

LETÍCIA BARBOSA COURA

O coro antropófago no Bixiga: o processo de criação dos atadores com a música
n'Os *Sertões* do Teatro Oficina

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)

Coura, Leticia Barbosa

O coro antropófago no Bixiga: o processo de criação dos
atuadores com a música n'Os Sertões do Teatro Oficina /
Leticia Barbosa Coura ; orientador, Marcos Aurélio Bulhões
Martins. -- São Paulo, 2021.

165 p.: il.

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

Bibliografia

Versão original

1. Teatro 2. Coro 3. Música 4. Os Sertões 5. Teatro
Oficina I. Bulhões Martins, Marcos Aurélio II. Título.

CDD 21.ed. - 792

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

LETÍCIA BARBOSA COURA

O coro antropófago no Bixiga: o processo de criação dos atadores com a música
n'Os *Sertões* do Teatro Oficina

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Orientador: Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões

São Paulo

2021

COURA, Letícia Barbosa. **O coro antropófago no Bixiga**: o processo de criação dos atuadores com a música n'Os *Sertões* do Teatro Oficina. 2021. 165 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Aprovada em: São Paulo, _____ de _____ de 2021

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões (orientador)

Instituição: ECA/USP

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todo o *tyaso*¹ que participou dessa aventura pelos Sertões de Euclides da Cunha e do Teatro Oficina. A todos que participaram de alguma forma como atores, seja como atores e músicos em cena, seja na equipe de criação do texto, da técnica, das diversas artes que compuseram essa arte total que foi a montagem pelo Oficina do épico *Os Sertões*. Desde a transposição para linguagem teatral, a dramaturgia, até o detalhismo e cuidado da direção de cena, a direção de arte com sua arquitetura cênica e minúcias dos objetos de cena, ao vídeo, tanto em cena, ao vivo, como em pesquisas iconográficas, de acervos diversos de imagens, até a imensa equipe de cineastas responsável, para além do registro, pela criação dessa outra linguagem que resultou nos DVDs das mais de 26 horas de espetáculo, aos criadores dos milhares de figurinos, que souberam criar e transportar para a cena a caatinga, as diferentes formações rochosas, bichos, plantas, até jagunços, marechais e zabaneiras. Aos mantenedores do teatro, guardiões do espaço, camareiras, porteiros, vigias, faxineiros, cozinheiras, aos executores de todas as áreas, aos divulgadores de tantas ações, dos espetáculos, suas extensões em atos públicos e para além deles, à luz com seu poder de fazer as coisas existirem ou desaparecerem, aos produtores e seus pequenos grandes milagres de concretude que fazem tudo acontecer, e aos tocadores de tantos instrumentos, a todos que fizeram soar sua voz, que arriscaram, que se arriscaram, que se deram em vibração, aos compositores que enviaram suas combinações de sons e palavras.

Aos parceiros que nesses anos entre a última apresentação do último espetáculo em Canudos, na Bahia, e o ponto final deste trabalho, foram vibrar em outros mundos. Rennée Gumiel com seus sons guturais de francesa fumante com seu corpo que ganhava de todos na força do abdômen; Pedro Epifânio que chegou como vigia em *Bacantes*, que sambava com o coro antes de entrar em cena, e que foi peça chave para o Movimento Bixigão e todos nós, que trouxe ao mesmo tempo a Vai Vai e o Carandiru pra dentro do teatro com seu Pajeú; Elaine César que foi precursora da linguagem do vídeo na Companhia e que viveu na pele e na arte uma

¹ Palavra de origem grega que significa grupo de seguidores de Dionísios (Deus criador do teatro na mitologia grega), formado pelos *Bhaktas*, bacantes, participantes; também descritos como foliões embriagados. Termo muito usado no Teatro Oficina para designar o coro de atores.

luta de todas e todos nós contra a carece e a insegurança do macho abandonado disfarçadas de falsa moral; Daniel Camilo, percussionista e parceiro da luz que chegou no teatro através de mim, pela ligação com o Teatro Popular Solano Trindade no Embu das Artes, e a quem me senti na obrigação de avisar que a entrega exigida ali era grande e que tínhamos nossos momentos de glória mas que passávamos muitos perrengues, e ele muito tranquilo me respondeu que estava topando consciente... ; Edilson, meu filho n' *O Homem II*, o Conselheiro menino, com seu sorriso tímido, seu corpo esguio de capoeirista acrobata, um dos garotos do Bixigão que teve nas palavras de Euclides e no teatro complemento para sua formação na passagem de criança à adolescência. E ao Eric, filho da Rose, nossa rainha da limpeza e cozinheira de mão cheia, que foi morto brutalmente com um tiro nas costas pela polícia de São Paulo. Fora a Rennée, renascida, já uma matriarca das artes dançantes entre nós, que não gostava de contar a idade mas que na França antes de vir ao Brasil tinha trabalhado entre outros artistas com Jean Cocteau, o que fazia com que pudéssemos ter uma ideia de sua idade de vida nessa terra, todas as outras mortes podem ser consideradas trágicas, no mínimo porque aconteceram muito antes do que normalmente estamos habituados a imaginar sua chegada.

Obrigada a todos pela inspiração e parceria.

Todos com seus sons, suas vozes, movimentos, barulhos de todos e cada um, em contracenação constante e ininterrupta, vibrando pelo espaço, formando essa grande orquestra que soou junta por alguns anos e abalou o movimento das galáxias.

Aos coros antropófagos do Bixiga

Ao Teatro Oficina

Aos coros todos

AGRADECIMENTOS

a

Marcos Bulhões, pelo pavio.

Luiz Fernando Ramos e Marília Velardi, pelo cuidado, incentivo e caminhos indicados.

Cecília Lucchesi e Igor Marotti, pelos segredos revelados em vídeo arquivos.

Márcia Barbosa Coura, pelo interesse e paciência.

Maria Bitarello, pela cumplicidade, belas correções e sugestões.

Brenda Amaral, pela parceria digital.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Epígrafe

Quem canta os males espanta

(ditado popular)

RESUMO

COURA, Letícia Barbosa. **O coro antropófago no Bixiga**: o processo de criação dos atadores com a música n'Os *Sertões* do Teatro Oficina. 2021. 165 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.

A Companhia Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona desenvolveu uma relação única com a música, principalmente a partir da prática com o coro, no processo de criação e temporada d'Os *Sertões*, transcrição para o teatro do clássico de Euclides da Cunha, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Cinco espetáculos totalizando 26 horas de duração, criados e apresentados no Teatro Oficina em São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ), Salvador e Canudos (BA), Recife (PE), Quixeramobim (CE), Brasil, além de Recklinghausen e Berlim, Alemanha, no período de 2002 a 2007, com uma equipe de aproximadamente 100 pessoas entre técnicos e artistas. Teatro de Estádio, Te-Ato, Tragicomediorgia, Coro Protagonista e Público Atador são alguns dos conceitos desenvolvidos pelo grupo e abordados neste trabalho, em que a experiência de quase 20 anos como atuadora da Companhia – atriz, cantora, compositora e preparadora vocal – é determinante. A partir de uma revisão bibliográfica do corpus teórico sobre o Oficina, e análise de arquivos pessoais, anotações, textos e registros de ensaios que tratam da relação ator/cantor, das diferentes práticas de preparação do coro para cantar, exercícios de percepção musical que foram sendo desenvolvidos durante o processo de criação d'Os *Sertões*, apresento aqui um olhar sobre a criação de um coro antropófago em sua relação com a música. E proponho um diálogo hipertextual entre reflexão e prática, por meio de trechos comentados dos espetáculos acessáveis pelos links indicados ao longo do trabalho. Um olhar de dentro, um ponto de escuta como inspiração para uma reflexão sobre o modo singular e multifacetado de operar diferentes linguagens para a criação de uma ópera urbana contemporânea complexa e original.

Palavras-chave: Teatro Oficina. Coro antropófago. Os *Sertões*. A Terra. O Homem I. O Homem II. A Luta I. A Luta II. Movimento Bixigão. Universidade Antropófaga.

ABSTRACT

COURA, Letícia Barbosa. **The anthropophagous chorus in Bixiga**: the performActors' creative process with the music in Teatro Oficina's "Os Sertões" (Rebellion in the Backlands). 2021. 165 f. Tese (Mestrado e artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona Company established a unique relationship with music, mainly with their practical use of the chorus throughout the creative process and run of *Os Sertões*, a transcreation for theater based on Euclides da Cunha's classic, directed by José Celso Martinez Corrêa. The five shows totalled 26 hours of performance and were created and presented at Teatro Oficina (São Paulo), in Rio de Janeiro, Bahia (Salvador and Canudos), Pernambuco (Recife), Ceará (Quixeramobim), in addition to foreign venues in Germany (Recklinghausen and Berlin), from 2002 to 2007, working with a crew of approximately 100 people, including technicians and artists. Stadium Theater, Te-Ato ("I tie you", in English), TragiComedOrgy, Protagonist Chorus and Performing Audience are some of the concepts developed by the company and addressed in this thesis, in which the experience of working for almost 20 years with the Company as a performActor – actress, singer, composer and vocal trainer – is key. Based on a bibliographic review of the academic body of work on Oficina and further investigation of personal files, annotations, writings and recorded rehearsals dealing with with the actor/singer relationship, the different techniques applied in preparing the chorus for singing, exercises in music perception developed throughout the creative process of "Os Sertões", I hereby present one perspective on creating an anthropophagous chorus in a renewed relationship with music. Furthermore, I propose a hypertextual dialogue between thought and practice, made possible by commented excerpts of the plays via links indicated throughout this work. An inside look, a "point-of-listening" as inspiration for a reflection on the singular and multifaceted operating mode of different art forms in creating a complex and original contemporary urban opera.

Keywords: Teatro Oficina. Anthropophagous chorus. Os Sertões (Rebellion in the Backlands). The land. The Man I. The Man II. The Struggle I. The Struggle II. Bixigão Movement. Anthropophagous University.

LISTA DE FOTOS

Figura 1 – Coro Antropófago no alto do Monte Santo (BA)	13
Figura 2 – Coro de atores/cantores do Teatro Oficina.....	30
Figura 3 – Bloco Pau Brasil – Universidade Antropófaga – 2ª dentição	39
Figura 4 – coro de Canudos – espetáculo O Homem II – Teatro Oficina	92
Figura 5 – Coro conselheiristas – espetáculo O Homem II – Teatro Oficina	98
Figura 6 – coro Zabaneiras – espetáculo A Luta I – Teatro Oficina	98
Figura 7 – Coro Onilés – espetáculo A Luta II – Teatro Oficina	99
Figura 8 – Mapa pintado em azulejos	122
Figura 9 – Os Sertões em Canudos 2007	132
Figura 10 – Público atuador em Canudos	133
Figura 11 – Show de lançamento do disco <i>Revista Bixiga Oficina do Samba</i>	136
Figura 12 – Apresentação do Movimento Bixigão junto ao trio Revista do Samba .	138
Figura 13 – Integrantes do Movimento Bixigão jogando capoeira em Recklinghausen	139
Figura 14 – Ensaio Bixigão – (2007)	143
Figura 15 – Aquecimento com o coro das oficinas para Cacilda!! – Dionisíacas em Viagem	146

LISTA DE LINKS DO YOUTUBE – VÍDEO

1. Fala da Lina o tempo linear: <https://youtu.be/odmcxDag82c>
2. Os Sertões acorde perfeito maior: <https://youtu.be/jdDNt7AGOr4>
3. Meu cavalo tá pesado para receber o público: <https://youtu.be/9b4qo7JcQA8>
4. O pardo é o tipo brasileiro: <https://youtu.be/3OCBUX8QUjs>
5. Raízes: <https://youtu.be/LjBH8XDb4Ao>
6. Luta surda 1: https://youtu.be/aQn0xv_PP3k
7. Vulcão Antônio Conselheiro: <https://youtu.be/10lio0td8Ks>
8. Canta sempre Antônio Conselheiro: <https://youtu.be/m1oiQsaCwlg>
9. Sucedem-se manhãs sem par: https://youtu.be/SIGP5O_kOCM
10. Festa Homem I: <https://youtu.be/9RkP3iX0CS8>
11. Bala bala: <https://youtu.be/W-HERhzXFQ>
12. Corpo Sertão: <https://youtu.be/K4pkJD-SHjY>
13. PolipÉros humanos: <https://youtu.be/Anp09zac8Mw>
14. O beija: <https://youtu.be/VdsHJWi7uOk>
15. 13 de maio: <https://youtu.be/yh142vEGFSc>
16. A Jurema: <https://youtu.be/znhe-tjArt4>
17. Xucuru: https://youtu.be/wzOj9W7e_gQ
18. E o homem?: <https://youtu.be/2-WiDzBaf6Y>
19. Aquecimento de voz com o público: <https://youtu.be/eN9i8hKkoKg>
20. Formação do solo brasileiro: <https://youtu.be/jmk7DiMGOJ0>
21. Mutação de apoteose: <https://youtu.be/DwqbwOFARuM>
22. Samba e funk Favela: <https://youtu.be/stRIO4t6Oak>
23. Florestas caminham: <https://youtu.be/YujK4yCP-xA>
24. Magnificat: <https://youtu.be/ANqiJmCr7T0>
25. Hino nacional: <https://youtu.be/ivhAhN0dC10>
26. Estranho fruto: <https://youtu.be/4J9anuv8K24>
27. Jeanne Moreau: <https://youtu.be/W5qu-nKos5Q>
28. Antônio das mares: <https://youtu.be/W5qu-nKos5Q>
29. Lençol sagrado: <https://youtu.be/SqH1DAKPWIY>
30. Serenos: <https://youtu.be/7uaqGIE8tzM>
31. Raros trastes: <https://youtu.be/Z64bRAPk3ys>
32. Rebotalho: <https://youtu.be/j7iRGza5YcQ>

33. Estouro da boiada: <https://youtu.be/ZWIDtdh8KX8>
34. As estradas: <https://youtu.be/HFMGXQ0j70U>
35. Tatuturamas: <https://youtu.be/gunqoFEazfE>
36. Hégira: https://youtu.be/_PsJonLmHjY
37. Serestando: <https://youtu.be/JumKjfxEBnY>
38. Lina e Luta surda: <https://youtu.be/vVqdbDZkup0>

LISTA DE LINKS DO YOUTUBE – ÁUDIO

1. *#Meu cavalo tá pesado*: <https://soundcloud.com/leticiacoura/meu-cavalo-ta-pesado>
2. *#SerEstando*: <https://youtu.be/Y4MXLznUohl>
3. *#Para ver a luz do sol*: <https://soundcloud.com/leticiacoura/11-para-ver-a-luz-do-sol>
4. *#Tradição: Vai no Bixiga pra ver*: <https://soundcloud.com/leticiacoura/21-vai-no-bixiga-pra-ver>
5. *#O amor é filho do tempo*: <https://youtu.be/Zd6xKm7JF88>
6. *#Inverno*: <https://soundcloud.com/leticiacoura/5-inverno>
7. disco completo *#Revista Bixiga Oficina do Samba*: <https://youtu.be/6T wz UqeZy6E>
8. *#Só eu só*: <https://youtu.be/bdiWm2GX0j8>
9. *#Jeanne Moreau*: <https://soundcloud.com/leticiacoura/01-jeanne-moreau-1>
10. *#Raros trastes com Adriana Calcanhotto*: <https://youtu.be/YnEIKLJCBE>
11. *#Estouro da boiada com Chico César*: <https://youtu.be/lq5ZOPgZ5Uw>
12. *#Tatuturamas com Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown*:
<https://youtu.be/AXfc2SyvHK4>
13. *#Inverno*: <https://soundcloud.com/leticiacoura/5-inverno>
14. *#Solano Trindade – Moleque do Recife*: <https://soundcloud.com/leticiacoura/16-solana-trindade>

Figura 1 – Coro Antropófago no alto do Monte Santo (BA)²



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Cafi (2007).

² Da esquerda para a direita: Fioravante Almeida, Lucas Weglinski, Tiago, Emerson, Rodrigo Andreolli, Letícia Coura, Camila Mota e Samuel de Assis.

SUMÁRIO

NOTA PANDEMIA 2020/2021	16
NOTA PRELIMINAR	18
INTRODUÇÃO.....	21
A TERRA – ROCHA VIVA – O coro e suas circunstâncias.....	42
I. O coro no Teatro Oficina. Fundamentos filosóficos. Referências artísticas.	42
II. O Teatro Oficina e a Música. Repertório de canções. O eterno presente. Pequeno histórico. Tragicomediorgia.....	49
III. Tragicomediorgia.	59
IV. Apropriação musical e Antropofagia. Coro e musicalidade. Coro <i>versus</i> protagonistas. O embate.....	61
V. Atuação e canto na tragicomediorgia. Apolo & Dionísio. O ator cantor. O cantor ator. Coro antropófago. Atuação coral.	68
VI. Coro antropófago. Atuação coral.	76
VII. O coro cantante na cena ritual do Teatro Oficina [a jurema] . Parêntese importante. Do lado de baixo do equador.	78
VIII. Te-ato. Coralidade relacional. Cantar com o público. Quando o espectador canta.	84
O HOMEM – A VOZ DO CORO EM AÇÃO – os atadores que vão formar os diversos coros.....	92
I. O coro cantante n’ <i>Os Sertões</i> . Como trabalhamos.....	92
II. Funções dramáticas do coro n’ <i>Os Sertões</i> . O coro narrador/comentador da cena. O coro personagem.....	96
III. Cantar para sair da prosa e entrar na poesia. Em busca do aquecimento ideal. Preparação musical do coro.	99
IV. A voz para o canto. Preparação vocal. Percepção musical. O samba como aquecimento.	101
V. Alteração de consciência. A voz e o coro em duas experiências com o Ayahuasca: n’ <i>Os Sertões</i> e em <i>Bacantes</i> . Evolução regressiva. Conclusão experiência Ayahuasca para a música – em coro - no teatro.	109
VI. Composição musical. Musicalização do texto. Mapeamento. O samba da favela. Resgate de canções.....	117

VII. Antropofagia musical. Citação. Adaptação. Paródia. Associação.....	123
VIII. A música como ponto de partida da criação cênica.....	128

A LUTA – O CORO EXPANDIDO – novos coros nas relações com o entorno do teatro e os diferentes coros de espectadores.....131

I. Movimento Bixigão: o coro de crianças e adolescentes do bairro. Relação com a comunidade. [#inverno]	133
II. Para além do espetáculo: o projeto Revista Bixiga Oficina do Samba. Movimento Bixigão como Ponto de Cultura.	135
III. Oficinas para novos coros: Salvador, Recife, Recklinghausen, Berlim, Quixeramobim e Canudos. Transformações internas.	138
IV. O coro expandido nas oficinas das <i>Dionisíacas em Viagem</i> . Universidade Antropófaga 1ª e 2ª edições.....	143
V. O coro antropófago no Carnaval em São Paulo. O Carnaval, o Teatro de Estádio e a voz nisso tudo. O bloco Pau-Brasil.	148
VI. Experiência de assistir ao musical <i>Roda Viva</i> . Aqui agora eterno presente. Paralelos: os desafios do coro lá e cá.	152
VII. Disponibilização dos DVDs na internet durante o confinamento Coronavírus 2020. Outra e nova relação com a música. Os trechos disponibilizados, pequenos videoclipes.	154

SEM COMEÇO NEM FIM.....156

NOTA PANDEMIA 2020/2021

Estou escrevendo sobre uma prática que está impedida de acontecer nesse momento, e que justamente não sabemos quando poderá existir novamente. Se existirá. E como estaremos enquanto coro, enquanto público, enquanto atadores.

Quando escrevi “promiscuidade de sons” (a ser lido mais adiante neste trabalho), entrando e saindo de corpos ali presentes no mesmo lugar, dava valor a essa prática, à sensação provocada por ela, mas não tinha ideia da raridade desse acontecimento. Escolhi a palavra promiscuidade sem nenhuma conotação negativa, e sim como uma possibilidade de liberdade, de um acontecimento sem limites, sem controle, e por isso tão forte como experiência. Experimentar o intangível, o não visível, o não controlável. E mesmo assim perceptível, e claramente observável a partir de seus efeitos concretos.

Agora estamos vivendo um momento de afastamento social, de medo de contágio, de ignorância do alcance de um vírus mutante e ainda desconhecido em toda sua potencialidade, que continua, depois de um ano, matando pessoas numa velocidade impressionante praticamente no mundo inteiro.

Será que essa prática, essa experiência de que estou falando, se transformará numa história do passado? De um tempo que passou, do qual nos recordaremos com saudade, uma certa nostalgia, e que as próximas gerações tentarão entender com a imaginação, mas não poderão experimentar? Espero que não, com todas as forças que posso ter agora já há mais de um ano de confinamento dentro de casa, tendo sido contagiada pelo vírus, pegado a doença, me recuperado, e voltado à “vida normal”. O que pensar disso agora, “vida normal”? Qual será a vida normal daqui pra frente?

Justamente ainda não sabemos.

Escrevo com a sensação da possibilidade de estar falando de um tema que já hoje é de difícil percepção pra quem não viveu a experiência em seu próprio corpo, como experiência coletiva, com muitos outros corpos ao mesmo tempo. Trocando ares, sentindo calores de corpos próximos, se olhando muito de perto, se dando as mãos, se tocando.

Imagino então que provavelmente por um bom tempo essa experiência não será passível de ser vivida novamente. Os teatros estão fechados, as pessoas são

orientadas a não se aproximarem umas das outras, conservando sempre uma distância mínima de segurança, estamos todos usando máscaras protetoras, para proteger principalmente os outros de receberem nosso ar, nossa saliva. Esse ar de que falo tanto, que se transmuta em música, que entra e sai de todos, esse ar agora é o transmissor do vírus, da doença que está matando tanta gente pelo mundo numa velocidade assustadora.

Escrevo talvez sobre uma prática de um tempo longínquo, em que íamos por vontade própria todos nos reunirmos em um mesmo lugar, para sentir o mesmo ar entrando e saindo de nós e de outros, pra tudo virar música. Que fizemos de tão errado para sermos privados disso? A resposta está escancarada todos os dias nos jornais.

Por enquanto vamos então cantando e os males espantando em nossos confinamentos, acreditando que vamos sair dessa.

São Paulo, verão 2021.

NOTA PRELIMINAR

Organizei o Sumário deste trabalho a partir da lógica utilizada por Euclides da Cunha no livro *Os Sertões*. Além da forma estética da divisão dos capítulos e assuntos abordados, a maneira escolhida por Euclides guia o pensamento, o (des)encadeamento das ações. Inspirada pela fala de Lina Bo Bardi [[Fala da Lina tempo linear](#)] (reproduzida por escrito abaixo), arquiteta criadora e artista parceira do Teatro Oficina, senti nessa forma uma maior liberdade para o florescimento das ideias, e maior proximidade com o trabalho desenvolvido pelo Teatro Oficina a partir da obra do autor que, atravessado pelo que presenciou em Canudos, viveu em seu corpo a transformação dos próprios conceitos que o constituíam.

Dividi a abordagem dos temas em três partes, inspirada nas três partes d' *Os Sertões: A Terra, O Homem e A Luta*, uma trindade que é uma coisa só. Para ser lida de trás pra frente, de frente pra trás, do meio pras bordas, um pedaço aqui, depois outro mais adiante, outro mais atrás. Abrir o livro – tomara que! - aleatoriamente e ler o que a página mostrar. Passear pelos títulos, páginas, escolher a que mais te seduzir. Pelo nome, pelo tamanho, pequeno ou grande, segundo a disposição do momento, com gravuras, sons, sem nada, só algumas letras e página em branco. O tempo não é linear, aliás, o tempo nem existe, a física contemporânea vem descobrindo o que no fundo já sabemos. Inventamos também o tempo na música, mas aí já é outra história.

Voltando aos capítulos, são três, mas não estão numerados, justamente para tentar sair de uma ideia de começo e fim (de tempo linear).

O tempo linear é uma invenção do Ocidente. O tempo não é linear; é um maravilhoso emaranhado, onde a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções; sem começo nem fim (BARDI, apud Ferraz, 1993, p. 327),

diz a personagem Lina Bo Bardi na última cena do espetáculo *A Terra*, (acessável pelo link indicado acima). Não é necessário nem desejado que se comece lendo o que vem primeiro, nem o contrário. Estão todos ali, ao mesmo tempo (!), e à medida que vamos tendo contato com um e outro, podemos ler as partes com um nível X de profundidade, que pode mudar em uma nova visita, sob outro ponto de vista e

escuta. Um convite para usar a liberdade – que sim, temos! – também na hora de escolher o que ler por vez.

Assim como no processo de criação e apresentação dos espetáculos d’*Os Sertões*, quando tínhamos sempre em mente o fim da tragédia, mas começávamos os ensaios a cada dia com a “alegria dos que não sabem e descobrem” (ANDRADE, 2011, p. 60). Assim como *A Luta* não é compreendida em sua totalidade sem *A Terra*, *O Homem* está inserido no contexto e muda as duas, e vice-versa e vice-versa novamente. Assim na guerra de Canudos e assim na luta gozosa diária da criação em ensaios de muitas horas no teatro para compreensão do texto, criação de canções, de ensaios em coro, de transposição de palavras em música, de descoberta de harmonias, lembranças e invenções de danças, movimentos, ações.

Como nos ritos e nas culturas iniciáticas, em que somos apresentados a grandes e profundos conteúdos repetidas vezes, e a cada vez alcançamos um determinado nível de compreensão. Com o auxílio luxuoso da experiência prática, vivida no corpo. Preferência pelos movimentos circulares, espirais, elípticos, pensamento ameríndio, em contraponto à lógica da linha reta. Como cantar uma mesma canção muitas vezes, em contextos diferentes, com disposições de ânimo distintas, com novos objetivos. A cada vez uma nova compreensão.

Resumindo, escolhi escrever como penso, já que optei por pensar o processo de criação. E meu pensamento não é linear. Assim como a criação.

Os próprios espetáculos, apesar de seguirem uma ordem linear de apresentação – na mesma sequência do livro –, não apresentam uma leitura linear do tempo. Parte d’*A Luta* já está no primeiro espetáculo, *A Terra*; na última parte, *A Luta II*, volta-se à *Terra* para entender novamente o lugar onde a guerra acontece e a ligação do povo a esse lugar; e tenta-se entender *O Homem* já com o decorrer d’*A Luta*, e por aí seguimos. Melhor do que tentar encaixar – atenção ao verbo – o pensamento numa lógica linear é deixá-lo correr livre no tempo e no espaço, como ele é em sua natureza.

E quem sabe você vai ler esta “nota preliminar” só no fim de tudo. Ou começo de uma nova aventura.

Ao longo do texto estarão links para trechos de vídeo e áudios de canções disponibilizados na internet, partes dos DVDs dos cinco espetáculos d’*Os Sertões* pelo Teatro Oficina. Os arquivos de vídeo e áudio poderão ser acessados diretamente clicando nos seus respectivos títulos indicados no texto: ambos entre

colchetes e sublinhados, sendo que os que apresentarem o sinal # antes do título em itálico serão especificamente arquivos de áudio. São formas de ampliar a percepção deste trabalho. Muitas vezes a cena ou a música dirá muito mais do que a minha tentativa de escrever sobre o processo e resultados, por isso sugiro ao leitor disposição para mais essa contracenação.

