer dizer não apenas pela expressão facial, pelos gestos, mas também pela voz que produz a imagem de algo.

“A peça e seus papéis são invenções da imaginação do autor, uma série de “E se” e de circunstâncias dadas, cogitadas por ele.” (STANISLAVSKI, 1970: 87). Através do “E se...”, das palavras, frases e ideias desses textos, criamos imagens sonoras a partir das imagens visuais que este produz. No entanto, a partir das imagens da história dessa personagem, pode - se criar um canto, uma melodia e extrair daí um ritmo. Qual é o tempo – ritmo dessa personagem? Somos levados por esse ritmo.

*“E se estamos certos, então o tempo-ritmo de uma peça ou papel, corretamente estabelecido, pode, por si só, intuitiva (às vezes automaticamente) apossar dos sentimentos de um ator, e despertar nele uma verdadeira sensação de viver o seu papel.”*  
(STANISLAVSKI, 1970: 257)

A descoberta desse tempo-ritmo vivida na prática pode revelar as características físicas e psicológicas da personagem (essa seria uma busca pré-

estabelecida, ela é parte de nossa atividade na criação de imagens) num processo contínuo até a sua trilha sonora. Como sabemos, muitas pessoas, senão a maioria, tem uma trilha sonora, um conjunto de músicas que nos acompanha ao longo da vida. No nosso caso, as bruxas compõem essa trilha através de seu corpo sonoro.

Estudos sobre a música e o cérebro também apontam que o pensamento e a imaginação exercem um importante papel na criação sonora, num processo interior e que nossa imaginação é sonora. “Não falo só da música externa, a que ouvimos com nossos ouvidos, mas também da música interna, a que toca em nossa cabeça”. (Sacks: 2007). Tal música pode organizar nossas ações no tempo e no espaço, “ela pode não ser ouvida, mas deve se fazer sentir. *“Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música e representado sem ela”*. (PICCON – VALLIN: 1989)

Essa relação entre música e memória evidencia que o cérebro é o primeiro suporte retentor desse som e sua imagem. “O som é imagem mesmo quando o único dispositivo é o cérebro, e quando se transmite de boca à orelha, ou das coisas soantes para a orelha” (CAESAR, 2012). Para Meyerhold, os ritmos, melodias e harmonias memorizadas não seriam apenas elementos da criação musical, mas também da criação cênica, uma vez que esta nada mais é que a criação de universos, situações, pensamentos e ações organizadas no tempo e no espaço pela musicalidade das vozes das personagens, pelo ritmo dos corpos em relação com os objetos de cena e com as outras personagens. É um processo vivo, realizado em tempo presente. “Lembrar-se de música não é lembrar no sentido usual do termo. Lembrar-se de uma música, ouvi-la ou tocá-la é algo que ocorre inteiramente no presente”. (SACKS, 2007: 208)

Victor Zuckerkandl, em *Sound and Symbol*, expõem que “ouvir uma melodia é ouvir, ter ouvido e estar prestes a ouvir, tudo ao mesmo tempo. Toda melodia nos declara que o passado pode estar aqui sem ser lembrado, e o futuro sem ser previsto”. (ZUCKERKANDL, 1956: apud SACKS, 2007: 208).

Assim, a dramaturgia sonora é construída. Um caminho sonoro com atalhos e desvios, vislumbres de acontecimentos, o que se sucede a Macbeth, no

meio do caminho, no meio da várzea, é profecia. Desabrochando, soando no meio da ventania e do ar ferido pelos cheiros que a guerra trás. É nesse ar ferido, impuro onde o que é belo é feio e o que é feio embeleza, que a profecia, o sortilégio lhe chega aos ouvidos. Aos ouvidos de dois generais. Vitoriosos, nem tanto. Esse nem tanto é o grande sortilégio. O que se encontra aquém e além. O sortilégio se materializa por meio da voz que canta o passado e prediz o futuro.

### **A imaginação na música vocal**

Os sistemas musicais modais do Oriente Médio e da Ásia são compostos por um arcabouço não apenas com modos melódicos, ritmos e timbres, mas também propõem o próprio processo de recepção, percepção e afeto sonoro. O sistema *Makam* (modo) turco, desenvolvido na época do império Otomano, é uma amálgama entre as tradições dos países que integraram esse império e a tradição europeia de notação musical. No entanto, o que nos interessa aqui enquanto imagem sonora, não é a nota musical impressa, mas a imagem que esses sons, escalas e melodias criam ao serem transmitidas oralmente, cara a cara, corpo a corpo.

Esses modos, constituídos por tons que em relação musical provocam sensações, sentimentos e criam significados. As escolas de canto em praticamente toda a Ásia e Leste Europeu sistematizaram um sistema concreto de aprendizado e prática de melodias, escalas e intervalos, tendo a voz como ponto de partida, como o centro do aprendizado assim como é, de certa forma, a prática de solfejo estabelecida por escolas de música no mundo inteiro. Contudo, esses sistemas não estão restritos às suas regras, pois trata-se de uma tradição viva, em que artistas da voz e instrumentistas constantemente improvisam. Sendo a voz o grande instrumento capaz de encarnar esses sons, capaz de mimetizar as paixões através do aprendizado, da prática e da repetição dos modos (escalas) e canções, o indivíduo cria um repertório melódico-rítmico correspondente a um momento do dia (amanhecer, manhã, tarde, anoitecer e madrugada) e a um certo sentimento ou sensação. A voz é o caminho de exteriorização da alma (vida interior), é o pensamento encarnado em movimento. A voz bruta, a ser trabalhada, torna-se o ponto de partida num processo de autoconhecimento, e entende-se que cada ser

humano é singular, possui um universo interior e que cada canção é uma jornada, um microcosmos. Os cantores e músicos que encarnam esses sons desenvolvem a capacidade de improvisar, ou seja, de criar no aqui e agora a partir das imagens sonoras geradas por estes sons. Ser capaz de expressar as emoções é ser capaz de cantar, exteriorizar, sensificar os modos. Através da união entre percepção e prática, os cantores experimentam o temperamento dos modos. (AYDEMIR, 2010). Essas práticas foram desenvolvidas inicialmente dentro de um sistema de transmissão oral chamado *Mesk*.

*“Mesk não apenas envolvia o ensino de teoria musical, de várias técnicas ou de um instrumento em particular. Era um meio de transmitir todo o repertório – instrumental ou vocal tanto religioso quanto secular. Foi um sistema todo baseado na memorização e reprodução do repertório, necessariamente, junto com um mestre”. (BAHAR, 2003).*

Neste caso, os passos deixados por esta escola dialogam com o aprendizado oral, em grupo. O aprendizado musical consciente almeja aprofundar a escuta, tornando o performer o agente da criação. De que maneira aproximaria as relações entre os corpos, as imagens e o som? Ao mimetizar as paixões humanas, a música nos move rumo à criação. Incendeia pensamentos, sopra ideias, colore o movimento, provoca choros, risos e arrepios.

*“Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que ama a música. Todos ficam contentes quando se utiliza uma música “para a atmosfera”, mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador de tempo em um espetáculo.” (PICCON-VALLI, 1989).*

A história nos mostra que desde os primórdios da humanidade, a música esteve presente em seus mais importantes eventos. Nas mais diversas culturas, encontram-se canções de ninar, cantos de casamento, de guerra, lamentos dos mais diversos, cantos de trabalho, cantos narrativos. Estes cantos mimetizam as paixões, os caminhos e os descaminhos de homens e mulheres nas mais diversas

culturas e línguas. Emulando ruídos, vozes de animais, funerais, rituais pagãos, cristãos, islâmicos: lá estava a musa guiando, expressando, conduzindo. A música transforma os estados anímicos pelos quais a criação artística acontece. Aristóteles aponta:

*“Nos ritmos e melodias, sobretudo, estão às mimeses mais próximas da natureza real da cólera, da doçura, e da coragem e da temperança, e de todos os seus contrários, e de outras qualidades morais. Isto os fatos mostram claramente: ao ouvir tais mimeses, a alma muda de estado. E o hábito de se sentir dor ou alegria por tais similitudes está muito próximo daquilo que se sente em face da realidade.” (1989, 1340a, apud CHASIN, 2008)*

Não somente a sistematização musical remonta à idade antiga, mas também as investigações acerca do ser musical e sua voz. Inayat Khan, músico e filósofo indiano, em seu livro *The Mysticism of Sound and Music*, reflete sobre a voz humana enquanto imagem sonora que impressiona o universo.

*“A voz não é apenas indicativa do caráter do homem, mas é a expressão desse espírito. A voz não é apenas audível, mas também visível para aqueles que podem vê-la. A voz faz impressões sobre as esferas etéreas, impressões que podem ser chamadas de audíveis; ao mesmo tempo em que são visíveis. Aquelas cientistas que fizeram experimentos com som e que tiraram impressões do som em certas placas que aparecem como formas, encontrarão um dia que a impressão da voz é a mais viva.” (Tradução própria)*

A sonoridade da voz e não exatamente as palavras criam essas impressões. Podemos nos apaixonar por uma canção estrangeira que não compreendemos. As imagens resultantes no contato com ela podem diferir do significado de sua letra.

Improvisar, vocalizar escalas - ainda que inventadas pelo performer - cria um repertório vocal a ser acessado na criação de imagens a serem postas em

movimento. O caráter mais abstrato e mais palpável de um som pode evitar a produção de imagens generalizadas, propondo uma imersão na imaginação de modo que se criem camadas mais profundas de compreensão, resgatando até mesmo aquilo que não se “vê” mais. De que maneira a criação de uma personagem, através da voz, através dos timbres entortaria colunas, envelheceria o corpo, criando outros corpos, outros tempos?

### **O Canto noturno**

De olhos fechados, a escuridão. Ao olharmos para dentro, nos concentramos na escuta do som na escuridão. À luz da lua, de olhos fechados, as irmãs veem o futuro. Elas cantam esse futuro, e de olhos fechados, sentem a melancolia e o sangue fervente pelo poder, pois o sangue ferve naquele que deseja alcançar o infinito. E de olhos fechados, na escuridão, elas escutam as batidas de seu coração, sentem o calor das mãos manchadas de sangue - daquele que deseja aquilo que fere a natureza - ecoar nos ouvidos e sonhos de todos que estejam próximos. Escutam a vibrações dos pensamentos...

Mergulhamos no escuro iluminado pela tocha de Hécate. Ela é escuridão, o escuro enquanto lugar criativo. Quando cantamos e rezamos, ou meditamos, surgem tanto imagens comoventes como imagens assustadoras. Mergulhamos no experimento vocal liberando nossas vozes. O escuro ouve. Ouve o choro, ouve os angustiados.

Quando Macbeth clama pelas irmãs, ele clama ao vazio, ele quer que o vazio o escute. É a imensidão.

Existe uma imensidão de vozes dentro dessa zona de sombras se permitirmos que nossa própria garganta nos guie até o universo controlável das escalas, notas, intervalos, afinações. No entanto, esse caminho é trilhado e talhado pelo próprio caminho e não somente por uma questão externa ou por algum estilo musical que talvez não faça parte da cultura de quem canta ou cria.

Naturaliza-se o processo de se cantar em uma língua pertencente a uma cultura hegemônica, considerando ruído ou estranhas as vozes produzidas por determinada etnia ou cultura, sem considerar muitas vezes que esse “ruído” é parte

desta cultura e que uma vez que o caminho seja corporal e imaginativo, surjam menos espinhos na garganta.

Dentro das culturas pré-cristãs e não-europeias, o corpo é o caminho, a voz é caminho e é a própria relação com os elementos da natureza e suas narrativas.

Como fantasmas, assim como as estranhas irmãs sopravam no ouvido do general e depois se apresentaram como o vazio para o rei, nossas vozes soam estranhas a nós mesmas.

Mas se considerarmos que esta zona de sombra pode ser um caldeirão onde cozinhamos sensações, esta voz pode ser caminho para não somente o canto ou uma música vocal, mas também composição.

Risos, sons de animais, paisagens sonoras apresentam um caminho de possibilidades para a composição. Ouvimos os seus ritmos, melodias e atmosferas. Assim como um bordão pode ser a porta de entrada para a composição.

A imagem de um corpo e de uma voz não docilizada é a imagem do mal dentro do universo das hegemonias, mas dentro do universo daquele que busca outros rastros, uma saída a céu aberto, busca derreter censuras e amarras em si mesmo, é o próprio caminho que se faz belo, ainda que sanguinolento e cheio de gritos. É o próprio grito, os rasgos vocais que se constroem a música revolta. Como libertar uma onça que há muito tempo foi amordaçada.

Onde não existiu inquisição propriamente dita, onde se vive ao invés de produzir apenas para os ouvidos e olhos alheios, o que é ruído e ousadia, é o próprio fazer, é a sonoridade de vida, o caminho em que há beleza, tempestade, risco.

Corpos que voam, vozes que voam.

A voz é o meio para o vôo. É caminho em si. Caminho que nos movimenta, que nos rasga, que nos desloca, que nos recoloca, que nos recompõem, como um corpo autônomo e sua própria força.



**PRIMEIRA  
APARIÇÃO:**

*As Vozes da Tempestade*





Santa Bárbara dos tempos violentos  
vosso rosto me aparece num clarão  
quando um raio rasga  
a imensa escuridão

Muitos ventos, muitos ventos  
passam por meu coração  
na carícia quase bruta  
do poder de vossa mão  
Senhora, me iluminai  
Clareai meus pensamentos  
Santa Bárbara  
dos tempos violentos

Santa Bárbara dos tempos violentos  
vosso rosto me aparece num clarão  
quando um raio rasga  
a imensa escuridão

Vejo em vossos elementos  
a chuva não vai parar  
até ter deixado limpos  
meu corpo e minha alma  
Dona dos meus temporais,  
Senhora de olhos cinzentos,  
Santa Bárbara  
dos tempos violentos

Santa Bárbara dos tempos violentos  
vosso rosto me aparece num clarão  
quando um raio rasga  
a imensa escuridão

(Fátima Guedes, Pra bom entendedor)

## O corpo sonoro da tempestade

Nos ares da terra encharcada pelas chuvas constantes, raios rasgam a névoa e a vibração dos sons dos trovões abala a charneca. É neste espaço vasto e sonoro que surgem três vozes. Sem nenhuma outra indicação de onde estejam, podemos conjecturar que elas possam ter ecoado no céu, ao ritmo dos raios e dos trovões.

Não havendo descrição alguma de sua aparência, mas apenas do local, um espaço aberto onde esses raios e trovões surgem, podemos imaginar que tais elementos não sejam apenas os elementos das bruxas – assim como os de Santa Bárbara apresentado na epígrafe acima -, mas que seja uma de suas aparições, um de seus corpos sonoros, o clarão do raio e som do trovão. Da ressonância das vozes dos trovões surge entre as três irmãs a conversa que marca tanto a sua chegada quanto a paisagem sonora e visual do que virá. Essas vozes rasgam o céu, a imensidão.

Com base no conceito de voz proposto por Don Ihde em que “em um sentido profundo todas, as coisas do mundo, tem vozes”<sup>10</sup>, chamarei de vozes todos os sons propostos pela paisagem sonora do texto, pensando em um mundo onde tudo está vivo, tem alma e pode cantar.

A primeira irmã – bruxa inicia a conversa:

*“Quando vamos nos reencontrar?*

*No trovão, no raio ou na chuva?”*

Nota-se que o “quando” não se refere ao tempo linear, cronológico, ou seja, ao tempo de Cronos. O momento deste encontro remete a um momento inesperado, a um fenômeno da natureza, a aquilo que atravessa o tempo estável, o dia e a noite propondo mudanças, impondo o seu movimento. Essa primeira aparição aponta o quanto a figura das bruxas possui uma relação direta com o domínio tanto cronológico quanto atemporal sobre o tempo. A tempestade e seus elementos compõem o corpo das bruxas, vivido aqui para além daquilo que pode ser medido.

---

<sup>10</sup> “The metaphor is serious and not frivolous, for there is a deep sense in which all things, the things of the world, have voices”. IHDE, D. *Listening and voice: phenomenologies of sound* 2nd ed., Albany: State University of New York Press, 2007. (pg. 190, tradução própria)

Os raios rasgam o céu inesperadamente ressoando sua voz, o trovão. A respeito desse tempo que atravessa e rasga, o mito de Kairós – irmão de Cronos – representa esse aspecto incontrolável e imprevisível do tempo. Como escreve Berendt, “o arquipai Cronos era o deus do tempo absoluto, do eterno. Kairós, era o filho mais novo de Zeus, e, para ele, tempo era simplesmente o momento favorável, a hora certa.” Kairós teria uma relação mais cíclica com o tempo, relacionada ao universo feminino, aos ciclos naturais e menos relacionada ao universo masculino e às suas medidas concretas, objetivas de tempo. A respeito do seu aspecto atemporal,

*“Isso significa que o kairós nunca está presente: ele pertence sempre ao passado e ao porvir; é o que ainda não chegou ou o que já se foi; ainda iminente ou ausente; o que está para acontecer ou o que aconteceu. É realmente um e outro, ou melhor, a indecisão entre um e outro. Nunca se revela como uma presença total, atual, envolvente em sua simultaneidade. E porque Kairós não tem uma extensão, uma magnitude, uma medida constante e definida, como as unidades de tempo crônico” (CAMPILLO, 1991: 60)<sup>11</sup>*

Como se sabe, o trovão é um estrondo que geralmente acompanha um relâmpago. O trovão e seu corpo luminoso, o clarão forte e rápido resultante da descarga elétrica entre as nuvens, nos convidam a visualizar um dia em que a natureza se faz presente, expressando uma de suas vozes. Essas vozes criam uma atmosfera sonora cheia de significados que estabelecem o seu universo, são os sons que abrem e fundamentam a narrativa. O som do trovão é um som fundamental. De acordo com Schafer,

*“Os sons fundamentais de uma paisagem são os sons criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e*

---

<sup>11</sup> *“Esto significa que el kairós no es nunca presente: pertenece siempre al pasado o al porvenir; es lo que aún no ha llegado o lo que ya se ha ido; lo aún inminente o lo ya ausente; lo que está por suceder o lo que ya ha sucedido. Es, en realidad, lo uno y lo otro, o mejor, la indecisión entre lo uno y lo otro. No se revela nunca como una presencia total, actual, abarcable en su simultaneidad. Y ello porque el kairós no tiene una extensión, una magnitud, una medida constante y definida, como las unidades del tiempo crónico” (Tradução própria)*

*animais. Muitos desses sons podem encerrar um significado arquetípico, isto é, podem ter-se imprimido tão profundamente nos que os ouvem que a vida sem eles seria sentida com um claro empobrecimento. Podem mesmo afetar o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade. (...)*” (SCHAFFER, 1997: 26)

Os sons dos trovões e a paisagem sonora da guerra são os sons fundamentais dos quais rebentam as sonoridades e a semântica das vozes das três irmãs que ressoarão nos ouvidos das outras personagens, transformando-se em outras vozes, em especial nas vozes da fúria. Elas testemunham, ao mesmo tempo que fundamentam a tecelagem da trama. Para Murray Schafer, “Os sons fundamentais não precisam ser ouvidos conscientemente; eles são entreouvidos, mas não podem ser examinados, já que se tornam hábitos auditivos, a despeito deles mesmos.” (SCHAFFER: 1997, 26). A voz do trovão torna-se uma voz fundamental tanto por sua característica de voz inicial quanto por sua capacidade de esparramar-se pelo ar, de ressoar vibrando a Terra.<sup>12</sup>

Schafer nos fala também sobre um ruído sagrado, os ruídos relacionados aos fenômenos naturais que representavam a fúria dos deuses. (SCHAFFER, 1997: 368). Essa relação entre os trovões e as divindades aparece em diferentes religiões e tradições.