Parte da dissertação – texto, vídeo e imagens – estará disponibilizada no blog que mantenho, numa experimentação de adaptação do trabalho para a linguagem virtual. Só acessar: leticiaoura.com.br/pesquisa.

Escrevo como uma artista que participou da criação. Capítulos como pequenos insights que vamos tendo ao longo do processo.

E por tudo isso e ainda para apresentar a forma como conduzirei este trabalho, que cabe na definição de pesquisa qualitativa, me defino aqui como uma *bricoleuse* interpretativa, o que explica o caminho por que escolhi me enveredar na introdução que se seguirá. Uma autoetnografia.

O *bricoleur* interpretativo entende que a pesquisa é um processo interativo influenciado pela história pessoal, pela biografia, pelo gênero, pela classe social, pela raça e pela etnicidade dele e daquelas pessoas que fazem parte do cenário (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 20).

Então, como dizemos no teatro antes de entrar em cena, já num estado de criação e de presença:

! MERDA !

INTRODUÇÃO

[\[Os Sertões... acorde perfeito maior\]](#)

Trecho do hexagrama 16 do *I Ching*³ – Yu, Entusiasmo:

Quando, ao início do verão, o trovão, a energia elétrica, surge novamente da terra e a primeira tempestade refresca a natureza, uma prolongada tensão se dissolve. Há alívio e alegria. A música tem também o poder de dissolver as tensões do coração e a violência de emoções sombrias. O entusiasmo do coração se manifesta espontaneamente no som do canto, na dança e no movimento rítmico do corpo. O efeito inspirador do som invisível que emociona os corações dos homens, unindo-os, é um enigma que perdura desde os tempos mais remotos (WILHELM, 1982, p. 72).

Escolha uma canção que fale fundo pra você, que converse realmente com a sua alma, que tenha te emocionado desde a primeira audição e que te emocione ainda a cada escuta, que você gostaria de ter composto, que fala de coisas que você conhece profundamente, que te faça íntimo de quem compôs e de quem gosta dessa mesma canção. Se você já souber cantá-la de cor, *par coeur*, pelo coração, melhor, se não, aprenda a letra toda, decore, escreva-a em algum lugar para depois abandonar esse lugar, preste atenção na melodia, cante uma vez mentalmente, assim, inteira.

Agora cante pra você mesmo, pelo prazer de cantar, pelo prazer de dizer aquelas palavras, de perceber que elas fazem sentido pra você, que te deixam feliz, emocionado, ou apenas gostando de cantar, se surpreendendo a cada vez como uma palavra encadeia na outra, como elas soam bem juntas, como dizem coisas pra você, a cada vez diferente, cada vez chegando mais fundo, cada vez de um jeito.

Continue cantando, repita muitas vezes, inteira, até que as palavras fluam umas depois das outras, que você não precise mais pensar pra cantar, mas ao mesmo tempo continue ligado no sentido das palavras, do encadeamento delas, do som dos encaixes das letras, do som de cada sílaba, da melodia que segue, que vai deslizando no tempo, até que as palavras soem estranhas, e seja só sua voz e o

³ *I Ching: O Livro das Mutações*, considerado um dos mais antigos livros de filosofia chinesa, tem sido utilizado como oráculo desde a mais remota antiguidade. Apresentado ao ocidente do século XX pela tradução para o alemão de Richard Wilhelm de 1923, recebeu prefácio de C. G. Jung na edição inglesa de 1949, presente também na edição em português de 1982, utilizada aqui.

som, e o caminho da melodia, e de novo o sentido, e de novo as emoções, deixe as lembranças virem, invente algumas, divirta-se com outras, sofra com elas, ria, chore, sempre cantando.

Até que o corpo vai querer cantar junto e vai começar a se mexer seguindo o som, as palavras, o sentido, as lembranças, ou nada disso, só uma vontade de esticar o corpo, de cantar com ele também, vontade de mexer o ar, de levantar da cadeira, de olhar pela janela, de fechar os olhos e só sentir a sua voz vibrando, e o sentido das palavras que se encaixam uma depois da outra no tempo, cada uma com seu som correspondente, experimente variar esses sons, brincar na música, e então voltar para aquela velha e conhecida melodia sua companheira já de tantos momentos, de tantos assuntos, que fala com você, agora já com os sentidos das palavras ampliados, e os seus também, agora você já ouve sua voz diferente, você experimenta outros lugares de ressonância, ora no nariz, ora no peito, na ponta dos dedos, nas pernas, nas costas, na cabeça, sempre cantando e mexendo como o corpo pede, como as palavras pedem, como os sons pedem, a música, a música não pede, só vibra e leva o corpo junto, e você já está mais leve, lembra coisas boas, ruins, ri, chora, tem ideias incríveis, inventa lembranças, tem insights, perdoa inimigos, amigos, sente saudade, vontades. E o corpo sempre mexendo, vibrando, soando por todos os poros, por todos os lados, em todos os sentidos, e a voz aberta, a boca que brinca com os sons, que reconhece palavras, que esquece, que ouve pela primeira vez, que canta, que fala, e de novo o silêncio, agora só o corpo que mexe, que guia, e gira, agora é o corpo que soa, barulhos dos pés no chão, dos cabelos voando, dos ossos raspando, das juntas estalando, do ar mudando de lugar, os barulhos da sala, do quarto, as batidas dos pés no chão, das mãos, o corpo pode deitar, rolar, sentir as costas vibrando no chão duro, as mãos que desenham figuras no ar, que amortecem a queda, que batem nas pernas, na cabeça, uma na outra. E a canção de novo, e a voz que quer sair, vai cantando, cantando, cantando, cantando.

Fez?

Guarde essa sensação. Reserve, como se diz na receita de um prato requintado.

Agora continue e imagine uma pessoa especial do seu lado cantando a mesma canção. Depois de cantar e dançar um monte, quase qualquer pessoa ficará especial ao seu lado, principalmente se estiver cantando e dançando também. Ela

então cantará a mesma canção, um ouvindo o outro, orgia de som de ar que sai de você, entra, sai do outro, entra, o mesmo ar, sons diferentes, mesmas palavras, sentidos multiplicados, mesma melodia, ou não, ouça sua voz e a outra, separadas, juntas, soando iguais, diferentes, uma mais forte, outra mais gorda, uma que vem dos pés, outra que faz vibrar a cabeça inteira, de quem canta e de quem ouve, mas já não dá pra distinguir mais quem faz o quê, só o ar que passeia, faz vibrar e soar. A sensação, os insights, o bem-estar, as descobertas que esse estado provoca.

Vocês agora estão cantando em roda, mais gente, batendo os pés no chão, vibrando o corpo, rodando, e a melodia, e as palavras, agora entram e saem de muitos corpos ao redor do seu, todos em movimento, rodando, dançando, vibrando a infinidade de sons que agora entram e saem de todos, se espalham pelo ar, vão além, é som, é onda, é música soando por todos os poros, por todos os lados, embaixo do chão, atravessando paredes, atravessando seu corpo, os corpos todos, saindo e entrando de todos, e as palavras, não esqueci das palavras, elas continuam dizendo, só que agora dizem diferente, dizem mais, dizem o contrário, dizem a mesma coisa, dizem coisas diferentes pra uns e outros, mas vibram junto, e junto com os corpos que estão sempre em movimento.

Batendo os pés no chão agora você sente a terra como nunca tinha sentido antes, mais dura, ressoante, ela responde, bate de volta, vibra, o ar está mais perto, mais denso, mais leve, se movimenta, seu corpo e os outros entram nele, cavam buracos, espalham palavras e sentidos. E você roda, e vê e ouve os outros, juntos e cada um, diferentes timbres, diferentes intenções, reconhece passados, paixões, amores, limites, dificuldades pra fazer sair o som, pra fazer vibrar, pra vibrar junto, mas rodando também, o som que sai sozinho, tudo girando, o pé no chão que bate forte, que voa, que faz o corpo pular, leve, que faz o corpo pesar no chão. E o calor que sai de você, que vem do corpo ao lado, e o suor que sai, que desce, que escorre, som que se materializa em água e movimento. E as palavras que soam, agora outras lembranças, misturadas às dos outros, às de ninguém, acabei de inventar uma, vivi isso?, foi elx? E ele roda e ela roda, e todos rodam e vibram e balançam os corpos e o ar, e o lugar e as paredes e o teto, olhos abertos e fechados, e os sons que se misturam, são um só e muitos, iguais e diferentes, finos, gordos, animados, cansados, felizes, vivos, desesperados, e nada disso, só ali soando e rodando, como entrar correndo pelada no mar numa tarde quente antes do nascer de uma lua cheia. Potência, prazer e liberdade. E repetir, repetir, repetir, cada

vez com mais sentido, sentidos, mais entrega, tudo agora já roda, entra e sai, espalha-se, movimenta-se por si. Pisando a terra, sentindo o calor de um fogo próximo, do sol, de um outro corpo, entrando na água, sentindo o vento nos poros que cantam de volta. Olhos vivos, abertos, olham tudo, veem mais, trocam olhares.

Encostando levemente em quem você gosta, ou em quem você viu ali pela primeira vez, e uma eletricidade que zumbe. E depois outros corpos, e o seu corpo que já é outro, seu olho que já vê diferente, vê mais, menos, seus ouvidos abertos, ouvem sons distantes, próximos, agora de outros corpos próximos ao seu. E mais muitas horas você vai ficar ali, vivendo essas sensações de novo e de novo, ouvindo as palavras que cantou, pensando nelas, e em como elas te levam à sua origem, da sua cultura, da música que você ouve, canta, da música de ninguém, vivendo outras vidas, outras histórias, experimentando outros pontos de escuta de uma mesma história.

Palavras que encontram ressonância no seu corpo, que vibram em seus vazios, que desvendam outros mundos, universos, outras formas de ouvir, de ver, de pensar. Que entram e saem de você e dos outros, que vivem na roda, que estão em ressonância com o passado, com o futuro, com aqui agora e além, já não é o tempo que conhecemos, é um tempo sem tempo, um tempo cheio de tempo, um tempo de sempre, que não para, que se movimenta sem parar, mas que na verdade nem existe, só existe enquanto tempo de música.

Reserve.

Agora multiplique essa sensação por muitas vezes numa tarde/noite. Algumas tardes/noites por semana. Durante meses. A cada tarde/noite uma nova experiência com outros corpos, outras vibrações e sons, que a cada vez são combinações infinitas que se entrelaçam, e que vão ficando armazenadas no corpo, na mente, no coração. É isso o que esse ator/cantor de quem vou falar vive durante a temporada de um espetáculo. E do seguinte. E do seguinte. É o que nós vivemos, é isso que eu vivi durante tantos anos, é disso que eu vou falar. É a partir dessa compreensão, a escuta do mundo a partir dessa experiência, vivida minimamente agora por você em seu próprio corpo – se você tiver seguido o roteiro/a receita – que vamos começar o assunto.

N'Os Sertões

Fazendo as contas aqui, aproximando.

Cinco espetáculos musicais corais. Um por ano, mais o ano seguinte para a montagem dos cinco seguidos, viagens e gravação dos DVDs. Desde que estreamos a primeira parte, *A Terra*, em 2 de dezembro de 2002, centenário do lançamento do livro de Euclides da Cunha, depois de um ano (no meu caso, já que grande parte do elenco já estava no projeto há mais tempo) de ensaios, passamos a estar em cartaz com um espetáculo aos sábados e domingos e ensaiando o seguinte durante a semana. Depois de uma folga na segunda-feira, que era o dia de cair na “vida real” (qual?) e resolver todas as pendências.

Pensando em uma hora de aquecimento de voz e ensaio de canções do espetáculo do dia e do próximo que estávamos preparando, mais as horas de peça e dos ensaios semanais, calculando por baixo em seis horas diárias cantando, girando, ouvindo, contracenando, seis vezes por semana, férias de um mês por ano que na verdade nunca tiramos, e mais um mês pras viagens, somamos aproximadas 36 horas por semana, 144 horas por mês, multiplicando por dez meses, 1440 horas anuais, pensando em seis anos de processo, chegamos num total de 8.640 horas cantando, girando, ouvindo, contracenando. Se emendássemos as horas seriam 360 dias seguidos, um ano direto, sem dormir, cantando, girando, ouvindo, contracenando.

E é uma experiência acumulada. Quanto mais horas vamos ganhando cantando, de menos tempo precisamos (cantar) para entrar em um estado de criação. O corpo acostuma. Aprende a entrar mais rápido, e com sorte, treino e dedicação, quase instantaneamente. Passa-se a viver nesse estado. A viver o personagem. A peça. A viver dentro da peça, que passa a ser mais real que a vida real. Real? A outra vida, a outra história, a mesma, sob pontos de escuta diferentes. Sob vários pontos, sob diferentes personagens. Diferentes escutas de mundo.

Foi isso que vivi na prática, nos anos de criação e apresentação dos espetáculos d’Os *Sertões*, e nas montagens seguintes com o Oficina. Teorias acompanharam a prática, chegando sempre depois. E agora tentarei dialogar com as teorias a partir do meu ponto de escuta da pista do teatro. Cantando, girando, ouvindo, contracenando.

A partir dessa experiência, fui entender o sentido do teatro como rito. Indissociado da música. A música como arcabouço de toda uma cultura, absorvendo e transmitindo sabedoria, mantendo a ancestralidade dos povos, formando e sempre recriando tradições, sensações de pertencimento. Passei a entender mais simples e

profundamente autores mais próximos geograficamente, e a me interessar pelo pensamento e visões de mundo dos povos originários tanto do Brasil quanto das Américas, de culturas milenares. Ouvindo o Xamã Yanomami Davi Kopenawa:

Todos os cantos dos espíritos provêm dessas árvores muito antigas. Desde o primeiro tempo, é delas que obtêm suas palavras. Seus pais, os xamãs, não fazem senão imitá-los para permitir que sua beleza seja ouvida pela gente comum. Não se deve pensar que os xamãs cantam por conta própria, à toa. Eles reproduzem os cantos dos *xapiri*, que penetram um depois do outro em suas orelhas, como em microfones. Assim é. Mesmo os cantos *heri*, que se cantam quando há comida em abundância nas festas *reahu*, são imagens de melodias que vieram das árvores *amoa hi*. Os convidados que gostam deles os guardam então no peito para poderem cantá-los depois, quando derem festas em suas casas. É assim que esses cantos se espalham de casa em casa (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 114-115).

Perdemos o canal de contato com os nossos *Xapiri*, mas temos os poetas, que fazem de seus livros nossas árvores de cantos. Ao longo dos quase vinte anos trabalhando no Oficina tive a sorte de cantar muitas e muitas vezes, e repetir de novo e de novo, palavras de Oswald de Andrade, William Shakespeare, Eurípedes, Bertolt Brecht, Zeami, Platão, Euclides da Cunha, além de muitos outros poetas e dramaturgos presentes nas dezessete ou mais peças que cantei.

Três pilares importantes do pensamento, prática e experimentações do Teatro Oficina – além do todos os autores levados à cena – são Oswald de Andrade, Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud, entre muitos outros que inspiraram e inspiram o trabalho do teatro, principalmente a partir do diretor Zé⁴, que é o único que está desde o início da Companhia, e que dirige os espetáculos, criados com a contracenação de praticamente todos que passam por lá.

Já lera superficialmente os três autores antes de trabalhar no Oficina, e sei que muitas das experimentações propostas pelo diretor, que formam a personalidade mutante do grupo, foram inspiradas por eles. O Zé então leu primeiro e experimentou depois (já numa transcrição sua), o que fez com que seu teatro se transformasse radicalmente ao longo do tempo, influenciando o teatro e a cultura

⁴ José Celso Martinez Corrêa, diretor fundador do Teatro Oficina; durante toda a dissertação, quase sempre quando me referir a ele será como Zé, como ele é chamado nos ensaios.

brasileiros, desde a montagem em 1967 d’*O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que inspirou a Tropicália⁵, até as criações contemporâneas.

A minha experiência foi inversa. Experimentei primeiro, sem passar pela teoria, guiando-me sempre pela música. Ao longo do caminho fui contracenando com esses e outros autores, aprofundando-me em suas obras, e dialogando com eles a partir do que estava vivendo, criando e experimentando diariamente no teatro.

Venho trazer essa experiência para a academia, trabalhando de novo diariamente, agora para descobrir a melhor forma de fazer esses opostos contracenarem no caminho inverso e vice-versa – teoria e prática.

Partirei de algumas perguntas, não para discutir conceitos, mas para preparar o terreno por onde vamos dançar.

Vou me enveredar principalmente pela música, mas não vou fazer a pergunta ‘e a música, o que é?’ Pois a escuta contemporânea abriu os ouvidos e as ideias para diferentes conceitos de música, ou melhor ainda, para quem sabe desistir de conceituar a música. Mas talvez: de que música falarei? Neste trabalho estarei me referindo à música principalmente como palavra cantada além do que entendemos em senso comum como fala. Abordarei o que entendemos como canção. Palavras cantadas – em coro ou solo – à capela ou com acompanhamento de algum instrumento musical ou uma banda composta de instrumentos principalmente comuns à nossa cultura popular brasileira: piano, violão, guitarra, cavaquinho, bandolim, rabeca, baixo, bateria, trompete, flautas e percussões diversas. E algum eventual instrumento utilizado também como objeto de cena.

No processo d’*Os Sertões*, principalmente na trilha gravada, e também em experimentos com sons de voz não especificamente musicais, caminhamos por essa música para além do que entendemos mais próximo à canção, mas não vou me estender por esse assunto. Quem sabe num possível trabalho a seguir.

Recomeçando – o eterno retorno

[\[Os Sertões... acorde perfeito maior\]](#)

“A gente escreve o que ouve, nunca o que houve” (ANDRADE, 1992, p. 45).

⁵ Movimento cultural brasileiro iniciado em 1967 que representou uma renovação da música popular brasileira. Ver *Tropicália: a história de uma revolução musical*, livro de Carlos Calado, primeira edição de 1997.

Antes de tudo, o silêncio. Que não existe, mas vamos tentar ouvi-lo mesmo assim, antes de tudo, antes de começar a ler e ouvir. Esvaziar os ouvidos. Um pedaço de página em branco

- pausa -

O ouvido é mais democrático. Ou tem mais dificuldade em filtrar o que quer ou não ouvir. É mais receptivo – mesmo que involuntariamente – que o olhar, que escolhe mais fácil e consciente o que quer ver. Proponho que o leitor se deixe guiar pelas minhas indicações de audição. Ouvido consciente do que vai ouvir.

Então, para começar, abra os ouvidos.

Para ouvir e cantar junto. Se perder uma entrada logo haverá outra, a canção a seguir se repete, dá tempo de aprender e embarcar. De preferência dançar também, mexer o corpo (vide receita nas páginas anteriores). Daí, quando prosseguir a leitura, o ar ainda estará em movimento, seu corpo lerá junto, uma leitura com os ouvidos, com a pele, quem sabe com um pouco de suor. Então talvez seja possível ler também os pensamentos, meus, seus, algum flanando por aqui, e a experiência será no mínimo mais intensa.

[\[#Meu cavalo tá pesado\]](#)

Figura 2 – Coro de atores/cantores do Teatro Oficina⁶.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Maurício Shirakawa (2005).

Essa canção abre os trabalhos d'*Os Sertões* já trazendo muitos dos elementos com que pretendo contracenar nesse mergulho no Coro Antropófago no Bixiga. É uma canção composta pelo Zé para o que virá a ser um dia o espetáculo *O homem e o cavalo* (cantada em leituras dramáticas da peça pelo Oficina na década de 80), a partir do texto de Oswald de Andrade. Passou a ser a música chave do aquecimento para o primeiro espetáculo d'*Os Sertões*, *A Terra*, cantada por todo o coro – depois de passar por várias outras no aquecimento interno dentro do teatro – para ligação do elenco, e para receber o público [\[Meu cavalo tá pesado para receber o público\]](#).

Ao longo das cinco partes que compõem *Os Sertões*, e depois na montagem dos espetáculos seguintes da Companhia, mantivemos a prática de antropofagiar⁷

⁶ Elenco d'*Os Sertões* – gravação de *Meu cavalo tá pesado* – estúdio Cachuera!, para o álbum *Revista Bixiga Oficina do Samba* – São Paulo. Da esquerda para a direita: Patrícia Aguille, Karina Buhr, Marcelo Drummond, Marcia David, Wilson Feitosa, Mariana de Moraes, Ricardo Bittencourt, Camila Mota, Mariano Mattos Martins, Luciana Inês Domschke, Celso Sim, Sylvia Prado, André Santana ("Lagartixa") e Letícia Coura.

canções compostas para outros espetáculos do próprio Teatro Oficina – paralelamente às muitas canções de diversos compositores, brasileiros e não, de música popular, erudita, sagradas, profanas, de rituais diversos, de povos de diferentes origens e nacionalidades, além das inúmeras composições originais –, um marco forte do grupo.

Esta é uma abordagem pessoal do processo de trabalho do qual participei ao longo de quase vinte anos no Teatro Oficina. Mais uma visão parcial deste processo único de criação, sob a ótica – ou ouvido, ou ponto de escuta, para tomar emprestado conceito desenvolvido por Lívio Tragtenberg no livro *Música de Cena* (2008) – da música, de alguém que se dedicou ao coro, às vozes de cada ator e de todos juntos, e da promiscuidade de sons que saíram e entraram de bocas e ouvidos.

Como a parábola jainista dos cegos e do elefante⁸, sou aqui um dos cegos descrevendo o elefante sob o meu ponto de vista – ou de escuta – limitado e parcial. Que procurei ultrapassar ao longo do mestrado acadêmico e do próprio trabalho no teatro, lançando mão de conceitos que possam ampliar minha visão – escuta - do elefante. Que cada um complete o quebra-cabeça com sua imaginação.

Quem sou eu (?)

Outra pergunta chave para o início dos trabalhos, já que me apresentei como *bricoleuse* interpretativa. Lembrando do sentido original da palavra de origem francesa *bricoleur*, um faz-tudo, que se adequa perfeitamente aos nossos trabalhos no teatro.

Quem sou eu me faz pensar nas canções que canto, onde sou eu mesma, ou uma outra que é ali algum personagem mas que dá a volta toda e acaba chegando em mim novamente, mais eu ainda.

Quem sou eu? O que essa pergunta tem a ver com o meu trabalho, este projeto, minha volta à universidade? Tudo. Para fazer *Os Sertões* no Teatro Oficina,

⁷ Uma das formas de se utilizar o verbo para descrever a prática do conceito de Antropofagia, desenvolvido por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago (1928), e abordado em sua relação com o teatro por David S. George em *Teatro e Antropofagia* (1985).

⁸ Parábola atribuída ao Jainismo, uma das correntes religiosas mais antigas da Índia, em que seis cegos são instigados a descrever um elefante; cada um apalpa uma parte e descreve “a verdade” sobre sua percepção do animal.

onde no início⁹ era a cantada, tive que me fazer a mesma pergunta. Muitas vezes. Como uma cebola, um palimpsesto, ir descobrindo as muitas camadas de mim mesma, conhecer e reconhecer o que me formou de tantos lados. Para então falar de um trabalho de anos, o coro cantante que eu e diversos parceiros preparamos pra cantar, que esteve e está sempre em movimento, muDança, em que cantei junto, do qual me fiz corifeia¹⁰.

É sobre o coro. Sou eu. Letícia Coura. Coura, de coro. De cantar em coro. Letícia vem do latim e quer dizer alegria. Quem sou eu? Uma resposta que pode soar alegria de cantar em coro. Letícia Coura. Muito prazer!

Descobri que sou sertaneja antes de tudo uma forte, mistura de povos originários dessa terra, negros de diferentes povos africanos, e europeus tantos. Mas logo de cara se entro no fundo de mim encontro o tupi sem o verbo ser. De novo Oswald de Andrade:

O índio não tinha o verbo ser. Daí ter escapado ao perigo metafísico que todos os dias faz do homem paleolítico um cristão de chupeta, um maometano, um budista, enfim um animal moralizado. Um sabiozinho carregado de doenças (FREUDERICO, 1929, n. p.)¹¹.

Isso faz pensar. Ou não pensar. Experimentar.

O desafio da primeira pessoa. Artista. Como atriz sou ótima cantora, como cantora conto bem as histórias das canções que canto, como compositora daria uma ótima escritora, como escritora narradora demais, como jornalista muito artista, como acadêmica não sei ainda. Gosto mesmo é de fazer todo mundo cantar.

Filha de mistura de raças e culturas, só sei com certeza que nasci em Belo Horizonte. Mãe e pai mineiros do interior, tenho na ascendência – a partir do que ouvi –, com a exceção de uma bisavó alemã que não falava português e algum português, negras, negros e povos originários dessa terra de Pindorama, é só olhar para a minha cara e pra cor da minha pele. Já disseram até que sou cristã nova, ou seja, judia, já que meu sobrenome Coura é o nome de um rio em Portugal. Mas que pode ter vindo também de Kora, instrumento de cordas originário do oeste africano.

⁹ A palavra início, com a grafia que é utilizada (e dita) no texto do espetáculo *A Terra*, primeira parte d'*Os Sertões*, na adaptação para a montagem pelo Teatro Oficina, para dar ênfase ao Cio do início.

¹⁰ Feminino de corifeu, que nas antigas tragédias e comédias do teatro grego era o líder do coro, aquele que enunciava partes isoladas do texto e que podia dialogar com os atores; termo muito utilizado no Teatro Oficina, para se referir aos atores que exercem alguma liderança em cenas corais.

¹¹ Freuderico é um pseudônimo de Oswald de Andrade.

Gostaria de ter aprendido mais latim com meu pai que foi professor – de latim – e depois juiz, mas ele morreu antes de eu me interessar realmente por essas coisas. De minha mãe contadora herdei a paixão pelos números. Com meus pais aprendi a gostar de sambas antigos e música caipira. Depois o samba e também boleros, tangos, mambos, rumbas e cha cha chas continuaram a me criar e ensinar, e fui escolhendo outros professores de vida, principalmente nas artes, apesar de ter escolhido o jornalismo como curso superior, que exerci um pouco para sobreviver, e que de certa forma continuo a exercer porque gosto de contar histórias. Fui para as artes, principalmente música e teatro, por necessidade de sentir os saberes vibrarem no meu corpo todo, e não só na cabeça – devido à fome de saber experimentando e experienciando, mas também pelas enxaquecas.

Sou denominada parda na carteira de identidade, “o pardo é o tipo brasileiro, o tipo brasileiro é o pardo”, como cantamos neste trecho d’*O Homem / [\[o pardo é o tipo brasileiro\]](#)*, mas me sentia mais pra preta mesmo, até que a mãe de santo multiartista minha grande amiga e inspiradora Raquel Trindade¹² me disse que sou mais índia que preta. Entendi mais isso quando me vi sertaneja andando e cantando pela caatinga, e mais tarde no Parque do Xingu, mas aí também já é um outro assunto.

E *last but not least*, e pra quase rimar, sou feminista.

Minha chegada no Teatro Oficina

Dos muitos artistas que passaram pelo Teatro Oficina – 1.392, de diversas áreas, catalogados no livro *Oficina 50+: Labirinto da criação* (2013, p. 263-265), até o ano de 2013, e mais um monte até hoje –, a maioria foi parar lá como alguém que foge com o Circo. Comigo não foi diferente. Me mudei de Minas para São Paulo em 1991, e a primeira peça de teatro a que assisti logo que me instalei na cidade foi a montagem d’*As Boas*, de Jean Genet, pelo Oficina. Na época o teatro da rua Jaceguay 520 estava em obras, e a temporada aconteceu no Centro Cultural São Paulo, próximo ao meu primeiro endereço paulistano. Lembro da minha sensação de estar no lugar certo na hora certa, “que bom que mudei pra essa cidade que tem essa peça”, pensei.

¹² Raquel Trindade, pintora, escritora, multiculturalista, professora de Teatro Negro e Sincretismo Religioso da Unicamp e outras universidades, criadora do Teatro Popular Solano Trindade e do Bloco da Kambinda no Embu das Artes, filha do poeta Solano Trindade.

Ano seguinte. A cantora Titane, amiga de Belo Horizonte que estava morando em São Paulo, foi convidada para cantar num espetáculo e, não podendo participar e sabendo que eu também estava morando na cidade, me indicou. Fiz minha estreia no teatro paulista na peça *I LOVE*, de Beatriz Azevedo. Com quem fui parar no Teatro Oficina num domingo de ramos de 1993, durante um ensaio do espetáculo *Ham-Let*, de William Shakespeare e direção de Zé Celso no teatro ainda em obras (para a abertura, ainda neste ano, do novo Oficina com projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito). Subimos a escada caracol que vai dar no que hoje são camarins, mas que na época era o escritório de produção do teatro. Lá de cima vimos o grupo em roda no centro da pista, todos com ramos verdes nas mãos. Aquela cena ficou na minha cabeça como uma roda essencial no centro de um acontecimento muito importante. Não sabia que ali seria o centro de um mundo onde eu habitaria tanto tempo, aprenderia tanto, daria tanto, e onde passaria por tantas mortes e renascimentos. Uma iniciação. Universidade Antropófaga.

Daí assisti ensaios abertos de *Ham-Let* no Sesc Pompeia, o espetáculo pronto, que reabriu o Oficina onde está até hoje, e depois *Bacantes*, de Eurípedes, este em sua estreia no teatro de arena do Sesc em Ribeirão Preto, *Pra dar um fim no juízo de deus*, de Antonin Artaud, *Cacilda!*, de Zé Celso e Marcelo Drummond, e *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues. Principalmente nas peças *Ham-Let* e *Bacantes*, mais ainda nesta última, onde a música era texto (ou o texto música), muitas vezes para ser cantada em coro, já que todos os atores cantavam juntos, chamaram muito a minha atenção a banda ao vivo e um coro de atores que cantava mas que não ouvíamos muito bem, e um e outro cantor solando ao microfone. Lembro de uma cena de *Ham-Let* já no Oficina da Jaceguay, quando alguém puxava o coro (tenho quase certeza de que era o samba *Inverno*, de José Miguel Wisnik), e os atores iam passando por nós público, e cada ator que se aproximava cantando parecia estar cantando uma música diferente. Fiquei com aquela impressão de uma música meio desconexa, que chegava confusa no público. Mas ao mesmo tempo atravessada pelo espetáculo, por sensações que não conhecia. Fizera parte de um rito e ainda não tinha entendido muito bem o que era aquilo.

Em 1994 quase participei de uma apresentação única d'*Os Mistérios Gozosos*, de Oswald de Andrade, no centro da cidade de São Paulo, mas um ensaio de muitas horas que nunca acabava me fez sentir naquele momento que precisava de tempo pra voltar pra casa, rearrumar os armários depois de uma experiência

artística de seis meses por alguns países da Europa e primeira vez no Norte da África. Depois com a prática, já trabalhando no Oficina, fui entender que durante um processo de criação, e também durante a temporada, não existe mais arrumar armários ou organizar a vida sem passar pela peça, pela visão de mundo do personagem, que o tempo tem outro tempo. É o tempo mítico do espetáculo que passa a reger a vida particular de cada ator. E esse é um tempo coletivo, de Companhia. De coro. E que espetáculos de muitas horas de duração exigem muitas e muitas horas de ensaio.

Corta pra alguns anos à frente. Voltava saturada de sons de um dia de aulas de canto que havia dado numa escola no bairro do Tatuapé, e uma mensagem do Zé na secretária eletrônica – estamos em 1999 – nos chamando, (a cantora e atriz) Adriana Capparelli e eu, para uma leitura de *Bacantes*. Ele precisava de cantoras. Adriana já tinha feito a peça, estreara em Ribeirão Preto, mas ele nos convidava às duas porque tinha nos visto cantando na festa de uma amiga comum. Já passava da hora marcada para o início da leitura, mas o teatro era ali perto. Olhamos uma pra outra, vamos ou não vamos? Fomos.

E fizemos *Bacantes*, na passagem de 1999 para 2000, o que na época julgávamos ser a passagem do milênio. Zé queria alguém que puxasse o coro. Aprendesse todas as músicas da peça – que eram muitas! Mais de duas horas de música num espetáculo que no total levava quatro horas e meia, e só foi aumentando ao longo dos anos. Quando vi estava topando, dizendo que eu aprenderia as canções se alguém me passasse o material, alguma forma de conhecer o repertório. Pensei que tinha feito a minha parte, me dispondo a aprender e passar para o elenco. Se alguém entrasse de novo em contato comigo, me passasse a música, continuaria o trabalho. Na noite da leitura, pouca gente, uma luz branca, não parecia muito que a história iria pra frente. Eu ainda não os conhecia para saber ler os sinais.

No dia seguinte o ator Fioravante Almeida, que na época era o sonoplasta, me passou várias fitas cassete – 1999 – de ensaios com Zé compondo e cantando a música original da peça com as cantoras Denise Assunção, Adriana Capparelli, e outras vozes de diferentes elencos. Naquela mesma escola do Tatuapé, entre um aluno e outro, ouvi a gravação daquelas canções, e elas vinham com uma força diferente, que me levava imediatamente para um outro estado, um estado de criação, de ligação com alguma coisa que ainda não conhecia e que me instigava.

Aprendi as canções, ensaiei com o elenco, puxei o que pude, parte da peça eu e Adriana cantávamos do palco com os músicos. O que era bom pra mim porque ainda não conhecia a peça muito bem, e um mês de ensaios era pouco para entender o texto em profundidade, aprender toda a música do coro, ensaiar com a banda, e ainda conseguir estar presente na pista sabendo o que estava fazendo e cantando.

Fizemos essa apresentação única na passagem do ano.

Já em 2001, o Oficina estava começando a gravar os DVDs das peças do repertório de até então, e chegou a vez de *Bacantes*. Novo chamado do Zé. Novamente trabalhar o coro. Mas desta vez seria um coro de bacantes cantoras. Aquilo ia ficar registrado, gravado em muitos canais, e a música era um personagem importantíssimo. O time era forte: Karina Buhr e Isaar França, da banda Comadre Florzinha de Recife, Annabel Albernaz que tinha trabalhado nos musicais do Luís Antônio Martinez Correa, irmão do Zé, Mariana de Moraes e Bibba Chuqui, que já tinham participado da peça em outros momentos, eu, as atrizes Sylvia Prado e Camila Mota, que haviam chegado poucos anos antes na Companhia, além de Lúcia Gayotto, fonoaudióloga que havia trabalhado com o Oficina nesse e em outros espetáculos, e Denise Assunção, que fazia a protagonista feminina Agave, um solo à parte.

Em *Bacantes*, com Denise solando no tempo que ela inventava a cada interpretação, comecei a aprender a importância da ligação do coro em cena. Uma coisa é uma cantora maravilhosa solar uma música, brincar com o ritmo e a melodia, entrar na hora que quer, mudar a melodia, improvisar livremente com a harmonia. Outra é o coro conseguir cantar junto – entre si – e junto com a banda, contracenando com a protagonista. Segurar a mesma melodia – coro de atores cantores e outros nada cantores -, acertar as entradas, entrar junto. Como ela cantava a cada vez de um jeito diferente, num lugar diferente, nós o coro tínhamos que estar ligados uns nos outros para conseguirmos contracenar na música. Sem perder o ritmo nem o tom. E a intenção, o subtexto, o conteúdo da cena. Ali começava um trabalho que me desafiou sem parar nos anos seguintes no Teatro Oficina.

Depois da gravação do DVD de *Bacantes* veio a vez de *Ham-Let*, que eu conhecia como público. Um dia de ensaio fui assistir – sentia falta do teatro depois

da montagem relâmpago de *Bacantes* –, fiquei ali na arquibancada estranhando todos de preto – para *Bacantes* ensaiávamos de branco.

No dia seguinte Zé me liga, perguntando se eu não daria um gás na montagem de *Ham-Let*, tinham tido algum quiproquó com a música no ensaio. Fui. Nessa montagem e em muitas na sequência, exerci o que hoje entendo como um papel de tradutora. Entre elenco, diretor, e músicos.

Nesse tempo o projeto d’*Os Sertões* no Teatro Oficina já havia começado, com a leitura do livro inteiro em voz alta por um coro de duzentas pessoas. Na época estava trabalhando com o grupo Os Satyros, quando atuei com eles na peça de inauguração do espaço da Praça Roosevelt, e ainda começando a me apresentar com o que viria a ser o trio Revista do Samba¹³. Era muita coisa ao mesmo tempo e então não participei desta fase.

Já em 2002, fui de novo parar no Oficina um dia para matar a saudade, e eles iam justamente começar a ensaiar/encenar *Os Sertões* – na época acreditava-se que seria esta a peça, a única, *Os Sertões*. A impressão geral foi de que eu tinha intuído ares de começo de processo, uma sincronicidade para estar ali naquele momento, mas na verdade eu estava indo viajar e ficar um tempo com o Revista do Samba fora do Brasil; tinha ido ao teatro pegar um axé para a viagem. Ainda não seria desta vez.

Meses depois, chegando da Alemanha, onde acabara de gravar o primeiro disco com o Revista do Samba, vou à Cinemateca para a palestra do professor Roberto Ventura sobre *Os Sertões* e Euclides da Cunha e para assistir novamente ao filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha. E lá estava o elenco do Oficina, todos de branco cantando *Raízes* [Raízes], música de Celso Sim, Zé Miguel Wisnik e Pepê Mata Machado, composta com trechos do livro (parte d’*A Terra*). Mais uma vez me apaixonei por aquele teatro, por aquela força vinda então da terra, seria? Aquela música estranha e linda, e eu, voltando da frieza da Alemanha, parecia encontrar eu mesma minhas raízes ali com eles e *Os Sertões* na Cinemateca em São Paulo.

¹³ Trio formado em 1999 por Beto Bianchi nos violões e voz, Vítor da Trindade nas percussões e voz, e eu na voz e cavaquinho, com um trabalho de resgate de clássicos e composições próprias nos vários estilos que compõem este gênero musical brasileiro por excelência, o samba, com cinco discos lançados e shows no Brasil e em diversos países: <https://www.revistadosamba.com.br>.

E assim começou. De novo. Quis fazer parte daquilo. Fui. Todas as tardes só na música. Sem músicos. Sem diretor. Sem texto. Algumas canções já compostas, o livro, meu cavaquinho, e um grupo de treze pessoas bem animadas.

Pausa pra ouvir.

[#SerEstando](#)

Vontade de fazer essa história conhecida, vontade de ir mais fundo ainda na rocha viva, ser estar, serestar um pouco mais, cavar fundo na rocha pro meu cavalo voar, atuar e à toar pra poder voar, e voar junto, empestear quem puder com a vontade de cantar, cantar, e cantar junto. Como uma canção que canta por todas que estão na mesma viagem, esta é a canção que encerra as 26 horas – e alguns minutos – de espetáculos d’*Os Sertões*, no fim da última das cinco peças o coro canta junto o que aqui ouvimos com o cantor Celso Sim, um dos compositores da música, em parceria com o violonista Arthur Nastrovski. O ator Marcelo Drummond, que faz o Euclides da Cunha nos espetáculos, fala.

O Teatro Oficina, a música, *Os Sertões*, o coro – e eu nessa

A importância artística das criações do Teatro Oficina em São Paulo é reconhecida nacional e internacionalmente, desde a montagem dos primeiros espetáculos da década de 60 do século XX, que revolucionaram a moderna dramaturgia brasileira, até hoje, quando a companhia já passa dos sessenta anos de plena atividade. O espetáculo *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade e direção de José Celso Martinez Corrêa, que recebe nova montagem em 2017 e temporada 2018, cinquenta anos depois da primeira estreia, foi ponta de lança de um dos maiores movimentos culturais brasileiros, a Tropicália, que até hoje instiga e inspira artistas do mundo inteiro.

Após o exílio dos anos de chumbo da ditadura militar, a Companhia volta ao Brasil na década de 80 e se dedica à reforma e construção do novo Teatro Oficina, com projeto dos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito. O novo teatro tem sua estreia em 1993 com *Ham-Let* de Shakespeare, iniciando um período de montagens de grandes clássicos da dramaturgia mundial, que na sequência apresentou *Bacantes* de Eurípedes. Esses espetáculos inauguram um novo formato para as montagens, que passam a contar com elenco mais numeroso, coro e banda ao vivo.

Paralelamente às gravações dos primeiros DVDs dos espetáculos da Companhia em 2001, iniciou-se o processo de adaptação, criação e montagem do épico *Os Sertões*, a partir da obra de Euclides da Cunha, e foi então que entrei fundo no trabalho de formação e desenvolvimento de um coro cantante do teatro ao qual me dediquei intensamente ao longo de quinze anos. Sinto que este processo fechou um ciclo no início de 2016, com o fim da 2ª denteção da Universidade Antropófaga¹⁴ e formação e saída do bloco Pau Brasil pelas ruas do bairro do Bixiga no entorno do Teatro Oficina em São Paulo.

Figura 3 – Bloco Pau Brasil – Universidade Antropófaga – 2ª denteção¹⁵



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Fernando Genaro (2015).

¹⁴ “Universidade Antropófaga é a prática de transmissão de conhecimento do Teatro Oficina. [...] Inspirada num antigo morador do Bixiga – o grande poeta modernista, pós-modernista e antropófago Oswald de Andrade –, tem como super-objetivo a formação não somente de atores para o teatro, cinema ou TV, mas atuadores na sociedade, nas zonas de conflito, áreas de risco, formados na experiência do estudo e contato com os pontos tabus, que impedem nossa evolução democrática para a liberdade, incorporando o ensino com crianças, adultos, através de experiências artísticas, filosóficas, científicas, e mergulhando nos temas tabus, evitados pela educação de péssimo padrão de hoje [...]”, segundo página da Universidade Antropófaga no Facebook (<https://www.facebook.com/uniantropofaga>).

¹⁵ Carnaval de 2015. De cima pra baixo, da esquerda para a direita: Danielle Rosa, Fábio de Souza, Thiago Fagliari, Joana Poppe, Vaneza Oliveira, Tamiris Souza, Lua Lucas, Kelly Campelo, Lucas Cruz, Joana Medeiros, Isabela Mariotto, Letícia Coura, Vinícius Ofá, Ariadne Lima, Rafaela Foz, Maria Bitarello, Brenda Amaral, Luiz Felipe Lucas, Leon Oliveira, Jéssica Menezes.

Com o fim desse ciclo, senti a necessidade de uma análise desse trabalho, que passou por fases distintas desde o primeiro desafio de preparar (no mínimo tentar afinar) um coro muito heterogêneo de atores em muito pouco tempo de ensaio – um mês para a montagem de *Bacantes* de 1999, citada acima –, passando pela formação de um coro de crianças e adolescentes do bairro do Bixiga no Projeto do Movimento Bixigão, as *Dionisíacas em Viagem* por várias capitais brasileiras trabalhando com grupos de atores locais, até os trabalhos mais complexos com divisão de vozes dos últimos anos, desenvolvido junto aos diretores musicais Felipe Botelho e Rafael Montorfano (“Chicão”) para obras de Villa-Lobos e Paul Hindemith.

A fase mais instigante e rica desse processo de música e teatro, que considero a gênese do que seguiu sua evolução nos anos seguintes, foi o trabalho de formação do coro cantante para a série épica *Os Sertões*, direção de José Celso Martinez Corrêa. Os cinco espetáculos que compõem *Os Sertões: A Terra; O Homem I – do pré-homem à revolta; O Homem II – da revolta ao trans-homem; A Luta I – 1ª 2ª e 3ª expedições; A Luta II – o desmassacre*, foram realizados de 2002 a 2007 no Teatro Oficina em São Paulo, e apresentados também durante este período na Alemanha – Recklinghausen (Ruhrfestspiele, 2004) e Berlim (Teatro Volksbühne, 2005) –, no Rio de Janeiro (festival Encena, 2004), Recife (PE), Salvador e Canudos (BA), e Quixeramobim (CE) em 2007. As mais de 26 horas dos espetáculos estão registradas em DVD – box *Os Sertões*, com 9 DVDs –, numa superprodução que contou com uma equipe de mais de cem pessoas, entre artistas, técnicos e produtores de diversas áreas.

Com este processo de trabalho d’*Os Sertões*, criamos e desenvolvemos ao longo de seis anos uma prática para trabalhar com coros diversos, com a experimentação de uma série de exercícios para aquecimento e ligação dos atores através da música, e principalmente do canto em coro. Nos anos seguintes continuamos fortalecendo o trabalho e a participação do coro cantante para os próximos espetáculos, todos musicais – coro de atores da Companhia e Movimento Bixigão para *Cipriano & Chan-ta-lan*, de Luís Antônio Martinez Corrêa e Analu Prestes (2008); o *Banquete* de Platão, quando iniciamos os trabalhos com um coro de mulheres, atores e atrizes croatas em Zagreb, Croácia (2009); no projeto *Dionisíacas em Viagem*, preparando coros de até cem atores e atrizes em várias capitais brasileiras (2010); *Macumba Antropófaga*, a partir do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade e o primeiro trabalho direto com a composição de Villa-Lobos

para coro, com a 1ª denteção da Universidade Antropófaga (2011/12); *Acordes* de Bertolt Brecht e Paul Hindemith (2012); e na *Odisseia Cacilda* e 2ª denteção da Universidade Antropófaga e Bloco Pau Brasil (2013 a 2016), sempre com o trabalho musical do coro como aquecimento, preparação e concentração dos atores.

Em paralelo ao trabalho do coro, trabalhamos junto com a banda e elenco de cada espetáculo, e também com compositores convidados, na criação de canções a partir do texto, adaptações de canções já existentes, versões em português para repertório em outros idiomas, falas ritmadas para serem proferidas em coro, frases melódicas para pequenos trechos, e outras formas de diálogo teatro e música que fomos inventando e desenvolvendo a cada processo.

Ao longo das próximas páginas pretendo analisar mais detalhadamente este trabalho, registrar seu desenvolvimento, e fazer uma reflexão a partir de dentro do próprio processo, percepção de suas conquistas, falhas, insights, resultados internos e impressões externas.

A TERRA – ROCHA VIVA – O coro e suas circunstâncias

I. O coro no Teatro Oficina. Fundamentos filosóficos. Referências artísticas.

O coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios (NIETZSCHE, 2007, p. 59).

Cheguei no teatro vinda da música. Fui ter contato com o pensamento teórico – mesmo que desenvolvido a partir da prática de quem escreveu, como dramaturgos, diretores e atores de teatro – depois da prática. Quando li *O Nascimento da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche, de onde tirei a citação acima, já tinha experimentado no meu corpo a “incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes”. Já era uma corifeia e, enquanto coro, já tinha sido narradora, comentadora da cena, personagem...

A maioria das citações deste trabalho parte de referências bibliográficas de três autores muito presentes no Teatro Oficina: Oswald de Andrade – poesia diretora, Antropofagia e Teatro de Estádio –, Friedrich Nietzsche – o ditirambo e o coro dionisíaco –, e Antonin Artaud – o teatro e a peste, o corpo sem órgãos.

São autores que permeiam todo o trabalho de criação da Companhia. Não como conceituadores teóricos, virados temas de debates de ideias – “Ideias tomam conta, reagem! Queimam gente na praça pública. Vamos suprimir as ideias? E outras paralisias? Roteiros roteiros roteiros roteiros roteiros roteiros roteiros...” cantamos no espetáculo *Macumba Antropófaga*, a partir do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (2011b, p. 73). Mas como inspiradores de cenas vividas na pista do teatro, para e com o público. Palavras encarnadas.

Ao longo do texto esses autores voltarão a aparecer, mas aqui escolhi uma citação de cada um que faz referência específica ao coro, e que está de alguma forma viva e presente em trechos dos espetáculos. Como um aperitivo para o que vem a seguir, um pouco de como vivemos cada um, como cada um desses autores está em cena, no corpo dos atores, no coro. E através da música.

Parto de três exemplos práticos, de cenas d’*Os Sertões*, acessáveis diretamente pelos links que os acompanham. Onde esses conceitos são falados, cantados, corporificados, e virados cena. Da cena para uma tentativa de maior

compreensão cognitiva, então de volta pra cena, e fomos aprofundando os caminhos, num movimento circular, espiral, palavra que se faz corpo, que canta a palavra, que vira música e movimento. Dança. Fizemos esse caminho da cena para o estudo da cena, e é esse caminho que estou propondo aqui, ao indicar o link de acesso ao trecho citado dos espetáculos. Primeiro ver e ouvir a cena, pensar depois. E tirar suas próprias conclusões.

Escolho aqui cenas d'Os *Sertões* porque é o objetivo do trabalho, mas se atentarmos para outros espetáculos da Companhia (ao menos dos anos 1990 pra cá), esses conceitos também estarão sempre presentes.

Friedrich Nietzsche e o coro ditirâmico

As duas primeiras aparições do personagem Antônio Conselheiro, vivido pelo diretor e ator Zé Celso, são ótimos exemplos da aparição trágica do herói, preparada pelo coro ditirâmico que acabou de excitar até o grau dionisíaco o ânimo dos espectadores, que veem nele então uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios, usando a definição de Nietzsche.

Nesta primeira cena [\[Vulcão Antônio Conselheiro\]](#), parte do espetáculo *O Homem I*, o coro está dividido em três: o coro do capital, representado pelo personagem Silvio Santos e sua família – presente em praticamente todos os espetáculos da Companhia de que participei –, o coro de jagunços e o coro de policiais milicianos. Eles em sua guerra constante anunciam Antônio Conselheiro, que se apresenta então como fruto das disputas do sertão daquele momento, não muito diferente das disputas contemporâneas por terra e capital.

É uma cena longa, em que parte do público está na pista por conta das cenas anteriores, já dançou e cantou na festa do início do ato, já se misturou aos atores, já é parte do coro, muitas vezes já conhece as canções e canta junto. A música vai levando atores e público para um crescendo, um grau máximo da disputa entre os grupos antagônicos em cena. E da relação destes grupos, da tensão entre eles, surge Antônio Conselheiro. O texto que vem na sequência da cena vai justamente falar disso, da gênese do personagem, das circunstâncias que o criaram. E é o coro que prepara a cena, excita o ânimo dos espectadores, que recebem o personagem já nesse estado alterado pela música, pela dança, pela vibração das vozes cantantes.

Nesta cena do espetáculo seguinte [\[Canta sempre Antônio Conselheiro\]](#), primeiro ato d'*O Homem II*, agora numa sequência de tempo linear, depois de sua errância sozinho pelo sertão, é apresentado ao público o Antônio Conselheiro como foi retratado por crônicas e jornais da época, o ermitão que começa a reunir seguidores pelas cidades em que passa.

Depois de um solo dos atores que cantam o encontro do mesmo personagem em dois momentos da vida, do jovem Antônio Vicente Mendes Maciel que se transforma no Antônio Conselheiro, o coro entra e canta um xote¹⁶ que vira um samba rock que vai narrando sua jornada pelo sertão, sua experiência com a seca, a fome, as angústias recalcadas, as pedras dos caminhos, até se transformar no profeta que vai reunir multidões e criar um arraial que desafiará a República da época. É a apresentação do personagem central dos cinco espetáculos, e quem prepara sua chegada é o coro e a música cantada e dançada por ele, num crescendo de intensidade rítmica e melódica. *Gran finale* da cena com a descoberta – as atrizes retiram o véu que separa o personagem do público – do herói trágico vestido, paramentado e anunciado pelo coro.

Estes são exemplos literais da ideia de excitar o ânimo do público para receber um personagem, e isso acontece ao longo de todos os espetáculos d'*Os Sertões*, desde *A Terra* até às *Lutas*, proporcionando, para além da visão extasiada deles próprios, como descreve Nietzsche, uma identificação inclusive com personagens mais antagônicos à nossa própria personalidade – ou o que projetamos nela –, possibilitando identificação sem julgamento com os diferentes “desvios” de comportamento, desde o jagunço violento até o coronel sanguinário. Os espectadores estarão então mais desarmados de seus papéis cotidianos, prontos para viver mais intensamente cada personagem, e saírem transformados da experiência, vivida num estado de consciência alterado pela música, pelos movimentos, pela dança, pelos sentidos aguçados.

Oswald de Andrade e o Teatro de Estádio

¹⁶ Gênero musical oriundo da polca escocesa – de onde surgiu o nome, vindo de *scotch* – antropofagiada por negros brasileiros, presente em vários estados do país, principalmente do Nordeste.

O espetáculo todo d'*A Terra* é a corporificação – em voz também, que voz é corpo – da definição de Oswald de Andrade (1971) para Teatro de Estádio: “grandioso demais, demais coletivo, próximo das origens verídicas do teatro – festa popular e grande catarse...” (p. 89).

A Terra é um espetáculo coral em que os atores se transmudam em plantas, bichos, formações rochosas, e onde o ser humano, para além de em sua relação com a natureza, aparece COMO natureza. São coros de bromélias, mandacarus, palmatórias do inferno, líquens, caititus esquivos, queixadas de canela ruiva, bois, vacas, rios, mares, rochas gnaissegraníticas, xistos metamórficos que tomam vida, relacionam-se entre si, festa popular misto de brincadeira de criança que envolve os espectadores, que quando se dão conta já viraram tudo isso junto com o coro, através da música e da dança.

Escolhi essa cena d'*A Terra*, final da cena d'*A Mutaçãõ de Apoteose*, onde Euclides descreve a primavera no sertão (cuja criação da música está descrita mais adiante neste trabalho) que se corporificou em cena, com cada ator personificando a planta e animal que mais se adequassem à sua *physique du rôle*.

Depois de passar pela primeira chuva no sertão, que após um longo período de seca explode em cores e flores, vêm os animais. Nesta cena [\[Sucedem-se manhãs sem par\]](#) do final da descrição da primavera, da abundância no sertão, o público, que de espectador já se transmudou em público atuador, vive a grande catarse da festa popular, cantando junto ao coro, sendo plantas, bichos. Aqui estão em cena as palavras de Oswald de Andrade e o seu teatro que é bom¹⁷ nos corpos e vozes dos atuadores e do público, quer dizer, do elenco e do público atuador. E ainda corporificando a alegria, que é a prova dos nove.