*“Segundo a tradição bíblica, o trovão é a voz de Jeová. É também a anunciação de uma teofania. Antes de concluir a aliança com Israel e de confiar-lhe o Decálogo, Jeová fez **ressoar um grande ruído no céu e na terra.** (...)*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003: 912 – grifo meu)

A peça joga com esse imaginário no qual os mistérios de um mundo encantado possam ser transmitidos especialmente por mulheres, outrora sacerdotisas das Deusas do período pré-cristão. Situada em 1200, período em que não

---

<sup>12</sup> Acerca de sua reverberação, a “distribuição espectral do **som do trovão** situa-se na gama dos 20–120 Hz, com cerca de 10% da energia em **frequências** abaixo do 20 Hz, inaudíveis por seres humanos (são infrassons), mas perceptíveis por muitos animais. Embora inaudíveis entre os humanos, os infrassons estão presentes e percorrem até um quilometro de distância. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Trov%C3%A3o#Origem>

havia inquisição ou perseguição às práticas religiosas e artísticas das populações rurais, a narrativa mescla uma figura encantada e poderosa com a bruxa histórica como veremos depois. No entanto, o que nos interessa e que se demonstrará mais significativo, é o seu papel de criadora de atmosferas e de que maneira elas engendram essa narrativa através dos afetos produzidos por suas vozes e corpos.

De acordo com Isabelle Anchieta, *“O poder sobrenatural que rogavam possuir em suas comunidades lhes conferia um prestígio que chegava a ser superior ao dos clérigos.”*<sup>13</sup>. Do ponto de vista performativo, trata-se de uma voz criadora que tem o poder de tecer o destino (narrativa) e afetar o outro, seja por meio de suas falas proféticas ou do através de seus cantos ritualísticos.

Descobrir na voz as melodias, os ritmos e ruídos do trovão, é estar aberto a uma imagem que une escuta e imaginação. Acerca dos processos de uma voz que se permite acessar espaços musicalmente não pré-estabelecidos, Paula Molinari cita o trabalho desenvolvido por Alfred Wolfson, cujas experiências com a voz humana em campo batalha o fez pensar na não existência de Deus, mas sim da voz:

*“Estamos falando de uma voz que nos conduz ao estado de sermos deus (...). Trata-se de falar de uma voz que, quando é proferida, nos habilita a adentrar um espaço em que o tempo se rompe, e passado, presente e futuro já não são mais dimensões únicas possíveis para situar o tempo.”* (MOLINARI, 2018: 39)

Musicalmente, o canto do trovão surge como um bordão, seus timbres e ritmos que se transformam ao longo da narrativa. As bruxas são tanto as narradoras como as (en)cantadoras dessa zona de guerra. Por meio de uma escuta detalhada dos elementos presentes na paisagem sonora, nas falas das personagens, e como estas são afetadas pelas vocalidades das bruxas (considerando um complexo voz-corpo), as tecelãs do tempo ressoam, flutuam pela névoa e compõem a dramaturgia sonora.

---

<sup>13</sup> ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da mulher no ocidente moderno 1: Bruxas e Tupinambás Canibais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019. (pg.26)

Na alta idade média, raios e trovões foram associados ao “trabalho” de bruxas, que seriam capazes de “fulminar” homens e animais com raios, através da ajuda do Diabo e com a permissão de Deus. No Martelo das feiticeiras, afirmam a seguinte afirmação sobre a relação entre os temporais e o Diabo:

*“(...) o seu devido lugar está nas nuvens do céu. Não habitam conosco a terra para que não nos aflijam em demasia. Contudo, no céu e ao redor da esfera de fogo são capazes de congregarem os agentes passivos e ativos, quando Deus o permite, para lançarem o fogo e os raios dos céus.” (KRAMER, SPRENGER: 296)*

A segunda irmã apresenta a resposta e novamente esta não apresenta nenhuma exatidão cronológica, nenhuma hora exata, mas um momento oportuno, imprevisível:

*“Quando cessar todo o tumulto  
Quando a batalha for perdida e ganha.”*

Ela demonstra conhecer o presente – o tumulto – e o porvir, instaurando um enigma, um mistério sobre um paradoxo. Esse tumulto - a guerra - é descrito na cena seguinte pela boca exausta de um soldado ferido e moribundo. Esse é o local onde se manifestam, no meio de um campo de batalha, no meio da guerra.

Novamente, o momento para o encontro é determinado pelo término de um evento que - assim como os raios e os trovões - estabelece a atmosfera de toda a narrativa: as batalhas, a guerra.

Aqui aparece a primeira ideia de ambiguidade que permeará toda a narrativa. E finalmente, a terceira irmã nos antecipa que os sons dessa batalha cessarão “antes do pôr do sol”, a luz do dia, nos mostrando que elas podem surgir a qualquer momento, inclusive antes do anoitecer, ao contrário do ambiente noturno das bruxas tão comumente abordado.

Seguindo a conversa, conhecido o momento onde será o encontro, a primeira irmã desta vez responde onde elas se encontrarão. “Na charneca”<sup>14</sup>,

---

<sup>14</sup> Tradução da palavra inglesa *heath* que pode também significar lamaçal, brejo, atoleiro.

responde a segunda. Três vozes estrondosas se encontrarão no brejo, no lamaçal depois de uma batalha sangrenta vencida, porém perdida. Qual o motivo desse encontro? A terceira então finaliza: “Lá, para nos encontrarmos com Macbeth.”<sup>15</sup>”

Surgem e desaparecem junto com o relâmpago. O corpo sonoro do relâmpago é a voz-corpo da bruxa entre outras que surgirão. Sendo esta a primeira, a primeva. Encerrado o combinado, juntas, as três irmãs dizem:

*“O feio é belo e o belo é feio.  
Flutuam através do nevoeiro e do ar impuro.”<sup>16</sup>”*

A conversa é finalizada com o oxímoro belo-feio que flutuando através do nevoeiro e do ar impuro, se alastrará em na forma de outros oxímoros nas bocas das personagens pelo resto da narrativa. A frase ecoa. É um paradoxo, e o seu som é transportado pelo ar pesado. Ela ecoa através desse ar. Esta é a conexão invisível e inaudível, sobrenatural estabelecida entre as bruxas e Macbeth antes de sua primeira aparição. De acordo com Kranz,

*“uma conexão próxima e misteriosa entre o herói e as bruxas sobrenaturais é estabelecida bem antes da tentação do General. Portanto, é pelo eco verbal, não pela confrontação dramática, que Shakespeare primeiramente conecta Macbeth com as irmãs do destino”<sup>17</sup>. (Kranz, ANO: 346)*

A sonoridade do trovão pode ser considerada tanto encantadora ao mesmo tempo que aterroriza ao anunciar a tempestade. O som se propaga no ar: as bruxas se propagam na névoa.

O conceito belo-feio pode ser traduzido também por puro-poluído, decente-obsceno, pares também presentes no texto. De toda a maneira, o texto foi escrito numa época em que se estabeleciam as definições duais e absolutas entre o bem e o mal, o belo e o feio, Deus e o Diabo, a mulher e o homem e os seus respectivos papéis e atribuições. Do ponto de vista semântico, a fala das bruxas sela

---

<sup>15</sup> Macbeth é um nobre general de Duncan, o rei da Escócia.

<sup>16</sup> “O oxímoro “fair-foul” comporta várias possíveis antinomias em português: bem-mal, belo-feio, verdadeiro-falso, justo-injusto e outras. Esses termos polissêmicos são repetidamente empregados ao longo da peça, quase sempre relacionados à oposição fora-dentro.” (Tradutor de Shakespeare, 8)

<sup>17</sup> Thus, it is by means of verbal Echo, not by dramatic confrontation, that Shakespeare first connects Macbeth to the Weird Sisters.

o encontro relativizando esses opostos, dizendo que um é o outro, ou que um não existe sem o outro, propondo um mistério, um enigma. Essa antítese flutua pelo ar intoxicado. Como se o que é puro se suja e que é sujo se limpa, num processo contínuo de um organismo vivo em movimento contínuo. Como essa tempestade que cessará somente quando tudo for limpo. Assim sendo, as vozes das bruxas são as vozes da força da natureza que se impõe, que não se deixa controlar, que se submetem às leis dos homens, que não se submetem ao tempo cronológico. Elas propõem um jogo entre o ser humano e a natureza em que natureza observa o ser humano, assim como o ser humano também a observa.

Estabelecido o ambiente de batalha, o ar impuro possivelmente se refere não somente ao ar intoxicado pelo cheiro do sangue dos corpos feridos e putrefatos no campo de batalha, como pelos sons dos pés dos soldados pisoteando o gramado aos sons dos tambores. Por não haver um testemunho auditivo, o trabalho é imaginar esses sons, a partir das imagens que o texto nos apresenta e como este nos afeta do ponto de vista da criação sonora. Sendo esse corpo-voz transmórfico das irmãs-bruxas, esse corpo sonoro que é trovão, voz de mulher sábia, criança, vento, pássaro e canto-trilha sonorizando a narrativa, tocando o visível e invisível, o mundo externo e o mundo interno das personagens, a voz é atribuída a função de criadora de mundos.

É nesse ambiente abandonado por qualquer tipo de paz, que surgem as figuras oniscientes, tanto sabem quanto testemunham o que virá. Névoa, trovões e guerras internas e externas são tanto o material das bruxas quanto das vozes compositoras, tecelãs do canto e da dramaturgia sonora. Sobre a criação da atmosfera no trabalho de atores, Mikhail Chekhov afirma que “a ideia de uma peça no palco é o seu espírito; sua atmosfera é a sua alma; e tudo o que é visível e audível, é o seu corpo” (CHEKHOV, 1986: 51).

Assim, podemos imaginar que as personagens das bruxas atuam tanto como a alma quanto como os corpos dessa narrativa através de suas vozes primevas, fundamentais e oniscientes. Os corpos sonoros das três irmãs, bruxas criadoras são canto. Que tipo de canto pode surgir do corpo sonoro da tempestade?

*“Se o criador é cântico, é evidente que o mundo por ele criado é puramente acústico.” (Castarede, 1991: 35)*



Pode-se dizer que existem mitos fundantes como se estabelecessem uma narrativa escrita a ser vivida. É este arcabouço que levamos e compartilhamos num processo de criação. Quais são nossas vozes? Quem está por trás? Que imagens e cores produzem? Como podem relacionar-se com os outros sujeitos da narrativa? A ausência da corporalidade, a ausência dos pés no chão caracteriza o fantasma. Ao mesmo tempo, este corpo volátil e poroso torna-se capaz de transformar-se, absorver e criar livremente.

*“A voz, e este é o ponto, perturba a filosofia mesmo sem se levar em conta a unicidade de cada ser humano que o vocálico anuncia ao ouvido. Orgulhoso de suas visões dessensibilizadas, o metafísico se revela, sem parcimônia o mais surdo dos surdos.”*  
(CAVARERO, 2011: 64).

A afirmação acima se relaciona com a busca por uma voz ideal antes de ser emitida pela pessoa que a produz. A partir daí, entendemos que os processos são desenrolados, sonorizados por pessoas únicas, cuja investigação e participação tem muito a oferecer ao trabalho de sonorização seja de uma performance ao vivo, seja a trilha sonora de um filme.

O enigma belo-feio ecoa e chega aos ouvidos do General. Vibra com o seu desejo íntimo, o seu porvir. Os trovões e seus ritmos, essa antecipação é a paisagem sonora da qual surgem as vozes múltiplas sobrepostas, ainda sem palavras. Vocalidades múltiplas rasgam o céu e anunciam a lenda tecida pelas suas vozes. Elas são um ruído anunciador e escutá-las pode ser um mergulho no invisível e no inefável.

Delimitada pelo espaço que nos cerca, nossa escuta pode ser transformada por esse espaço. Que sons somos capazes de ouvir num campo vasto e como nossas vozes podem ser modificadas por estes?

Um corpo de fumaça, um corpo de névoa, de cabelos ao vento. Exacerbação do ar, das vozes de vento. Corpos de cinzas, vozes de fumaça: a maldição ao pé do ouvido. Amaldiçoado, o rei grita dentro de si e as vozes o confundem. Ele precisa de uma voz que lhe cante, hipnotize, seduza e que sonorize sua história. A paisagem sonora está conectada a elas pois elas são a própria

paisagem sonora ou os corpos que a produzem: folhas embaladas, vento, cavalos relinchando, lobos e corujas.

*“Podemos arriscar em dizer que os sons são também imagens da cultura, na medida em que a representam, e não apenas no que tange às musicalidades, orações e canções, mas também relacionado às narrativas e memórias das pessoas expressas pela voz e pela fala, aos ruídos da vida urbana que emanam das técnicas, tecnologias, utensílios e toda sorte de produção humana, aos sons “ambientais” ou “da natureza” expressos pelo correr das águas de um rio, pelas rajadas de vento, pelo canto dos pássaros, etc.” (Verdana: 31)*

### **(In)corporeidades vocais que caem do céu - anunciações**

Desde adolescente, minha mãe me conta uma história cabulosa e intrigante. Transcrevo aqui a sua narração.

*“Então, era 1974, 75, por aí, né... Eu e uma amiga minha, a Lourdes, trabalhávamos numa empresa de fios, uma tecelagem. E nesse dia, nós trabalhamos das duas as dez e depois tínhamos combinado de sair à noite, ir a um barzinho. Fomos pra casa, nos arrumamos e fomos. Quando estávamos descendo a Avenida onde eu morava, aconteceu um episódio de muito medo mesmo, sabe? Ouvíamos gritos que ninguém sabe de onde, tipo aaaaaa, gemidos. Gemidos e clarão. Muito clarão por cima da gente... e nós, nos agachamos... a gente ficou agachada na avenida, as duas. Sabe, a gente nem se movia de tanto medo, de tão feio que foi o negócio. E aí, ficamos uns dois minutos agachada, e aquilo passou. E gente ficou assim que... não conseguia nem andar, pernas travadas. Aí resolvemos assim mesmo, estávamos na quaresma, era quaresma, e resolvemos mesmo depois de todo esse medo ir pra esse barzinho aí. Fomos no barzinho, e antes de chegar no barzinho, uma escuridão, porque naquela época não tinha perigo nenhum de andar a noite. Então, a gente andava tranquilamente. Não acontecia nada com a gente. Aí fomos subindo uma rua lá do lado de um terreno baldio imenso, gigante e quando chegamos numa encruzilhada, apareceu na nossa frente algo preto, enorme, parecia um cachorro gigante. E nós, começamos a jogar fósforo aceso nesse monstro, pra gente era um monstro. Eu nunca tinha visto um negócio daquele!*

*Pra que ele deixasse a gente passar, a gente o assustava com aquele fósforo porque a gente queria ir pro barzinho! A teimosia era muito grande pra ir pra esse barzinho. Chamava-se, é... agora no momento não lembro mais o nome. Era onde a gente se encontrava, muito bom. Uma época muito boa. E é isso. E aí esse cachorro, começamos a jogar fósforo, fósforo e mais fósforo e até que ele saiu fora e desapareceu. Nós távamos na encruzilhada... Veja bem... E é isso. Aí fomos pro barzinho, assustada, amendrontada, depois na volta pedimos pra um amigo trazer a gente porque a gente tava com muito medo, e no domingo... Eu fiquei assim, anestesiada... E ela também, a minha amiga. Contamos a história, o ocorrido pra família. Ninguém acreditou em nós, no que a gente falou, sabe? E isso tudo foi verídico, aconteceu mesmo... Foi verdadeiro e essa história eu carrego comigo assim... comentei com meus filhos depois. Não sei se eles acreditaram, só sei que eu jamais ia inventar uma história dessas sem ter visto nada, porque é muito louco acontecer isso, uma pessoa inventar um negócio desses sem ter visto. E eu estou falando o que aconteceu comigo. Eu e a minha amiga, a Lourdes. Amigona mesmo. E é isso o que eu tenho pra dizer, né... e... e até hoje eu lembro disso sempre que chega a quaresma e fico comigo pensando no medo que nós passamos naquela época. Mas é isso. É isso..."*

Não analisarei aqui a sua história, no entanto, podemos pensar na natureza e suas anunciações, seus mistérios e lugares liminares que instalam atmosferas.

#### **As Vozes Ubíquas ...**

*"(...) o que nos interessa, não é o que as bruxas fazem, mas o que elas dizem, sendo a realidade da bruxaria considerada uma consequência de crenças incorporadas na linguagem que visam dar sentido ao mundo (...)." (BETHENCOURT: 2004, 30)*

Como vimos na 1ª Aparição, a relação entre Macbeth e as Bruxas se estabelece pelo contágio sonoro. As bruxas são como a esfinge que propõe um enigma. Elas dão sentido a um mundo paradoxal dominado pela guerra, compreendem a natureza e suas tensões com os seres humanos e cantam isso. Sua linguagem é a linguagem do segredo que se ouve sobreposto aos sons da paisagem sonora. O ritmo e a melodia

de sua fala poética são tecidos pelos sons que fundamentam a névoa e o campo ensanguentado pós-batalha. Este enigma provoca uma suspensão no fluxo do pensamento, da respiração. A respiração suspende-se na paisagem sonora onde todos os sons passam a ser escutados e as sonoridades mais simples tornam-se ruído. O paradoxo enigmático “belo-feio” esparrama-se e confunde-se com a profecia, criando uma música que circula dentro do general. Essas vozes são ubíquas e alastram-se através das sonoridades da fala das irmãs e de seus corpos.

Macbeth e as bruxas falam a mesma língua. No entanto, recursos de oralidade como aliterações (*fair is foul, fog and filthy*) e o seu ritmo produzem uma fala distinta das demais personagens. Elas se utilizam das palavras poeticamente, segundo seus elementos naturais e seus recursos vocais. Assim, elas desafiam o general a decifrar um enigma e isto significa ouvir, ponderar, deixar-se afetar, utilizando a lógica. A musicalidade da língua, a escolha das palavras e as figuras de linguagem engendram imagens que nos afetam e desse modo criamos sonoridades e vocalidades a partir dessas imagens sensórias e corporais que o texto produz.

“O meio da poesia é, em parte, a mensagem das bruxas; Shakespeare utilizou todos os seus poderes poéticos” (KRANZ: 2003, 352). Kranz acrescenta que as bruxas falam diferente das outras personagens, mas que sua melodia transita livremente mesclando diferentes tipos de rimas. O caráter evanescente de suas aparições também apresenta uma dinâmica de brincadeira, de jogo. O jogo de quem lança a semente, some e espia para ver o que vai acontecer. Johan Huizinga afirma que

“Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. Toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição.” (HUIZINGA: 2004, 134)

Elas amarram as situações, suas vozes e pensamentos saem dos vilarejos, atravessam a floresta, passam pelas charnechas, sob os pés dos soldados, pelos ares

no fio da espada, penetram as frestas do castelo, espalham-se pelos corredores, sobrevoam a bebida do porteiro, cochicham nos ouvidos dos nobres e criados, tremem suas gargantas amaciando suas línguas e escapam pelas bocas do casal (e em especial do general Macbeth).

*“O substrato mágico formava parte de uma concepção animista da natureza que não admitia nenhuma separação entre a matéria e o espírito, e deste modo imaginava o cosmos como um organismo vivo, povoado de forças ocultas, onde cada elemento estava em relação ‘favorável’ como o resto.” (FEDERICCI, 2017: 257)*

Ao caminhar pelo descampado, ele adentra uma zona que não é a sua, mas a das outras, submetendo-se também a sua linguagem. E neste caso, a linguagem das bruxas é melodiosa, fixa, ritualística e enigmática. Ao dizer o belo é feio e o feio é belo, cria-se um jogo de opostos em que se instaura uma zona de névoa onde as vozes e os corpos mesclam-se.

Este binômio, inserido na atmosfera da narrativa, desdobra-se em deus e diabo, homem e mulher. Desestabiliza a rigidez dos opostos e nos provoca a pensar que um é o outro e o outro é um. Assim como Deus é o Diabo, o Diabo também é Deus. Mas o que isso pode significar em termos vocais, uma vez que estamos tratando de conjecturas acerca das vozes das bruxas? Como possibilitar o trânsito destas imagens para a criação vocal em si? Cavarero nos fala sobre “uma voz genérica”, “Ainda que ligada a pulsões profundas e à vitalidade da respiração, ainda que carregada de valores subversivos que desestabilizam os códigos da linguagem, a voz permanece uma voz genérica.

A voz tem sido conceituada e trabalhada de maneiras distintas. Na costura destes rastros de textos e pensamentos, agrego algumas considerações construídas pelos trabalhos de pensadores que influenciaram o pensamento do teatro ocidental do século XX. Em “A voz no Teatro Moderno”, Martin e Berry apontam a importância do subtexto para Constantin Stanislavski. Considero essa escavação sobre as imagens dos corpos das bruxas e o que subjaz as suas falas, substância desse subtexto.

*“Tomou consciência de que as palavras não contêm significado total, que elas dependem do que as subjaz. O subtexto. Desse modo, o texto é parte criativa do processo e a fala é um processo de ação que se realiza através das palavras. É preciso explorar cada nuance sutil da voz e da compreensão do texto. Stanislavski insistia que o caminho que o ator usava era o espectro completo do som disponível para mostrar o espectro completo da condição humana.”* (MARTIN; BERRY, 1991: 48).

Considerado o primeiro semiótico do teatro, Artaud criou exercícios respiratórios com a finalidade de descobrir a quais sentimentos os diversos tipos de respirações estariam associados. (MARTIN; BERRY, 1991). Quais as sonoridades do momento em que as três irmãs começam a falar? Uma irmã difere da outra? A sonoridade dos sons é diferente, evoca vozes diferentes? Explorar cada uma dessas três irmãs através de suas falas. Qual delas guia cada personagem?

Através do estereótipo, ao longo dos anos, forjou-se uma certa voz de bruxa especialmente no que diz respeito a uma voz falada. Com aspectos não vocálicos, não semânticos, como gritos uivos, vozes animais. Pode-se dizer que esta voz tenha se transformado numa voz genérica, oriunda da concepção de um corpo genérico. Destacando esse aspecto rígido, há uma voz textual, genérica e abstrata que não acessa as potências individuais. É através da voz incorporada e de suas vocalidades que uma possível voz de bruxa possa surgir.

*“E de fato agora ela comparece em cena justamente pra atestar a verdade do vocálico: a qual, longe de ser abstrata como as verdades postas pela razão, proclama apenas que cada ser humano é um ser único e é capaz de manifestar isso com a voz, chamando e contagiando outro, e sobretudo gozando essa recíproca manifestação.”* (CAVARERO, 2011,21)

A desestabilização de uma zona de certezas acerca de uma voz pré-concebida como caminho criativo permite o acesso a este espectro sonoro. O

caminho entre a melodia e o ruído, o bel canto e um canto que raspa a garganta, o claro-escuro na voz, o movimento entre um e outro, entre um canto gélido e um canto quente.

A bruxa é uma mediadora entre mundos e seus elementos, ela possibilita os trânsitos. Enquanto metáfora de composição, as personagens sonorizam, compõem, desvendam, constroem a narrativa ao mesmo tempo que são vozes em criação envolvendo respiração, fundamentos sonoros, multiplicidades vocais, vozes fantasmáticas, dança de humores, idiomas, escuta das sensações, escuta das imagens criadas pelo texto, jogos de palavras, escuta do outro, alteridade, vozes que evanescem no silêncio.

Segundo Cavarero, *“é a voz com os seus ritmos sonoros, que organiza as palavras no canto épico. O semântico, ainda não submetido às leis congelantes da escritura, dobra-se a musicalidade do vocálico.”* (CAVARERO, 2011: 25). Ainda acerca desse canto que se perpetua, se esparrama no tempo e no espaço, Kranz complementa.

*“Se Macbeth pode imitar as irmãs do destino tanto inconscientemente como conscientemente em (1.3), pode também o público pelo o que foi ouvido da melodia das bruxas em ao menos duas senão em todas as primeiras três cenas. De fato, um público tem somente que testemunhar a primeira cena shakespeariana sempre significativa e febril e experienciar o discurso gangorra nauseante para que a repetição poética seja gravada indelevelmente em sua mente coletiva. (KRANZ, 2003: 349)<sup>18</sup>*

Antes de chegar aos ouvidos dos generais, este eco verbal atravessa o campo de guerra e chega primeiramente aos ouvidos do rei Duncan através da boca de um soldado ferido e ensanguentado. O oxímoro “quando a batalha for perdida e ganha”, dito pela Segunda Bruxa, ressoa nos ouvidos do rei.

---

<sup>18</sup> *If Macbeth can imitate the Weird Sisters both unconsciously and consciously in 1.3, so can the play's audience, for it has heard the witches' tune in at least two (if not all) of the first three scenes. In fact, an audience has only to witness the always significant and proleptic Shakespearean first scene and experience the sisters' "sickening see-saw" speech to have their repetitive poetry indelibly imprinted on its collective mind.*

*“O que ele perdeu, o nobre Macbeth ganhou.” (ATO I, 1.2: 10)*

*Esse incitamento sobrenatural*

*Não pode ser mau, não pode ser bom.”*

Aqui já percebemos a onisciência e a ubiquidade instauradas. Pode-se dizer que uma vez evocado, permaneceram até o fim. Sendo elas sons, este som permeia a narrativa tanto de maneira explícita relacionadas a paisagem sonora, como de maneira simbólica, sonorizando a sensações, as impressões, e os pensamentos como um eco permanente. *“Impossível Macbeth ter escutado por acaso a antíteses "o belo é feio e o feio é belo" das bruxas; ao invés, parece ter chegado até a sua mente através do ar pesado. (KRANZ, 2003: 346)*

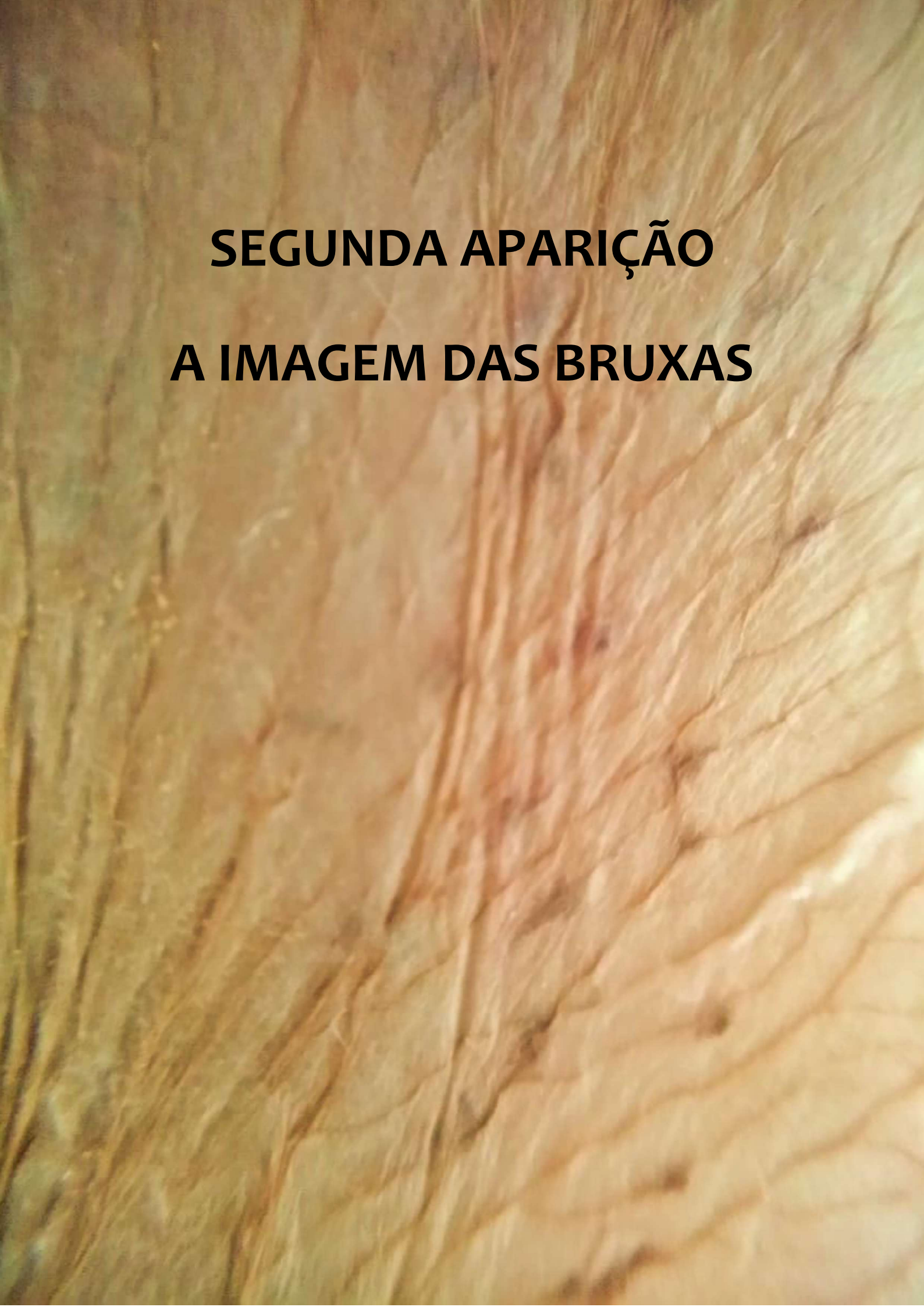
Ainda que o enigma seja algo misterioso, vago e passível de indagações, é através da melodia e da repetição sonora que as bruxas nos afetam apontando os caminhos para a construção de seus corpos e sonoridades.

*“Cenas de abertura supostamente estabelecem a cena, dando ao público localizações temporais e espaciais. Aqui, as bruxas fazem as perguntas certas (quando, onde e como), mas as respostas são terrivelmente vagas e insatisfatórias (em algum momento depois da batalha e antes do pôr do sol, no brejo, flutuando). Todavia, a sua melodia, provém algo memorável para completar os espaços das ideias: a repetição sonora. (KRANZ, 2003: 350)*

Pensando a repetição como recurso hipnótico e como essas sonoridades podem transformar-se em outras, estas podem também transformar o que se transmite. Como explica Ciane Fernandes, *“A repetição do mesmo movimento traz mais e mais distorções, provocando múltiplas e imprevisíveis interpretações e experiências” (FERNANDES: 2000, 126)*

Até agora vimos como o corpo sonoro da tempestade e seus ventos trazem e concretizam parte de suas profecias após as batalhas. No entanto, é na transmissão da profecia aos ouvidos de Lady Macbeth que o paradoxo se alastrará.



The background of the image is a close-up, vertical view of a wood grain. The grain runs from top to bottom, showing various shades of light brown, tan, and beige. The texture is organic and fibrous, with some darker, more pronounced grain lines and some lighter, smoother areas. The lighting is somewhat uneven, with a slightly brighter area towards the right side.

**SEGUNDA APARIÇÃO**  
**A IMAGEM DAS BRUXAS**

## A Imagem das Bruxas

Como foi dito anteriormente, partimos do princípio de que voz é corpo e que este corpo tem uma história, seus caminhos e participa de uma narrativa. Na segunda aparição, as três irmãs são apresentadas como mulheres que conversam, encontram os generais Macbeth e Banquo e lançam a profecia que desencadeará toda a história. Antes de imaginar os corpos das três irmãs, suas vestes e vozes, surgiu a seguinte questão: mas afinal, o que é uma bruxa, qual o significado da palavra e qual é a sua verdadeira relevância para a construção da figura-cantora partindo da integração entre seus corpos e vozes no processo da dramaturgia sonora?

### Bruxa! – uma escavação de segredos

Ainda que incertas suas origens etimológicas, as definições nas línguas latinas evocam os cenários presentes no imaginário que as cercam. Em português, bruxa é a “mulher que faz bruxarias; feiticeira; (Bras.) boneca de pano; nome de uma borboleta noturna.” (Ferreira, 1950: 199)

O verbete bruxaria revela a “ação atribuída a bruxas; sortilégio; acontecimento que, na falta de explicação, se atribui a artes diabólicas ou a espíritos sobrenaturais. O mesmo que bruxedo.” É considerado um termo pejorativo quando se refere à “mulher que supostamente, tem poderes para prever o futuro.”<sup>19</sup> (Ferreira, 1950: 199)

Na língua italiana é a “mulher que, segundo uma superstição popular que começou na Idade Média, é dotada de poderes malignos decorrentes de suas relações com o demônio<sup>20</sup>.”

Em francês, “pessoa a quem são atribuídos poderes sobrenaturais e, em particular, a faculdade de realizar feitiços malignos com a ajuda do diabo ou de forças malignas.”<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> <https://www.dicio.com.br/bruxa/>

<sup>20</sup> “Donna che, secondo una superstizione popolare iniziata nel Medioevo, sarebbe dotata di poteri malefici derivanti dai suoi rapporti con il demônio”.  
[https://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/S/strega.shtml](https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/S/strega.shtml)

<sup>21</sup> “Personne à laquelle on attribue des pouvoirs surnaturels et en particulier la faculté d'opérer des maléfices avec l'aide du diable ou de forces malfaisantes.”  
<https://www.cnrtl.fr/definition/sorci%C3%A8re>

A língua espanhola amplia o panorama de definições. *Hechicera* é a “pessoa que realiza atos de magia ou feitiçaria para dominar a vontade das pessoas ou modificar eventos, especialmente se isso causa uma influência nociva ou maligna nas pessoas ou em seu destino.”<sup>22</sup>.

Significa também “pessoa que em algumas culturas faz previsões, invoca espíritos e exerce práticas de cura usando poderes ocultos e produtos naturais; Ela também costuma aconselhar e orientar as pessoas que vêm consultá-la.”<sup>23</sup>

Todas as definições em línguas latinas apontam para os super poderes e a relação com o diabo, o grande inimigo de Deus e de sua criação segundo as religiões católicas e protestantes.

Na versão original de Macbeth, as bruxas são chamadas *the weird sisters*, também traduzido como personagens fantásticas, mágicas, bruxas ou destino (confirmando sua relação com o tempo e seu caráter onisciente).<sup>24</sup> É de conhecimento geral que a bruxa seja o arquétipo feminino marginalizado, amaldiçoado, mas misterioso e poderoso. No século 17, período em que a peça foi escrita, muitas mulheres foram acusadas de fazer pacto com o diabo e por isso foram assassinadas em massa.

A figura da bruxa como uma mulher velha e assustadora que vivia em sua sozinha em sua cabana no meio da floresta tem atravessado tanto o imaginário infantil como o adulto através dos contos de fada e do cinema. No entanto, cada uma dessas histórias apresenta um tipo diferente de bruxa. Em João e Maria, a velha assustadora e canibal; em Branca de Neve, a rainha invejosa com poderes de

---

<sup>22</sup> 1 “Persona que realiza actos de magia o hechicería para dominar la voluntad de las personas o modificar los acontecimientos, especialmente si provoca una influencia dañina o maléfica sobre las personas o sobre su destino.”

<sup>23</sup> 2 “Persona que en algunas culturas hace predicciones, invoca a los espíritus y ejerce prácticas curativas utilizando poderes ocultos y productos naturales; también suele aconsejar y orientar a las personas que acuden a consultarle.” <https://www.lexico.com/es/definicion/hechicero>

<sup>24</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/weird>

1: of strange or extraordinary character: ODD, FANTASTIC

2: of, relating to, or caused by witchcraft or the supernatural: MAGICAL

1: FATE, DESTINY.

atravessar o tempo e envelhecer; em A Bela Adormecida, a fada traída e roubada que se vingava lançando uma profecia capaz de congelar a vida.

Na história de João e Maria mencionada anteriormente, a voz da bruxa era a voz de uma mulher velha e enraivecida cuja risada nos apavorava ao mesmo tempo que a repetíamos até a exaustão apesar do medo. Ao final da história, um lenhador queima a sua casa e ela sai “renovada”, com uma voz doce agradecendo-lhes por eles a terem salvado de um feitiço. Este final original e alternativo tem sido atualizado em minha memória como uma necessidade de seguir os rastros de sua risada e as imagens visuais da mulher solitária enraivecida, da invasão e queima da sua casa e de sua transformação em alguém doce e agradecida.

Nesse processo de escavação do termo, a descoberta mais significativa do ponto de vista semântico e as imagens visuais e sonoras que estes constroem, foram os significados do termo em latim. *Fascinans, fascinatrix, maga e pythonissam. Pythonissam* ou Pitonisa, é “a mulher que vive a predizer o futuro; profetisa”<sup>25</sup>. Associado ao termo, está *Pítton*, a “serpente mitológica morta por Apolo; mago; nigromante. Nos dois últimos sentidos, tem o fem. *pitonisa*.”<sup>26</sup>

Este arcabouço etimológico, composto por rastros, demonstra como as palavras podem moldar nossa maneira de imaginar o outro sem que não nos demos conta de onde vem as definições que produzem as imagens visuais e sonoras nas quais nos fiamos em nossas criações. A etimologia, no caso da origem da bruxa, funciona como manutenção do estereótipo ligado ao mal, bem como relacionado a um ser amaldiçoado (serpente) e morto por Apolo, o grande Deus solar.

Entretanto, relação entre a bruxa e a Pitonisa amplia também o nosso imaginário sobre quem possam ter sido essas mulheres, o que simbolizavam e no que foram transformadas. Desse modo, seguimos as pistas, os rastros não em direção oposta ao estereótipo, mas em direção a uma escavação, desenterrando imagens e vozes soterradas. Além da serpente morta, Pitonisa é a profetisa bíblica que recebe

---

<sup>25</sup> FERREIRA, A.B.H. Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1950. 10ªed.

<sup>26</sup> Idem.

o rei Saul em sua caverna<sup>27</sup>, assim como as três irmãs receberam Macbeth na caverna onde as bruxas projetam o futuro da Escócia.

De que modo essa investigação etimológica pode contribuir para a criação de uma figura-compositora, suas vozes e seus movimentos? Ana Maria Ochoa Gautier, pesquisadora da área de música, raça e etnicidade defende que as culturas hegemônicas analisam outras culturas sob a ótica e os ouvidos que sua própria língua e imaginário constroem. A propósito da etimologia, ela propõe que:

*“As técnicas etimológicas emergiram como uma forma de controle das tendências da língua, como “um corpo vivo”, em relação a diversificação através do tempo, seletivamente determinando a origem correta da palavra para autorizar o seu uso correto no presente.” (Ochoa: 2014, 18)*

Palavras, essa casca de segredos maturados pelo tempo, dobrados e redobrados nas mentes, são também mantenedoras de conceitos que ocultam uma escuta mais profunda e justificam preconceitos e abusos semânticos. A escavação dos termos e de sua mitologia, afeta o modo como visualizamos essas mulheres, escutamos suas vozes e seu passeio pelos ouvidos. Nossa percepção textual passa a ser construída pela sobreposição dos significados da palavra do texto à imaginação e vivências individuais com as personagens de uma história. Quais são as vozes do texto?

*“Para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que seu eco possa talvez ainda vibrar: captar uma performance, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela possibilita comunicar.” (ZUMTHOR: 1993, 219)*

Portanto, compreender quais eram as imagens das mulheres acusadas de bruxaria no período em que o texto foi escrito, como elas circulavam e com que intuito, pode aprofundar a nossa relação com a figura das bruxas, desenterrando

---

<sup>27</sup> O mito será detalhado adiante.

suas vozes e narrativas diversas. Em “O destino das imagens”, Rancière propõe a questão:

*“seria realmente de uma realidade simples e unívoca que elas (as imagens) nos falam? Não haveria, sob o mesmo nome de imagem, diversas funções cujo ajuste problemático constitui precisamente o trabalho da arte?” (RANCIÈRE, 2012: 9)*

Desse modo, talvez seja possível, refletir sobre como as imagens se transformam também através da arte. Em *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 1*, Isabelle Anchieta discute como a imagem da bruxa foi construída através da circulação de panfletos e como estas impactaram e entretiveram a população.

*“Adotamos o pressuposto de que toda imagem é uma polimagem, o que significa afirmar que dialoga com outras em ordem e grandeza indefinidas, já que em qualquer imagem, por mais originalidade que se arrogue, contém sempre uma citação a outras imagens.” (ANCHIETA, 2019: 20)*

As primeiras aparições das bruxas shakespearianas são uma espécie de apresentação que estabelece a atmosfera em que performarão as suas ações. Esta atmosfera costura as forças da natureza (deusas antigas) e a figura da mulher alvo de acusação, revelando a moral de uma sociedade em transição na qual o corpo indócil dos mitos femininos, tornava-se perigoso e suspeito. O corpo da bruxa é uma sobreposição de peles, nomes e histórias.