Outras duas cenas que trazem para os corpos dos atores – e do público – um pouco da definição do autor do que é o Teatro de Estádio, grandioso demais, coletivo demais, são a festa d'*O Homem I* [\[Festa d'O Homem I\]](#), e a primeira cena de embate entre sertanejos e soldados [\[Bala bala\]](#), onde o público se confunde com o elenco e atua junto, numa grande catarse que mais uma vez vai

¹⁷ Referência ao título do artigo “Do Teatro, que é Bom”, em que Oswald de Andrade discorre sobre o tema do Teatro de Estádio, presente no livro *Ponta de Lança*, que traz uma seleção feita por ele de vários artigos e conferências escritos em 1943 e 1944.

fazer com que o espectador tenha uma experiência de dentro. São cenas antagônicas, já que uma recria uma festa popular aberta à participação de todos (talvez de mais fácil empatia do público, que culturalmente traz a referência das festas juninas, presentes em grande parte do país), e a outra é uma cena de luta, já dentro de um desenrolar na dramaturgia, com coros de personagens bem definidos, em lados opostos (esta segunda cena será analisada mais adiante sob outro aspecto).

Antonin Artaud e o empestear do cor(p)o sem órgãos

Dois momentos em que o conceito de corpo sem órgãos é cantado em cena pelo coro. E a palavra se faz no corpo, é o sentido vivido durante o espetáculo.

“Corpo Sertão, sem órgãos, saúda o cosmos. Multidão!”, o coro canta fechando o segundo ato d’A Luta I [Corpo Sertão], misturando Oswald de Andrade, Artaud, Deleuze e Guattari (filósofos que desenvolveram o conceito de corpo sem órgãos, CsO de Artaud)¹⁸, Euclides da Cunha, Zé Celso e todos nós ali, pra rimar. Direto ao ponto.

E em outra cena, do espetáculo O Homem II [PolipÉros], novamente o cor(p)o sem órgãos misturado às palavras de Euclides faladas cantadas em coro, ao som do ritmo do maracatu¹⁹, fala e música indissociadas. É a formação do arraial de Canudos, com gente vindo de toda parte do sertão, culturas diferentes, fomes diferentes, juntos ali num sonho de uma nova sociedade, uma nova possibilidade de vida coletiva, polipÉros²⁰, criando o centro do cosmos no meio do sertão. Potência de criação infinita, o ritmo guiando as palavras num primeiro momento faladas, melodias surgem aqui e ali, e os corpos que se movimentam pelo espaço, com o público junto, ocupando a pista, um corpo único em movimento.

Para desenvolver o conceito do CsO a partir das experiências e escritos de Antonin Artaud, os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, além do próprio, todos franceses, precisaram quebrar em seus corpos séculos de cultura ocidental cristã.

¹⁸ Para aprofundar o assunto, o livro *O anti-Édipo*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e a peça radiofônica *Pra dar um fim no juízo de Deus*, de Antonin Artaud.

¹⁹ Gênero musical, dança e ritual religioso de matriz Africana e originário do estado de Pernambuco, hoje praticado em várias regiões do Brasil e também no exterior.

²⁰ PolipÉros, mais uma palavra inventada a partir de uma já existente com acréscimo de sentidos. Aqui Euclides da Cunha no livro *Os Sertões* refere-se aos habitantes de Canudos como polipeiro humano, comparando-os às formações de corais – ó o coro aí, gente! – marítimos. A partir do texto da peça cantamos polipÉros, trazendo o deus grego Eros, o amor, para designar o coro de Canudos.

Nós aqui, abaixo da linha do equador, já trazemos de certa forma a corporificação desse conceito em nós, não precisaríamos quebrar um outro conceito anterior que não chegamos a viver tão intensamente em nossos corpos. Na nossa mistura de culturas, no Carnaval e outras festas populares, na nossa herança viva e contracenação – também de povos europeus colonizadores, mas amalgamados durante séculos com os diferentes povos originários daqui e outros tantos trazidos escravizados do continente africano –, na ligação direta com a terra, com o calor, e ainda da prática de coro e público no teatro, temos o privilégio de ainda ocuparmos nossos corpos. E formar, na promiscuidade dos sons que entram e saem deles e de tantos corpos juntos no mesmo espaço, um coro sem órgãos, um corpo sonoro de ondas reboantes pelo espaço.

Outra receita:

Pegue primeiro essas palavras: corpo sertão. Fale algumas vezes. Se viu a cena que indiquei, cante junto, cante como cantamos, experimente ouvir sua própria voz falando cantando essas palavras, corpo, sertão. Corpo é o corpo, sinta seu corpo, mastigue a palavra, pense no corpo, em outros corpos, o que é um corpo, o seu próprio, um corpo som, um corpo matéria, um corpo energia, um corpo imaginação, dê asas à sua, quantas imaginações ali no teatro juntas formam um corpo, que corpo? Cante a palavra, com o corpo todo, até sentir que ela está vibrando nos seus pés contra o chão, batendo no chão, acordando tantos outros tantos corpos que estão debaixo da terra, da terra da sua casa, da terra do teatro, da terra da cidade, da Terra. Não ficou bom assim, cante de novo, agora prestando atenção e cuidado só à sua voz falando cantando, à voz de seu vizinho cantando também. Agora junte a palavra sertão. Sertão que você já conhece, que você não conheceu ainda mas sabe o que é, já te contaram, você já leu sobre, já viu fotos, já ouviu conceitos, sabe que o sertão é um deserto e não é, é uma primavera florida, é um vir a ser uma outra coisa que não é mas é também, porque sabe que pode virar outra coisa. Ser tão . . . ser tão alguma coisa, muito alguma coisa, que coisa é essa, é uma palavra, é um lugar, é natureza, e é também um verbo, ser, em tupi não tem o verbo ser, já vimos isso, e tão, um advérbio, intensidade, ser tão, ser tanto, ser tantas coisas, um corpo que é tantas coisas, que vai se transformar de deserto a vale fértil, e agora ficou melhor, as duas palavras juntas, fale de novo, fale de outro jeito, mais forte, mais fraco, agora cante, com a voz, com o corpo parado, com o

corpo dançando, com o corpo que já não é seu, nem é corpo, é só voz, é movimento, é o ser tão, é o verbo e o advérbio de intensidade, sim, intensidade de poder ser tantas coisas, de ser um corpo aí cantando, dançando, som que vai saudar o cosmos, que é o cosmos.

E o ritmo aqui é maracatu, é o fim do segundo ato d'*A Luta I*, é pra acabar lá em cima depois de tanta tragédia, o maracatu é um ritmo de andar, de andar pra frente, de andar com elegância, de andar dançando e sempre pra frente, ritmo que cresce e se recolhe, que gira, que impulsiona, que vai prum lado e pro outro, mas sempre pra frente, andando, dançando, e cantando as palavras. O coro no ritmo, você quer se perder no ritmo, nas palavras, no som, você é único, você é o protagonista do seu canto, você é um e misturado, você se mistura indistintamente ao coro, o coro é um e é também multidão, é natureza e é o cosmos. É você.

Não, não está bom ainda, no ensaio é assim, você faz, fica ótimo de primeira, sorte de principiante, você faz de novo fica horrível, perdeu a naturalidade, a palavra agora soa estranho, sem nenhum sentido, agora cantada ficou pior, fora do tom, desafinada, o que é desafinar?, agora não importa, tente um som agradável ao seu ouvido, que combine com a palavra, que soe bem com o que seu colega do lado está fazendo. Ah, agora entendi, não, nada disso, é o contrário, agora não significa nada, é apenas o som, agora todos soando juntos, e a imaginação, o que é um sertão sem órgãos, o que seria o órgão do sertão? As plantas, os bichos, as pedras, eu? Mas é sem órgãos, e essa palavra sem, o contrário de com, e quem falou em órgãos, sim, ser tão sem órgãos, ser e não ter, e de novo, vamos juntos, corpo sertão . . .

Sentiu? Guardou a sensação? Reserve.

Quando resolvi ler mais sobre o conceito, tudo pareceu aquém do que já tínhamos vivido em cena. Ou um enorme caminho de razão para chegar de volta ao ponto inicial. Elenco e público atuador juntos. Palavras viradas música e ritmo.

Eles querem sempre ouvir falar *de*; eles querem ouvir uma conferência objetiva sobre "O Teatro e a Peste", e eu quero dar-lhes a experiência em si, a própria peste, para que eles fiquem aterrorizados e que eles acordem (NIN, 1969, p. 209)²¹.

²¹ Trecho do diário de Anaïs Nin (2004), contando de seu encontro com Antonin Artaud após a conferência "O teatro e a peste", realizada por ele numa sala da Sorbonne em Paris no dia 6 de abril de 1933. Em seu relato, a escritora descreve que a audiência em protesto abandonou a sala aos risos

No teatro, e nesses exemplos concretos apresentados, vamos além porque vivemos no corpo essas teorias, esses insights. Que muitas vezes ficaram (ou só existiram) na cabeça desses não à toa chamados “pensadores”. Não teorizamos como pode ter sido o coro no teatro grego, vivemos um teatro de coro, e de multidão. Não falamos do teatro e a peste, nos empesteamos e o público com a alegria prova dos nove e cantamos com ele, numa catarse teatro de estádio formando um coro ditirâmico sem órgãos. Oswald de Andrade, Antonin Artaud e Friedrich Nietzsche incorporados em música e dança. Baixou o santo.

II. O Teatro Oficina e a Música. Repertório de canções. O eterno presente. Pequeno histórico. Tragicomediorgia.

O Teatro Oficina e a Música.

Motores de carros, ônibus, caminhões, vozes que se aproximam e somem, buzinas, aquele ahhhhhhhhohhhh!! da cidade. Descendo a rua Jaceguay e... Bom dia! O rádio do porteiro. A chegada logo cedo do pessoal da limpeza. O raspar das vassouras no varrer do chão, a água correndo, batidas de objetos trocados de lugar, a fricção dos panos passando aqui e ali na limpeza dos banheiros, do janelão de vidro, dos bancos, cadeiras, arquibancadas, chãos. A chegada da direção de cena que vai organizando o espaço, buscando e selecionando objetos, batidas de diferentes materiais, som seco de madeira no chão, ferros, folhas, vidros, plásticos. Os primeiros atores que chegam mais cedo no teatro, os que usam a cozinha, pratos e talheres batendo uns nos outros, o zumbir da geladeira, abrir e fechar de portas, os que passam em duplas com pequenos diálogos, os que memorizam suas falas em voz baixa, que ouvem gravações em fones de ouvido, pequenas preparações corporais e alongamentos individuais, corpos e roupas furando zunindo o ar, passos

e assovios durante a performance do autor, que foi encarnando literalmente a peste. O trecho citado é parte do desabafo de Artaud a ela, uma das únicas seis pessoas que permaneceram até o final da conferência. Ela introduz: “Ele estava ferido, duramente atingido e perplexo com as vaias. Ele espumava de raiva” (tradução nossa). No original: “*Il était blessé, durement atteint et déconcerté par les huées. Il écumait de colère: ‘Ils veulent toujours entendre parler de; ils veulent entendre une conférence objective sur “Le Théâtre et la Peste”, et moi je veux leur donner l’expérience même, la peste même, pour qu’ils soient terrifiés et qu’ils se réveillent”* (NIN, 1969, p. 209).

no chão, o burburinho dos camarins, abrir e fechar de pequenos estojos, gavetas. A rouparia e o ritmo da máquina de lavar trabalhando, fivelas e botões que batem lá dentro, o ferro passando a roupa, o tssschhhhh da água evaporando ao contato da superfície quente, passos pesados dos atores no piso de madeira chegando e perguntando de seus figurinos, cabides batendo uns nos outros, barulho surdo dos tecidos. Na pista uma última marretada em parte do cenário, os músicos que tiram de cases e afinam seus instrumentos, o abrir da madeira do piano, teclas que batem em cordas, vozes que imitam os sons das batidas, ainda com muitas vozes espalhadas pelo espaço, até que todos vão chegando à roda na pista para o aquecimento em coro e para então cantarem juntos as primeiras canções, repassar alguma que ainda suscita dúvidas de melodia, de arranjo, de ritmo, algum solo de voz de um ator que canta sozinho. Daí vem o diretor dar algumas direções, falar das mudanças do dia, algumas na música, vamos cantando, nos preparando, até o Merda! pra abrir pro público, que entra barulhento, às vezes com passos pesados batendo no chão de cimento, de madeira, correndo pra encontrar um bom lugar, outras vezes lenta e levemente, contagiado pelo silêncio do espaço. E nesse meio tempo o assobio do vento, as folhas que voam com ele e os galhos e folhas das árvores que balançam do lado de lá do janelão de vidro, os pássaros que cantam um pouco e voam rápido pra longe, os carros no minhocão, motores velhos barulhentos, caminhões desregulados, carrões novos e seus escapamentos quase silenciosos, buzinas finas e grossas, curtas e longas, sirenes de ambulâncias mudando o tom com a distância, carros de polícia, as músicas de diferentes vizinhos, pequenos rádios, tvs, celulares, caixas de som, vozes cantando em banheiros depois das paredes, o bar novo que abriu, um ensaio de tambores lá longe, um samba perdido pela rua, janelas do teatro que abrem e fecham, um telefone que toca e é logo desligado, o motor do teto que se abre, sons do infinito, do cosmos, a música das esferas que não ouvimos mas sentimos sua vibração, para além do teto que agora é o céu, as nuvens, a lua, as estrelas. O burburinho do público que ainda espera ansioso lá fora, pipocas estourando, tssschhhh de latas de cerveja se abrindo, rolhas libertando vinhos, ió! E começa a música única do espetáculo da noite, ininterrupta, com suas falas, seus silêncios, suas canções, seus movimentos, seus ventos, farfalhar de figurinos, águas jorrando, fogo crepitando, passos pra cima e pra baixo, pés, saltos e botas nas escadas de ferro, até os aplausos, falas do público, conversas com os atores, e as conversas dos camarins, o arrastar dos figurinos

sendo levados de volta para cabides trocados ou para a lavanderia, objetos de cena recolhidos, instrumentos guardados, alguém que ainda canta canções da noite, e o público que vai embora, o silêncio voltando ao teatro, vozes aqui e ali, chuveiros ligados, gavetas, bolsas e malas abrindo e fechando, passos. E os fantasmas voltam aos seus lugares de honra no silêncio da noite. O vento que foge pela fresta da janela pra dentro do teatro, zumbindo as almas que moram ali.

Tudo isso é a música do teatro. Orquestra infinita de sons, a cada momento uma descoberta, a cada dia uma sinfonia diferente. E cada dia parecido, sequências semelhantes, sons familiares, repetidos e repetidos.

Não há espaço aqui para falar de toda essa música. Ela estará sempre presente, porque contracenamos com ela o tempo todo no teatro, principalmente no Oficina, devido à sua arquitetura que dialoga concretamente com a cidade, através do seu janelão para o Bixiga e o teto que se abre para o infinito. Mas neste trabalho tentarei explorar um pouco a música como a entendemos hoje, mais especificamente as canções, mistura de sons e palavras escolhidos e organizados no tempo e no espaço. Música cantada por muitas pessoas. Às vezes por uma pessoa sozinha, outras em duplas, pequenos grupos. E grupos maiores, até todos juntos. Música cantada em coro.

Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos (WISNIK, 1989, p. 27).

Então vamos às canções.

Repertório de canções. O eterno presente.

Desde que me lembro sou das que acreditam que a história de um lugar, das pessoas, de uma prática, são os fatores que determinam a existência – concreta – de um determinado espaço. E a familiaridade com essas histórias do lugar, das pessoas desse lugar, e das práticas vividas ali, ao contrário de engessar essas mesmas práticas impedindo qualquer evolução, é a base que tornará mais forte qualquer mudança, mais sólidos novos agrupamentos de pessoas formados ali naquele mesmo lugar.

Escrevo isso que me parece óbvio pela percepção de que mesmo ali no teatro, entre artistas que se aproximaram e passaram a fazer parte dessa grande multidão que se reúne no Oficina e seu entorno, a ideia de conhecer o que veio antes, entender como se chegou até ali, quais práticas levaram a quê, e porque eram e são praticadas, por vezes são desprezadas em nome de um aqui agora onipotente.

O aqui agora é o que temos. Onde estamos, o que somos, mas ao mesmo tempo o agora a que me referi logo atrás já passou, e esse aqui é composto de muitas camadas, que existiram há tempos que já passaram, mas continuam existindo e formando a base do que vamos construir nesse mesmo lugar. Para além do aqui agora, estamos num eterno presente. Onde passado e futuro estão sempre presentes, contracenando.

Por isso a importância de conhecer o que veio antes. A cada espetáculo o Teatro Oficina se reinventa, muitas vezes o elenco é quase todo composto por novos integrantes em relação ao espetáculo anterior, protagonistas de outros grupos, outras linguagens, um coro novo, de amantes do teatro, iniciantes, recém iniciados no teatro, cantores, músicos, pessoas.

O repertório de espetáculos do Oficina mostra o caminho. *Bacantes*, tragédia de Eurípedes e direção de Zé Celso, por exemplo, que estreou oficialmente no teatro de arena do Sesc de Ribeirão Preto em 1995 e já vinha sendo trabalhado há muitos anos pelo grupo, e teve muitas remontagens nos anos a seguir, é um espetáculo de iniciação para os atores da Companhia. Não por acaso narra a origem do teatro como o entendemos hoje, através do mito do deus grego Dionísio.

Durante os anos em que atuei no Oficina, conheci atores que nunca tinham atuado no espetáculo mas conheciam de cor algumas de suas canções, que passaram a ser cantadas em shows de músicos ligados ao teatro, e até nas festas do grupo.

Como as rodas de samba que vão formando os bambas que precisam conhecer o repertório de sambas da velha guarda, como as escolas de samba com seus sambas exaltação da escola e enredos dos carnavais passados, como um iniciado no santo que precisa conhecer os toques e cantigas de cada orixá, como os Yanomamis e a música de sua árvore de cantos (citados anteriormente), como os mantras para diversas práticas orientais. Ou como conhecer e saber fazer as

operações básicas da matemática para um dia quem sabe tentar entender a lógica do movimento dos planetas.

Da mesma forma a importância de conhecer os espetáculos passados já montados pela Companhia, o repertório cantado em outras peças. Dei o exemplo do espetáculo *Bacantes* por ser uma peça chave para o tipo de teatro que se pratica no Oficina, e também por abordar justamente o nascimento do teatro como o conhecemos, mas temos canções de vários outros espetáculos que continuamos cantando em muitos momentos.

A vantagem da música é que ela pode ser aprendida e cantada por todos, e continuar sendo cantada ao longo do tempo, em diversas ocasiões. E a cada vez que cantamos uma canção seu conteúdo se faz presente e ela ocupa o espaço, com a potência de trazer em sua execução e interpretação todo o universo do espetáculo para o qual foi composta, ou do qual fazia parte. Quem participou revive interiormente as cenas, quem assistiu lembra do que viu, quem não participou nem viu capta a energia da música, deixa o conteúdo encher o pensamento, ativar a imaginação, ouve-se então alguém contando alguma história da peça, da canção, do personagem, de uma outra montagem, e esse repertório comum vai se tornando o elo de interseção entre aquelas pessoas, vai se tornando a base de conteúdo comum daquele grupo. Cantar esse repertório em coro e sempre faz com que todas as peças continuem ressoando na peça em cartaz daquele momento, multiplicando seu conteúdo, somando sentidos à personalidade do grupo, e criando a sensação de pertencimento a ele.

Cada um com um grau diferente de compreensão, de acordo com sua história pessoal, suas preferências, seu tempo na Companhia, seu interesse, sua abertura, curiosidade, identificação, aí são inúmeros fatores que fazem de cada um ali um ator único, mas com uma base comum de identificação com o tudo que acontece naquele lugar.

Por tudo isso achei pertinente falar de algumas canções que são marcos do grupo, que cantamos sempre em nossos aquecimentos e encontros informais. É uma mistura de canções do nosso repertório nacional, canções compostas para espetáculos da Companhia, canções marcantes de datas específicas, etc. Que formam uma base musical estética da companhia, que constroem parte do quebra cabeça que constitui a história do grupo, de espetáculos marcantes para a Companhia e público, e que são parte de uma iniciação para novos integrantes.

Algumas dessas canções passaram a fazer parte do aquecimento vocal – dos espetáculos d’Os *Sertões* e de outros na sequência –, e para além dele, da concentração do elenco para entrar em cena. O momento de cada ator estar consigo mesmo e com todo o coro, momento de timbrar as vozes, de criar um cordão dourado vibrando numa mesma sintonia.

Canções compostas para e cantadas em outros espetáculos da Companhia, e também canções do vasto repertório da música brasileira com seus múltiplos ritmos, gêneros, de diferentes épocas, formando um caleidoscópio musical ativador da memória e imaginação musical dos atores. E que já vai preparando o elenco para cantar a peça do momento, enriquecendo seu vocabulário musical.

Como um repertório básico para um primeiro contato com o universo musical da Companhia, posso sugerir:

- *Alegria* (Assis Valente e Durval Maia);
- [#Para ver a luz do sol] (Edgar Ferreira);
- *Vou gargalhar* (Edgar Ferreira) – sucesso na gravação de Jackson do Pandeiro;
- *Tupi or not tupi* (Surubim Feliciano da Paixão) – lançada em disco LP 1985;
- [#Tradição: Vai no bixiga pra ver] (Geraldo Filme), composta como samba exaltação da Escola de Samba Vai Vai, do bairro do Bixiga;
- [#O amor é filho do tempo] (Zé Celso, Marcelo Drummond, Nelson de Sá e Péricles Cavalcanti), composta para o espetáculo *Ham-Let*;
- *Hino do teatro brasileiro* (Tião Graúna e Arroz) – samba enredo da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel do Rio de Janeiro – Carnaval 1975 – Enredo de Flávio Rangel;
- *Abre a porta São Pedro* (Armando Cavalcanti e Klecius Caldas) – sucesso de Linda Batista no Carnaval de 1952, cantada por Adriana Capparelli e pelo coro no espetáculo *O Homem II*, 3ª. Parte d’Os *Sertões*;
- [#Inverno], *Primavera*, *Verão* e *Outono* (José Miguel Wisnik);
- *Acordes* (Bertolt Brecht e Kurt Weill), de 1929, cantada no espetáculo *Acordes*;
- *Oj Dodole* – canção tradicional croata, cantada no início e fim do espetáculo *O Banquete*;

- *Batuque no morro* (Herivelto Martins, Humberto Porto e Ozo – 1938) – sucesso do Trio de Ouro, cantada pelo coro no espetáculo *Cacilda: uma estrela a vagar*;
- *Sem fantasia* (Chico Buarque), composta para o espetáculo *Roda Viva*;
- *Oxum* (Zé Celso), composta para o espetáculo *Bacantes*;
- *Positivismo* (Noel Rosa e Orestes Barbosa) – composição de 1933, cantada pelo coro no espetáculo *O Homem II*;
- *Adeus, batucada* (Synval Silva) – samba sucesso na voz de Carmen Miranda gravado em 1935, tema de uma cena de alguma das Cacildas que ainda não estreou no teatro, onde a pequena notável era personagem, e que tive a alegria de interpretar; samba que cantávamos também para levar o público até a saída do teatro, aos finais dos shows do projeto Das Bandas do Oficina.

Esse é um repertório que tem a ver com o meu tempo de trabalho e convivência na Companhia, cada integrante poderá compor um repertório que dialogue com sua experiência. E da interseção dos repertórios de vários integrantes vamos formando nossa história repertório de canções.

Pequeno histórico.

Para a montagem d'*Os Sertões*, a partir da temporada da primeira parte, *A Terra*, depois de muitas experimentações e ensaios ainda sem músicos, chegamos a uma formação de banda e coro que permaneceu – e foi crescendo durante as temporadas – em todos os espetáculos. Essa formação acabou sendo a base de muitas montagens seguintes da Companhia, que contavam com banda e coro mínimos para o início dos trabalhos para a criação de um novo espetáculo.

A montagem de *Os Sertões* é um marco na construção de um coro fixo no Teatro Oficina, pois a partir dele praticamente todos os espetáculos posteriores serão alimentados pelas investigações estéticas promovidas ao longo deste processo de montagem (CARVALHO, 2017, p. 266).

Vou fazer um pequeno histórico do que entendi como a música e o trabalho do coro no Teatro Oficina, com um recorte a partir do que vivi ao vivo como público e

como atuadora, tendo o processo d'Os Sertões no meio do caminho, como um marco da forma de trabalhar a criação dali em diante. A partir da música.

Cheguei em São Paulo em 1991, e foi quando assisti pela primeira vez a um espetáculo do Teatro Oficina, *As Boas*, título dado à versão brasileira da peça *Les Bonnes*, do autor francês Jean Genet. Não era um musical como poderíamos definir hoje os espetáculos do Oficina, mas a música era um elemento marcante, com o compositor José Miguel Wisnik em cena ao piano. Não eram muitas canções, e a que me chamou atenção na época, e que foi novamente cantada em outro espetáculo anos depois (*O Banquete*, adaptação d'*O Banquete* de Platão, primeira montagem em 2009 pelo Oficina) era o *Soneto do Olho-do-cu*, música de Wisnik para versão em português de Marcelo Drummond e José Celso Martinez Corrêa do poema dos franceses Paul Verlaine e Arthur Rimbaud²².

Na sequência fui a alguns ensaios abertos e à temporada de *Ham-Let*, de William Shakespeare, com direção musical de Péricles Cavalcanti, quando então já havia uma banda em cena, mais canções, e um coro que de vez em quando cantava junto. E estava lá a cantora e atriz Denise Assunção, solando magnificamente, trazendo seu jeito único de cantar à cena. Desta montagem guardei principalmente o samba-rancho *O amor é filho do tempo* (parceria de William Shakespeare, Zé Celso, Marcelo Drummond, Nelson de Sá, música de Péricles Cavalcanti), cantado pelo coro no espetáculo (e registrado no disco *Revista Bixiga Oficina do Samba* anos depois [[#O amor é filho do tempo](#)]), e a cena do teatro dentro do teatro, onde Zé ator cantor “contracantava” com Denise, num dueto inesquecível.

Veio então a primeira montagem de *Mistérios Gozosos*, uma apresentação única no Carnaval de 1994 no centro de São Paulo, e minha primeira experiência de ensaio com a Companhia. Aqui o espetáculo também já se configurava mais próximo de um musical, a poesia de Oswald de Andrade musicada novamente por José Miguel Wisnik, tendo agora como carro chefe a canção *Flores Horizontais*, gravada também pela cantora Elza Soares em seu disco *Do Coccix até o pescoço*, de 2002. Mas assistindo à peça, a canção que mais se destacou para mim foi outra, *Noite hetaira*, cantada pelo coro, que no ensaio de que participei tínhamos cantado durante um bom tempo olhando a lua que iluminava o teatro pelo teto aberto. “*Cá em baixo a rua cheia, lá em cima a lua cheia...*” (ANDRADE, 2012, p. 24)

²² Canção gravada pelo compositor no disco José Miguel Wisnik, de 1993.

No ano seguinte a montagem de *Bacantes* veio confirmar a veia musical do Oficina. Este é um musical do início ao fim, com muitas canções cantadas pelo coro – que foi tomando mais espaço ao longo das montagens posteriores. Então vieram *Pra dar um fim no juízo de deus*, peça radiofônica de Antonin Artaud, e a primeira *Cacilda!*, de Zé Celso e Marcelo Drummond, e então a música passou para um segundo plano, mas ainda assim uma canção composta novamente por José Miguel Wisnik marcou a montagem, desta vez com interpretação da cantora Maria Bethânia, em gravação especial para o espetáculo. E que o próprio compositor vai deixar registrado no seu disco *Indivisível*, de 2015.

Daí assisti ao *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, do qual me lembro apenas de uma canção cantada por um coro mascarado, um ponto de Ogum – Orixá do Oficina, presente na porta do teatro pela bigorna de ferro – sincretizado com São Jorge, e que retomamos anos depois no espetáculo *Walmor y Cacilda 64 – robogolpe*, em 2014.

Na minha impressão como espectadora e atuadora da Companhia, dos anos 1990 pra cá o Oficina tem em seu repertório espetáculos que podem ser definidos como musicais, e outros onde a música está presente – sempre –, mas não ocupa lugar de tanto destaque, e onde o coro também não é tão protagonista, ou não chega a ser um personagem definido. Com a montagem d’*Os Sertões*, vai se configurar um *modus operandi* de criação que vai passar a acontecer nos espetáculos seguintes, onde uma banda de músicos estará com certeza presente, e mesmo os ensaios começarão pela música já composta, ou por alguma por criar, e que dará o rumo da criação dali em diante.

Foi assim com *Os Bandidos*, de Friedrich Schiller, e *Cipriano e Chan-ta-lan*, de Luís Antônio Martinez Correa e Analu Prestes – este dirigido por Marcelo Drummond –, espetáculos na sequência d’*Os Sertões* em 2008, e também em *Taniko*, do japonês Zeami, onde a música é novamente protagonista (o único espetáculo que tem um disco próprio), e onde o coro de *yamabushis* peregrinos²³ guia todo o espetáculo, como narrador e também na contracenação com os personagens solo.

Continuamos com essa formação base na montagem d’*O Banquete* em 2009, e da segunda *Cacilda!!*, que teve estreia no Teatro Tom Jobim (Viva!), no Jardim

²³ Monges japoneses com filosofia própria, mistura de conhecimentos milenares de várias tradições, passada oralmente de mestre para aluno.

Botânico do Rio de Janeiro nesse mesmo ano. Nesse meio tempo foi ainda remontada *Vento forte pra papagaio subir*, primeira peça escrita por Zé Celso, sem coro mas com uma canção tema também muito marcante, de sua autoria. “*Hoje vou fugir com o vento...*”, introduz a letra.

Neste segundo espetáculo da série dedicada à atriz Cacilda Becker, e nas *Cacildas* seguintes, vivemos uma mudança interessante na música e no papel do coro. Esse texto gigante de meta-teatro foi escrito por Zé Celso e Marcelo Drummond nos anos anteriores às montagens d’*Os Sertões*. O personagem “coro” existia, mas percebíamos nos ensaios que era um personagem ainda difuso, muitas vezes sem muita personalidade. Ao longo do processo de criação nos ensaios fomos fazendo esse personagem existir, tomar seu espaço, e ganhar canções que se transformavam em cenas. Mas pela própria dramaturgia, os coros presentes nas várias partes das *Cacildas* muitas vezes tinham apenas a função de preparar a cena para os protagonistas, ou comentá-la. Diferente dos espetáculos d’*Os Sertões*, onde o coro é concretamente personagem da trama, e muitas vezes realmente protagonista.

O ano de 2010 foi dedicado ao projeto *Dionisíacas em Viagem*, quando a Companhia percorreu nove capitais brasileiras com quatro espetáculos de seu repertório, projeto cujas peculiaridades em relação à música abordarei no último capítulo. Período em que nos apresentamos em espaços muito maiores que a sede do teatro em São Paulo, enfrentando novos desafios técnicos.

Na sequência estreamos *Macumba Antropófaga*, a partir do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, também musical e coral, em seguida nova montagem de *Pra dar um fim no juízo de deus*, com um aumento do coro e da música em relação à montagem anterior. E então mais um desafio, a peça *Acordes* de Bertolt Brecht com música de Paul Hindemith, com partitura composta para divisão de vozes bem complexa, tirada à risca pelos músicos e atores e transformada, reinventada nos ensaios com o diretor. Uma remontagem de *Mistérios Gozosos*, com mais música também em relação à montagem anterior, e finalmente e novamente o sucesso que deu origem à Tropicália, nova montagem d’*O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, seguida de *Roda Viva*, remontagem e recriação do texto de Chico Buarque de 1968. *O Rei da Vela* sem banda em cena, e *Roda Viva* totalmente musical, mais ainda que a primeira versão. Comprovando esse vai e vem do coro no Teatro Oficina, e da música como guia da ação.

Chegamos aos dias de hoje. Momento especial de revisão de boa parte do repertório da Companhia, através de seus DVDs dos espetáculos, disponíveis para serem assistidos online durante o isolamento social imposto pela pandemia de 2020 e 2021 do coronavírus em São Paulo, no Brasil e no mundo. Uma nova linguagem, um lugar diferente pro teatro, impossibilitado de existir em sua plenitude, com atadores e público presentes no mesmo espaço ao mesmo tempo. Os DVDs dos espetáculos do Oficina não são simplesmente registros das peças em vídeo, apresentam uma proposta de outra linguagem, que principalmente nesses tempos de teatros fechados estão tendo uma resposta muito grande do público. Mas isso já é um outro assunto para uma possível pesquisa bem interessante.

Voltando à reflexão sobre a sequência do repertório de peças do Oficina, dá pra perceber um vai e vem da importância do personagem – ou personagens – do coro, da música, em espetáculos mais voltados ao trabalho do ator, com personagens solo fortes, protagonistas e antagonistas, que têm no coro quase que uma escada para o desenrolar da ação, e nos espetáculos mais musicais, onde o coro é personagem, vários personagens, e protagonista na maior parte do tempo.

III. Tragicomediorgia.

*Eu não gosto é de drama, detesto!
O que você tem contra o drama?
Não sei, eu vivo na tragédia. Tive um irmão assassinado com 100 facadas. Eu sinto que a vida é trágica, que essa história de "dou ou não dou?", "caso ou não caso?", "compro ou não compro?", "fico ou não fico?", tudo isso é besteira. Isso é nada.
Por isso é que eu sou pela "tragicomediorgia". Eu acho que a vida é trágica; mas ela é cômica. E é muito orgiástica. Eu defino assim, "tragicomediorgia". Não basta só a tragicomédia, mas tem que ter a orgia, que é a origem do teatro. É ela que nos torna iguais. Não só a orgia sexual, mas em todos os sentidos: é a mistura de tudo, do atual com o virtual, da imagem com o corpo, dos gêneros, vale tudo.²⁴ (CORRÊA, 2004, online).*

Esse é um dos momentos em que o diretor deu a sua definição para Tragicomediorgia, em entrevista durante as apresentações das primeiras três partes d'Os Sertões no festival Ruhrfestspiele em Recklinghausen, Alemanha, em 2004. Mas

²⁴ Zé Celso em entrevista para Augusto Valente do site *Deutsche Welle Brasil* (<https://p.dw.com>), durante a temporada d'Os Sertões em Recklinghausen, Alemanha, 2004.

cada um dos atores traz de alguma forma essa definição em si, talvez até como um porquê do que foi parar ali naquele teatro, com aquela busca estética, aquela mistura de linguagens, aquela forma radical de abordar conteúdos complexos.

Alguém para querer ser ator, na maioria das vezes, está buscando se conhecer mais a fundo, entrar em contato com emoções pouco trabalhadas, ou desconhecidas. Quer ir além de si, viver outros personagens, entrar em outras vidas. No Teatro Oficina essa busca radicaliza-se pelo que é exigido dos atores, pela entrega necessária, na inseparabilidade entre teatro e vida, na busca do encontro com uma certa verdade interior sem máscara. Um projeto como *Os Sertões* exige de cada ator um mergulho cru em si mesmo, e desta forma a tragédia pessoal de cada um se faz presente em cena, além da tragédia comum, vivida por todos, que é a própria história apresentada nos espetáculos. Sem drama, pois diante da crueza e mistério da vida – e do tempo exigido para os ensaios – não há espaço para os imensos probleminhas que criamos no dia a dia.

A comédia está presente na capacidade de rirmos de nós mesmos nas mais diversas situações em que tentamos nos levar a sério, no nosso ridículo, nas nossas grandes pequenas questões, no humor que nos dá coragem para enfrentar os piores desafios, amor humor, usando mais uma vez a síntese das palavras de Oswald de Andrade.

E a orgia tem um bom exemplo na cena indicada a seguir, e como disse o Zé na entrevista acima, não só orgia sexual, mas orgia da mistura de tudo, de estilos, de linguagens, de vontades, sem tabus, ou tabus virados totens, e aqui desse ponto de escuta principalmente mistura de sons, orgia de vibrações de ar que entra e sai dos corpos, dos pulmões, em palavras, suspiros, gritos, música.

Mas nessa generosa amostra para o público alemão já se pôde vislumbrar um épico de dimensões shakespearianas. Atuado, declamado em coro (como na tragédia grega) ou cantado, seu texto em rimas aciona todos os registros da expressão humana, da safadeza macunaímica ao lirismo mais sublime. Pois a "tragicomediorgia" de Zé Celso vive disso: uma percepção do mundo que não conhece tabus ou fronteiras (VALENTE, 2004).

E como viver essa tragicomediorgia em cena, e ainda trazer o público para atuar junto? Com a música.

Escolho essa cena d'*O Homem II*, onde a música tem a função mântica de reunir coro e público ator numa mesma vibração de som e energia, uma canção

que se repete, repete, que todos podem aprender facilmente e cantar junto, ou se deixar levar pelo ritmo, pela vibração dos tambores, pela melodia simples, e que vai crescendo em intensidade, vai entrando pelo corpo que já se movimenta com ela, que entra na cena, que quer atuar junto. É a cena do Beija, do rito do Beija [\[O Beija\]](#), de que todo o arraial de Canudos participa, que começa cômica, com o personagem bêbado do lugar sendo libertado e preparado para ser beijado por todos, para daí serem beijados os santos, e então o público, e então todos, envolvidos pela música, pelos beijos, de desejo, de fé, de amor, de alegria, de estar junto. O arraial que sabemos que será extinto, invadido e destruído, que virá a guerra, mas ali estamos juntos, numa cerimônia comum, cada um expurgando suas tragédias pessoais, nos fortalecendo, numa orgia de sons, de corpos, de imagens, é festa, é rito, espetáculo, teatro, música, dança.

Essa orgia é também orgia de sons, de gêneros musicais, de estilos, de formas de tocar, de interpretar. E o ator cantor, o atuator, prepara-se para atuar cantando, soltar a voz em diferentes estilos, com o corpo inteiro.

O épico *Os Sertões*, os cinco espetáculos, apresentam-se assim como uma orgia de música brasileira, sem tabus. Uma homenagem à riqueza da música criada no Brasil em suas diferentes regiões, uma multiplicidade de ritmos, uma pós-graduação em rebolado.

IV. Apropriação musical e Antropofagia. Coro e musicalidade. Coro *versus* protagonistas. O embate.

Apropriação musical e Antropofagia.

E onde entra a Antropofagia na música? Novamente buscamos inspiração no poeta Oswald de Andrade. Para quem quiser se aprofundar no tema recomendo ler o *Manifesto Antropófago* (ANDRADE, 2011, p. 67-74) do autor, ou ainda assistir a alguma transmissão pela internet do espetáculo *Macumba Antropófaga* pelo Teatro Oficina, criada a partir de um destrinchamento desse mesmo Manifesto. Daí pode pular o próximo parágrafo.

Se não, numa descrição livre e breve, lembrando então que povos originários de Pindorama que praticavam a Antropofagia não o faziam por gula ou por fome,

mas comiam o inimigo ritualmente, para absorver sua coragem e outras qualidades. Transformar o tabu em totem. Adaptada como movimento cultural principalmente pelo poeta Oswald de Andrade, a partir de um insight ao ver o quadro feito para seu aniversário pela pintora Tarsila do Amaral, o *Abaporu* – que, em tupi, quer dizer homem que come gente. Resumidamente, a Antropofagia propõe comermos de tudo, recebermos abertamente influências de diferentes culturas, absorvê-las, degluti-las, e então criarmos a nossa própria, a partir das misturas que escolhermos fazer, dando a nossa própria cara, trazendo e incorporando elementos da nossa própria cultura.

Trazendo a ideia – o conceito – e principalmente a prática da Antropofagia para a música, antropofagiamos de tudo, comemos todas as influências musicais de cada um de nós para criar a música d’*Os Sertões*, prática aperfeiçoada ao longo das criações do Teatro Oficina e que alcançou uma maestria neste processo, que passou a contar com banda ao vivo – guitarra, baixo, bateria, percussões, bandolim, cavaquinho, piano, acordeon, trompete, flautas –, atores cantores e coro numeroso.

Sem tabus quanto a um possível “bom gosto” musical, prisão ou preferência por algum estilo musical ou a determinada época no tempo, come-se de tudo. Desde que sirva à cena. Valorize-a. Traga novos significados. Faça mais fácil sua compreensão. Chegue direto ao espectador, até concretamente trazê-lo para a cena.

Coro e musicalidade.

Uma definição do coro no Oficina pelo diretor, para o jornal *A Folha de S. Paulo* nos idos de 1978:

FOLHA: Zé Celso, O que é o coro?
 O coro é re-existir.
 O coro é a revolução.
 O coro tem vontade de enganar a Velha Era [...].
 O coro são os que estão por baixo, lutando contra os que estão por cima.
 O coro é de dentro pra fora.
 O coro é o direito à preguiça.
 O coro é viver do que se gosta.
 O coro é mutirão.
 O coro é ginga, rebolado.
 O coro é isso aí, bicho.

O coro hasta siempre.
 O coro é desafinado.
 O coro é desafio.
 O coro é ação = CORAÇÃO.
 O coro é ir e re-voltar.
 O coro come o couro.
 O coro engorda e faz crescer.
 Tome coro!
 O coro faz bem pro fígado do Figueiredo.
 Coristas do mundo inteiro, uni-vos!
 O coro comeu o corifeu.
 O coro não cora.
 O coro canta e desencanta.
 O coro canta, mas sobretudo entoa.
 O coro não decora.
 O coro atua.
 O coro é colorido.
 O coro chama.
 O coro é delírio, lírio, colírio.
 O coro tá nas bocas.
 Ai, ai, ai, o coro não tem pai.
 Os coristas também amam.
 O coro morde.
 O coro é pura sedução (CORRÊA apud CARDOSO, 1978, p. 2-4)

Se eu tivesse que escolher um único aprendizado como o mais importante dos anos que passei no Teatro Oficina, não tenho dúvida de que foi a consciência de que um espetáculo – e isso vale para qualquer outra “obra” de arte – nunca está pronto. Que ele pode – e vai – sempre mudar.

Não esperava que isso fosse valer para a música também. Canções. Uma canção nunca estará engessada. Ela poderá mudar sempre. Mesmo uma canção de outro compositor, mesmo canções já gravadas, mesmo criações de compositores consagrados como Chico Buarque, Caetano Veloso, Paul Hindemith ou Villa-Lobos. Tudo pode ser antropofagiado naqueles ensaios de dez, doze, quinze horas de duração. Se for para melhor contracenar com a dramaturgia, dialogar com ela, elucidá-la, enriquecê-la, ultrapassá-la, nada estará pronto. Tudo pode – e vai – mudar.

O problema é trazer essa prática para a música. Para uma canção a ser cantada por um coro de atores, geralmente bastante heterogêneo em sua relação e prática com a música. Penamos para aprender uma passagem de uma composição de Paul Hindemith (para o espetáculo *Acordes*, de Bertolt Brecht, direção de José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina (2012/13) para X vozes, com intervalos difíceis de cantar até para um cantor lírico experiente. Aí chega o diretor, não gosta

da nossa interpretação, “muito dura”, e resolve mudar o ritmo da música, experimentar outro gênero, mudar o andamento. Ou começa a primavera, e o diretor – que muitas vezes é também o dramaturgo – resolve acrescentar alguns versos a alguma canção do repertório aprendido a duras penas por todos, mudando a melodia, trocando a harmonia para adequá-la melhor ao que o novo texto está pedindo. Isso a alguns minutos de dizermos o MERDA! e abriremos as portas do teatro para o público entrar.

E o que num primeiro momento parecia impossível de se fazer – mudar uma melodia já existente, ou já criada e ensaiada – é feito. Muda-se a melodia, ou a letra, ou a harmonia, ou tudo junto, e naquele dia o espetáculo, mais uma vez, não poderá ser feito no automático, teremos que estar totalmente presentes e ligados na música e uns nos outros, para conseguirmos cantar a nova versão da música, com a nova intenção proposta pelo diretor. E juntos, em coro. Temos com isso um coro sempre ligado no aqui agora, na interpretação de hoje, para o público que foi hoje ao teatro, e merece a melhor atuação de todos os tempos. E todo dia tem que ser assim.

Como escrevi na introdução, fui parar no Oficina para trabalhar o coro do espetáculo *Bacantes*, de Eurípedes. Na época o Zé queria alguém que trabalhasse a música da peça com o coro, alguém que aprendesse todas as canções, pudesse e tivesse a vontade – e paciência – de passar para e com todos. Teríamos pouco tempo de ensaio – depois entendi que quase sempre seria assim –, e o Zé queria conseguir afinar um pouco o coro, e naquele momento ainda nem sabíamos quem faria parte dele. Provavelmente a maioria dos integrantes não conheceria o repertório, e grande parte deles não seria muito familiarizada com o universo musical.

Engraçado ler isso agora, que o próprio Zé escreveu (lá em 1978), que o coro é desafinado. Naquele momento – de *Bacantes* 1999 pra 2000 – o objetivo era justamente afinar – mesmo que minimamente – o coro. Anos depois ouvi do mesmo Zé que o coro estava soando afinado demais, “classe média”, estava careta. Entendi que o coro poderia estar soando um pouco uniforme demais, com pouca interpretação, meio chapado, sem nuances rítmicas. Sem nuances de timbre. Seriam os arranjos vocais? Os arranjos da banda? Cansaço de uma mesma fórmula repetida muitas vezes? Cansaço dos nossos próprios timbres? Uma mistura de tudo isso? Mais adiante volto a essas perguntas.

Coro versus protagonistas.

É uma disputa de forças que age no teatro sempre, ora pendendo mais para um lado, ora pro outro. Naquele momento mesmo de *Bacantes*, na vontade de montar o espetáculo em pouco tempo e especialmente para a virada do ano, o problema era que os protagonistas não estavam muito a fim de fazer. Muito trabalho, quase nenhum dinheiro, e uma apresentação só. Foi o coro que puxou o grupo, ensaiando, aprendendo as músicas, com vontade de estar em cena, atuar e cantar. Então os protagonistas vieram.

O Teatro Oficina já era então conhecido por grandes momentos de coro. O coro de *Roda Viva*, de Chico Buarque, que escandalizou a classe média – e artística, e também a crítica – da época (1968) por falar diretamente ao público, tocá-lo, quebrando de vez a quarta parede, chegando a ser agredido pela polícia durante temporada em Porto Alegre. Depois o coro de *Gracias Señor*, que chegava em silêncio nas cidades do Nordeste, o te-ato²⁵. Em *Bacantes*, o personagem Tirésias vivido pelo ator Zé Celso diz que está “doido pra se juntar aos coros”. São forças antagônicas mas também complementares, a pulsão do coro e a força da protagonização, e o teatro vibra nesse equilíbrio tênue que ora pende para um lado, ora para o outro.

Quando voltei ao Oficina para a montagem d’*Os Sertões* (início de 2002), era novamente o coro que queria existir. Ensaivávamos um grupo de treze pessoas, nenhum protagonista até então, éramos bichos, plantas, rochas, terra. Coros da caatinga, da primavera, das rochas gnaissegraníticas, xistos metamórficos, de rios, de soldados, de sertanejos. Pesquisando composições criadas em processos anteriores, compondo novas canções a partir do livro, para ensaios abertos que começávamos muitas vezes aprendendo junto com o público alguma composição nova, criada durante a semana.

Nesse processo vivemos muitas vezes na prática a ideia de que o “protagonista nasce do coro”, dito por muitos no teatro. Assim como os corifeus que

²⁵ “Teato é um ato de comunicação direta qualquer. Você encara tudo o que acontece no dia a dia como um teatro, onde cada um de nós tem em si uma personagem. Teato é uma ação de desmascaramento do teatro das relações sociais”, segundo site da Universidade Antropófaga, já extinto. Ou “nós e nossos meios mais simples de expressão; nós e o público. Te-ato = vida”, segundo programa do espetáculo *Gracias Señor*, de 1972. Conceito que será retomado mais adiante no texto, para abordar uma prática comum aos atores do Teatro Oficina.

surgem naturalmente no grupo e acabam sendo uma referência para os colegas dentro do próprio coro.

O embate.

Para o Zé (e para quem não?) o ator tem que interpretar o que canta. Saber o que diz. Sempre me impressionei com atores que cantam. E cantores que realmente interpretam o que diz a letra. Um problema que tínhamos sempre no teatro nos ensaios de música era a impaciência do diretor para o aprendizado de uma canção. Saber a melodia. Saber ouvir a harmonia.

Sob o ponto de vista (escuta) de um músico a melodia é como o texto para o ator. Quantas vezes ensaiamos um ator cantando uma canção, e a atenção, o tempo dado ao texto não era dado também à música, à compreensão, absorção da música, à escuta da harmonia. E aprendizado também da melodia, sem tabu com o verbo aprender. Mas para o Zé – que é um ótimo cantor e compositor, toca piano, tem facilidade de improvisar dentro da harmonia, só não tem a mesma relação tranquila com os músicos em relação ao ritmo, porque está muito mais ligado no ritmo da cena, que muitas vezes não coincide com o ritmo pedido pela banda –, a música tem que ser intuitiva, “brotar do ator”, deve servir à compreensão do texto. Desvendá-lo.

Apolo e Dionísio, que de opostos podem passar a complementares, mas não sem antes provocarem certos embates. Voltaremos aos deuses mais pra frente.

Passados alguns anos de parceria, chegamos num embate em relação ao trabalho com o coro. Durante todo o processo d’*Os Sertões* o trabalho com a voz juntamente com um trabalho de percepção musical do coro casou perfeitamente com as aspirações do diretor em relação à qualidade musical do coro. Conseguimos dar um salto na questão básica da afinação geral do elenco, e chegamos também a bons resultados no que diz respeito ao ritmo, e uma percepção maior da harmonia. Chegamos mesmo a compor muitas canções em grupos grandes, o que talvez tenha sido a nossa maior e mais original conquista, uma raridade pela dificuldade em reunir tantos elementos, e uma disponibilidade inventiva e interpretativa, de escuta, de tentativa e erro. Horas em cima de uma canção, Zé dando direções de interpretação, ampliando conteúdos, caminhos para a composição, um ou mais músicos e muitos atores juntos, com diferentes níveis de familiaridade com a música

e diferentes influências, compondo em coro uma mesma canção. Cada um improvisando a partir de seu universo musical, dialogando com referências musicais completamente distintas, e criando a partir desse encontro composições originais, estranhas, fáceis, difíceis, gostosas de cantar, ou nem tanto, mas principalmente canções que dialogavam diretamente com os atores, que se reconheciam nelas.

Dando um salto no tempo, já depois de outras criações e espetáculos, ouvi do diretor que o coro estava soando afinado demais. Como uma crítica. “Afinado demais, careta demais, classe média demais”. Tirando todas as implicações particulares e circunstanciais da questão, esse embate me fez pensar, me fazer muitas perguntas, e me instigou a aprofundar a minha percepção do que era a música no teatro, especificamente no Teatro Oficina, e nas nossas criações. Quanto mais fundo chegava nas minhas reflexões, mais parecia concordar e discordar ao mesmo tempo do diretor. Vou abordar aqui esse embate mais detalhadamente, mesmo que ele tenha acontecido alguns anos depois do processo d’*Os Sertões*. Evolução regressiva.

Toda a minha defesa da música como fator determinante para atingirmos esse grau dionisíaco – buscado incansavelmente no Oficina – referia-se a esse lugar da música um pouco além da compreensão cognitiva.

A palavra age primeiramente sobre o mundo dos conceitos e somente a partir daí sobre o sentimento; e de maneira bastante frequente ela não alcança absolutamente, pela distância do caminho, o seu alvo. A música, por outro lado, toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal, inteligível por toda parte (NIETZSCHE, 2005a, p. 65-66).

E cada vez mais eu estava encontrando resistência no diretor aos aquecimentos de voz voltados à afinação do coro, a uma maior qualidade na percepção musical dos atores, a uma maior familiaridade com a linguagem musical, necessários para o desenvolvimento de uma maior liberdade em sua relação com a música. Estávamos a cada nova montagem enfrentando desafios musicais maiores, divisão de vozes, harmonias sofisticadas. E o Zé insistindo que a palavra era o mais importante, o sentido do que se cantava, e não a música propriamente dita, não a melodia exata, as notas “certas”. E agora, José? Como prosseguir?

Voltando um tanto, praticando o pensamento em espiral nos dois sentidos. Depois de uma apresentação d’*O Homem II*, terceiro da série d’*Os Sertões*, tivemos

a alegria de ir jantar, numa cantina do Bixiga que nos apoiava, com o compositor de uma das canções do espetáculo, um dos artistas convidados. Sérgio Ricardo, parceiro músico de Glauber Rocha no filme *Deus e o diabo da terra do sol*, que compôs para nós a canção que preparava a cena da chegada dos freis capuchinhos no arraial de Canudos [\[13 de maio\]](#). Chega o Zé muito animado na mesa onde eu estava, e pede para o músico me dizer o que acabara de dizer a ele, apresentando-me aparentemente orgulhoso como a preparadora do coro do teatro. Ele disse-me então que o espetáculo estava muito bonito, mas que o coro estava realmente soando muito desafinado.

Ouvindo isso de um músico experiente só confirmei que tínhamos muito trabalho pela frente, ao mesmo tempo com a consciência do grande caminho percorrido até ali. Muitas horas de exercícios diários de percepção musical, para refinar a escuta de cada um para então uma preparação vocal para permitir um maior controle sobre a emissão da própria voz, percepção da banda, da harmonia da música, aprendizado de melodias, exercícios rítmicos em grupo. Tinha consciência das nossas limitações como coro, mas também do imenso caminho percorrido do caos total até aquele ponto, de um grupo muito heterogêneo em sua relação com a música, que agora já tinha uma percepção de si enquanto grupo para conseguir cantar junto, e que já se impunha como coro, personagem protagonista.