### **Mendigas Audazes**

Durante a segunda aparição, novamente ao som dos trovões, as três irmãs conversam e nesta conversa, Shakespeare demonstra como constrói as figuras das bruxas de acordo com o imaginário renascentista. Quem eram as mulheres acusadas de bruxaria, o que faziam, quais os seus poderes e como elas os utilizavam são as características reveladas.

*“A mulher de um marinheiro tinha castanhas no colo  
E mastigava, e mastigava, e mastigava. ‘Dá-me!’, disse eu.*

*‘Sai, bruxa!’, gritou a parruda empanturrada.” (1.3 – 27)*

No século XVI, com o empobrecimento constante dos camponeses, estes foram forçados a esmolar ou a roubar para sobreviver. Enxotada, a palavra bruxa é dita com desprezo pela boca de outra mulher. Esse ambiente de hostilidade nos revela a atmosfera em que se encontravam as mulheres idosas - anciãs - que muitas vezes sozinhas e empobrecidas, caminhavam em busca de comida. Em “Calibã e a Bruxa”, Silvia Federicci demonstra como o processo de acusação e perseguição se dá pela marginalização das mulheres idosas.

*“Na Inglaterra, as bruxas eram normalmente mulheres velhas que viviam da assistência pública, ou mulheres que sobreviviam indo de casa em casa mendigando pedaços de comida, um jarro de vinho ou de leite; se estavam casadas, seus maridos eram trabalhadores diaristas, mas, na maioria das vezes, eram viúvas e viviam sozinhas.”*

Anne Llewellyn Barstow também defende que na Europa foi criada uma estratégia de acusação em que os acusadores frequentemente encontravam-se em situação econômica mais favorecidas, ainda que vivessem na pobreza.

*“Na maioria das áreas da Europa, as acusadas eram muito pobres e seus acusadores estavam em melhor situação do que elas. Embora a maioria dos acusadores fossem vizinhos que também viviam na pobreza, ainda assim possuíam mais bens do que as vítimas. A feiticeira era, em muitos casos, a mais pobre entre os pobres; dependendo de seus vizinhos para não morrer de fome.”*  
(BARSTOW, 1995: 45)

Desse modo, inicia-se um mal estar em relação a essas mulheres mais empobrecidas que se tornavam aborrecidas pela própria situação em que se encontravam.

*“As mulheres mais velhas e solitárias, especialmente vulneráveis a esse esmagamento econômico, começaram a ser vistas como incômo-*

*das. Quando não as ajudavam, as pessoas se sentiam culpadas, um estado desconfortável que era frequentemente exacerbado quando as mendigas as amaldiçoavam por sua recusa. Então, quando uma desgraça acontecia, as pessoas voltavam-se contra as mendigas, um exemplo clássico de culpar a vítima. (BARSTOW, 1995: 45)*

Assim, eram acusadas de realizar atos de vingança que passaram a justificar a violência contra essas mulheres, viviam num círculo em que sozinhas, necessitavam defender-se de uma sociedade violenta que cada vez mais nutria ódio por elas. Marcado por revoltas camponesas devido aos crescentes abusos da burguesia e pelas suas repressões em diversas partes da Europa, tal tumulto fomentou ainda mais os sentimentos de revolta.

*“Contudo, podemos imaginar que o feroz trabalho de repressão conduzido pelos príncipes alemães, e as centenas e centenas de camponeses crucificados, decapitados e queimados vivos, sedimentaram ódios insaciáveis e planos secretos de vingança, sobretudo entre as mulheres mais velhas, que haviam testemunhado e recordavam esses acontecimentos e que, por isso, eram mais inclinadas a tornar pública, de diversas maneiras, sua hostilidade contra as elites locais.” (FEDERICCI, 2017: 316)*

Esse corpo-história, corpo-revolta é movimentado por múltiplas vozes, por vozes furiosas. Ele é múltiplo, dual e ambíguo. Sua multiplicidade se dá por sua própria história, pelas marcas corporais, pelas marcas do tempo no corpo, pela memória do corpo jovem e suas experiências. É dual, pois caminha entre o fio que divide a feitiçaria como modo de vida e a bruxaria como arma de defesa. A marginalização desses corpos os torna corpos liminares. De acordo com Victor Turner,

*“A liminaridade, a marginalidade e a inferioridade estrutural são condições em que frequentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte. (...) Cada uma dessas produções tem caráter multivoco, possui várias significações, sendo*



*capaz de mover os homens simultaneamente em muitos níveis psicobiológicos.” (TURNER, 1974, pp. 156-157).*

Quais as imagens e gestos que estas senhoras do tempo podem gerar? Quais as sonoridades de suas falas e cantorias? A descrição de uma imagem e sua escuta geram o desejo de uma busca para o que está aquém daquilo que está posto e dado como verdade, em direção aos segredos ocultos pelas narrativas vigentes.

A Primeira Bruxa, em resposta ao insulto da mulher do marinheiro, manifesta seus intentos no corpo de um animal:

*“Seu marido foi a Alepo, comandando o Tigre:  
Na peneira navegarei para levar isso a cabo  
E, como um rato sem rabo<sup>28</sup>, (1.3 – 27)*

Ela promete castigar o seu corpo e tumultuar o seu sono.

*“Vou deixá-lo bem seco que nem feno:  
Não dormirá de dia, nem ao sereno,  
Sem poder pregar os olhos, fatigado,  
Ele viverá sempre amaldiçoado.”*

Federicci contextualiza esse costume como uma insubordinação às guerras sociais impostas contra as populações rurais.

*“Quanto aos crimes diabólicos das bruxas, eles não nos parecem mais que a luta de classes desenvolvida na escala do vilarejo: o “mau-olhado”, a maldição do mendigo a quem se negou a esmola, a inadimplência no pagamento do aluguel, a demanda por assistência pública.”*

Na conferência *“Brujas: el vuelo del mal”*, Maria Tausiet demonstra quando começaram a crer nas bruxas e quando deixaram de crer, num processo que mitificou as Deusas greco-romanas para em seguida demonizar os seus ritos e

---

<sup>28</sup> “Segundo a tradição, as bruxas tinham o poder de se metamorfosearem em ratos, mas não tinham nenhuma parte do corpo que correspondesse ao rabo.” (SHAKESPEARE, 2016: 230)

sacerdotisas transformando-as em serviçais do diabo, e por fim, torná-las a personagem má dos contos de fadas.

*“Não se pode falar em bruxas propriamente no mundo greco-romano, mas sim de magia e como magia e religião estavam interligadas. Havia a magia benéfica usada para trazer chuva em tempos de seca, mas também havia a magia maléfica, proibida que convivia com a religião. As divindades ligadas a um tipo de magia maléfica, eram femininas e representavam de alguma maneira a noite e a morte.”<sup>29</sup>*

A autora acrescenta que entre estas divindades, estavam Selene (a deusa da lua), Hécate (a deusa dos mortos, dos espaços liminares e das encruzilhadas), e Artemísia ou Diana (deusa caçadora selvagem com arcos e flechas). Esta última era irmã de Apolo e disparava as flechas causando a morte das mulheres. Com o tempo, Diana adotou as características das outras duas, tornando-se uma só deusa. Assim sendo, encontramos aqui uma sobreposição de mitos que costuram planos de significações que subjazem a figura que povoa os contos de fada e o imaginário coletivo.

Além dessas deusas, formavam o estereótipo da bruxa, as criaturas semidivinas e híbridas entre humanos e animais, inspiradas em corujas devido ao seu olhar quase humano. As Lârnias, com seus corpos de serpente, eram as responsáveis pela morte de homens. Havia a lenda que estas divindades e os seres híbridos atravessavam os céus durante as noites guiadas por Diana, numa procissão dos mortos, os fantasmas caçadores. (COMMELIN, 1941).

Estas histórias acerca de transformações corporais passaram de imaginário popular, lendas às crenças no diabo. O poder da imaginação foi reconhecido pelas autoridades religiosas europeias do século XV e condenado pelo sistema inquisitorial que fez todos os esforços para apagar o tudo o que pudesse mover a imaginação, especialmente expressa através da música e da dança. o *Malleus Malleficarum*, livro que fundamentou a inquisição europeia por cerca de três séculos,

---

<sup>29</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=ojwIH\\_SMFhM](https://www.youtube.com/watch?v=ojwIH_SMFhM)

Kramer e Sprenger discutem a questão da imaginação como uma espécie de poder dado aos humanos.

*“(..) o poder da imaginação é capaz de, na realidade ou na aparência, modificar os corpos de outras pessoas, quando esse poder da imaginação não é reprimido; portanto concluímos que o poder da imaginação não há de ser distinto dos demais poderes sensíveis do homem, por ser comum a todos os demais e abrangê-los a todos ao mesmo tempo.” (KRAMER; SPRENGER: 1991,65)*

À medida que este poder pode ser utilizado para malefícios, os inquisidores concluem:

*“E assim, as mulheres, a fim de causar alterações nos corpos de outras pessoas, às vezes se servem de certos elementos, que ultrapassam nossa compreensão, mas não sem a ajuda do diabo.”*

É deste poder imaginário que trata a maior parte dos processos criativos nas artes (seja no teatro, na dança, na música, ou na escrita) onde somos sempre convidados a ultrapassarmos os nossos limites físicos e vocais, transformando nossas vozes e corpos.

As características criativas e imaginativas que envolvem a figura da bruxa aproximam-se da arte enquanto aprendizagem e compreensão sobre os processos históricos, filosóficos e espirituais que envolvem o estar no mundo e como nos afetamos e somos afetados pelas coisas, seres e pessoas que conhecemos e que não conhecemos, compreendendo a complexidade em nós e no outro, compreendendo que existe “um outro”, ou “uma outra” sobre cujas narrativas não podemos ter domínio. As bruxas, enquanto mulheres subversivas à nova ordem burguesa e capitalista, tornam-se uma espécie de ruído, uma vez que suas vozes brincam com o medo da morte, com o bem e o mal, desafiando a religiosidade em ascensão e criando sensações e afetos.

*“Sem dúvida, o afeto não se acomoda às construções binárias de poder, e nisso, claramente não pertence a nenhum lado. Disto isto, existe um otimismo notável que cerca o afeto, especialmente em*

*relação à sua capacidade de transformar, reestruturar, e subsequentemente, facilitar os modos alternativos do ser.”* (Thompson: 2014, 13, tradução própria) [4]

O corpo envelhecido atravessado pelas marcas do tempo, essa imagem implacável daquela que está mais próxima da morte, torna-se o centro da narrativa. A mulher idosa que atravessou o tempo, é conhecedora da história de um vilarejo, de suas invasões, revoltas, danças e cantos. Presencia batalhas, acode os mortos, cura os feridos e conta a suas histórias. Elas estão num movimento constante. De acordo com Isabelle Anchieta, essas imagens tem em comum a construção de uma “sobre subumanidade das mulheres.”<sup>30</sup> A autora defende que:

*“Não se trata de misoginia pura e simples, mas sobretudo de um mecanismo de marginalização daquilo que fascina e que não está sob domínio. Não se pode explicá-las nem as controlar, nem tampouco ter controle sobre os sentimentos que elas provocam. São mulheres “diabolizadas” por agirem contra uma ordem tida como natural, uma vez que subvertem as funções e os papéis representados por homens e mulheres.”* (ANCHIETA, 2019: 25)

Intimamente associadas aos poderes da natureza incontrolável, a figura da bruxa passa a ser temida como se teme à natureza, suas imprevisibilidades e sobre humanidades. A força atribuída às bruxas não é exatamente uma força maléfica,

*“mas tão alheia e remota ao mundo dos homens que constitui uma ameaça à ordem social, ética e até física do cosmo. Essa maneira de retratar a bruxa é tão antiga e provavelmente arquetípica. Essa bruxa não é uma simples feiticeira, nem uma demonólatra, nem uma pagã. É uma presença hostil oriunda de outro mundo. O terror visceral inspirado por essa bruxa arquetípica ajuda a explicar o excesso de ódio*

---

<sup>30</sup> ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 1: Bruxas e Tupinambás Canibais.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019. (Pg. 25)

*e o medo acumulados durante a caça às bruxas.” (RUSSELL; ALEXANDER, 2019: 65)*

As três irmãs shakespeareanas são essa força natural e sobrenatural, expressam sua fúria através de vendavais. Eram o próprio vento sacudindo os navios no tapete do mar tantas vezes tingido de sangue. As mãos dos mares e do vento, desenhando redemoinhos, soprando os navios apequenados. Navios de papel nas mãos do mar infinito.

*“Segunda bruxa:  
Dar-te-ei um vento.  
Primeira bruxa  
Como és gentil!  
Terceira bruxa:  
E eu outro.” (1.3 – 27)*

Simbolicamente, podemos imaginar uma voz que vocaliza essa ventania, que lança suas palavras ao vento imaginando o sacudir dos barcos como três línguas de vento.

*“Eu mesma possuo todos os demais,  
Sei como sopram nos portos distantes,  
Em todos os conhecidos quadrantes,  
Das cartas de navegação.” (1.3, 27)*

Acerca dos ventos, Istanbul é uma cidade onde podemos experimentar os ventos de maneira muito distinta. *Meltem*, o vento veraneio, circula debaixo pra cima e levanta tudo que não oferecer resistência. *Poyraz* é o vento gélido de fim de outono e espeta o rosto como pequenas agulhas e provoca sinusite. Os ventos tem seus corpos e vozes e surgem de distintas direções. De acordo com Bethencourt, *“considera-se que o vento do sul apodrece o ar e enfraquece os corpos, pois é vento inchado e agrava o ouvido, fere o coração, porque abre os poros do homem e entra no coração.” (BETHENCOURT, 1987: 151)*

## **Ressignificando o corpo ancião**

### **O Sonho**

Durante a pandemia, houve um período difícil em que surgiram muitas dúvidas a respeito do caráter dúbio das bruxas, de sua imagem nos filmes de terror e como me aborrecia o tratamento absurdo dado a elas pelo autor. Me aterrorizava a imagem de seus corpos e a ideia da bruxa canibal da lenda de João e Maria. Ainda que eu houvesse lido os textos que explicam como as mulheres foram transformadas em bruxas, em que circunstâncias foram obtidas as confissões e com que objetivos, haviam dúvidas sobre abandonar as imagens estereotipadas da bruxa shakespeariana. Eu me questionava sobre a veracidade da descrição desses corpos, e me questionava sobre a escolha de abandoná-la e seguir a pesquisa e a construção das cenas apenas a partir da minha relação com o tema que propõe algo mais lúdico a partir das imagens do meu próprio corpo ainda jovem, imaginando – as apenas como um coro de vozes múltiplas. Numa noite fria e chuvosa, tive o sonho que parecia uma espécie de resposta às minhas questões.

Numa várzea vasta, imensa, havia uma cerca de arame farpado como uma trincheira de guerra. Nos fundos da várzea, ao longe, um casebre de madeira carcomida, vazio. Os olhos vazados das janelas olhando o horizonte... Era a cerca, eu, o casebre e a várzea. Dentro do casebre, pude ver minha mãe e minha sobrinha sentadas numa cadeira. Eu sentia uma brisa soprada da direção da cerca. Tive medo ao olhar minha mãe e minha sobrinha e percebi que eu estava muito longe delas caso eu precisasse correr. Foi quando notei que havia uma mulher na cerca. De onde teria saído? Tive medo e comecei a correr em direção ao casebre. Minha mãe e minha sobrinha não me viam. Conversavam e riam. A distância entre o arame farpado e eu havia encurtado e a mulher tentava atravessar estourando-o com as mãos. Eu parei e decidi ir ao seu encontro. Ela vestia uma calça jeans velha, uma camisa xadrez de fundo branco encardido, botinas e chapéu de palha. Os cabelos eram ressecados e ela caminhava e me olhava no fundo dos meus olhos. Deixei-a aproximar-se sem me mexer apesar de todo o pavor que sentia. Minha mãe e minha sobrinha riam. Ela queria protegê-las. A mulher aproximou-se lentamente. Sua pele era machucada por cicatrizes que pareciam cortes. Havia muitos. Os olhos eram tristes e ao mesmo

tempo assustadores. Ela sorriu. Tinha dentes quebrados. Ela me olhou novamente. Os seus olhos eram os meus. O vento soprava e sem que ela tivesse aberto a boca para dizer algo, eu pude escutar. “Não se esqueça de mim.” Um sussurro, mas um sussurro grave, encorpado. Ela sussurrava como se quisesse me agarrar pelo braço.

A partir dessa invocação sussurrada eu decidi investigar a imagem do corpo torturado e intimidador. Passei a pensar em como as pessoas angustiadas e machucadas amedrontam, como é fácil associá-las ao mal e à morte sem que pensemos que seus corpos possam ter sido transformados pelas mãos de outros, em geral figuras de autoridade e em sua maioria masculinas, como no caso das mulheres acusadas, marginalizadas e assassinadas, assim como ainda acontece até hoje com as pessoas empobrecidas e sem moradia, ou com as pessoas de grupos excluídos e lançados. Compreendi que esta era não somente uma das vozes que compunha a multiplicidade visual e sonora dos corpos das bruxas, mas era a voz principal, por ser a pele do tempo, fantasmagórica, uma voz capaz de desdobrar-se em muitas outras, uma vez que abarca em si muitas outras vozes. As três irmãs, essas mendigas audazes, entre a vida e a morte, lançam o enigma que inculca e rouba o tempo do general Macbeth. Andarilhas fantasmas desafiam generais no meio da guerra. Como soaria a voz de um rosto feminino e idoso coberto de cicatrizes? Como este corpo-voz se movimentaria? Imagino que não são as vozes das sacerdotisas, mas as vozes da fúria. A fúria de um corpo torturado. A fúria de um corpo marcado que atravessa o tempo, que segue com as cicatrizes e é desta pele que surge a força que sentimos em sua voz e em seus movimentos. “Não se esqueça de mim”.

Frequentemente escutamos os sons de nossos sonhos. Seja a paisagem sonora do lugar, seja música ou frases importantes que possam apontar caminhos para nossos questionamentos. Schafer nos lembra que

*“muitos dos grandes sonhos do velho testamento eram aurais ou continham elementos aurais importantes. Entre os índios norte-americanos, a canção de um profeta surge de um sonho e é cantada assim que ele desperta.” (SCHAFER: 1982, 33)*

Quando escrevia o roteiro do longa metragem *Blue Velvet*, David Lynch enfrentava problemas para finalizar o seu filme após quatro esboços. Até que certo dia, indo ao um escritório para uma reunião, lembrou-se de um sonho.

*“Pedi uma folha de papel para a secretária que estava na recepção, porque de repente me lembrei de um sonho que tinha tido na véspera. Escrevi o sonho e lá estavam três elementos que solucionavam todos os problemas. Foi a única vez que isso me aconteceu.”* (LYNCH, 2006: 67)

O sonho com a mulher apresentou-se como um possível alerta a caminhos excessivamente racionais que a pesquisa havia tomado devido ao confinamento e a falta de um trabalho prático de experimentação com outras performers. Lembrou-me da potência criativa dos sonhos e como estes são capazes de expandir nossa relação com esse interior que se relaciona com questões externas, sociais e como estas nos afetam. Na lenda, o General Macbeth entra em uma espécie de devaneio, ao ouvir vozes e ver fantasmas, uma espécie de limiar entre a vigília e o sono.

Em *Sonhos e Visões*, Coxhead e Hiller nos falam a respeito do sonho criativo.

*“Quando sonhamos, podemos devolver algo valioso para a sociedade. O sonhador criativo não regressa de mãos vazias do sonho. É um explorador do mundo dos sonhos que regressa com uma canção, uma dança, um remédio, com informação acerca do futuro, informação acerca de um lugar remoto ou com alguma ideia nova.”* (COXHEAD; HILLER, 1976:16)

Desse modo, acredito que o sonho possa ter sido uma espécie reaproximação com as personagens das bruxas através de um rastro importante e fundamental que estava sendo esquecido: o corpo ancião, marcado pelo tempo e suas sonoridades.



### **O corpo ancião e a passagem do tempo**

As mulheres idosas tem em si todas as outras quais já passaram pelo seu corpo. A bebê, a menina, a adolescente e a mulher adulta. Através da memória, podemos tocar as lembranças sobre quem fomos e recordar como nossos sentidos foram afetados.