Esse trabalho prosseguiu nos anos seguintes, com diferentes elencos e diretores musicais, adaptando-se às necessidades de cada montagem. Quem sabe depois de tantos anos de trabalho chegou-se naquele ponto de destruir o caminho e as próprias descobertas para então começar tudo de novo. Com a experiência adquirida, já com um novo conteúdo, mas em busca de novos desafios, por outras veredas.

V. Atuação e canto na tragicomediorgia. Apolo & Dionísio. O ator cantor. O cantor ator. Coro antropófago. Atuação coral.

Atuação e canto na tragicomediorgia.

Para falar do ator cantor, ou cantor ator, vamos unir conceitos que não estão – ou ao menos não deveriam estar – separados. Como separar o teatro da música, a

música da dança, a dança da cenografia, a cenografia das artes plásticas, as artes plásticas das artes visuais, e tudo isso da tecnologia, das novas linguagens que vão se criando e se modificando a cada dia? Mas vivemos essa separação, talvez pela imposição de um mercado das artes, do *show business*, para orientação do público, dos patrocinadores, ou dos guias de cultura que vão se extinguindo, virando propaganda de entretenimento.

O que acontece na prática é que tudo se mistura, a arte total, que já está presente em tantas culturas com seus diversos ritos, a esse respeito aqui mesmo e até hoje nossos povos originários têm muito a nos ensinar. A relação singular dos povos originários do Brasil com a arte, que muitos nem denominam assim. Sem o conceito de arte, a vida é toda arte, sagra-se tudo, qualquer fenômeno, ação ou objeto, é tudo sagrado e parte do tudão.

Mas voltando ao ator cantor e vice-versa. Fui parar no teatro por causa da música, e na música sempre me considerei de teatro. Um sem o outro não existe. Um intérprete – como o nome já diz – que não interpreta, que não atua, não será um cantor, e um ator que não canta – se não música, mas que não consiga fazer do texto música, será ator?

E na prática, como unir as duas linguagens? Temos exemplos na Música Popular Brasileira de grandes cantores intérpretes que navegaram bem em águas distintas – Carmen Miranda na música, no Teatro de Revista e no cinema, Elis Regina com seus shows teatrais, a atriz Marília Pêra com seus espetáculos musicais, Elba Ramalho no teatro e no cinema, Vicente Celestino e Grande Otelo no circo e no cinema, pra ficar nos já considerados clássicos.

Apolo & Dionísio. O ator cantor. O cantor ator.

Normalmente vemos as divindades gregas Apolo representando a música, e Dionísio o teatro. E já que estamos unindo teatro e música, o mais óbvio então é juntar os dois. Mesmo porque quando se fala nos rituais dionisíacos, a música está sempre presente. E há uma certa ordem na música sob a ótica apolínea, que é necessária quando levamos a música pro teatro, já que estamos falando de espetáculo. Vamos então precisar entender a música a partir de uma linguagem matemática, pensando numa certa exatidão, para conseguirmos cantar em coro e

junto com uma banda ao vivo, que tocará instrumentos de harmonia, e ainda por cima temperados²⁶, o que já é outro assunto que nem consigo abranger aqui.

O músico Murray Schafer, no seu livro *The Soundscape* (1994), nos dá a seguinte definição da relação das duas divindades gregas com a música:

No mito dionisíaco, a música é concebida como som saindo do peito humano; no apolíneo é o som externo, mandado por Deus para nos lembrar da harmonia do universo. Na visão apolínea a música é exata, serena, matemática, associada a visões transcendentais da Utopia e da Harmonia das Esferas. É também a *anãhata* dos teóricos indianos. É a base das especulações pitagóricas e aquelas dos teóricos medievais (onde a música era ensinada como parte do quadrivium, ao lado da aritmética, geometria e astronomia), assim como o método de composição das doze notas de Schoenberg. Seus métodos de exposição são teorias dos números. Procura harmonizar o mundo através de um desenho acústico. Na visão dionisíaca música é irracional e subjetiva. Emprega expressivos dispositivos: flutuações de tempo, sombreamentos de dinâmica, coloridos tonais. É a música da cena da ópera, do *bel canto*, e sua voz magra e aguda pode também ser ouvida nas Paixões de Bach. Acima de tudo, é a expressão musical do artista romântico, prevalecendo ao longo do século XIX e até o expressionismo do século XX. Também dirige a prática do músico atual (SCHAFFER, 1994, p. 6, tradução nossa)²⁷.

Mas a cada nova tentativa de entender um possível embate com o diretor na forma de trabalhar o coro, sentia um pouco inútil, ou no mínimo aquém do satisfatório, ir buscar numa abordagem teórica da dicotomia entre Apolo e Dionísio a chave de uma possível explicação pra as nossas dificuldades com (e divergências quanto à maneira de trabalhar) o coro a partir das características e diferenças das

²⁶ O “temperamento igual” é uma forma ocidental criada artificialmente para possibilitar uma padronização de afinação de instrumentos musicais e que resultou na utilização da harmonia como a conhecemos hoje, a partir de uma “ajeitada” na afinação natural, e à qual nossos ouvidos já estão acostumados, mas que não corresponde exatamente ao que poderíamos entender como harmonia genuína, pensando na física do som. Não terei como desenvolver esse assunto aqui, o que não tira sua relevância para um maior aprofundamento dessa questão a que chegamos, de uma possível música intuitiva, que seria mais próxima a uma ideia de uma música de pulsão dionisíaca.

²⁷ No original: “*In the Dionysian myth, music is conceived as internal sound breaking forth from the human breast; in the Apollonian it is external sound, God-sent to remind us of the harmony of the universe. In the Apollonian view music is exact, serene, mathematical, associated with transcendental visions of Utopia and the Harmony of the Spheres. It is also the anãhata of Indian theorists. It is the basis of Pythagoras’s speculations and those of the medieval theoreticians (where music was taught as a subject of the quadrivium, along with arithmetic, geometry and astronomy), as well as of Schoenberg’s twelve-note method of composition. Its methods of exposition are number theories. It seeks to harmonize the world through acoustic design. In the Dionysian view music is irrational and subjective. It employs expressive devices: tempo fluctuations, dynamic shadings, tonal colorings. It is the music of the operatic stage, of bel canto, and its reedy voice can also be heard in Bach’s Passions. Above all, it is the musical expression of the romantic artist, prevailing throughout the nineteenth century and on into the expressionism of the twentieth century. It also directs the training of the musician today*” (SCHAFFER, 1994, p. 6).

duas divindades gregas, em sua relação com a música. Nossas dificuldades aconteciam num nível muito prático, de busca de resultados concretos. Não estávamos divergindo estética nem teoricamente. Não era um debate de uma ideia acerca do coro, e sim das práticas diárias e dos resultados obtidos. Formas de ouvir.

A explicação que mais ilustra a diferença entre Apolo e Dionísio no que se refere à atuação do coro como entendi que era a nossa busca no Oficina a partir das direções do Zé – e que não está tratando exatamente da música –, fui encontrar n’O *Nascimento da Tragédia* de Nietzsche (2007) não sem uma ponta de misoginia, mas que como imagem é bem clara:

O ditirambo distingue-se de qualquer outro canto coral. As virgens que, com ramos de loureiro na mão, se dirigem solenemente ao templo de Apolo e, no ensejo, entoam cânticos processionários, continuam sendo o que são e conservam os seus nomes civis; o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais (NIETZSCHE, 2007, p. 57).

Mas a nossa questão prática, a partir da minha escuta, e maior desafio em relação à música não era ser ou não ser dionisíaco ou apolíneo. A busca não era teórica. Nem estética. Era simplesmente (e que longo caminho até chegar ao que é mais simples) conseguir cantar junto, para tornar palavras compreensíveis ao público. E então como preparar um coro para conseguir cantar junto algumas canções, a serem acompanhadas por um arranjo musical contendo uma certa harmonia – e suas regras como conhecemos e seguimos hoje –, um ritmo marcado e instrumentos temperados.

Ao final da tragédia *Bacantes*, na montagem do Teatro Oficina, Apolo e Dionísio se reencontram no Olimpo, e reinam juntos e felizes. No dia a dia do teatro talvez eles estejam em constante embate, o que só torna a busca estética mais instigante. Talvez sejam dois caminhos que levem ao mesmo lugar. E o interessante aqui é justamente refletir a partir da prática, e como conseguimos fazer dialogar essas duas linguagens.

O grande desafio é que um ator, para cantar em coro, seguindo apenas sua pulsão dionisíaca, e conseguir contracenar na mesma linguagem com a banda terá que ter uma familiaridade com a música que poucos de nós ali do elenco tínhamos durante o processo d’Os *Sertões*. A saída foi tentar preparar musicalmente o grupo, praticar incansavelmente, diariamente, exercícios que nos colocassem minimamente

em uma mesma sintonia fina com a música. Para conseguirmos cantar juntos uma mesma melodia, acompanhados por uma banda, no mesmo ritmo, com entradas e saídas para soarem em coro. Condições essenciais para fazer compreensíveis as palavras cantadas. Implícito aqui que os atores já teriam estudado o texto, e conheciam o conteúdo do que seria cantado.

Temos exemplos de culturas muito antigas que têm na música cantada em coro sua forma principal de contato com o mistério. Realizam seus ritos através da música, com canto e dança. Faz parte da cultura a prática de cantar junto, e todos estão familiarizados a isso desde criança. Vão conhecendo as cantigas de tanto ouvir cantar os mais velhos e cantar junto. Não é o nosso caso no teatro. Parte do elenco já está agora acostumada a cantar junto como coro, por ter participado de vários espetáculos da Companhia, contracenando repetidas vezes com as mesmas pessoas. Mas sempre tem gente nova chegando, cada um com uma história particular de contato com a música. E estamos fazendo espetáculos, mesmo que sejam espetáculos que se aproximem da linguagem ritual. O público comparece para assistir – ou ao menos é o que eles pensam que vão fazer.

Digo isso porque para cantar em coro, e pensando em espetáculo, que vamos fazer uma apresentação, a própria linguagem exige uma preparação dos atores. Pra cantar uma mesma melodia, saber usar as próprias vozes, conseguir ouvir a harmonia, saber o que é que se vai cantar. Com os ensaios diários, e uma prática musical constante, conseguimos um nível básico de afinação, e com o tempo uma crescente capacidade de cantar dividindo vozes. Mas pela falta da prática musical na nossa educação formal, e por muitos de nós não termos de costumes e tradições onde se cultiva o hábito de cantar com frequência, normalmente temos um bom caminho a percorrer até conseguirmos cantar em coro, minimamente afinados, no mesmo ritmo, acertando as entradas e saídas das vozes.

Como conseguir uma qualidade musical digna de um espetáculo a ser apresentado, e que ao mesmo tempo não soe careta, afinado demais, “classe média demais”, esse é o desafio. Hoje, depois de tantos anos cantando no teatro, tentando preparar diferentes vozes e coros pra cantar junto, conhecer um pouco mais a própria voz, ter boas noções de ritmo, de harmonia, só posso chegar à conclusão de que a prática é o segredo. E que cada caso é um caso. Cantar junto pra conseguir cantar junto e ficar bom cantar junto, também para quem vem para ouvir. Não tem milagre. Um ou outro gênio da música pode aparecer, e isso é sempre bem-vindo.

Apenas pela presença ele é capaz de elevar o nível musical do grupo inteiro. Ao mesmo tempo pode ser que ele não consiga muito cantar em coro, que não tenha paciência de ensaiar com todos, que sua voz se sobressaia demais, o que vai por outro lado acabar interferindo numa possível maior dificuldade de timbragem do grupo.

Ou seja, são muitas nuances, muitos detalhes. Só trabalhando grupo a grupo. Praticando. Só mesmo cantando pra saber.

Voltando aos deuses, Zé Celso vê, ouve, cria e interpreta a música dionisiacamente. Ator experiente que é, usa a música com desenvoltura e com ela amplia os sentidos do texto. Compõe música tendo clara a intenção do texto e da interpretação como guias, e sabe interpretar cantando, aproveitando nuances, improvisando dentro da harmonia. Livre. Briga com Apolo se nos atemos ao ritmo. Apesar de sempre valorizar o coro, o ator Zé integra-se com dificuldade ao coro cantante porque não ouve a música pelo ritmo. Ouve muito mais a harmonia, e navega nela livremente, criando facilmente melodias de improviso. Mas derruba primeiro o percussionista e em seguida a banda toda, que acaba tendo que acompanhá-lo no ritmo só dele, que canta no ritmo da cena.

E pra confundir um pouco mais:

O aprofundamento da separação entre a música apolínea e a dionisiaca a favor da primeira provocará, com o tempo, a estabilização de uma hierarquia em que, assim como a música se subordina à palavra, o ritmo se subordina à harmonia (já que o ritmo equilibrado é aquele que obedece a proporções harmônicas em detrimento dos excessos rítmicos, melódicos e instrumentais da festa popular). Pode-se dizer, considerando a concepção harmônica do ritmo, tal como vigora em Platão, que este, por si só, *não dá logos* (assim como se diria, por outro lado, que *o logos não dá samba*) (WISNIK, 1989, p. 104).

Ish. Então agora virou tudo ao contrário, o ritmo é apolíneo, e estamos cantando acompanhados por uma banda que usa instrumentos temperados, com canções compostas segundo uma lógica (!) da música como a entendemos hoje.

Mas não pretendo me aprofundar nos aspectos apolíneos ou dionisiacos segundo este ou aquele autor, de Nietzsche a Schafer, passando por nosso parceiro compositor José Miguel Wisnik. Não será nos conceitos do que é apolíneo ou dionisiaco que encontraremos o caminho. Nossa questão encontrará respostas na prática.

Melhor então falar da nossa prática diária, e a briga que temos entre a turma do ritmo e a da harmonia, dos afinados contra os desafinados (pensando na harmonia como a entendemos e praticamos hoje, e no acompanhamento de uma banda), dos que cantam em coro e dos que preferem solar sempre, sentir que sua voz se destaca, seja pelo timbre, pelo volume, intensidade, ou pelos truques de prolongar as frases, para além de todos, exagerar no vibrato, e outras travessuras de integrantes do coro que não apreciam tanto as delícias do trabalho coletivo, ou da sensação de se perder no coro sem órgãos.

Procurei nos conceitos de dionisíaco e apolíneo explicações para nossos conflitos no teatro em relação ao coro, à nossa preparação para o canto. Então relacionaríamos o teatro a Dionísio, e o Oficina é conhecido pela sua abordagem dionisíaca não só do teatro mas da vida. O apolíneo estaria relacionado à música em seu sentido matemático, por isso o ritmo tido como de característica apolínea. Isso já me confunde em relação à minha própria percepção, pois sempre senti o ritmo, a repetição, a vibração dos tambores – ou mesmo o ritmo da fala, ou implícito na música sem base instrumental rítmica – como responsável por nos levar a um estado alterado, num primeiro momento muito importante para possibilitar que o coro consiga cantar junto, e pulse numa mesma vibração, mas para além disso, num estado para além do racional, um estado de compreensão em um nível mais sutil. Uma pulsação comum, que nos possibilite uma comunicação pelo movimento, pelo olhar, por uma energia comum que se forma, um fenômeno físico, invisível para nossos sentidos comuns mas, pela prática constante, quase visível ou tocável pela intensidade da presença. Percebia que depois de um tempo dançando e cantando juntos – ou mesmo falando – a partir de um ritmo marcado, um ritmo comum a todos, alcançávamos um estado de coro, uma compreensão e uma comunicação além da racional.

E quanto mais utilizávamos ritmos mais quebrados, que proporcionavam uma dança mais solta, de corpo inteiro, mais livres de condicionamentos ficávamos, e nos predispúnhamos com mais facilidade a diferentes e novas interpretações.

Outra prática que nos deixava disponíveis, mais abertos a sair de nossos papéis cotidianos, era cantar cantar cantar juntos durante uma hora ou mais, em roda, ligados na e pela música. Às vezes uma mesma canção repetidamente, quando no levantamento de alguma cena, ou apenas para chegarmos numa compreensão da música no tocante à melodia e harmonia, ou à interpretação

exigida pela cena. Como propus na introdução, essa prática nos coloca num estado de prontidão não apenas em relação à música – possíveis improvisações, criações de novas melodias, novos encaixes de letra e música –, mas também um estado de prontidão para compreensão dos sentidos do texto.

A música é uma linguagem, assim como a escrita, ou a linguagem dos signos, imagens. Aprender a melodia de uma canção é como decorar um texto. Para aprender uma melodia você entra numa outra sintonia, a sintonia da música, abre os ouvidos, percebe o som, sente no corpo como emitir a voz para repetir aquele som, percebe onde o corpo vibra, sente onde a voz é formada, que movimento o corpo faz para emitir aquele som. Sem muita racionalidade, é físico, é corporal. É uma linguagem do corpo. Com uma melodia já memorizada é mais fácil trabalhar sentidos, entonações, compreensões e interpretações. Por que não dar o tempo devido a esse aprendizado? A essa compreensão? Por que a música tem que ser obrigatoriamente intuitiva, mesmo para alguém que não tem familiaridade com a linguagem musical? Essa sempre foi uma questão pra mim durante os processos de criação no Oficina, presente nos ensaios, e motivo de embates com o diretor. E como a maioria dos embates, sinto que durante anos foi uma contracenação muito produtiva, que resultou em melhor qualidade musical do grupo. Uma busca incessante cujo objetivo era sempre valorizar a cena, chegar em sua potência máxima.

Depois de muito tempo preparando o coro do Oficina e outros grupos pra cantar, cheguei à conclusão de que o mais importante é mesmo cantar e cantar junto. Os exercícios vocais são importantes para cuidar da voz, para conhecer um pouco do próprio instrumento para não forçá-lo e poder sempre contar com ele. Um aquecimento básico quando sabemos que vamos usar muito a voz é um bom começo.

Os exercícios de percepção musical são importantes para que a linguagem musical vá se tornando mais familiar ao ator. E principalmente para se preparar um coro, é importante que se chegue a um patamar comum de familiaridade dos componentes com a música, e quando percebemos um ponto fraco no coro podemos trabalhar determinados exercícios com esse mesmo coro, para resolver falhas pontuais.

Se o ponto fraco é afinação, caprichamos por exemplo nos vocalises com escalas, e notas longas com vogais. Se o ponto fraco é cantar junto, acertar

entradas, fazer textos compreensíveis pelo encaixe das palavras na música, caprichamos nos exercícios rítmicos e de articulação. Se o ponto fraco é a percepção da harmonia, podemos focar em exercícios com pequenas improvisações melódicas a partir de harmonias simples que podem ir se tornando mais complexas. E, a partir de harmonizações com divisões de vozes e exercícios que façam perceptíveis intervalos musicais que soem bem juntos, desenvolver a capacidade de, ao mesmo tempo, emitir um som e ouvir outro diferente, que “combine” com o seu.

Mas o grande segredo vai ser cantar junto pelo prazer de cantar. E praticar sempre. Cantar canções que dialoguem com o grupo, que tenham algum sentido de ligação entre as pessoas, que falem diretamente ao momento presente, que ativem a imaginação. Falarei mais à frente sobre o samba. Nosso maior trunfo.

VI. Coro antropófago. Atuação coral.

Coro antropófago

Será o coro que quer comer os protagonistas? Tomar seu lugar? Talvez não tomar, mas com certeza conquistar novos espaços e contracenar de igual pra igual.

Que come o coro grego, que até onde sabemos é um coro homogêneo, que entra narrando a cena, ou comentando-a, representando a voz do povo, *vox populi*.

Que come o coro estilo Broadway, copiado dos espetáculos musicais americanos, com sua linha do coro, a *chorus line*, todos dançando e cantando igual, indiferenciados, formando mosaicos visuais e virtuosismos vocais.

Que come o público, trazendo-o pra cena, pra atuar junto, cantar junto.

Até virar coro personagem, coro de personagens diferenciados, coro protagonista e de protagonistas.

O coro no Teatro Oficina não apenas comenta e interfere em alguns momentos da ação como no teatro grego: ele assume o papel principal e diferente do grego, não será o condutor da ordem. Ao contrário, ele a perverterá e será o representante da libido e dos desejos recalcados dos indivíduos (CARVALHO, 2017, p. 272-273).

Que na música vai buscar formas de interpretar através de diversas influências de artistas brasileiros de muitas épocas diferentes. O jeito falado do

cantor Mário Reis, da pequena notável Carmen Miranda, o sincopado de Jackson do Pandeiro, de Surubim, de Itamar Assumpção, o passeio livre e suave brincando com ritmo e harmonia de João Gilberto, o derramar da emoção de Isaurinha Garcia e Dalva de Oliveira, o segredo da comunicação direta com as multidões das rainhas do rádio Marlene e Emilinha, o vozeirão de Elis Regina e Elza Soares, o cantar sussurrado e sensual de Marina Lima, as vozes fortes e agudas das puxadoras de coco, de ciranda, os aboios do nordeste, do centro e do sul, o grave da voz do mar de Dorival Caymmi, o canto aberto pra cidade de Daniela Mercury, o responsório das cantigas de Orixás, de diferentes cantos indígenas, ladainhas do interior de Minas, canto gregoriano de Ouro Preto, canto da Comadre Florzinha do sertão, e até cantos líricos d'além mar, e outros tantos.

Tudo devidamente antropofagiado, copiado, adaptado, reinterpretado, reinventado. Novas experimentações, outros limites. Pra cantar junto e separado. Intuitivo e estudado, repetido, repetido, repetido. Uníssonos e divisões de vozes espontâneas e escritas aqui e ali. Coro antropófago.

Atuação coral.

Talvez um único comentário seja relevante em relação à atuação coral: a necessidade da escuta. Para qualquer contracenação a escuta é essencial, mas para uma atuação coral a escuta é imprescindível, e uma escuta pelo e do corpo inteiro. O coro respira junto. Ouve seus silêncios e sente a hora de começar a falar, cantar, se mexer, dançar, parar.

Um dos exercícios mais difíceis de atuação coral – que é também um exercício para qualquer atuação em grupo – é aquele em que os atuadores são desafiados a iniciar alguma ação juntos. Sem ninguém puxando, comandando, sem nenhum corifeu que seja uma espécie de guia do coro, nada. Apenas a energia do grupo.

O segredo para encontrar o ponto de partida passa sempre pela respiração. Procurar uma respiração comum, coletiva, um ritmo que mantenha o grupo na mesma pulsação para conseguir vibrar junto. Cada integrante é o todo, e o todo é cada um. Um componente desconcentrado, sem intenção, sem ação interna, pode “desafinar” o coro todo.

E essa escuta não é só auditiva. Tem a escuta do espaço, e da roda. Presente em praticamente todas as culturas – e ritos – ao redor do mundo, saber fazer uma roda, e estar nela, depende de uma escuta corporal, para além da escuta do ritmo, da música, ou da visão. É uma percepção do todo.

O Teatro Oficina, pela sua configuração de avenida, sambódromo, permite uma roda não redonda, mais pra oval, ou o que é possível de redondo em um retângulo bem comprido. Muitas cenas de coro são construídas assim, canções em que o coro tem que ser capaz de cantar em movimento, rotação, cada um em torno de si mesmo, e em translação, mantendo uma roda uniforme, mesmo espaçamento entre os componentes, equilibrada, firme e leve ao mesmo tempo, sem rigidez, apenas o movimento fluido e em sintonia do coro.

Mais uma vez a resposta virá com a prática. Rodar muito, em torno de si e na escuta de todos e seus movimentos, numa vibração comum, e chega-se então à afinação da roda.

VII. O coro cantante na cena ritual do Teatro Oficina [\[a jurema\]](#). Parêntese importante. Do lado de baixo do equador.

O coro cantante na cena ritual do Teatro Oficina

Quando se procura alguma bibliografia a respeito de teatro ritual, com frequência encontramos, além do francês Antonin Artaud já referido neste trabalho, alguma referência a Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor de origem polonesa que influenciou e influencia até hoje a reflexão sobre e o trabalho prático de diversas companhias pelo mundo afora, principalmente através de dois livros do final da década de sessenta que se tornaram essenciais para quem quer refletir sobre teatro: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* e *Em busca de um teatro pobre*.

Não pretendo me aprofundar no trabalho de Grotowski, cito-o aqui apenas para introduzir o assunto do teatro ritual, a partir de uma afirmação sua (em uma conferência proferida no dia 18 de outubro de 1968 na sede parisiense da Academia Polonesa das Ciências):

[...] Uma vez Brecht observou com grande agudeza que é verdade que o teatro começou do ritual, mas tornou-se teatro graças ao fato de que deixou

de ser ritual. A nossa situação é em um certo sentido análoga; abandonamos a ideia do teatro ritual para – como resultou evidente – renovar o ritual, o ritual teatral, não religioso, mas humano; através do ato, não através da fé (GROTOWSKI, 2007, p. 135).

Esta afirmação me levou até a procurar a confirmação do significado da palavra fé em alguns dicionários, e o senso mais comum copio aqui do maior “pai dos burros” – como era chamado popularmente há décadas atrás o dicionário – de hoje, de acesso rápido e quase democrático *Google*: “Fé é a adesão de forma incondicional a uma hipótese que a pessoa passa a considerar como sendo uma verdade sem qualquer tipo de prova ou critério objetivo de verificação, pela absoluta confiança que se deposita nesta ideia ou fonte de transmissão” (FÉ, 2020, *online*).

Usei essa definição Wikipédia para fé apenas para confirmar a discordância em relação à concepção de ritual do diretor polonês. O rito não existe necessariamente através da fé. Como Euclides da Cunha percebeu que as teorias do pensamento ocidental da época não davam conta de explicar o sertanejo, sinto dificuldade em comungar com essa visão de rito – referindo-me aqui ao termo como contato com o mistério, com o absoluto, deixando por hora de lado a abrangência do termo rito relativo aos diversos ritos cotidianos – essencialmente através da fé. Talvez justamente por estar abaixo da linha do equador, em terras de Candomblé, Kwarup e rituais diversos, e mesmo de Carnaval, fica mais simples já ter um entendimento do nosso teatro – claro que em maiores e menores graus dependendo dos exemplos – como teatro ritual ou ritos de teatro. Através do ato, parte da cultura e presente no dia a dia do brasileiro. “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”, já disse Oswald de Andrade (2011b, p. 69) no *Manifesto Antropófago* lá em 1928.

Sem a pretensão de me estender aqui nesse assunto, que também merece uma abordagem mais profunda, mas a religião como conhecemos no mundo ocidental de hoje, ou um pouco além dele, as religiões de Deus único como são entendidas e praticadas hoje é que dependem da fé. Que se creia em dogmas, e na própria existência desse deus – muitas vezes de forma humana e masculina – que ninguém vê e que cada cultura cria e adapta à sua própria imagem, semelhança, interesses e necessidade.