Tadashi Endo, bailarino de Butoh e diretor japonês, propõe um exercício, uma caminhada na qual ele pergunta “Onde está a menina, o menino de cinco anos?” Onde foi parar aquele corpo? As pessoas caminham até um ponto de chegada relembrando fragmentos, detalhes, cheiros, sons, cores, pessoas e situações. Tadashi nos guia nessa caminhada até chegarmos ao momento presente. Ele nos lembra que caminhamos sobre os mortos e que muito foi feito antes de chegarmos até aqui. Este é o corpo ancião que nos interessa. O corpo memória. E através das lembranças, podemos ainda visitar esse passado. Podemos pensar o mesmo a respeito de nossas vozes e daqueles que habitam em nós e como nós as acessamos no momento em que criamos. Nossos corpos tem em si todos os outros corpos, todas as outras vozes.

As pessoas imortalizam-se dentro de nós. Vivemos em fantasmagoria. Em nossas memórias, as pessoas continuam vivas dentro de nós, um pouco de suas vozes, seus olhares e pensamentos nos integram. Caminhamos sobre os mortos, caímos e nos levantamos sobre eles num processo contínuo. A vida é som e fantasmagoria.

O corpo ancião e sua proximidade com a morte, o futuro e o desconhecido. A visão aquém e além do alcance porque possui a ligação com o passado que atravessa o presente rumo ao futuro. Estas vozes comportam e recebem outras vozes. Esta é a velha bruxa que me interessa. Este estado aberto às transformações físicas e vocais, o corpo-voz profecia criador que revisita passado e que se recria no presente, rumo às invenções futuras.

As mulheres anciãs são a memória viva de um vilarejo, conhecem suas histórias, e, portanto, podem ser também resistência a um pensamento ou às políticas opressoras. São memória, história oral a ser recontada. Ao discutir as

questões sobre a supremacia da escrita em relação à oralidade, a escritora moçambicana Paulina Chiziane aponta que é através da escuta de histórias que as crianças recebem os valores de sociabilização, sendo a oralidade, portanto, o primeiro lugar de qualquer ser humano.<sup>31</sup> Em geral, essas histórias são contadas pelas avós que transmitem esses valores através do timbre de suas vozes, dos olhares e de seus gestos. É um lugar de afeto, um lugar primevo onde imagens e sonoridades são impressas em nossas memórias. Quando somos alfabetizados, já conhecemos muitas histórias, inventamos tantas outras, cantamos, pintamos e dramatizamos. Chiziane acrescenta que o lugar da tradição oral é o lugar que elogia a inteligência e não a força bruta, sendo a prática de escuta dessas histórias um chamamento para que as crianças possam desenvolver o pensamento e a imaginação através da musicalidade da língua e do reconhecimento das diversas emoções que uma história ou um canto pode despertar em nós.

A partir daí, podemos imaginar o quão diferente teria sido se pudéssemos ouvir as histórias dessas mulheres, bruxas ou não, através de suas bocas, dos sons de suas vozes e do movimento de seus corpos ao invés de conhecê-las através da pena dos inquisidores.

Em *Mulheres que Correm com os Lobos*, Clarissa Pinkolès nos fala da importância e poder do corpo e como este é o disparador de sensações de onde tudo provém.

*“Está errada a imagem vigente na nossa cultura do corpo exclusivamente como escultura. O corpo não é de mármore. Não é essa a finalidade. A sua finalidade é a de proteger, conter, apoiar e atizar o espírito e a alma em seu interior, a de ser um repositório para as recordações, a de nos encher de sensações - ou seja, o supremo alimento da psique. É a de nos elevar, e de nos impulsionar, de nos impregnar de sensações para provar que existimos, que estamos aqui, para nos dar uma ligação com a terra, para nos dar volume, peso.”*  
(ESTÉS, 1992: 237)

---

<sup>31</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=WiLijX\\_7dDk](https://www.youtube.com/watch?v=WiLijX_7dDk)

A velhice do corpo, a velhice da voz é um lugar comum, um ponto de chegada de todas e todos nós, humanos e animais. Até mesmo os objetos envelhecem, os pensamentos e os desejos envelhecem. Tudo o que existe é fisicamente transformado, tecido e retocado pelas mãos do tempo.

### **Bocas descarnadas e dedos tortos pedem silêncio**

Apesar do dia chuvoso, misteriosamente afogado na névoa, a batalha foi vencida e os generais Banquo e Macbeth caminham de volta pra casa no meio do campo nevoento onde as três irmãs surgem ao longe. A atmosfera enigmática e paradoxal, o belo-feio, reaparece na fala de Macbeth:

*“Nunca vi um dia assim tão feio e tão belo”*

O vazio da charneca, inabitado, porém repleto de histórias e seus fantasmas de guerra, homens, animais e andarilhos é o espaço inicial onde ecoam as vozes dos trovões, o espaço das bruxas que lhes aparecem repentinamente. Banquo é o primeiro a comentar:

*“Quem são essas,  
Tão murchas e selvagens no trajar?”*

Em “Os Vivos e os Mortos na Sociedade Medieval”, Jean-Claude Schmitt, sobre as vestimentas dos mortos, afirma que

*“A vestimenta nunca é apenas uma proteção do corpo. (...) É igualmente percebida como um dos modos de expressão do valor moral ou religioso da pessoa. Melhor ainda, é uma e mesma coisa em relação a quem usa, participa de seu ser, como uma segunda pele.”*  
(Schmitt, 1994)

Acerca desse tipo de aparição, Estés fala a respeito de visões repentinas, no meio do nada, em espaços liminares.

*“Nos mitos e contos de fadas, as divindades e outros espíritos poderosos testam o coração dos seres humanos ao aparecer sob diversas formas que disfarçam sua natureza divina. Aparecem usando mantos, farrapos, faixas de prata ou com os pés enlameados.*

*Aparecem com a pele morena como madeira escura, ou em escamas feitas de pétalas de rosa, como uma frágil criança, como uma velha de um amarelo esverdeado, como um homem que não sabe falar ou como um animal que sabe. Os grandes poderes estão querendo descobrir se os seres humanos já aprenderam a reconhecer a grandeza da alma em todas as suas variações. (ESTÉS, 1992: 245)*

Na era medieval, as sociedades admitiam a existência de poderes sobrenaturais, estavam muito próximas à morte e aos mortos. A crença nos fantasmas era aceita por todos e o dualismo religioso apresentava uma diferenciação entre o diabo e suas fantasmagorias e os santos e suas aparições. (SCHMITT, 1994).

*“Não parecem habitantes da Terra,  
Estão mesmo aqui? – Estão vivas, são pessoas  
A quem um homem possa indagar? Parecem me entender,  
Pois juntas, a um só tempo, levam os dedos tortos  
Aos lábios descarnados; poderiam ser mulheres,  
Embora suas barbas me impeçam de interpretar  
O que de fato sejam.” (ATO 1, 1.3: 31)*

A sincronicidade sugere a ligação temporal e rítmica entre os seus pensamentos e corpos. O general Banquo questiona se estão vivas, se são pessoas ou mulheres. Na névoa, as mulheres de aparência cadavérica transportam segredos e mistérios.”

*Primeira Bruxa  
Menos que Macbeth, e maior.  
Segunda Bruxa  
Não tão feliz, mas mais feliz.  
Terceira Bruxa  
Serás pai de reis, mas não serás um.  
Assim saudemos Macbeth e Banquo.” (1.3, 31)*

Pedem silêncio, para que se ouça o que se tem a dizer. É dessa boca descarnada apontada pelos dedos tortos, (quebrados?) que sairá a profecia que encantar os ouvidos do General.

*“As profecias não são simplesmente a expressão de uma resignação fatalista. Historicamente, tem sido um meio pelo qual “os pobres” expressam seus desejos com o fim de dotar seus planos de legitimidade e de motivar-se para atuar.” (FEDERICCI, 2017: 260)*

Esta descrição nos remete tanto à imagem de mulheres idosas, quanto à imagem de uma mulher torturada antes de ter sido morta. A imagem é também a projeção dos dois Generais, considerando a diferença entre o gênero, a classe social e a personificação da bruxa enquanto projeção masculina onírica de sua alma, ou de sua percepção inconsciente do feminino, daquilo o que é estrangeiro, da outra.

Suas vozes mesclam-se ao som da névoa, da imensidão vasta da charneca - o seu ambiente - que os dois generais adentram, invadem. No meio da névoa, outro mundo se anuncia. A língua e a saliva desses lábios murchos e secos profetizam ao general. A língua sem musculatura, mas também flexível, língua que já possa ter cantado muitas narrativas e epopeias.

*“A voz, de fato, não camufla; pelo contrário, desmascara a palavra que a quer mascarar. A palavra pode dizer tudo o contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que diga comunica antes de tudo, é sempre uma só coisa: a unicidade de quem emite.” (CAVARERO, 2011: 40)*

A relação entre as três irmãs e o tempo é revelada pela pergunta de Banquo, que deseja saber o seu destino, uma vez que não será rei como Macbeth. Percebe-se uma certa naturalidade e neutralidade em relação às aparições.

*“Se puderem ver dentro das sementes do tempo  
E dizer qual grão germinará e qual não,  
Digam-me, a quem nunca implorou ou temeu  
Nem seus favores nem seu ódio.” (1.3 – 31)*

As bruxas foram também associadas às Moiras, chamadas também de Parcas ou Fiandeiras, pois a elas cabe tripla tarefa de fiar o nascimento, medir a vida e cortar o fio da existência. Como o tempo, elas tecem o nascimento, a vida e a morte. Segundo a lenda, viviam vestidas de branco as três de branco, chamavam-se Cloto,

Láquesis e Átropos e residiam no Olimpo. Eram companheiras das nove musas, com as quais costumavam cantar e dançar e só respondiam ao Apolo, o Deus da profecia. (ROBLES, 2019)

Para Hesíodo, as velhas Fiandeiras são filhas de Nix e, alegoricamente, de Zeus e Têmis, a justiça. Cloto é a fiandeira que segura a roca; Laquesis é a trançadora do fio; e Átropos, a menor em estatura e a mais terrível, é a implacável que corta a linha com sua abominável tesoura. Das três, esta era tida como uma fúria cega, pois ainda que todas as divindades se opusessem unanimemente, era ela quem determinava o "até aqui e não mais além". (ROBLES, 2019: 100)

Curioso, Macbeth deseja saber mais, ainda que considere a sua fala imperfeita.

*“Esperem tagarelas imperfeitas.*

*Contem-me mais.*

Em *Um rei à escuta*, Ítalo Calvino conta a história de um rei surpreendido por um canto ao longe. Um canto feminino que o instiga a deixar o seu trono e a seguir a voz que escuta. Ele canta junto com a voz que vem de longe, seguindo o seu rastro sonoro.

*“Descobrimo ter um corpo, uma só vida para viver, e ser uma pessoa única do mesmo modo que qualquer outra, o rei a escuta canta. Mas então, obviamente não é mais um rei: é um ser humano radicado em sua condição ontológica fundamental. A simples verdade do vocálico faz cair as coroas sem que nem mesmo se escute o barulho da queda.”* (CAVARERO, 2011: 22)

Ao contrário do rei que persegue às cegas a voz feminina, Macbeth vê quem lhe diz, embora não saiba claramente se são seres deste mundo ou de outro, ou o que quer que sejam. Ele se rende aos presságios que ecoam seus desejos pós vitória. A névoa, a várzea manchada pela batalha, o cansaço, o inesperado. O general é embalado pela imagem de suas profecias no meio do nada. Um sussurro, um cochicho, uma voz estranha ao seu corpo. Embora o general não cante, os ritmos e

melodias das falas das bruxas o afetam a tal ponto que sua própria voz é tomada pelos oxímoros presentes nas falas das irmãs. Ao escutar as profecias e repeti-las na carta que escreve à sua mulher, Macbeth se entrega à sonoridade da melodia, do ritmo e do timbre de suas vozes. “A voz humana é o lugar privilegiado do duplo sonoro, do uníssono e da diferença, do mesmo e do outro.” (CASTAREDE, 1998: 195)

*(...) Digam donde*

*Tiraram esse estranho descortino, ou por que*

*Neste campo devastado tolheram nossa jornada*

*Com essas proféticas saudações? Digam, eu ordeno!” (1.3 – 33)*

Assim que Macbeth lhes ordena, estas desaparecem no ar. Elas o deixam com a imagens de suas premonições, desfazendo-se no vento. Banquo questiona a veracidade das visões, alegando terem comido a raiz do meimendo que segundo as tradições, provocava alucinações.

*Macbeth*

*Viraram ar, e o que pareceu sólido,*

*Dissolveu-se como suspiro ao vento.*

*Se mais ficassem...*

*Banquo*

*Aconteceram tais coisas de que falamos?*

*Ou comemos da raiz da insanidade,*

*Que faz a razão prisioneira?” (1.3 – 33)*

A mendicância no meio da charneca, no meio da guerra nas andanças. Sob seu aspecto humano, são andarilhas. Vão pedindo, vão caminhando e conhecendo diferentes espaços e pessoas, conhecem as áreas por onde transitam e metamorfoseiam-se no vento. Fariam isso descalças? Sentindo a terra sob seus pés, pisando em vidros quebrados, criando uma sola, uma couraça? As profecias das bocas descarnadas, dos fantasmas das mulheres mortas se esparramarão até o castelo, onde chegarão aos ouvidos da Lady.

### Dama nobre lê à luz de velas

Segundo alguns fragmentos históricos, a Lady era neta de Kenneth IV, rei da Escócia que havia sido morto numa batalha contra o avô de Duncan que por sua vez era primo do General Macbeth. Casando-se com este, ela integra um clã rival.<sup>32</sup>Tal evento é considerado como uma justificativa para o seu desejo de vingança e retomada do reino da Escócia.

Em uma das salas do castelo, Lady Macbeth lê a carta na qual Macbeth conta o que as bruxas lhes profetizaram. Ela caminha e nessa caminhada, escuta a voz de seu marido que lhe conta o que as irmãs lhe sopraram na névoa. Com uma vela na mão, ela lê em voz alta e sua voz sobrepõem-se à voz de seu marido. Ela ouve a sua voz e sua leitura é uma releitura à cinco vozes, uma vez que as vozes das bruxas lhes cantam o conteúdo da carta. Ouvimos os seus passos, ela sobe ou desce escadas ou ela caminha pelos aposentos escuros.

*“Encontrei-as no dia da vitória e compreendi, pela perfeição do relato, que possuíam mais do que o mortal conhecimento humano. Ar dia em desejo por questioná-las mais, mas elas se fizeram ar e nele esvaeceram. Enquanto permanecia em êxtase, maravilhado, chegaram emissários do rei saudando-me como chefe de Cawdor, título pelo qual essas irmãs sinistras tinham antes me saudado, e referindo-se a mim no futuro com ‘Salve, rei que serás’. Pensei que seria bom comunicar-te disto, minha adorada parceira na grandeza, para que não percas a oportunidade de regozijar-te, devido à ignorância da honra que te é prometida. Guarda isso em teu coração e adeus.” (1.5, 47)*

---

<sup>32</sup> De acuerdo con algunas de las versiones fragmentarias de la primera historia escocesa que nos ha llegado, Lady Macbeth es la nieta de Kenneth IV, que había sido rey escocés, cuyo rival fue el abuelo de Duncan, de hecho, Kenneth IV murió en la batalla contra Malcolm II, abuelo y predecesor de Duncan. Ella había entrado en la familia de un clan rival, ya que Macbeth, su propio marido, era el hijo de una hermana de Malcolm II. Esas circunstancias pudieron alentar en Lady Macbeth el deseo de derrocar al reinante Duncan, cosa que hicieron organizando tropas dando muerte en combate a Duncan, según Holinshead “un lugar unos treinta millas al noreste de Inverness”(PAREDES, 2008, 32)



Ela tem consciência de que através de seu grito, não somente através de certas palavras, mas sim através de sua voz, poderá afastar-lhe qualquer sentimento que o impeça de fazer aquilo que deseja, que almeja. Este trecho apresenta um eco da fala das bruxas nos trechos em negrito. A língua e o ouvido instigam sonoridades de proximidade, lentidão, um canto hipnótico.

*Precisas, grande Glamis,  
Que te grite, 'É assim que se faz!'*, caso queiras tê-lo;  
E o que mais temes fazer,  
Temerás mais por não tê-lo feito. *Apressa-te  
Para que possa instilar coragem em teu ouvido,  
Fustigando com minha língua valorosa  
Tudo o que te impede de aceder ao círculo dourado,  
Que o destino e a ajuda sobrenatural parecem  
Já ter-te coroado. (1.5, 47)*

Ela sente através de suas palavras a sua emoção e seu desejo. Macbeth toma por verdade as profecias das irmãs e tem seus pensamentos tomados por estas que já demonstraram sua validade. Zumthor associa a poesia à religião considerando o papel que ambas possuem em mover os afetos.

*“Não é pela analogia, e sim por outra maneira, que a voz poética se relaciona com a voz religiosa. Ela o faz em virtude de alguma identidade, parcial de fato, mas que por séculos foi sensível e produtora de emoção. Num mundo onde relações muito calorosas e muito estreitas ligavam na unicidade de seu destino os homens entre si e com a natureza, o campo de extensão do religioso, pouco distinto do mágico, era tão amplo quanto a experiência vivida. A "religião" fornecia à imensa maioria dos homens o único sistema acessível de explicação do mundo e de ação simbólica sobre o real. Sem dúvida, na prática social a poesia se distinguia bem pouco da religião, nesse papel.” (ZUMTHOR, 1993: 80)*

Ao saber da chegada do marido, ela realiza o conjuro apresentando o corpo, ave ligada à morte por estar presente nos campos de batalha para devorar os cadáveres. Ele é apresentado por meio de sua voz.

*“O próprio corvo está rouco  
De tanto crocitar à espera que Duncan chegue  
Aos meus domínios.” (1.5, 47)*

A sonoridade rouca, crocitante, é anunciadora e ele é uns dos desdobramentos das bruxas que revela tanto o seu caráter ambíguo à medida que estando ligado à morte, limpa os campos de batalha, trabalha no processo de limpeza da Terra.

*“Venham espíritos  
Que instilam as ideias mortais, dessexuai-me,  
Cumulem-me da cabeça aos pés  
Com a mais horrível crueldade! Espessem meu sangue,  
Impeçam o acesso e a passagem à compaixão,  
De tal modo que nenhum remorso natural  
Remova meu propósito de não pactuar  
Com suas consequências. Possuam os meus seios  
E façam amargo o meu leite, serviçais da morte,  
Onde quer que suas substâncias intangíveis  
Aguardem os transe da natureza. Venha, noite densa,  
Revestida da mais sombria fumaça do inferno,  
Para que meu punhal não veja o ferimento que causa,  
Nem os céus observem através do manto da escuridão,  
A excluir, ‘Espera, espera.’” (1.5, 47)*

O seu conjuro é realizado do acesso às memórias. Ao contrário dos estudos sobre bruxaria, diferente da magia popular, os conjuros se fazem apenas através de rituais. A Lady evoca tais forças, através da força das palavras. Não pela palavra em si, mas através do que substancia os seus significados, o conjunto de significantes e as imagens que evocam. Após o conjuro e o assassinato do rei Duncan, seguem-se outras mortes até a chegada da última aparição das bruxas em que estas são chamadas por Hécate, a deusa ligada à noite, às tochas e adagas, e repreendidas por terem profetizado à Macbeth. Na terceira aparição veremos como isso se desenrola. Após o rito das bruxas, inicia-se o processo de derrocada da Lady.



**TERCEIRA**  
**APARIÇÃO: Caverna,**  
**Corpo-Caldeirão**

A terceira aparição (3.5) acontece após o sono do rei. Ele deita-se e dorme assombrado pela visão fantasmagórica de seu amigo assassinado sentado em seu trono. Ele sonha. Desperto ou adormecido, o que importa é que há um caminho sem volta, uma fronteira entre o mundo dos vivos e dos mortos foi cruzada e sua existência acontece nesse limiar. O sonho e as três irmãs sobrepõem-se. Enquanto o rei sonha, elas encontram-se com a deusa Hécate no descampado.