Já em alguns ritos que podemos presenciar aqui, abaixo da linha do equador, e dos quais podemos participar, não é de fé que se trata. É de presença, de

sensação. Não é fé o que presenciamos em algumas cerimônias indígenas, por exemplo. É uma sensação concreta, física, de ligação com a natureza e com o tudo do qual somos parte, não a crença em um deus fora de nós. De forma semelhante no candomblé, como me explicou o Ogan²⁸ Vítor da Trindade, “o religioso que tem mediunidade recebe em seu corpo a força da natureza que é o Orixá através dos toques dos atabaques, quando tocados pelo Ogan Alabê” (informação obtida em conversa).

Então voltando ao teatro, é do rito do teatro que se trata. Um acontecimento que segue determinadas regras, compreendidas e combinadas pelos participantes de antemão; cerimônia que contém uma série de práticas a serem seguidas. Ritual porque é uma prática que tem como objetivo fazer uma ponte de ligação com o absoluto. Como observou outro ocidental, o francês Artaud, ao comparar teatro ocidental e teatro oriental:

[...] a enfermidade espiritual do Ocidente, que é o lugar por excelência onde se pode confundir a arte com o estetismo, é pensar que poderia haver uma pintura que serviria apenas para pintar, uma dança que seria apenas plástica, como se se quisesse fatiar as formas da arte, cortar suas ligações com todas as atitudes místicas que elas poderiam tomar ao se confrontarem com o absoluto (ARTAUD, 2004, p. 546, tradução nossa)²⁹.

Me faz lembrar o que me disse a artista, pesquisadora, escritora, pintora, e também mãe-de-santo Raquel Trindade (que citei na introdução deste trabalho), quando pedi um conselho a respeito de como desenvolver o meu próprio confronto com o absoluto: “sua religião é a arte” (informação pessoal).

Ressaltando que não levaremos em conta aqui o teatro de costumes, de pequenos dramas cotidianos. Já estamos falando de um teatro ritual, que é o que praticamos. Mesmo no Oficina, onde sempre revivemos o mito da criação do teatro por Dionísio, divindade grega, berço do pensamento ocidental, temos consciência dos muitos outros teatros de tradição milenar que acontecem no mundo inteiro e aqui mesmo, para além do Ocidente, desde tempos imemoriais. Como também por exemplo o teatro balinês que impressionou o francês Antonin Artaud, levando-o à

²⁸ Ogan é o mestre tocador dos tambores do Candomblé, religião de origem brasileira oriunda da mistura de vários cultos africanos.

²⁹ No original: “[...] *l’infirmité spirituelle de l’Occident, qui est le lieu par excellence où l’on a pu confondre l’art avec l’esthétisme, est de penser qu’il pourrait y avoir une peinture qui ne servirait qu’à peindre, une danse qui ne serait que plastique, comme si l’on avait voulu couper les formes de l’art, trancher leurs liens d’avec toutes les attitudes mystiques qu’elles peuvent prendre en se confrontant avec l’absolu.*” (ARTAUD, 2004, p. 546).

afirmação acima. (E lembrando ainda que Dionísio é uma divindade grega mas de origem mais antiga que a mais conhecida civilização grega patriarcal que floresceu aproximadamente a partir do século XX a.C., tendo sido inclusive, segundo vários autores, fruto de sincretismo com outras divindades de outras regiões, como por exemplo Shiva na Índia, Osíris no Egito etc.)

Parêntese importante.

Confesso que foi um tanto surpreendente (também no sentido de frustrante) ver tantos estudos – muitos brasileiros – sobre o pensamento de Grotowski, que ele mesmo de certa forma refutou anos depois, reafirmando seu desinteresse pelo teatro, se pensamos em teatro como espetáculo e com a presença do público. Desde 1969 ele já não montava espetáculos, e conhecemos um pouco de sua prática e formas de trabalho de ator através de seus discípulos, já que ele morreu relativamente jovem, aos 66 anos, em 1999. Paralelamente, ou por outro lado, temos um teatro em plena ação e atuação aqui mesmo em São Paulo soando no bairro do Bixiga, e difícil não fazer um contraponto ao trabalho do Zé (diretor contemporâneo a ele, também nascido na década de 30 e tendo vivido intensamente em sua arte as rupturas culturais e de comportamento dos anos 60) e do Teatro Oficina que, ao contrário do polonês, não parou de criar espetáculos, voltados a públicos cada vez mais numerosos, aprofundando sua busca e conquista pela ideia e prática de um teatro de estádio, em comunicação direta com o espectador, muitas vezes transformado em público atuador. Teatro e ritual, indissociados como conceito e como prática.

O Teatro Oficina está vivo e atuante, inclusive em tempos de isolamento social e teatros fechados, com grande parte de seu repertório disponível em vídeo em seu Canal no YouTube (TV Uzyna), e ainda em cartaz nos anos 2020 e 2021 com dois espetáculos online e outras produções em andamento. Nesse período dedicado ao mestrado pude constatar que começam a aparecer mais e mais estudos sobre o trabalho de criação do Teatro Oficina, principalmente de pessoas que assistiram a espetáculos ou mesmo acompanharam de alguma forma também internamente o processo do grupo, já em sua fase pós abertura da sede projetada por Lina Bo Bardi e Edson Elito, a partir dos anos 1990. Mas é ainda no mínimo frustrante constatar o disparate entre o grande número de trabalhos – realizados no

Brasil – voltados ao pensamento sobre rito e teatro a partir das reflexões d’além mar de décadas atrás, e a ainda pequena bibliografia sobre o trabalho vivo pulsando bem aqui. Talvez um vício da academia em se debruçar apenas sobre o que já foi escrito – muitas vezes bem longe daqui – e perder o bonde do que está acontecendo em cena no nosso tão diversificado quintal.

Uma das razões que me fizeram me debruçar sobre o trabalho de reflexão sobre o processo com a música no Teatro Oficina foi justamente a percepção de uma lacuna na bibliografia a respeito de um trabalho original de criação realizado há tantos anos e por uma equipe tão grande, sempre se reinventando, experimentando novas linguagens e atraindo a cada espetáculo novos públicos à sua sede no bairro do Bixiga em São Paulo. Me propus então a falar da prática. Tentar dialogar ou ao menos oferecer uma alternativa a talvez um excesso de especulação teórica do que é, poderia ou deveria ser um teatro ritual, a partir de ideias francesas ou polonesas. Estamos dialogando aqui mesmo com essas ideias há muito tempo, e trazendo as nossas próprias, misturadas às influências de culturas ancestrais diversas com que temos contracenado há muitos anos nessas terras de Pindorama, ao melhor estilo antropófago.

“A massa, meu caro, há de chegar ao biscoito fino que eu fabrico” (ANDRADE, 2011a, p. 153), já profetizava Oswald certo.

E para voltar à música, um conterrâneo antropófago, Caetano Veloso, em sua canção *O Índio*, sintetiza essa surpresa da constatação do óbvio, como um desvendar de algo que sempre esteve bem à nossa frente, mas que por algum motivo não vemos:

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
Quando terá sido o óbvio (UM ÍNDIO, 1997).

Então vamos ao coro cantante no teatro ritual. A música, e dentro de tudo que se entenda por música especificamente o canto, é parte integrante dos mais diversos ritos presentes nas mais diversas culturas ao redor do mundo, e é muitas vezes responsável também pelas vozes participantes – bacantes –, por aproximar a arte performática do rito. O canto, a dança, a música viva – ao vivo – e em movimento. Música viva nos corpos, saindo pela voz, entrando pelo corpo. Entrando

pelo som ouvido do outro, no meu corpo e no seu. Promiscuidade de sons – artistas em cena e público atuador. O canto em coro.

Essa arte tem a potência de uma comunicação imediata, sensorial, além do racional, de tocar o outro, incomodar em algum lugar, acender a chama de uma nova possibilidade. Que o tocado irá descobrir por si mesmo.

A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareição, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível (WISNIK, 1989, p. 28).

Do lado de baixo do equador.

Temos a sorte de pertencer a uma cultura que tem no Carnaval um momento de quebra de hierarquias, um desmascaramento de estruturas de poder. A potência da inversão como forma de apresentar diferentes visões e caminhos para quem experimenta a troca de papéis. A brincadeira, o humor, o riso, permitem ver com olhos livres. Amor humor. “A alegria é a prova dos nove”, continua Oswald de Andrade (2011, p. 73).

O Carnaval vivido na pele, brincado, tem em si um potencial de mudança maior que o próprio teatro quando estritamente dividido entre ator e espectador, separados pela quarta parede. No Carnaval todos podemos ser, atuar, inventar personagens, subverter a ordem do dia a dia. E experimentando realmente o outro nunca voltaremos a ser os mesmos. Para isso precisamos experimentar o Carnaval folia, orgia de sentidos, a música cantada na rua com o tudão desconhecido. Temos isso aqui, é só sair pra rua no Carnaval. Até em São Paulo.

A sistemática remissão aos ritos – do candomblé ao dionisismo –, com o compartilhamento de bebidas e comidas em cena, marca a práxis artística do Oficina desde a concepção do te-ato, que se substitui à condição exaurida do teatro. Romper as barreiras que isolam o espectador, torná-lo atuante, partícipe do mesmo ritual sagrado que o devolve às origens, ao desejo não reprimido, à sexualidade expandida como fonte de amor e criação, à possibilidade de “transmutação do Tabú em Totem” (um dos motes repisados pelo Oficina) pressupõe a rejeição (a morte) daquilo que se lhe opõe. A inclusão do público no espetáculo é ação vital que consagra o teatro como uma grande celebração coletiva. É a presentificação do ritual

no qual oficiantes e fiéis se confraternizam em um mesmo corpus demiúrgico (GARCIA, 2010, p. 72).

Um desafio claro aqui – sob o ponto de vista do atuator – é como fazer o público sair do papel de espectador e se sentir parte do ritual, participar ativamente da cena, atuar junto, como acontece no Carnaval. A música é o grande elemento aglutinador. Mas como fazer o público se envolver pela música, até cantar junto, se ele ainda não conhece a música que será cantada?

Para atingir esse objetivo de trazer o público para atuar junto – através da música – desenvolvemos algumas estratégias, que cito abaixo e que abordarei com exemplos em vídeo de cenas d' *Os Sertões* mais adiante:

- propor canções curtas e mânticas, repetitivas, fáceis de aprender;
- cantar uma mesma canção muitas vezes, até que todos aprendam e consigam cantar junto;
- criar uma cena em que se faz necessário que todo o coro, por exemplo, precise aprender a canção, levando assim o público a aprender junto;
- cantar canções em forma de responsório, quando um ator canta uma frase, todo o coro – e o público – repetem, até que todos aprendam toda a canção;
- lançar mão de canções já conhecidas por todos;
- disponibilizar e manter um repertório musical acessável em um site de internet, por exemplo, pelo público interessado, o que começou a ser desenvolvido pelo Oficina; o espectador pode acessar a música – e aprendê-la – antes de ir ao espetáculo presencialmente.

VIII. Te-ato. Coralidade relacional. Cantar com o público. Quando o espectador canta.

Continuando a reflexão acima, onde até pontuei estratégias para trazer o público para cantar junto no teatro, passando então a público-atuador e cantor, tentarei aqui aprofundar a “visão” da importância da música como veículo ou instrumento de dissolução de individualidades. Achei pertinente contrapor duas formas de “ver” a relação de cada um e principalmente do artista com o próprio corpo.

Esse é um assunto que vem tomando as artes e discussões sobre suas diferentes linguagens. O corpo presente, o corpo do artista, o corpo como linguagem, o corpo como território político, e tantos outros corpos alguma coisa, como centro da ação, atuador e atuado. Nesse sentido nos coloco abaixo da linha do Equador como um outro povo, um outro pensamento, uma outra “visão” de mundo em contraponto à “visão” dita ocidental. Questiono se essa é realmente uma questão nossa, de trazer o corpo para a cena. Ele sempre esteve e está em cena, ocupamos esse corpo desde tempos imemoriais.

Apesar da grande influência de diversas correntes de religiões de base cristã que “enxergam” o corpo como fonte de pecados, convivemos ao mesmo tempo com tradições, viemos também ou principalmente delas, que não “incorporam” essa dualidade que opõe corpo e alma, corpo e mente, ou corpo e espírito. O corpo aqui está sempre presente, e é inclusive nele ou através dele que o divino se manifesta, como já abordei superficialmente acima em referência às influências de diferentes culturas indígenas originárias das Américas e de matrizes africanas.

Duas das grandes fontes de cultura ocidental são a greco-romana e a hebraica. Da vertente greco-romana, sobre a alegoria da caverna, que, mais do que qualquer outra coisa, traz à luz a paixão eidética, isto é, visual, do Ocidente, conforme a República de Platão (veja Conford, ed. 1955: 222-230). Do lado hebraico, para evidenciar a iluminação verbal desta cultura, nada melhor do que a própria Bíblia, ela quando instalando o princípio do cosmo (veja Bíblia, N.T., João 1, 1-5). Tem-se, assim, no plano da síntese, uma paixão viso-verbal (BASTOS, 1999, p. 86).

Cito acima o antropólogo Rafael José de Menezes Bastos que, em seu livro *A musicológica Kamaiurá*, apresenta um contraponto a essa “visão” da percepção do próprio corpo, a partir de uma perspectiva da escuta. Aqui o corpo já está presente, não é preciso resgatá-lo. E é um corpo ampliado, pleno de seus sentidos. A visão e a lógica verbal nos posicionam facilmente frente ao outro, separado dele, tanto porque vemos o outro separado de nós no espaço, e porque construímos um outro a partir de uma razão discriminativa. Já o som percorre outros caminhos, invade espaços, mistura-se.

“Minha cabeça, por exemplo, ah minha cabeça: estranha caverna aberta para o mundo exterior por duas janelas, duas aberturas, sei disso, pois as vejo no espelho” (FOUCAULT, 2013, p. 10). Retirei este trecho do texto *O corpo utópico*, publicação em livro de uma conferência proferida pelo filósofo francês Michel

Foucault para a rádio *France Culture* em 1966, onde ele discorre sobre seu corpo, para além dele, e volta novamente ao corpo com sua concretude e suas infinitas possibilidades. Esse corpo descrito por ele vê, experimenta a dor, o tato, é capaz de falar, e até imaginar. Mas em nenhum momento esse corpo ouve. O sentido da audição não está presente quando se fala do corpo, apenas é lembrado quando ele nos manda escutar o conto japonês (citado no texto). Que nós não vamos escutar – já que não estamos presentes na conferência, temos apenas acesso ao texto –, vamos ler com os olhos, usando novamente a visão. E na sequência ele fala de máscaras e pinturas rituais, que são para fazer “o corpo entrar em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 12). Será o som uma dessas forças invisíveis? Que já está em contato direto com o sagrado? Ou com o “poder surdo do sagrado” (p. 12), como ele diz no texto. Por que o poder do sagrado será surdo?

Cito-o aqui apenas para fazer um contraponto ao que nos conta o também etnomusicólogo Rafael José de Menezes Bastos (1999) em seu livro sobre a música nos Kamaiurá, etnia que ocupa hoje parte do Parque do Xingu, e onde tive a alegria de presenciar uma cerimônia do *Kwarup*³⁰ em 2019. O autor nos conta que uma pessoa que não enxergue bem, ou mesmo que sofra de cegueira completa, ainda assim pode sobreviver na floresta, em contraponto a uma pessoa que tenha problemas de audição, que enfrentará grandes problemas, e provavelmente não sobreviverá sozinha. A audição é o sentido mais aguçado para um Kamaiurá, que em seus caminhos se guiará pelo som dos animais, das plantas, das águas, dos ventos, das terras, e agora também das máquinas.

Observei que o conhecimento desses índios estava largamente apoiado na acústica, do total das mensagens significantes por eles recebidas do mundo exterior ('natural', 'humano' ou não, e 'sobrenatural'), grande percentagem se constituindo de moções sonoras[...]

Na subsistência física dos Kamaiurá nota-se já a relevância do aporte acústico, a qual vai se desdobrar enormemente na vida social, seja, isto, através da língua falada ou da música: a convivência com a mata aqui exige uma acuidade auditiva extremamente desenvolvida, a monitorização das ações neste meio sendo, basicamente, de fundamento sonoro (BASTOS, 1999, p. 103).

³⁰ Longo ritual de homenagem aos mortos presente na região do Alto Xingu, celebrado anualmente, que abarca mitos de criação, iniciação dos jovens e a relação de diferentes etnias e aldeias, com presença marcante da música em seu encerramento.

Com essa outra forma de abordar os sentidos, voltei ao texto da conferência, onde Foucault está justamente sentindo seu corpo, tomando consciência dele e descrevendo possibilidades para além dele, buscando seus sentidos, mas descreve o mundo à sua volta quase exclusivamente a partir do sentido da visão, talvez esta grande característica da nossa sociedade contemporânea, principalmente sob influência da cultura ocidental. Ele se refere aos olhos como duas janelas abertas para o mundo exterior. E os dois ouvidos? Não se abrem também para o mundo exterior, para percebê-lo a partir de um outro sentido? Fui contracenando com o texto do filósofo, fazendo então minhas próprias reflexões, a partir de um ponto de escuta, nem mencionado no texto.

Tentei um diálogo com o texto a partir da percepção do meu próprio corpo e do mundo a partir dele. E as outras duas aberturas laterais, que também percebem o mundo? “Apenas” ouvem? E o que é ouvir, senão me misturar ao outro, me promiscuir de ar e som, a mesma onda, vibração que entra em você, em mim, e vai pra onde? E está onde? Que é matéria movimento que não vejo mas ouço, devo ignorá-la, desacreditar dela porque não a vejo? Logo o som que está fora e dentro de mim, e atravessa quem estiver por aqui?

E vejo também ainda mais uma abertura, agora a abertura que fala, mas que também grita, canta, faz mover o ar, o mesmo ar que vibra em meu corpo e vai vibrar no seu e sai da minha boca. O corpo soa por seus vazios.

No trabalho com o coro cantante, e deste com o público espectador mas também ator e também cantante, que relação se estabelece? Olho como corpo personagem para o ator personagem público, canto para ele e com ele, a mesma vibração percorre nossos corpos, e não preciso mais olhar, escuto, somos cada um seu som e somos um só som que soa junto. Me reconheço nesse som e percebo o outro em seu som único.

Além de tocar e ser tocada pelo outro, e para além de falar com ou para o outro, aqui vibramos juntos, somos som, um mesmo corpo sonoro vibrando soando. Voltando a Foucault (2013), quando ele finaliza o texto e diz que no amor o corpo está aqui, e entramos e saímos um do outro, até sairmos de nós mesmos no gozo que nos aproxima da morte, a pequena morte, *la petite mort* em sua língua materna, acrescento então que trazendo mais corpos para a cena, cantando em coro atingimos o êxtase do sermos um e um outro juntos ao mesmo tempo.

Como no Carnaval, cantando com a multidão na rua eu sou o meu corpo soando (quase sempre suando também), vibrando com e sentindo a vibração de todos os outros corpos numa orgia de som. Orgia amor de multidão vibrando a mesma música. Batendo os pés no chão, atrás do trio elétrico, corpos utópicos de vibração dos buracos da carne terra fértil onde vivem nossos antepassados, animais, vegetais, minerais. Viver a cidade sob esse ponto de escuta transforma toda a relação com o espaço em que vivemos.

Nos pequenos carnavais das peças em temporada, no teatro e no entorno, estamos cultuando e cultivando nossa história, nossos antepassados artistas que passaram por lá, as árvores, os bichos, mesmo o asfalto embaixo dos nossos pés. Criando tradições e pertencimentos.

Ordenando essa multidão de personagens, há alguns constituintes que fazem parte historicamente da linguagem poética do Oficina. Um deles é a presença do coro, alçado, na expressão do diretor, à condição de protagonista (o “coro como protagonista”). A dominante coral do teatro de José Celso, criada e fortalecida em *Galileu Galilei*, ganha dimensão expandida em *Os Sertões*, pela multiplicidade de corais que se forma em cena e pela cumplicidade ativa de segmento importante do público. Na proposta cênica de *Os Sertões* – como em outros espetáculos antes dele – a atividade coral é o que sustenta não apenas o fio da história que está sendo contada – tanto do ponto de vista de sua estrutura como, principalmente, pela escolha de um coletivo como agente/protagonista dessa história –, como também constitui as “bordas moles” que absorvem segmentos do público (GARCIA, 2010, p. 71-72.)

Saliento aqui um termo usado e buscado insistentemente na prática nos trabalhos de criação do Teatro Oficina nos últimos anos, que é o Público Atuador (termo já bastante utilizado ao longo desse texto). Não o público que é chamado a interagir rapidamente com o elenco, nem “participar” do espetáculo, o que muitas vezes faz apenas com que esse espectador escolhido passe por algum momento constrangedor perante o resto do público. É o espectador instigado a atuar junto, entrar em cena e mandar ver. E daí traçar suas próprias impressões a partir da experiência vivida ali naquele lugar naquele momento e com aquelas pessoas. E com aquela música.

Exemplifico com duas cenas de dois espetáculos d’*Os Sertões*, onde a música atua como agente quebra-barreiras – além de quebra-quarta-parede – entre atores em cena e público, e o cantar junto possibilita a entrada do espectador na cena sem passar (demais) pelo racional. Nesse primeiro exemplo, numa cena do espetáculo *O Homem II – da revolta ao trans-homem* [Xucuru], o público aprende a

canção (adaptada de um canto do povo Xucuru, sugerida e interpretada no espetáculo por Adriano Salhab, músico ator pernambucano que compunha banda e elenco) com o corifeu que puxa o canto e propõe com o coro o modelo de responsório: ele canta uma parte e o coro repete, assim até o coro cantar a canção inteira, sempre repetindo o corifeu. E cantando juntos, coro de atores e espectadores vão realizando a atividade proposta na cena, que é a construção de uma cobertura de folhas para o local onde Antônio Conselheiro vai proferir seus sermões. Ao final da *construção da latada*, atores e público atuador instalam-se juntos abaixo dela e ouvem a fala do profeta.

No segundo exemplo não há corifeu. O coro já começa cantando, mas como o refrão é fácil de aprender e é uma ação de confronto dançado, o público, que já foi entrando em cena a convite (mudo, apenas pelo olhar) dos atores nas cenas anteriores, é levado a atuar junto porque está misturado ao elenco e já entendeu a situação proposta; e pode se arriscar a cantar junto o que aprendeu. Agora é agir. A música, como acontece muitas vezes no Oficina, é criada a partir da canção de outra peça, e é puxada pela banda e cantada em coro – dois grupos: matutos e infantaria – em cena do espetáculo *A Luta / [Bala bala]*, que já citei anteriormente quando me referi ao Teatro de Estádio.

Narro um fato específico ocorrido nesta cena quando da apresentação dos cinco espetáculos *d’Os Sertões* na cidade de Canudos, sertão da Bahia, onde aconteceu originariamente a tragédia, e onde finalizamos a temporada. Lá foi construída, no campo de futebol da cidade, uma réplica do Teatro Oficina de São Paulo, e os ingressos custavam o valor simbólico de R\$1 real, o que deu acesso amplo ao público de todas as classes. E como os atores estavam hospedados em casas de moradores da cidade, essa interação já serviu como uma divulgação natural.

Nesta cena de embate entre os seguidores de Antônio Conselheiro e a infantaria do exército, esta canção era cantada por todo o coro, de soldados e conselheiristas juntos, e em alguns momentos a letra de cada parte era diferente e as vozes do coro se dividiam. Eu, que fazia parte dos conselheiristas nesta cena e portava uma peixeira – objeto de cena – bem grande mas obviamente cega, quando olhei para o matuto ao meu lado, um morador de Canudos, ele olhou cúmplice pra mim e minha peixeira e mostrou uma faquinha que estava empunhando – que não era objeto de cena –, pequena mas com uma lâmina visivelmente bem afiada.

Contracenamos todo o tempo da cena, ele cantava junto mesmo sem conhecer exatamente a música, mostrava sua faca e dançava conosco. Ali éramos o coro, éramos os matutos lutando contra a infantaria, eu era de Canudos como ele, ele era ator como eu, e não éramos nada disso, estávamos vivendo aquela cena ali, estávamos na batalha, éramos parte de um coro ditirâmico como na definição de Nietzsche citada páginas atrás.

No primeiro momento senti medo daquela faca afiada, e ele com certeza sabia usá-la muito bem. Fiquei mais presente ainda, ligada na música, na luz, no resto do público que atuava junto, na cena toda, mas principalmente ligada nele, e com ele. Ele estava em cena, sabia que era uma cena de teatro, tinha entendido todo o contexto e atuava conosco. Eu fiquei atenta o tempo todo à sua faca, mas principalmente porque intuía que ele não tinha a experiência do espaço e nem do movimento e desenrolar da cena como eu, então fiquei “de prontidão”, completamente ligada a ele, para que não houvesse algum acidente, já que muitas outras pessoas que estavam ali na cena também não tinham experiência como atores e nem do espaço onde atuávamos. Mas ele sabia o que estava fazendo.

Ao fim da cena, muitos de nós morríamos, ele caiu morto junto. Atuamos.

Para acontecer essa atuação do espectador, que passa então a público atuador, trabalhamos vários fatores que se mostraram essenciais. O formato e utilização do espaço de atuação, e a relação estabelecida desde o início entre atores e público. Para começar, não há quarta parede. No Teatro Oficina onde foram criados e onde ocorreu a estreia dos espetáculos, seja no seu endereço em São Paulo ou na réplica montada em Canudos e outras cidades para a turnê d’Os Sertões, o público está muito próximo da cena, quando não já dentro dela. Além de verem muito bem os atores e serem vistos por eles, veem também os outros espectadores, que quando em seus lugares “oficiais” de público, estão frente a frente.

Outro fator importante é o tempo. Muito difícil que em um espetáculo de uma hora seja criada esta intimidade entre ator e espectador, como num espetáculo de duração mais longa (como grande parte dos espetáculos do Oficina). A partir da terceira hora de espetáculo, atores e público já compartilham de mesmas sensações, até de um cansaço comum. Sentiram os mesmos cheiros, ouviram (e por vezes cantaram junto) a mesma música, já se sentem juntos ali, cúmplices da

mesma história. Aí começa a contracenação. E no caso específico das apresentações em Canudos, havia ainda um pré-conhecimento por parte do público da história a ser contada e vivida ali. Independente de ser um público frequentador ou não de teatro – neste caso a maioria estava indo ao teatro pela primeira vez –, o conhecimento comum do que vai ser apresentado é essencial para que o espetáculo passe de simples acontecimento estético ou entretenimento a rito.

E por fim, o fator música. A música, além de instaurar mais facilmente um outro nível de percepção para o que está sendo apresentado, facilita a participação ativa do público, que é levado a cantar junto com os atores seja pelo prazer, pela força do convite ou já a vontade de sair do estado de simples espectador. O público em geral atinge assim uma compreensão quase que instantânea/física/sensorial da cena proposta e, através dessa sintonia fina que passa a existir entre eles – público e elenco –, atuam juntos. A partir daí uma outra percepção do espetáculo será vivida tanto pelos atores quanto pelo público. Agora são todos atuadores. Contracenam.

O HOMEM – A VOZ DO CORO EM AÇÃO – os atores que vão formar os diversos coros

Figura 4 – coro de Canudos – espetáculo O Homem II – Teatro Oficina 2007



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Marcos Camargo (2007).