### **Hécate**

Raramente presente nas montagens cinematográficas e teatrais, considero sua presença<sup>33</sup> essencial para a narrativa, para a criação da atmosfera e das imagens sonoras e visuais que o texto apresenta. Ela se faz presente ao longo da peça através das três irmãs (o número 3), da noite, da lua, de seus objetos – tochas e adagas - e da morte. Divindade antiga, dos tempos ctonianos<sup>34</sup>, aparece em estudos compostos por rastros textuais de diferentes períodos. Farei um breve percurso cronológico traçando suas origens até o período shakespeariano.

De origem Caria (atualmente Lagina, na Turquia), originalmente apresentava ligações com a proteção dos espíritos, com o mundo subterrâneo, além da guerra e da caça. (DAŞBACAĞI: 2006 – 2007, 143). No artigo “Hécate, Deusa da Magia: Representação em Macbeth”, Thais Rocha Carvalho nos mostra as distintas características de Hécate através dos três períodos gregos até a sua apropriação por autores da Renascença. A autora também aponta a dificuldade em se caracterizar figuras divinas antigas não apenas por uma questão temporal, mas devido ao fato de que cada *pólis* as percebiam e cultuavam de maneira distinta. Apesar de multifacetada, é na modernidade que lhes são atribuídas características sombrias (ROCHA: 2018, 150).

No período arcaico (século VI a.C.), é mencionada no Hino Homérico a Deméter e na Teogonia, de Hesíodo (c. 750-650 a.C.). O hino a Deméter narra o lamento de Deméter por sua filha Perséfone, raptada por Hades, como nos conta

---

<sup>33</sup> Esta cena provavelmente não é de autoria de Shakespeare e deve ter sido incluída em por Thomas Middleton. Segundo a crítica, a cena está em desacordo com a progressão da peça. (SHAKESPEARE: 2016, 235 (Nota do tradutor))

<sup>34</sup> Ctoniano -

Martha Robles. “A velha e misteriosa Hécate, cuja presença costumava ser antecipada por latidos dos cães, foi a única que, por meio de um tenebroso sussurro, disse ao ouvido de Deméter que acreditava tê-la ouvido gritar angustiada em algum Prado.” (ROBLES: 2019, 72)

Na Teogonia, Hesíodo narra que Hécate foi a quem mais o tempo,  
*“Zeus Cronida honrou e concedeu esplêndidos dons,  
 ter parte na terra e no mar infecundo.  
 Ela também do Céu constelado partilhou a honra  
 e é muito honrada entre os Deuses imortais.”*  
 (HESÍODO: 1995)

Esta relação com o tempo, como num ciclo musical, há o tempo musical e seu pulso, e nós mortais o subdividimos, cantamos melodias, dançamos com um corpo que hora tende a seguir este tempo maior, ora desvia, cria descaminhos melódicos, ruídos e ora ou outra é novamente trazido novamente ao tempo, é uma ponta de novelo da qual as bruxas tecem essa narrativa. No entanto, a força lunar e a gravidade certa de Hécate as arrasta num jogo no qual as bruxas, agora sacerdotisas são chamadas pela grande Senhora do tempo a agir.

Entre os vivos e os mortos, sua relação com os fantasmas se estabelece, bem como sua relação com a magia, tornando-a protetora das feiticeiras, ordenando o caos. “Hécate é responsável por mediar as relações entre antigos e novos deuses, e também entre deuses e mortais.” (ROCHA: 2018, 153). O verbete sobre Hécate complementa:

*“Deusa dos mortos, não como Perséfone, a esposa de Hades, mas como aquela que preside a aparição de fantasmas e aos sortilégios. Ela que os mágicos evocam.”* Chevalier e Gheerbrant: (2003, 484)

As três irmãs enfurecem Hécate enfurece-se estas aparecerem e profetizarem ao General Macbeth sem a sua presença. “Ora, e agora, Hécate, por que está irada?” (3.5, 135), questiona a Primeira Bruxa. Há um tom jocoso, um riso de rabo de olho, revelando a insubordinação à divindade. É de manhã e tropeja no descampado.

*“Não tenho motivo, bruxas tão insolentes  
Quanto atrevidas? Como ousam, estando ausente,  
Negociar com Macbeth, traficando encantos  
Sobre questões de morte e outros tantos?” (3.5, 150)*

Insolência, atrevimento e ousadia. As bruxas, mendigas audazes performam um jogo onde desafiam a deusa.

Averiguando as características de Hécate já no período clássico, em Helena de Eurípedes, ela é invocada pelo rei Menelau que pede que Ihe envie boas visões. (Torrano: 2017, 157), demonstrando o caráter acolhedor da deusa. O atrevimento das bruxas em instigar o General provocou tamanho caos no mundo dos mortos que se fez necessária a presença divina. Segundo Johnston,

*“Libações nos túmulos para apaziguar fantasmas podiam às vezes ser suplementadas com ofertas mensais de “ceias”, depositadas em noites de lua nova fora das cidades, em locais onde três estradas se cruzassem. Essas ceias eram consagradas não apenas aos fantasmas cujas iras precisavam ser apaziguadas, mas também a sua senhora, a deusa Hécate, já que os vivos esperavam que ela ajudasse a conter esses fantasmas. A relação estreita que Hécate tinha com os fantasmas foi a principal razão para ela ter se tornado a divindade mais importante aos praticantes de magia na antiguidade (...).” (JOHNSTON: 2008, 14)*

Senhora dos sortilégios, deusa da Lua e das encruzilhadas, o escuro da noite, quando a lua e sol estão juntos. A rainha das bruxas, a entendedora de feitiçaria. Os cantos para a lua, as sonoridades de uma noite escura.

*“E eu, mestra de seus feitiços,  
A secreta origem dos malefícios,  
Fui chamada para receber minha parte  
Ou mostrar a glória de nossa arte?” (3.5, 135)*

Desse modo, no período Helenístico, através dos poetas da época<sup>35</sup>, Hécate já estava estabelecida como a senhora da magia. É importante ressaltar que no mundo grego, não havia um juízo de valor sobre a prática da magia em si e que feiticeiras dominavam conhecimentos e ferramentas especiais. Levava-se em conta as ações e a quem elas eram direcionadas.

De acordo com Griffiths (2006, 42), “no mundo grego, a magia podia ser atribuída tanto a habilidades sobre-humanas intrínsecas, quanto ao conhecimento de ferramentas especiais”. As irmãs, sacerdotisas, são chamadas e repreendidas por terem profetizado a quem não merecia. Ela reconhece o quão Macbeth consome suas profecias sem pensar em seus atos. Macbeth inicia uma matança por si mesmo, ao seu modo, deixando que o que o fora derramado em seus ouvidos revelasse um desejo oculto, antigo, como um espelho. Conhecendo a índole do general, Hécate revela um desejo de equiparação para aquilo que considera destruidor, para aquele que é egoísta e narcisista, e que certamente não estabelece relação nenhuma com as mulheres-oráculos, mas sim uma relação de consumo e conveniência. Sua voz e pensamentos são contagiados pelas falas das bruxas e ele recria o mundo a sua revelia. É desse período que a Hécate de Shakespeare se aproxima.

*“E pior, tudo o que fizeram até agora  
Foi feito para um filho intolerante,  
Ingrato e odioso que, como outros,  
Não ama vocês nem um pouco.” (3.5 – 135)*

Hécate lida com a manutenção da coletividade, a luz da lua e sua sombra banha a todos e Macbeth se separa desse coletivo, agindo na surdina, ao lado da Lady e ao seu modo guiado por uma ambição individual e egoísta, uma vez que não possui herdeiros e não governa para o povo.

---

<sup>35</sup> O *Idílio 2* de Teócrito (c. 310-250 a.C.), poeta helenístico, é muito poderoso para ilustrar o papel de Hécate como deusa patrona das feiticeiras. A *persona loquens* feminina do poema invoca a deusa para que testemunhe e auxilie-a em seus feitiços para trazer seu amado de volta, em um ritual de encantamento que se estende por 47 versos do poema. (ROCHA: 2018, 154)

*“Na lógica religiosa grega, a injustiça, principalmente a dos reis, pode levar à decadência toda uma comunidade, pois a justiça é divina (sendo muitas vezes representada ela própria como uma deusa) e vem dos deuses (principalmente Zeus) e deve ser respeitada.”*  
(ROCHA, 2018: 161)

Hécate relembra o quanto os homens não as amam, “como tantos outros”, revelando a ausência de relação com o universo mágico e simbólico, lembrando que elas são apenas objetos para que estes consigam o que desejam, “Mas a si mesmos pelo bem que andam buscando.” Lembrando que tanto monarcas quanto agentes do clero entendiam e praticavam magia.

*“Por ora, peçam desculpas. Vão embora,  
E nas profundezas do Aqueronte  
Encontrem-me pela manhã. Tendo tino,  
Ele virá para saber de seu destino.”* (3.5, 135)

Shakespeare e Middleton costuram uma série de rastros mitológicos, criando uma trama complexa, imagens que pedem a sua escavação para que se possa compor as próprias imagens. Segundo a mitologia, logo após sua morte, a alma era levada de barco pelo Caronte, deixando no Rio Aqueronte todos os seus sonhos, desejos e deveres que não foram realizados em vida.

Uma vez que Hécate controla a vigília e o universo onírico, imagino que o General as visitará em sonho, onde as encontrará na gruta do sono e através das sonoridades dos seus sonhos premonitórios, despertará com as visões. Hécate convida as Bruxas que trazem os “seus caldeirões, conjuros e sortilégios para prever o futuro.” (3.5, 135).

Sobre a sua relação com a lua, Hécate nos conta como através de uma gota serena vaporosa que será destilada com passes mágicos, encantada por espíritos sutis gerará o caos pela força de sua ambiguidade. (3.5, 135)

*“Vou aos ares. À noite ministro  
Um propósito fatal e sinistro,*



*Que será feito num instante.  
Da ponta da lua minguante.”*

A voz feminina ligada a lua é aqui a voz que gera, que semeia projetos, que engendra caminhos, mas também é aquela que estabelece o contato com a noite, com os fantasmas e a necromancia, conjurada por encantações. Tanto purifica quanto infunde o terror. Através desse feitiço lunar, ela narra:

*“Desprezará o destino, desdenhará da morte,  
Manterá a esperança, mas perderá seu norte.  
E todos sabem, a confiança distraída  
É dos mortais a inimiga mais renhida.” (3.5 – 137)*

Ao premonizar o destino de Macbeth, ela não tece exatamente o seu destino, mas aponta-lhe um caminho que talvez ele não perceba. Ela joga, brinca com a sua distração e falta de escuta. Ao projetar-lhes as visões, elas o confundem. As vozes insurgentes sabem e avisam sobre aquele que se esqueceu de sua própria finitude. Ignorando ser finito, segue com uma guerra contra a própria natureza, contra a própria vida ao ignorar a morte. Ela, num jogo ilusório, conhecendo a natureza de sua alma ambiciosa, simbolizando o destino, o resultado dos próprios feitos, conjura aqui a ruína do General em segredo.

Ela finaliza sua aparição para as Bruxas com a canção.<sup>36</sup> Assim como Hécate e as Bruxas,

*“(…) a nigromante das aparições noturnas simbolizaria o inconsciente, onde se agitam fera e monstros: O inferno vivo do psiquismo, mas também reserva de energia a organizar, como o caos se organizou em cosmo sob a influência do espírito.”  
(Chevalier; Gheerbrant: 2003, 485).*

---

<sup>36</sup> Come Away, Come Away. MIDDLETON, The Witch.

Antes de encarar como negativa e depreciativa a ligação da mulher a morte, é preciso compreender de que morte falamos e como se aproximam disso. Do ponto de vista de muitas culturas, nós vivemos e caminhamos sobre os mortos, herdamos características físicas, enfermidades de nossos ancestrais, portanto, convivemos com a morte. Enquanto simbologia do tempo, enquanto senhoras do tempo, essas figuras enevoadas, esses espíritos dos bosques e das várzeas, presentes nos campos de batalha, pois lá é sua morada. Desse modo, a demonização revela muito mais aquele que demoniza e o faz baseado em suas próprias premissas, do que sobre aquele que é demonizado. Todos nós iremos morrer, seja um retorno a terra ou ao ar, e é pelo sangue que chegamos. É ele nossa primeira casa. É nesse meio que chegamos. Há muita vida nisso. Sendo parte do processo, para além do bem do mal, é algo que se impõem, que acontece, como o tempo. Esse jogo revela as escolhas humanas diante daquilo que é inexorável, daquilo que se tenta controlar e não podendo, torna-se um outro oponente. Evoca, dessa maneira uma sonoridade que atravessa a palavra, implode, modula e espatifa pelos ares.

### Voces Magicae

Em *Liminal Rites*, Sorita d'Este e David Rankine reúnem alguns fragmentos a respeito de um agrupado de textos escritos primeiramente em grego antigo e em copta<sup>37</sup> intitulados papiros mágicos gregos.<sup>38</sup> Composto por palavras aparentemente sem sentido, as *Voces Magicae* (palavras mágicas). “algumas palavras podem ser derivadas dos nomes das divindades mais antigas” (d'ESTE; RANKINE: 65) e foram relacionadas aos encantamentos que apresentavam frases indicando Hécate como uma mulher-lobo. (d'ESTE; RANKINE: 66). Como vimos anteriormente, é da boca próprio Macbeth que o uivo do lobo nos é apresentado como anunciador da deusa. Esta conexão entre as “Voce Magicae” e Hécate é reforçada por um fragmento de uma tábua egípcia<sup>39</sup> que a relaciona às “*tochas de Hecate Enodia; com uma voz terrível a deusa que grita barbaramente lidera o deus.*”<sup>40</sup>. Embora o texto não apresente uma

---

<sup>37</sup> D'ESTE, Sorita; RANKINE, David. **Liminal Rites**.

<sup>38</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Papiros\\_m%C3%A1gicos\\_gregos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Papiros_m%C3%A1gicos_gregos)

<sup>39</sup> Encontrada no século 3. D'ESTE, Sorita; RANKINE, David. **Liminal Rites**.

<sup>40</sup> Idem. “torches for Hecate Enodia; with a terrible voice the barbarously shouting goddess leads to the god. Pg. 66.

reflexão sobre essa afirmação, podemos arriscar a metáfora de que esse grito bárbaro – irreconhecível -, portanto intuitivo aquele que o escuta, ao ser iluminado no sentido de ser visto, lidera a razão (deus). O filósofo neoplatônico Porfírio questiona o teurgo<sup>41</sup> Jâmblico a respeito de sua preferência pelos nomes incompreensíveis ao invés de nomes que signifiquem. O último responde claramente acerca de suas crenças na importância das *Vocae Magicae*:

*(..) nós devemos pensar que nossa conferência com as Deusas deveria ser numa língua aliada a elas. (...) E especialmente porque aqueles que primeiramente aprenderam os nomes das divindades, misturaram os nomes destas com sua própria língua e transmitiram a nós (...). (D'ESTE; RANKINE: 2009, 69)*

Para além da questão da prática religiosa, ressalto a semelhança entre a prática das *Voce Magicae* com os processos de criação com a voz em que há um jogo e um regalo em experimentar a voz, em criar palavras, sonoridades estranhas que movimentam nossos afetos. *“O primado da voz em relação a palavra ou, preferindo-se, o primado da voz inarticulada está no início de muitas culturas que, de várias maneiras, reconduzem a presença do divino a esfera acústica.” (CAVARERO: 2011, 34).* Castarede complementa:

*“Se o homem da pré-história começou por adaptar uma linguagem emocional, constituída por acentos, permitindo assim que a sua personalidade profunda se exprimisse, é interessante constatar que as cosmogonias mais antigas fazem efetivamente do homem um ser de essência sonora. Aliás, os mitos mais antigos (i), descrevem a criação do mundo como sendo a expiração de um som. (Castarede, 1998: 33)”*

Estabeleço essas relações com o intuito averiguar, e recordar como os elementos como a noite, a voz corporal separada da palavra em movimento, as

---

<sup>41</sup> Indivíduo que pratica é um antigo nome para ritos e práticas religiosas que deveriam possibilitar o contato com os seres divinos e obter ajuda deles. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Teurgia>

palavras não entendidas, ou inventadas em processos de criação, ou por crianças ou por qualquer pessoa que cantarole sem compromisso, foram e são menosprezados fora das esferas artísticas mais experimentais, ou que se proponham aos processos transdisciplinares. Portanto, faço um paralelo aqui entre o canto no escuro, o caldeirão de vozes e a criação de palavras com um processo vivido no trabalho com Sabine Uitz<sup>42</sup>, em 2011, no seminário *Vocis Motus* (vozes em movimento).

### **As vocalizações da loba**

O trabalho consistia na escolha de um texto, ou poema já memorizados. Conhecer o texto sem precisar pensar para lembrá-lo, era uma etapa necessária neste processo, pois um dos exercícios consistia em separarmos do texto as vogais das consoantes enquanto nos movimentamos. Iniciávamos um trabalho intenso e prolongado com a respiração onde inspirávamos e expirávamos de boca fechada, de olhos fechados, o que não apenas aquecia o corpo e despertava os sentidos tornando-nos mais sensíveis em relação a escuta do espaço e do outro, como também ativava a nossa imaginação. De olhos abertos, coordenando respiração e movimento nas mais variadas direções, planos e velocidades, brincávamos com as vogais do texto experimentando diferentes pontos de ressonância, frequências e intensidades, percebendo os estados que essas variações proporcionavam. No momento em que algum participante alcançava uma sonoridade extrema ou que transformasse o seu corpo, ela pedia a que todos que sentassem e observassem. Nesse momento do processo, eu evitava movimentos muito bruscos ou muito rápidos devido a uma contusão nas escápulas obtida pelo esforço de carregar uma mala pesadíssima numa viagem de 12 horas de trem.<sup>43</sup> Sendo assim, trabalhava movimentos mais lentos, flexionava os joelhos, experimentando a vogal “A” na região peitoral nas mais variadas frequências e intensidades até alcançar um tom grave, o mais grave que pude. Foi então que algo aconteceu. De tão grave, o “A” transformou-se em “O” e os movimentos corporais mais acelerados empurravam a voz a ponto dela se transformar em um urro. Sabine veio até mim, movimentou

---

<sup>42</sup> <https://themagdalenaproject.org/pt-br/users/sabine-uitz>

<sup>43</sup> Na ocasião, eu havia tomado o trem em Milão rumo a Vighizzollo d’Este, porém desci na plataforma errada e tive de fazer uma imensa viagem.

minha cabeça para trás de modo que a região peitoral se ampliou, expandindo o som pelo espaço. Com a boca aberta, joelhos flexionados, os urros passaram a ser modulados quase melodicamente. De olhos fechados, iniciei uma dança em que minha voz parecia morder o ar. Essa repetição de movimentos me levou a uma exaustão. A partir daí, de joelhos muito flexionados, dançava mais lentamente, vocalizava agora em “U”. Mas não era um “U” agudo, era um “U” gutural, não tão grave. Abri os olhos, olhei as pessoas.

Desde então, passei a perceber melhor o que acontece com minha voz menos em processos de criação, mas sim em momentos do dia a dia, com outras pessoas. Conversas, risadas, choros, canto de olhos fechados, o canto no chuveiro debaixo da água quente. Muitas sonoridades aparecem. Essa potência criativa da voz e sua expansão pode ser encontrada nas vozes de pessoas idosas em estado de raiva, espanto ou alegria, crianças vocalizando. É a voz em liberdade, insubordinada as formas pré-estabelecidas pela mera comunicação, num canto forçado, na abordagem de um texto.

Em *A voz nômade de Demetrio Stratos*, Janete El Haouli aponta que

*“nos dias atuais vivemos um momento de achatamento da voz humana, já que nós, adultos, necessariamente descartamos elementos expressivos da vocalidade em favor da eficiência comunicativa da voz. Movimentos da laringe, sopros e ruídos "indesejáveis" são completamente excluídos e um rico leque de matizes instintivos, rudes, irracionais – a "voz-música" – são abortados a fim de que reine soberana a voz-veículo-da-palavra e sua função comunicativa-verbal.”* (HAOULI, 1993)

Essa insubordinação necessária à criação não significa falta de rigor, ou lapidação. Ao contrário, é um caminho onde a voz se modela a si mesma, traça um caminho, constrói suas melodias, seus ritmos, seus timbres e uma musculatura que lhe permite transitar por distintos gêneros musicais, ou criar diferentes personagens, figuras. Não somente porque a voz torna-se flexível, mas porque a escuta amplia a percepção.

### **A caverna dos sonhos**

A mulher-oráculo, concorrente do Deus onipresente, pode ser também encontrada no livro bíblico de Samuel. O rei Saul, temeroso por sua batalha decide visitar a Pitonisa para descobrir se venceria o combate. Como vimos na Segunda Aparição, Pitonisa é também a serpente morta por Apolo que sobre o seu túmulo constrói o seu templo, obtendo, desse modo os poderes do oráculo. Em “*O corpo da deusa no mito na cultura e nas artes*”, Rachel Pollack afirma que “*originalmente Delfos manifestava a Deusa da profecia numa caverna nevoenta onde os vapores induziam a transe visionários.*” (POLLACK, 1998: 210)

Arquétipo do útero materno, a caverna aparece entre os mitos de origem, de renascimento e de iniciação de numerosos povos” (CHEVALIER; GHEERBRANT: 1982, 212)

No universo encantado em que se insere Macbeth, o estado desperto era pouco diferenciado do estado do sono, não diferenciando sonho de realidade. A partir daí surge a questão: estaria Macbeth desperto ou teria sido posto em estado de sono, entrando no universo onírico de visões e profecias, na morada de Hécate, em seu corpo, em seu útero, dentro da água “que por entre os mexidos, leves seixos com murmúrio suave escorregando, convida molemente ao mole sono.” (OVÍDIO, 2000: 113)

### **O caldeirão sonoro**

Simbolicamente, diversas culturas associam o caldeirão ao universo encantatório em que alimento, vida e morte imbricam-se. Entre os celtas, havia o caldeirão que proporcionava um alimento infinito, simbolizando um conhecimento ilimitado, o caldeirão da ressurreição, onde jogavam os mortos a fim de que ressuscitassem no dia seguinte, e o caldeirão sacrificial dentro do qual afogavam os reis depositos ao mesmo tempo que lhes incendiavam os palácios. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982)

Macbeth busca um conhecimento sobrenatural sobre o seu futuro através das profecias e de certa maneira, procura uma solução para os seus desesperos diante das tragédias que provocou, almejando assim, uma espécie de

ressurreição. Ironicamente, como toda a cena em que as bruxas lhes apresentam um futuro trágico, ele será deposto e afogado em seus próprios fantasmas à medida que a floresta avança contra o seu castelo.

Até o século XVI, os caldeirões ocupavam um lugar secundário nas gravuras que ilustravam os vãos e as poções eram feitas em pequenos frascos. A autora defende que o caldeirão tenha atravessado o Atlântico após as viagens dos exploradores europeus às Américas onde tiveram contato com as índias tupinambás. Isso pode ter influenciado a maneira como Shakespeare retrata esse rito, uma vez que já circulavam por toda a Europa gravuras das Tupinambás que aprisionaram Hans Staden e que, segundo os seus relatos, dançavam e cantavam ao redor do caldeirão. (Anchieta, 2019)

Diane Purkiss escreve sobre as representações das bruxas nos palcos na era Shakespeareana e aponta que

*“os caldeirões, agora ligados a bruxas graças à memorável cena, eram simplesmente um utensílio de cozinha comum daqueles que eram pobres demais para ter um forno. O caldeirão das bruxas é um lembrete do controle das mulheres sobre a produção de alimentos. Como as bruxas da aldeia, as bruxas de Macbeth usam esse poder para revertê-lo; em vez de transformar o natural em cultural, eles produzem o não natural.” (PURKISS, 1996:212)*

Purkiss afirma que esta cena revela a necessidade das classes dominantes em zombar da população mais pobre que acreditasse em bruxas ou tivesse interesse em estar com elas. Ela prossegue a respeito dos ingredientes lançados no caldeirão: *“Isso torna uma cena muito zombeteira e cômica em seu conteúdo. O conteúdo do caldeirão também significa o ridículo da superstição popular; os ingredientes das bruxas são terríveis, mas também são infantis em sua sujeira, tolice”.*<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Even this makes too much of a scene primarily mocking and comic in content. The cauldron contents also signify the ridiculousness of popular superstition; the witches' ingredients are grisly, but they are also infantile in their dirtiness, silliness, (PURKISS, 1996: 212)

Olho de lagartixa, dedo de rã, nariz de turco, sangue de babuíno são alguns dos ingredientes. Os poemas ditos pelas bruxas em torno do caldeirão assemelham-se em horror e comicidade à parlenda brasileira : “Te pego, te pico, te jogo no pinico”. Elas parlenda é dita em muitas escolas infantis. Pukiss conclui que esta cena revela o sensacionalismo presente nos palcos da era Jacobina em que ao mesmo tempo que as bruxas eram temidas, mas também ridicularizadas.

No entanto, podemos pensar que elas satirizam a situação de Macbeth, realizam o conjuro com elementos aleatórios que magicamente transformam-se nas visões seríssimas sobre o futuro. Elas invadem os seus sonhos com brincadeiras que se transformam em sua maldição. A sua tragédia é tecida aqui através de vozes zombeteiras.

“Primeira Bruxa

*Em volta do caldeirão rodemos;  
Dentro venenosas entranhas joguemos.  
Sapo que sob a pedra fria  
“Trinta e uma noites e dias  
Com veneno ficou inchado,  
Ferva primeiro no pote encantado.” (4.1 – 143)*

A água que borbulha as palavras lançadas no caldeirão é a sua força e nas tradições de feitiçaria. “Os caldeirões, as panelas e os cálices são recipientes dessa força mágica, muitas vezes simbolizada por um licor divino, ambrosia ou água defonte; concedem a imortalidade ou a eterna juventude, transformam aquele que os possui (ou neles mergulha) um herói ou deus”) - (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982)

A adivinhação das bruxas é realizada através da hidromancia que facilita o trabalho em suas transformações.

*“A água, que pela sua fluidez e transparência recebe em sua superfície todas as figuras, é um elemento especialmente usado para a prática da adivinhação (hidromancia), fato que não é estranho à sua imagem de agente de metamorfoses.”  
BETHENCOURT, 1987: 152)*



O tamanho e o peso do caldeirão, como elas o trazem, ele aparece magicamente ou elas o seguram enquanto caminham tropeçando e desencontrando o passo? Como elas o acendem? Através da respiração? A maneira como isso acontece, como essa imagem é bordada, tecida na mente, é tecido em nossas mentes. Aqui, opto pela imagem contemplativa diante desse caldeirão que borbulha, ferve transforma. Opto por escutar os sons da água fervente como o sangue que ferve nas veias ao respirarmos sonoramente.

*“A alquimia interna fez do corpo humano o caldeirão trípode, dentro do qual se elabora o o elixir da imortalidade. Mais especificamente, o caldeirão corresponde à trigramma kúan, a Terra, o princípio passivo, o receptáculo.” :166*

Desse modo, o próprio corpo das irmãs, agora sacerdotisas, são o caldeirão. Os nomes dos mortos e os sonhos futuros são cantados, improvisados. Borbulham as vogais, as sílabas, os sons fisiológicos. Aquecem-se e preparam-se para a performance da projeção das visões.

*“Dobrem, dobrem, problema e confusão;  
Fogo queima, borbulha o caldeirão.”*

Repetição e ritmo caracterizam o rito e o transe. Como se mostrará nos momentos seguintes, o encantamento produzido por Hécate e as três irmãs do destino, abrirá um portal para as suas vozes que viajarão pelos ares, da caverna, passando pelos pântanos debaixo dos pés dos soldados, pelos gramados até as frestas do castelo, onde se espalharão pelos corredores, entrando nas câmaras até os ouvidos dos criados e nobres, eletrizando os pensamentos e saindo por fim pelas suas bocas segundo seus próprios ritmos e timbres.

O que nos interessa aqui, é que este conjuro é feito através da canção. Novamente, é por meio do canto, da voz e do corpo que essas paisagens são tecidas no ar e na mente do Rei.

*“(…) num círculo rodemos  
E o que nele foi colocado encantaremos.” (4.1, 145)*

Sortilégios e encantos são elementos vocais ligados a sorte, ao destino, a projeção futura, a voz que se faz em improviso a escuta do corpo em meio ao (em)canto, um canto interior, como se cantasse o pensamento, que vem não no meio de palavras enquanto elemento semântico, mas enquanto voz-música que embala, que encanta.

Os vapores da lua, a respiração, a aspiração, o cantar no escuro enquanto metáforas do canto.

*“De fato, o canto é um elemento indispensável nas artes do encantamento, do encantamento mágico: a evidência linguística do radical (cant-) também se aplica. Portanto, o canto (ou pelo menos uma repetição apropriada, ritmo, uma fórmula fixa, eficaz e reconhecida) tinha que acompanhar toda a bruxaria, desde as poções de ervas e a preparação dos filtros, até o suprimento de medicamentos.” (Franco-Lao, 2003: 10)*

Em sortilégio, de Adbias Nascimento, a cena de abertura, o conjuro, assemelha – se a cena das três irmãs com Hécate. (...) *a boca será minha. E os ouvidos o amamentarei com marafo para ter coragem. Nos ouvidos derramarei música e vozes. Vozes inesperadas que pescarei no fundo do poço de recordações.* (NASCIMENTO: 164). As memórias sonoras são a música de seus sonhos e visões de Macbeth.

### **As vozes visionárias e sua performance**

Performance, palavra vasta de significados que dependem dos contextos onde é utilizada, é derivada do verbo inglês *to perform*, que significa “realizar, empreender, agir de modo a levar a uma conclusão<sup>45</sup>. Podemos dizer que as bruxas preparam sua performance com o intuito de finalizar o trabalho, finalizar não apenas a sua participação na narrativa, bem como tecer o momento em que as coisas discorrerão em outra velocidade. A sua performance alterará o tempo das cenas encurtadas até o final. Apesar de elas apresentarem visões passadas e futuras em

---

<sup>45</sup> Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language. Nova York: Gramercy Books, 1989, p. 1070.

ritual de necromancia, preparado e encantado por Hécate, elas aparecem aqui como agentes da cena. Segundo Bezerra,

*“Mais do que figurações do sobrenatural, citadas da tradição medieval por Shakespeare, as três irmãs são agentes para a ação cênica. Elas dizem o nome do protagonista (e da peça). E, quando falam do encanto que sai do caldeirão, anunciam a graça e o encantamento (the charm’s) que perpassará a fábula. Trata-se, pois, de três personagens que revelam a metateatralidade da peça, “o encantamento” da história contada no palco.”*

Essa metamorfose final, é realizada através de uma performance em que através de suas vozes e corpos, elas projetam o passado e o futuro, bem como nas falas Hécate. De acordo com Zimmer, *“as bruxas passam de agentes do mal a sacerdotisas que transcendem a dominação masculina rumo a potência da luz de Hécate.”* (ZIMMER, 2017: 43)

*“Pelo comichar em meus polegares,  
Algo nefasto vem por este caminho;  
Abram os ferrolhos, a quem quer que bata.”* (4.1)

A tradução literal da frase original *“by the pricking of my thumbs”*, apresenta algo mais contundente. *Pricking* é uma espetada, alfinetada. *“As bruxas reclamavam sentir uma dor aguda no corpo quando algo extraordinário estava prestes a acontecer.”* (SHAKESPEARE: 1959, 144). Neste caso, *“algo nefasto”* é Macbeth que se aproxima. As bruxas cantam o mal num processo ritualístico que opera transformações no mundo. *“Eu acredito, por exemplo que o mal deveria ser cantado. Se você não canta o mal, o mal canta você.”* – Henrique Pardo <sup>46</sup>

Nas práticas vocais, atores sempre passeiam por regiões ruidosas e extremas da voz. Regiões desconhecidas, desconhecidas esteticamente, até feias. Mas muito potentes. Potentes e afetivas. É natural, acontece sem nenhum comando e são estes que vão a fundo sem medo do que ouvirem, somente com uma imensa

---

<sup>46</sup> Martin Jaqueline, *The Voice in Modern Theater*. England. Routledge. 1991.

vontade de adentrar o universo amorfo da zona criativa de busca. Isso torna o feio, belo. Relativiza. Traz novas possibilidades além de ser divertido. Pode ser também assustador. É desse tipo de entrega que nascem novos timbres, novas melodias, novas falas. A percepção e significação é cultural e individual. É pode ser transformada. As vozes são capazes de compor atmosferas, transformar a temperatura de quem vocaliza e de quem escuta. Elas narram o espaço encarnando seus ruídos, pintam imagens sonoras.

Teriam sido os modos gregos uma forma de se domesticar a música em nós, formatar nossas sensações em imagens sonoras conhecidas e eleitas como forma com a finalidade de capturar as nossas sensações, pensamentos, sentimentos? A igreja, como conhecedora da música e suas propriedades imagéticas, com a finalidade de capturar a criação humana e a música da natureza opondo-a música divina, rouba o que é construído pelos homens em sua relação com si mesmo, com os outros ( podemos incluir os animais, flores e arvores) e com o mistério da própria existência; captura a criação musical e os modos, nomeando - os, cunhando-os, limitando -os como a única possibilidade organizacional de intervalos, formatando com isso os conceitos e metodologias de ensino musical, discriminando o ir fosse criação humana. Indo mais longe: tomando para si a criação musical considerando somente para fins religiosos. Ou seja, a música era aquilo e não havia a necessidade de se criar outra coisa.

A ideia de que as bruxas, símbolo de transformações e ausência de medo com a experimentação eram o mal, nos apontaria a mesma rigidez que se encontra entre o acerto do erro num processo de trabalho. Obviamente há princípios a serem apreendidos, princípios já experimentados, o que não significa que sejam verdades absolutas e muito menos estanques. A ideia de se pensar o arquétipo da bruxa enquanto princípio transformador, inclusivo e potencializador evitando o binário feio/belo, animal/humano, vivos/mortos e até mesmo feminino/masculino. A voz transita entre estes universos tecendo a dramaturgia sonora.

Após lançarem no caldeirão todos os nomes, palavras, metáforas e brincadeiras, após encantarem e caverna e evocarem a presença de Macbeth, (4.3),

Quando o ex-general e agora rei decide encontra-se com as senhoras do tempo para acalmar suas angústias, apaziguar a sua febre esperando que suas palavras promissoras lhe atravessassem a alma, é noite ainda. Seria sonho, seria uma fronteira entre o estar acordado, seria uma visão?

Ao escutar as profecias das três irmãs, das irmãs dos destinos, Macbeth as concretiza por suas próprias mãos, desencadeando uma série de acontecimentos, evocando a morte. Aqui, a morte, encarnada por Hécate, “deusa dos mortos, aquela que preside as aparições de fantasmas e os sortilégios”, aparece às irmãs irritada por estas terem iniciado o encantamento sem a sua presença.

Através da voz e de sua imagem, dos dizeres e ritos e de sua relação com o mundo dos mortos o mundo ao qual ele em breve será parte, parte da mesma charneca sobre a qual guerreou e lançou seus desejos auspiciosos, cabulosos.

*“E então, suas furtivas e malignas bruxas da meia-noite!  
O que é isso que fazem?” (4.1)*

Macbeth lhes pedem que lhe mostre o caminho. Através da quiromancia, elas fundem passado e futuro projetando as seguintes imagens: cabeça com elmo, criança ensanguentada, criança coroada e o desfile de oito sendo que todos são seguidos pelo fantasma de Banquo Elas o fazem através de seus corpos, o tempo lhes atravessa. Em *O corpo que somos na experiência de cantar tradições*, Cristiane M. Mota aponta:

*“este corpo pode despertar em si próprio, aqueles que o permitiram chegar aqui e agora nesse tempo e espaço, as histórias vividas e que se perpetuam por entre os incontáveis poros de sua pele, esse lar das mais profundas memórias, para serem novamente contadas.” (MOTA: 2019, 127)*

### **Vozes do sangue, vozes do sono**

*“Desde que Sua Majestade partiu para a batalha, a vi levantar-se da cama, jogar seu roupão sobre o corpo, abrir seu armário, retirar um papel, dobrá-lo, nele escrever, ler o que havia escrito, depois*

*selá-lo e de novo retornar para a cama, e tudo isso no mais profundo sono.”*

Sonâmbula, a Lady escreve as cartas todas as noites, sem cessar. Com o que sonha? Que vozes ecoam em seu sonho?

Ela ritualiza a leitura da carta, revive o fatídico dia em que as profecias lhe foram chegadas não pelas bocas descarnadas das irmãs, mas pela escrita de seu marido. Todo o rito envolve repetição, repetição do que foi vivido, do que tenha iniciado ou desencadeado algo. Desde então não dorme, busca no mundo do sono, outro domínio de Hécate, reviver o dia como se pudesse parar o tempo, ou reverter algo. Como um pesadelo contínuo, uma perturbação da natureza, como conclui o médico. *“É uma grande perturbação da natureza receber ao mesmo tempo os benefícios do sono e agir como se estivesse acordada.”* Carta, escrita, mãos sujas de sangue. Quando mãos banhadas em sangue escrevem cartas fantasmas. Ela passeia com uma lâmpada nas mãos, adormecida ainda que desperta, fazendo a passagem para o outro mundo, confusão de fronteiras entre um e outro como se acreditava no mundo medieval.

Solitária, com um segredo de sangue que não lhe sai nem das mãos, nem dos sonhos, ela conta com a dama de companhia que a vigia e guarda o seu segredo. Ela se recusa a contar para o médico o que vive com sua senhora, todas as noites.

*“Dama de Companhia*

*Aquilo, senhor, que não repetirei por ela.*

*Médico*

*Pode contar-me, e seria muito apropriado que o fizesse.*

*Dama de Companhia*

*Nem ao senhor, nem a ninguém, pois não há testemunha para confirmar minhas palavras.”*

Percebida a maldição na qual seu marido os levava através dos seus conjuros e palavras ao ouvido, ela entrega ao sonambulismo, perambulando pelo castelo, levando sempre uma vela em suas mãos. Ela ordena que tenha luz consigo sempre, para que possa iluminar a escuridão, pois é aí que se ouve a própria voz, os

próprios pensamentos. É no escuro, em estado de meditação que nos encontramos com nós mesmos. A escuridão, em uma época em que não se conhecia a eletricidade como conhecemos hoje, despertava – como ainda desperta – medo e pavor e era associado diretamente ao diabo e ao sabá. Um fragmento anônimo do século XVII, manifesta a questão do imbricamento entre os sentidos e como a imaginação pode ser manipulada por eles.

*“Errando a noite por um lugar solitário,  
Um horror secreto apodera-se dos meus sentidos;  
Vejo ou penso ver mil objetos assombrosos  
Favorecidos pela luz sombria:  
É o sabá.”* (Anônimo século XVII apud SALLMANN, 2002: 53)

De olhos abertos, mas com os sentidos fechados, ela esfrega as mãos como se estivessem manchadas de sangue. A esfrega das mãos para sempre ensanguentadas no ar empestado, por onde voaram as irmãs, é impulso sonoro e corporal para que o segredo saia de sua boca como se rasgasse a garganta.

*“Fora, maldita mancha! Fora, digo eu! Uma, duas. Ora, então, é hora de fazê-lo. O inferno é tenebroso. Que vergonha, meu Senhor, que vergonha, um soldado, e temeroso? O que devemos temer? Quem poderá saber, se não cabe a ninguém pedir contas ao nosso poder? Quem imaginaria que o velho tivesse tanto sangue nele?”*

Ela revive o momento em que é tomada pela coragem e o marido temeroso. Ela faz perguntas, revivendo o processo, repetindo todas as noites. Ela tenta limpar as mãos do sangue que o sentimento de culpa secou. De olhos abertos ela segue, vivendo o seu rito a partir da repetição do dia em que a profecias lhe inflamaram o sangue. Cada corpo deitado, cada sangue derramado é mais sangue nas mãos da Lady.

Na sequência, ela menciona a mulher de Macduff, chefe de Fife, cujos assassinos mataram a mando do marido. Ela repete, com a voz de quem tem pede,

submissa que ele pare. Nota-se que a inversão de tonalidade. Antes ela o desafiava, agora ela pede:

*“O Chefe de Fife tinha uma esposa. Onde está ela agora? Ora, estas mãos nunca ficarão limpas? Não mais disso, meu Senhor, não mais disso. Você estraga tudo com esse desassossego.” (193)*

Embora não sugerido pelo texto, em *Reinado de Sangue* (Welles, 1948), a lady canta enquanto revive a noite que transformou a sua vida, entortou o caminho de seus rumos. Ela canta um canto sonâmbulo.

As mãos retomam o primeiro encontro entre Macbeth, Banquo e as bruxas. Banquo as descreve como seres de mãos agitadas levadas aos lábios descarnados. Foi pela boca das irmãs que as profecias foram proferidas, foi pela boca que a Lady seduziu Macbeth com o canto de sua voz. Palavras para além das palavras, mas através da unicidade de sua voz, de seus lábios que em breve estariam descarnados. Lábios que batalharam com o General, com todo o seu corpo e intelecto, “referente em uma voz que vem, por sua vez, de outras galeria internas: boca, garganta, o emaranhado do pulmão” (CAVARERO, 2011: 18)

Tomada pela melancolia que antes era a ânsia pela vingança, muito maior do que o desejo de ser rainha, tal ânsia deu lugar ao rito, implodindo a falsidade de sua euforia que antes era como uma caixinha de música, “com figuras de vivas e alegres cores que dançam e cantam deliciosamente. Depois, quando a corda acabar, será preciso retornar à imobilidade e ao silêncio.” A Lady adocece e desaparece após as sequências de assassinatos, após o fisco de banquete. Sua voz silencia.

Pizarnik compara a alma do melancólico “a uma galeria de ecos e espelhos” e esta caixinha de música a um problema musical que é a melancolia.

*“Acredito que a melancolia é em suma, um problema musical: uma dissonância, um ritmo transtornado. Enquanto lá fora tudo acontece com um ritmo vertiginoso de cascata, lá dentro há uma lentidão exausta de gota d’água caindo de tanto em tanto. Daí que esse lá fora contemplado do lá dentro*



*melancólico resulte absurdo e irreal e constitua “a farsa que todos temos que representar”.* (PIZARNIK, 2011: 34)

Ela revive em frente ao médico o acontecimento até as batidas nos portões.

*“Pra cama, pra cama, batem no portão.*

*Vamos, vamos, vamos, vamos, dê-me sua mão; o que foi feito não pode ser desfeito. Pra cama, pra cama, pra cama.”*

Três vezes ela chama o marido para a cama. Sonâmbula, entre o mundo dos sonhos e mundo desperto, entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. A repetição três ecoa as vozes das irmãs.

*“Para o melancólico, o tempo se manifesta como suspensão do transcorrer – na verdade, há um transcorrer, mas sua lentidão evoca o crescimento das unhas dos mortos – que precede a violência fatalmente efêmera.”* (Pizarnik, 2011: 35)

A Lady é arrastada pelo tempo dos mortos, está suspensa e para eternamente presa na leitura de uma carta, nas mãos de sangue e na lembrança da mulher morta, assim como ela brevemente estará.

*“Mesmo aqui há o cheiro do sangue. Todos os perfumes da Arábia não purificarão esta pequena mão.”* O estado de vigília, a inconsciência a leva a escutara aquilo que não escutara ao ler a carta. O que as vozes lhe ditam agora?

A Lady morre antes da floresta avançar contra o castelo. O seu sono é guardado por Hécate que a mantém eternamente na noite em que ela e o marido assassinam o rei, mostrando que a batalha contra a natureza é uma batalha perdida.

## **As Tecelãs do Tempo – Dramaturgia Sonora**

### **A senhoras compositoras**

As imagens, suas cores, seus rostos, suas vozes e os acontecimentos são as sementes sonoras como também os ingredientes a serem cozidos, fervidos no caldeirão. Alquimia sonora. Montagem textura tecido vocal trama.

### **Primeira Aparição**

#### **ATO I - CENA I**

#### **As Vozes da Tempestade**

Você poderia imaginar o som das vozes da tempestade?

Você poderia imaginar os sons de vozes despencando do céu?

Charneca. Céu enevoadado. Manhã.

Três voam pelo enevoadado. As vozes dançam em ritmo irregular. Respirações, gritos ao longe, gemidos rasgam o céu cinzento.

Respiração: exalação. Voz de vento. Vogal A exalada.

Três vozes-trovões brincam sobre o tempo, alternando sua aparição.

Base Vocal: Vibração gutural (o mais grave possível)

#### **CENA II**

#### **Soldado sussurra no ouvido do rei**

Escuro. Gramado. Espaço Aberto. Noite

Deitado sobre o gramado, um homem ferido conta a sua história. Três mulheres cantam a sua morte e limpam suas feridas com retalhos úmidos.

Você poderia imaginar o som da voz de um soldado ferido?

Você poderia imaginar os sons do canto de três mulheres?

### **Segunda Aparição**

#### **ATO I – CENA III**

#### **As vozes fantasmas da guerra**

Manhã. Depois da batalha.

Você poderia imaginar o som de três mulheres conversando num campo de guerra ao som de trovões?

### **A mulher oráculo**

Manhã. Uma boca. Um dedo sobre o lábio em pedido de silêncio. Unhas manchadas de terra e sangue, coberta por esparadrapos, farrapos.

Você poderia imaginar o som das vozes de três aparições pedindo silêncio?

Você poderia imaginar os sons das vozes de uma boca descarnada pedindo silêncio?

Que cantos, causos, podem os dedos tortuosos, sinuosos cantar?

### **Dama lê carta à luz de velas**

Entardecer. Escadaria de um castelo.

A Lady caminha enquanto lê uma carta à luz de velas. Ela lê a carta enquanto ouve a voz de seu marido lhe contando o que as bruxas profetizaram.

Você poderia imaginar o som da voz da mulher do General lendo uma carta?

Você poderia imaginar o som das vozes da Lady, de Macbeth e das tecendo profecias?

## **ATO II – CENA IV**

### **Horses**

Sombras. As sombras das Tecelãs do tempo dançam como cavalos.

Joelhos flexionados, pisadas no chão orientadas pelo improvisado com a palavra *Horses* em diversas tonalidades, ritmos e velocidades. Sobreposições de respirações. As vozes avançam e desaparecem no espaço.

Você poderia escutar as vozes de mulheres – cavalas pisando e mordendo o ar?

## **TERCEIRA APARIÇÃO**

### **ATO III - CENA IV**

#### **O canto no escuro**

De olhos fechados, as Tecelãs rezam para a noite que resmungue os seus desmandos.

Olhos fechados, boca fechada, sons esbarram na garganta tentando fugir pela boca.

Você poderia imaginar os sons das vozes das Tecelãs rezando na escuridão?

## **ATO IV – CENA I**

### **As vozes da caverna**

Caverna. Madrugada.

Escutar uma caverna. Gotas constantes, graves, agudas, gotas duplas caindo em diferentes lugares: na água, na terra. Gotas múltiplas simultâneas, múltiplas vozes de gotas no escuro. O General sonha acordado. Uma caverna escura. O caldeirão borbulha.

### **O canto – caldeirão**

Três mulheres invocam os mortos que lhes contam segredos futuros. Bocas abertas. Imagens borbulham no caldeirão. Sons borbulham no caldeirão. Aos poucos, esses sons transformam-se em melodia. Melodia é temperatura. É caminho que esquenta e esfria. Como o borbulhar no caldeirão.

Você poderia imaginar os sons da água fervendo no caldeirão?

Você poderia imaginar as vozes dos mortos borbulhando no caldeirão?

## **ATO V - CENA I**

### **A mancha de sangue**

Olhos abertos sonâmbulos. Mãos manchadas de sangue esfregam-se sobrepostas. Diferentes movimentos. Sobrepõem-se ao canto glossolálico de palavras inventadas, que joga com as frases em inglês “*To bed, to bed*”. Os giros e os círculos em torno de si mesma em todas as direções, os giros em todos os planos. Espirais de vozes que surgem e somem, voltam - se sobrepõem. Uma rainha esfrega as mãos manchadas de sangue.

Você poderia imaginar o som das mãos da rainha esfregando as mãos manchadas de sangue?

Você poderia imaginar o som dos passos da rainha caminhando sozinha pelo castelo?

### **O grito da rainha virando corvo**

Escadaria. Madrugada.

Vozes de mulheres se sobrepõem ao canto agudo e distante da Lady que vocaliza uma melodia em “A”. Vocalizes femininos em várias línguas inventadas, ressonando

no peito, até a guturalidade sobrepostas ao canto agudo e distante da Lady que canta uma melodia improvisada com a vogal A. Golpes no útero, ritmando a cantiga. Hécate cochicha em seu ouvido “vocês só amam a si mesmos”.

Você poderia imaginar os sons da voz de Hécate cochichando em seu ouvido?

## **Cena VI**

### **Três mulheres cantam o nascimento de Macduff a céu aberto.**

Mulher (a mais idosa)

Vocalise improvisada em “ü”

2 Mulher (meia idade)

Improvisos com as sílabas “há” e “ra”

3 Mulher (jovem)

Vocalize aberto em “é”, boca fechada, voz de abismo<sup>47</sup>

Você poderia ouvir as vozes de três parteiras cantando?

### **A Floresta Canta a Fúria**

Mulheres vivas e mortas cantam para o general que um dia quis ser rei.

Sim general, a vida é cheia de som e fúria e cheia de significado de amor e saudade cheia de mortos vazia de bondade. A vida, a sua vida General, é cheia do som da fúria da minha fúria da fúria das fúrias dos ventos, cheias de ecos, charnecas, limbos e pássaros, vazia do ouro que está nos teus bolsos, um castelo incendeia virando areia, poeira no vento, sob as solas de tuas botas, sob as catedrais, sobre a Terra que queimas e arranca os teus olhos. O piu da coruja a pata do cavalo solto, livre, sou velha e tenho todas as rugas do fim do mundo sou a serpente de brincos dourados, que dorme debaixo da terra aquela que queima e sublima todas as rugas todos os amores a noite que apavora e destrói os sabores a sombra sobre a mesa, o jantar o choro e o grito. Fendas, o medo da vida que arrasta a morte pra boca do dia.

---

<sup>47</sup> Voz de abismo é uma imagem utilizada no canto búlgaro. Consiste em vibrar as pregas vocais geralmente nas vogais a, é, i,o. Técnica aprendida com Tânia Dosseva em Plovdiv. Tania Dosseva é professora de canto nos seminários de verão na Plovdiv Academy.

<http://www.plovdivacademy.com/en/home/>

### **Tempestade de Vozes**

As vozes de todas as mulheres mortas, das bruxas, da tempestade com uma revoada, soando ao mesmo tempo como uma gritaria no vento e na tempestade no meio da guerra. As vozes da guerra, da profecia se juntam até o silêncio final em que a coroa se desfaz em pó de ouro sobre a terra, sobre as plantas, aos ares.

Os trechos dos textos voam de cima pra baixo, de lado a lado, em todas as direções, em diversas línguas. Fragmentos de palavras se sobrepõem, ritmos, vocalizações extraídas das próprias palavras desmontam-se na tempestade e remontam-se em “Aye, Sir... é assim, assim é. As suas imagens somem na escuridão.

### **A coroa vira pó na Terra na Terra Vermelha**

Macbeth perde a coroa que vira poeira dourada sobre a terra vermelha.

Céu Vermelho. Uma mão tingida de terra amassa uma coroa de papel que vira poeira dourada sobre a Terra vermelha. Três vozes femininas riem em off.

Olhos sobrepõem a cena. Um dedo na boca pede silêncio.

### **Três Bruxas**

Ay, sir, all this is so

Você poderia imaginar os sons do riso de três bruxas rindo do rei?

### **E se as bruxas fossem sons? – Algumas Considerações**

Finalizo um pequeno percurso nessa estrada tão vasta e antiga como o início incerto e inimaginável do tempo. Figuras misteriosas, sensação das vozes trançadas no corpo. Passeiam pelos reinos de todos os mundos. Entre os mortos e vivos. Dançam os afetos em processo. Múltiplos corpos, vozes premonitórias da tempestade que trazem o brilho ofuscante dos raios e o som trepidante de seus trovões rasgando o céu, traçando o canto-história...

#### **Insurgentes**

sacerdotisas atrevidas a escuta dos vapores da lua e seus resmungos  
da caverna e do caldeirão que borbulha  
as vozes dos sonhos de quem não dorme

choro sonâmbulo abafado ecoando nas escadarias  
boca quiromante, ponte para vozes e corpos  
fúria de mãos

pouco a pouco, acalenta o corpo  
grito na várzea a meia-noite  
Mãos enrugadas

cada ruga é fresta do tempo que vibra  
Roucas, ruem - numa só frase -, um reinado inteiro.  
sombras da voz

segredo perdido em seus esconderijos  
farfalho das folhas dos galhos da  
floresta que desmancha castelos

nó da garganta em desmanche  
raiva presa liberta no vento.

revelam no ar o que foi lançado na Terra.

**mulheres-oráculo enevoadas**

divinas mendigas

três irmãs do tempo pedindo silêncio

mulheres-espectro profetizando no meio da várzea sangrenta,

sussurrando sonhos nos ouvidos dos generais,

fantasmas que se diluem no ar...

voz distante e tão audível

Caem os céus de suas bocas antigas

des(en)carnadas

semeadas no espaço, no vento, na várzea, nos ouvidos

vozes que envolvem e esculpem as ideias

imagens movediças

tecem sonhos encruzilhados nos ouvidos dos generais

de ouvido a ouvido, passeiam

atravessam a floresta úmida e escura

raspam a várzea debaixo dos pés dos soldados

serpenteando entre as frestas das muralhas do castelo  
pelos corredores, nas bocas dos criados criam novos mundos

a metamorfose

música de inverno.

**Fantasmagóricas**

de fantasmas se fazem os mundos e sobre eles,

caminhamos.

Nossas vozes, sobre as vozes dos nossos, de outros.



Vozes aluadas e surradas.

Silenciadas: golpe de glote no ouvido. Farfalho de fogueira.

nunca nos abandona

Não abandona aquele que fez

aquele que sabe que fez

Por isso...

Há respiros ao pé do ouvido

Raízes que se espalham.

Voz de dentro, voz de fora.

Assustam mexendo memórias.

Pigarros

Escombros sonoros da garganta.

Vozes que somem no vento e petrificam as cabeças.

### **Vozes do Sonho**

Sussurram, eriçam o couro, vasculham a alma

virando bicho, alçando voos

Ordem no caos

Confusão no ouvido do rei, desatando o que tem de ser.

Cantam urrado os feridos de guerra

tramam presente, passado e futuro

toda uma vida num só corpo

esculpe corpos, ondula colunas

transmutam o dentro e o fora

Gota na gruta da boca sacudindo a serpente

Alquimia no corpo: canto.

Agudas, agulham e recosturam a lógica do paraíso.

Transmorfo soldado bebê

Berro murmurado: teu reino ilegítimo!

### **Vozes da Fúria Divina**

Canto que nina reis e monstros

“ies” e “ias” na garganta envelhecem os sonhos dourados

de quem subiu na montanha

e brilha sobre todos e bate

os pés e ensurdece caindo

rasgando o ar ferido

de cara na terra.

Acorda ouvidos surdos

que zombam da morte

Vozes do tempo

caminho melódico ruidoso

rastros ritmados,

### **Bruxa:**

atravessa e tece os pedaços

o fio da vida.

## Referências

- ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 1: Bruxas e Tupinambás Canibais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- AYDEMIR, Murat. **Turkish Music Makam Guide**. Istanbul: Pan Yayıncılık, 2016.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- BETHENCOURT, Francisco. **O imaginário da magia: feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no século XVI**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- COMMELIN, P. **Nova Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro, F. Briguiet e Cia - Editores. 7ª Edição. 1941.
- DAŞBACAK, Coşkun: **Hecate Cult in Anatolia: Rituals and Dedications in Lagina Anodos**. *Studies of the Ancient World* Častá-Papiernička. 6-7. (143-148). 2006-2007
- ECO, Humberto. Org. **História da Feiúra**. São Paulo: Record, 2007.
- EISENTEIN, S.M. *O Sentido do Cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- EL HAULI, Janete. **Demétrio Stratos: a escuta da voz-música**. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1993.
- FEDERICCI, Silvia. **Calibá e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000, 126.
- FERREIRA, A.B.H. **Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1950. 10ªed.
- GAUTIER, Ana Maria Ochoa. **Aurality: listening and knowledge in nineteenth-century Colombia**. North Carolina: Duke University Press, 2014.
- IAZZETTA, Fernando. *A imagem que se ouve*. In: Gilberto Prado; Monica Tavares; Priscila Arantes. (Org.). *Diálogos Transdisciplinares: Arte e Pesquisa*. 1ed. São Paulo: ECA/USP, 2016, v. 1, p. 376-395.
- IHDE, D. **Listening and voice: Phenomenologies of sound** 2nd ed., Albany: State University of New York Press, 2007.
- JUNIOR, Hilário Franco. **A Eva Barbada: Ensaios de mitologia medieval**. São Paulo: EDUSP, 2010.
- KHAN, Hazrat Inayat. *The Mysticism of Sound and Music: The Sufi Teaching of Hazrat Inayat Khan*. Shambhala Dragon Editions. 1996

- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **Malleus Malleficarum: O martelo das feiticeiras**. 5ª.ed. São Paulo: Rosa dos Ventos, 1991.
- KRANZ, D. The Sounds of Supernatural Soliciting in "Macbeth". *Studies in Philology*, 100(3), 346-383. 2003. <http://www.jstor.org/stable/4174762>
- LIMA, Renata. **O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea**. UNICAMP. **Tese de Doutorado, 2010**.
- LYNCH, David. *Em Águas Profundas: Criatividade e Meditação*. Rio de Janeiro, Gryphus, 2008.
- MARTIN, Jaqueline, **The Voice in Modern Theater**. England. Routledge. 1991.
- MEYER, Marlyse. **Maria Padilha e toda a sua quadrilha**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- Minois, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. 2003, Editora Unesp. São Paulo.
- PICCON-VALLIN, Beatrice. *A música no jogo do ator meyerholdiano*. 1989. Grupo tempo – Textos. [www.grupotempo.com.br/tex\\_musmeyer.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html)
- MOTA, Cristiane Madeira. **O Corpo que Somos na Experiência de Cantar Tradições**. ECA-USP. Tese de Doutorado, 2019.
- OLIVEROS, Pauline. **Deep Listening: a Composer Sound Practice**. Lincoln. iUniverse, 2005.
- ORNELAS, Raquel. **Caldeirão de Bruxas: de como Macbeth Virou Irmãs do Tempo**, São Paulo, EDUSP. 2006
- PAREDES, Dionísio Espejo. **Lady Macbeth: El Canto de La Sirena Maldita**. Contraluz: Revista de Investigación Teatral de Málaga, n.3. Málaga, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROBLES, Martha. **Mulheres, Mitos e deusas: O Feminino Através dos Tempos**. São Paulo, Aleph. 2019.
- RUSSELL, Jeffrey; ALEXANDER, Brooks. **História da Bruxaria**. São Paulo. Aleph, 2019.
- SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.
- SALLMANN, Jean-Michel. **As bruxas: noivas de Satã**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: Uma Configuração Estética Afro-Brasileira**. Repertório, Salvador, nº 24, p.79-85, 2015.1

SCHAFER, Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo. UNESP, 2001.

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

SHAKESPEARE, William. **A Tragédia de Macbeth**. Tradução: Rafael Rafaelli. Santa Catarina. UFSC, 2016.

SICUTERI, Roberto. **Lilith, a Lua Negra**. São Paulo. Paz e Terra. 3ªed, 1990.

SPOTO, Stephanie Irene. **The Figure of Lilith and the Feminine Demonic in Early Modern Literature**. Tese (Literatura Inglesa). The University of Edinburgh. Edinburgh, p.304. 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

----- . **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

TURNER, Victor. **The Antropology of Performance**. New York. PAJ, 1988.

\_\_\_\_\_. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. New York. PAJ, 1982.