I. O coro cantante n'Os Sertões. Como trabalhamos.

“Acreditar nos sinais, instrumentos, estrelas...” como cantamos anos depois no espetáculo *Macumba Antropófaga* a partir do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade (2011b, p. 73).

Em um dia do ano 2007, quando gravamos os DVDs d'Os Sertões e finalizamos o processo, a mãe de um dos atores da Companhia abriu um jogo de tarô no meio da pista do teatro, com a presença do público. A pergunta principal era sobre como enfrentaríamos o grande inimigo daquele espaço, a especulação imobiliária, representada naquele momento pelo grupo Silvio Santos e o projeto de construção de um shopping center no terreno ao lado do teatro (o projeto foi mudando ao longo dos anos, e agora transita na câmara dos vereadores o projeto

de criação do Parque do Bixiga *versus* construção de três torres de apartamentos; mais informações no site linktr.ee/parquedobixiga).

Me lembro bem dela no centro da pista, e todos em volta concentrados, em silêncio. E ela falou, a partir de sua interpretação do que as cartas lhe transmitiam, que o nosso maior inimigo ali naquele momento não era o grupo Sílvio Santos, nem nenhum inimigo externo. Era o nosso próprio caos.

Esse jogo de tarô está até hoje bem claro na minha memória, e sempre associei a música a uma forma bem eficaz de luta contra o caos. Não contra o caos criativo, as tempestades de ideias, de vontades, que são fonte das melhores criações. Mas um caos que empaca. Para dançar nessa linha tênue do caos, a música.

Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos. Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante. [...] Um coro cantando uma única nota, contra o ruído branco das ondas, contém, digamos assim, uma espécie de redução sumária de todas as possibilidades da música, oscilando entre a organização e a entropia, a ordem e o caos (WISNIK, 1989, p. 27).

O trabalho de aquecimento vocal e percepção musical surgiu como necessidade física e foi conquistando seu espaço pela importância – ou eficácia – para concentração do coro. Até para a básica concentração no espaço do teatro, trazendo todos para o centro da pista, com o objetivo de soarem juntos. E estarem preparados para emitirem muitos sons durante muitas horas dali em diante. Sem grandes dificuldades ou esforço exagerado, e sem machucar a voz.

O Teatro Oficina não tem coxias. É uma avenida, um sambódromo, com suas arquibancadas em volta. Alguns camarins estão à vista do público. Outros, mais acima, no terceiro andar, não são vistos mas podem ser facilmente ouvidos, e de lá se ouve bem o que se passa na pista. Ou seja, não existem espaços no teatro que não estejam em cena. Por isso quem está no teatro, está. E as pessoas vão chegando da rua, de outros trabalhos, de casa, com outros assuntos na cabeça, outros ritmos. Leva um tempo até se conseguir reunir todos na pista para dar início aos trabalhos do dia – ou da noite. A música conquistou esse espaço e essa missão de reunir as pessoas. E fazê-las passar desse estado de prosa em que normalmente

está quem chega da rua, para o estado de poesia desejado para a criação. Fazendo soar a própria voz e ouvindo as outras. Assim a necessidade e a prática do aquecimento vocal foi se impondo para o início dos trabalhos.

Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador (WISNIK, 1989, p. 33).

No início do processo de ensaios d'*Os Sertões* nos preparávamos para os trabalhos do dia aquecendo a voz e cantando as canções que já haviam sido compostas anteriormente a partir de trechos do livro. Ainda sem banda. Durante a temporada de ensaios abertos com o público – antes da estreia do primeiro espetáculo, *A Terra* –, quando a dramaturgia foi sendo levantada a partir de improvisações do coro, músicos foram se somando ao elenco. Então passamos a ensaiar juntos, coro e banda, e assim fomos criando as primeiras cenas musicais.

Talvez a característica mais marcante que inspirou a criação dos trabalhos diários do coro para *Os Sertões* – e de quase todos os espetáculos a seguir dos quais participei junto à Companhia –, tenha sido a vontade de fazer aquilo naquela hora, naquele lugar e com aquelas pessoas. Uma paixão, cega como todas, mas ao mesmo tempo com uma visão muito clara do objetivo a ser atingido. Cantando juntos todos os dias, desvendando as palavras, descobrindo sons, vozes, timbres, o prazer de cantar. Muitas vezes foi uma canção – a vontade de cantá-la – que teve a força de unir o coro, e dar vontade de ir aos ensaios. A canção *Oj Dodole*, aprendida nas leituras do *Banquete* na Croácia com um grupo local, *Choros n. 10* de Villa-Lobos pra *Macumba Antropófaga*, a música tema de Kurt Weill e Bertolt Brecht para *Acordes*, e no caso específico d'*Os Sertões* as antigas composições dos anos 80 – *Sócia Fiel*, de Denise Assunção, *A temperatura aumenta*, de Tom Zé, novas canções que iam chegando durante os ensaios já durante a temporada das peças, como *As estradas* do Péricles Cavalcanti, ou *Serestando*, de Arthur Nestrovski e Celso Sim. Canções que eram como que a “cara do espetáculo”, a inspiração para estarmos ali e começarmos a trabalhar.

Outra característica importante é o processo que não para. A música do espetáculo, assim como o próprio espetáculo, nunca está pronta. Ela pode – e vai – mudar. Seja de acordo com o andamento dos acontecimentos políticos do país, da passagem de um dia importante para a Companhia, da chegada da primavera,

porque não temos vozes suficientes para cantar todos os naipes escritos pelo compositor e por isso adaptamos, ou apenas porque decidimos que podemos mudar alguma canção para melhor se adaptar à cena. Sem escrúpulos e com muita licença poética, seja alterando nossas próprias criações melódicas, as letras de Chico Buarque, os tempos “muito quadrados” de Paul Hindemith, ou as harmonias de Villa-Lobos, impossíveis de estarem presentes em toda sua plenitude sem todos os instrumentos de uma orquestra.

Posso dizer, “eu digo e não tenho medo de errar” (O BONDE..., 1969) (como canta o sambista Wilson Batista), que os ensaios d’*Os Sertões*, desde que comecei a atuar no processo, partiam sempre da música. Em 2002, quando comecei a ensaiar junto com o grupo que já vinha trabalhando com o livro, retomamos tudo que já havia sido composto como música em processos anteriores.

Aprendemos o que já havia sido composto, e nos ensaios, que a princípio eram improvisações com o livro de Euclides na mão, íamos descobrindo a musicalidade do texto, e experimentando misturar música às leituras, arriscando melodias, lendo trechos inteiros do livro numa nota só, falando com batidas rítmicas, e descobrindo também o que as palavras pediam, que ritmos sugeriam suas sequências, o que seus sentidos inspiravam em nossas memórias musicais.

Assim fomos experimentando associar toques do candomblé, relativos aos Orixás de elementos da natureza, ou gêneros musicais de regiões específicas do Brasil, como a bossa nova para o Rio de Janeiro, o samba reggae para a Bahia, aprofundarei o assunto nos capítulos seguintes.

Voltando ao início dos ensaios, não contávamos ainda com a banda, durante alguns meses eu era a mais “música” dos atores, então fui desenvolvendo alguns aquecimentos musicais para nós, misturando pequenos exercícios rítmicos com improvisações melódicas. Usava nessa época um diapasão para os primeiros ensaios abertos, só para localizar o tom para puxar algumas canções que cantávamos à capela, ou então, quando a canção permitia, acompanhava o coro com o cavaquinho. Nesta época usava o cavaquinho acústico, sem amplificação, o que me permitia um deslocamento fácil pela pista do teatro, pelo tamanho do instrumento, fácil de carregar em cena.

Assim a música foi se fortalecendo como linguagem, presente em todos os ensaios, servindo à concentração dos atores, e proporcionando uma maior familiaridade dos atores com os próprios recursos musicais.

O nosso aquecimento para os ensaios acabou virando um aquecimento vocal incluindo o público, como fazíamos no início do espetáculo *A Terra*. O ator Marcelo Drummond, que fazia Euclides da Cunha, puxava uma concentração, que começava com elenco e público entrando em silêncio no teatro e em seguida outros exercícios, e na sequência eu puxava o aquecimento vocal com o público [\[Aquecimento vocal com o público\]](#). Isso depois de já termos feito, apenas o elenco antes de abrir para o público, o nosso aquecimento mais completo, o que fazia com que começássemos o espetáculo já num estado avançado de concentração e intimidade com a música.

Nos processos seguintes da Companhia essa formação do coro com banda passou a estar presente desde o início dos ensaios. Como uma fórmula mágica descoberta e experimentada. Uma certa organização de sons, o auxílio luxuoso de alguns instrumentos musicais e seus mestres garantindo alguma ordem e inspiração a partir dos sons prestes a se corporificarem em música.

II. Funções dramáticas do coro n'Os Sertões. O coro narrador/comentador da cena. O coro personagem.

O coro (no teatro) grego, apresentado geralmente como origem do coro no teatro, é muitas vezes definido como *Vox Populi*, a voz do povo, como narrador ou comentador da cena, uma figura meio que fora da dramaturgia que se coloca entre os protagonistas e o público, como para explicar o que está se desenrolando dramaturgicamente. Não é o caso do coro no Teatro Oficina, principalmente nos espetáculos d'Os Sertões. Pode acontecer em alguns momentos, mas não é a regra, e nem o coro se limita a esse papel de comentador da cena.

Uma característica marcante do coro no Oficina, e no processo d'Os Sertões isso fica muito claro até pela grande quantidade de personagens, é justamente a presença como personagem, ou grupo de personagens. Assim é o coro das formações rochosas, dos rios, de animais do sertão, de soldados, de sertanejos. Personagens, como outros protagonistas, com ação na dramaturgia, contracenação com os protagonistas e com outros coros. E ainda presença com força bastante para trazer o público para atuar junto.

Alguns exemplos dos coros que vão se formando ao longo dos espetáculos apresentam-se logo na primeira parte da série d'Os Sertões, *A Terra*, como os coros

dos elementos da natureza. Como faz-se uma descrição detalhada – tanto no livro de Euclides como no texto do espetáculo, pela importância de sua atuação em toda a tragédia – do local onde vão se desenrolar as ações, com suas especificidades geográficas, climáticas, de fauna e flora, teremos coros das rochas gnaissegraníticas, xistos metamórficos, grés argiloso, coros de rios, de árvores, de diversas plantas da caatinga, coros de animais.

Nos dois espetáculos seguintes – *O Homem I* e *O Homem II* – aparecem então os coros de humanos, contando a história da formação do povo brasileiro, começando com as grandes migrações e primeiras miscigenações. São coros de indígenas, de portugueses e holandeses colonizadores, de negros escravizados, bandeirantes, padres jesuítas, até chegar nos sertanejos e soldados do exército brasileiro.

E n'As *Lutas* teremos os desdobramentos desses coros apresentados nos primeiros espetáculos e que estarão agora presentes na guerra: coros de exércitos de diferentes partes do país, cada um com suas características regionais, coros dos sertanejos, de jagunços, das plantas agora incorporadas na luta, coro de crianças do arraial. Todos personagens envolvidos na ação. Com falas, canções, contracenando entre si e com personagens solo.

Interessante também observar que enquanto alguns coros são mais homogêneos, sem muita distinção entre seus integrantes, temos outros que compõem um todo, um grupo, mas que são formados por indivíduos bem diferenciados, personagens que estão juntos ali formando aquele coro naquela cena, mas cada um com sua história e suas características únicas.

E muitas vezes a música será a grande aliada que proporcionará uma identificação imediata de determinado personagem, característica específica daquele coro: rock pesado para as rochas gnaissegraníticas, as maiores, mais fortes e mais antigas, um trecho do canto cristão *Magnificat* para o coro de padres jesuítas, bossa nova para formações rochosas do litoral carioca, etc.

Figura 5 – Coro conselheiristas – espetáculo O Homem II – Teatro Oficina



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Marcos Camargo (2007).

Figura 6 – coro Zabaneiras – espetáculo A Luta I – Teatro Oficina



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Marcos Camargo (2007).

Figura 7 – Coro Onilés – espetáculo A Luta II – Teatro Oficina



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Marcos Camargo (2007).

III. Cantar para sair da prosa e entrar na poesia. Em busca do aquecimento ideal. Preparação musical do coro.

Interessante pensar o processo de desenvolvimento de uma prática de aquecimento de voz e percepção musical do coro no período de criação e apresentação dos espetáculos d'Os *Sertões*, agora já passados mais de dez anos do fim do processo. Depois de experimentar diferentes aquecimentos de voz tanto voltados para aspectos interiores do corpo – mais pela abordagem fisiológica –, de energia, ou como exercícios de emissão de voz a partir dos *chakras*³¹, ou ainda com mais atenção à respiração e à escuta, entendo um pouco mais as tentativas do Zé de deixar o coro mais livre para a improvisação, confiando numa capacidade musical e experiência vocal intuitivas do elenco. Mas pela necessidade que nos impusemos

³¹ Palavra originária do sânscrito, que denomina centros de energias do corpo, estudados e presentes em diferentes culturas orientais.

de cantar em coro um repertório vastíssimo, de canções de todos os estilos imagináveis, passeando por inúmeros gêneros e ritmos diferentes, e com um elenco muito heterogêneo em relação ao contato e experiência com a música, o caminho escolhido na época foi o de uma prática musical diária, que tornasse a linguagem da música familiar a todos, e que possibilitasse uma qualidade mínima de execução.

Agora estou tendo a oportunidade de refletir sobre o trabalho desenvolvido, tentar uma visão de fora e de dentro, perceber o que foi conquistado, e trabalhar o que se poderia chamar de:

[...] teoria da produção, cujo objetivo é a compreensão do fenômeno teatral como processo e não como produto [...]. Por vezes, mais próximas de uma metodologia que de uma verdadeira teoria, essas reflexões permitem, no entanto, melhor pensar o fenômeno teatral como aprendizagem e como criação (FÉRAL, 2015, p. 61).

Durante o longo processo d' *Os Sertões*, a partir do trabalho prático diário com o elenco – que ia mudando e crescendo a cada espetáculo –, e do contato com outros profissionais da voz, do canto e da música, desenvolvi uma sequência de exercícios para aquecimento vocal e concentração do coro a partir da música. Esse trabalho foi se transformando ao longo do tempo, adequando-se às principais necessidades de cada montagem, e também aos diferentes elencos formados. Depois desses anos todos pudemos perceber no Oficina um grande avanço na qualidade musical do coro, e o aquecimento de voz/percepção musical passou a ser a prática diária para preparação dos ensaios e espetáculos de todo o elenco – e quando possível de parte da técnica também.

A necessidade e a prática estabeleceram o ritual. Nessa ordem. Fomos descobrindo e criando assim o aquecimento vocal/musical para preparação dos ensaios e como concentração do elenco para os espetáculos. A partir da necessidade de cada espetáculo ou processo de criação, e especificidade de cada elenco, cada grupo de pessoas que passariam a cantar juntas. Como inventar uma prática para criar uma “liga” para a criação e aperfeiçoamento de um coro cantante, com a capacidade de explorar as potencialidades sonoras e musicais de cada um.

O primeiro desafio consiste em fazer sair do estado cognitivo, para então entrar numa mesma concentração e vibração sonora. Preparar o corpo para outro nível de percepção e compreensão, e portanto outro nível de atuação.

Foram anos de prática diária na busca de um aquecimento que ao mesmo tempo aqueça as vozes dos atores, abra a percepção musical, colocando os atores em modo música, capazes de perceber a própria voz, ouvir os outros, e entrar num sistema melódico, harmônico e rítmico que vamos utilizar na sequência durante os espetáculos – já que atuamos em quase todas as peças com uma banda ao vivo, com instrumentos temperados. Um momento de preparação dos corpos – sentidos e consciência além do racional – para que todos passem a vibrar numa mesma sintonia.

A montagem d'*Os Sertões*, e o que veio a ser o primeiro dos cinco espetáculos, *A Terra*, logo apresentou uma exigência de atuação em coro para os personagens elementos da natureza. N'*O Homem I e II* – segundo e terceiro – seriam coro os povos originários desta terra, os colonizadores, os bandeirantes, os sertanejos, as famílias antagonistas dos Maciéis e os Araújo, seriam coro os conselheiristas, os vaqueiros, os jagunços, n'*As Lutas* os diferentes exércitos a invadirem Canudos, até os mortos da guerra. Os protagonistas foram surgindo ao longo das montagens, mas o grande personagem era o coro, além do coro de espectadores.

Como preparar esse grupo tão diverso, como fazer surgir a necessidade e vontade de fazer soar junto, sentir uma única voz que entra e sai de muitos corpos diferentes mas que quer atuar junto, que tem na voz o elemento em comum, através do qual nos tornamos um e cada um?

Para conseguir fazer com que o público cante junto precisamos estar firmes no canto, soando afinados e numa mesma pulsação, até porque estamos acompanhados por uma banda que dita a harmonia e o ritmo da música. É um pacto que fazemos, cantar juntos como coro, e cantar junto com a banda. Quanto mais seguros e familiarizados estivermos com a linguagem musical, mais capazes seremos de trazer o público junto conosco de uma forma natural, sem forçar essa participação, e possibilitando uma compreensão da cena também pelo som e pela dança.

IV. A voz para o canto. Preparação vocal. Percepção musical. O samba como aquecimento.

O corpo-som do ser

Os povos indígenas brasileiros, mais precisamente os Tupinambá e os Tupy-Guarani, descendem de ancestrais chamados pelos antigos de Tubuguaçu, que detinham uma certa sabedoria da alma, ou seja, do ayvu, o corpo-som do ser. A partir dessa sabedoria ligada a uma ciência do sagrado, desenvolveram técnicas – na verdade, intuíram técnicas – de afinar o corpo físico com a mente e o espírito.

Os Tubuguaçu entendem o espírito como música, uma fala sagrada (nê-en-porã) que se expressa no corpo; e este, por sua vez, é flauta (U'mbaú), veículo por onde flui o canto que expressa o Avá (o ser-luz-som-música), que tem sua morada no coração.

Compreendendo o ser como um tu-py, um som-de-pé, os antigos afinavam o espírito a partir dos tons essenciais do ser, tons que participam de todos os seres. Os tons essenciais que formam o espírito são o que a civilização reconhece como vogal (JECUPÉ, 1998, p. 24).

A voz para o canto.

Uma pergunta que já me fizeram muitas vezes: existe uma voz para o canto e outra para a fala? Vou escrever a partir da nossa prática no teatro, e assim tentar somar com tantas abordagens para o tema da voz.

A voz é a mesma. A fala pode ser ouvida inclusive como um tipo de canto. Quantas vezes não percebemos e até imitamos outros sotaques e mesmo outras línguas apenas focando na musicalidade de cada fala, do modo de falar e também de emitir a voz de certas culturas a partir de seus idiomas? Há estudos interessantes sobre o assunto, que medem e comparam as tessituras abrangidas por diferentes idiomas. Tudo isso para confirmar que temos um mesmo aparelho vocal para falar e cantar. A fala de certos idiomas podem ser reconhecidas como canto por pessoas habituadas a universos linguísticos diversos, e vice-versa.

Uma característica do Zé como diretor – do que pude observar nesses anos de trabalho no Oficina – é uma preferência por atores não formados como atores. Na experiência d'Os Sertões, por exemplo, éramos um coro de pessoas vindas de áreas tão distintas quanto a medicina, biologia, jornalismo, direito, química, sociologia, e outras profissões diversas. Algumas vezes presenciamos também a vinda de técnicos do próprio Oficina para a pista, como o originariamente sonoplasta Fioravante Almeida, em *Bacantes*, ou de pessoas que justamente pela ligação de suas funções ao teatro acabaram se incorporando ao elenco, como os jornalistas Nelson de Sá – em *Ham-Let* –, Otávio Frias Filho – em *Boca de Ouro* –, e o vigia da noite Pedro Epifânio, n'Os Sertões.

Mais fácil ou mais interessante trabalhar com atores não viciados em técnicas teatrais, isso valendo para técnicas vocais que moldam a voz dos atores, optando por certos tipos de entonação, emissão de voz, timbres, e até perda de sotaque de certas regiões do país, etc. Técnicas que na maioria das vezes camuflam a personalidade vocal única do ator. E a intenção do coro cantante também não é a de fazer sumir as especificidades de cada voz, mas sim buscar uma timbragem entre elas, fazer com que soem bem juntas, uma complementando a outra.

Então a nossa diversidade era patente. E tínhamos um volume grande de canções a aprender, a conseguir cantar juntos, a fazer o texto compreensível. A preparação dos atores foi sendo construída a partir dessa necessidade, primeiro de um conhecimento da própria voz, e em seguida da busca de algo que proporcionasse um contato mais direto e íntimo de todos com a música.

Preparação vocal. Percepção musical.

Era importante deixar a voz preparada para soar naquele espaço – no início do processo não usávamos microfones para o coro –, ser audível e compreensível até para o espectador do último andar do teatro (a “torrinha”, como o Zé gosta de dizer, referindo-se ao lugar mais ao alto nos teatros antigos, também conhecido como “poleiro”, onde os ingressos são os mais baratos), e ao mesmo tempo preparar o elenco para cantar, ter familiaridade com a própria voz cantada, com a sustentação do ar, o controle na saída, da afinação, e com a música a ser cantada. E tudo isso ao mesmo tempo cuidando para que os atores não machucassem as vozes, forçando volumes ou alturas inadequadas às especificidades e limitações de cada um.

Ao longo do processo tivemos contato com outros profissionais da voz, que trouxeram ensinamentos que fomos incorporando aos nossos exercícios diários. Eu, como assumi esse papel de preparadora vocal desde o início dos ensaios e estava presente todos os dias, puxava esses exercícios. E fui montando sequências de exercícios que fomos adaptando às necessidades de cada montagem.

Dos nossos exercícios de percepção musical do início dos trabalhos, onde o foco era tentar vibrar numa mesma pulsação e “acertar” uma mesma nota, passamos a explorar mais cada voz, conhecer suas potencialidades e seus limites.

Foi assim que incorporamos exercícios num nível mais sutil na forma de lidar com a voz, intenção e colocação no espaço com Madalena Bernardes; exercícios voltados principalmente à qualidade vocal e cuidados com o aparelho fonador, praticados sob orientação das fonoaudiólogas Lúcia Gayotto e Alessandra Zalaf; exercícios voltados à técnica do canto lírico, de influência europeia, com os cantores líricos Günther Giese (integrante do coro da Ópera Estatal de Berlim, Alemanha) e Naomy Schölling, integrante do elenco, e o músico Théo Solnik, diretor musical de parte do processo d'*A Luta I*, que introduziu o coro ao mundo da divisão de vozes a partir de uma partitura escrita. E ainda tentativas de sair um pouco do nosso limitado universo musical com a prática de alguns *ragas* indianos com a cantora Ratna Bali.

Eu particularmente devo muito do que apliquei nos exercícios tanto vocais como de percepção musical à professora Babaya, minha primeira professora de canto ainda em Minas, e que há muitos anos tem uma escola em Belo Horizonte, tendo desenvolvido todo um método para trabalhar a voz e o canto de atores. Babaya trabalhou muito tempo com o Grupo Galpão³² e outros, e com ela trabalhei na preparação dos atores do espetáculo *Ópera Urbana Zucco* (direção de Beatriz Azevedo), antes de eu mesma trabalhar a voz e a percepção musical com outros grupos, e então passar a fazer parte da Companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona, ou simplesmente Teatro Oficina. E para os exercícios principalmente rítmicos lancei mão de algumas práticas aprendidas com o músico parceiro e Ogan Vítor da Trindade.

A partir de todas essas influências, de práticas que fomos aprendendo, repetindo, adaptando às nossas necessidades, e da minha própria percepção no dia a dia dos ensaios, fui criando sequências de exercícios para aquecimento e concentração do coro.

Começávamos sempre com uma chegada do corpo, de preferência quando tínhamos algum preparador físico, alguma dança ou técnica oriental como *tai chi chuan*, *yoga* e outras, primeiro acordávamos o corpo todo, e daí partíamos para a voz e a música. Um reconhecimento do espaço, onde vamos atuar, e consciência do nosso corpo neste espaço. E da voz nele, para soar nele, pra chegar até aquele espectador da torrinha, mas que não estoure os ouvidos de quem está do seu lado

³² Companhia de teatro criada em 1982 e sediada em Belo Horizonte, Minas Gerais, está entre as mais importantes no cenário teatral brasileiro, tendo realizado inúmeras turnês pelo Brasil, Europa, América Latina e do Norte.

ou à sua frente. Para isso, além de uma voz firme, presente, saudável, precisamos saber muito bem do que estamos falando ou cantando. A comunicação se dá também por essa compreensão corporificada.

Os exercícios específicos para a voz podem variar infinitamente. O importante é saber para que estamos fazendo determinado exercício. E no caminho inverso, qual ponto fraco no coro deve ser trabalhado, e como. No processo d' *Os Sertões* e outros na sequência, tínhamos dois objetivos principais, que eram trabalhados juntos. Aquecer a voz, fazê-la usar o corpo inteiro pra soar, e colocar o coro todo em modo música, aumentando seu vocabulário tanto de capacidade vocal – ampliando a extensão de voz emitida com conforto, atingindo regiões mais graves e mais agudas a partir da prática diária de vocalises simples – como a percepção musical, saber reconhecer uma nota e repeti-la, e indo um pouco mais além, ouvir uma nota e emitir outra, percebendo a harmonia.

E os exercícios rítmicos, essenciais para o coro cantar numa mesma vibração, cantando palavras com a mesma métrica, identificando as entradas da banda, nuances de andamento, de ginga, saber identificar os tempos fortes, entender a prosódia pra não cantar palavras mudando suas acentuações, e muitos etcéteras. Desde simples batidas de mão no tempo forte até marcações com batidas de pés e mãos em roda de compassos ternários, quaternários, compostos, quebradas de samba, e ainda danças e cantos com ritmos mais complexos como os toques de alguns orixás.

Nos aquecimentos para ensaios, quando tínhamos um pouco mais de tempo, fazíamos também improvisações com pequenas melodias e ritmos marcados com o corpo, dividindo o coro em grupos, dividindo vozes, batidas de mãos e pés, cada grupo com uma frase melódica e rítmica diferente, e quando as frases já soavam firmes, misturávamos os grupos, e trabalhávamos então volume, dinâmica, pausas e voltas dos cantos, distribuição do coro pelo espaço, e importantíssimo, a escuta. Esses exercícios nos deixavam num estado de prontidão tanto musical quanto cognitivo, já que ativávamos todo o corpo, abrindo todos os sentidos para os trabalhos que viriam a seguir.

Voltando à citação do início deste item, “para afinar o corpo físico com a mente e o espírito” (JECUPÉ, 1998, p. 24), usávamos então as vogais para repetição de notas longas, focando para o canto de frases melódicas, onde o importante é ter alguma consciência da nota a ser emitida, e saber também ouvir o

que está sendo tocado pela banda e cantado pelos outros integrantes do coro. Conseguir sustentar um mesmo som sem muita oscilação no caso das notas longas, e “acertar” as notas com precisão, em exercícios com notas de curta duração.

E as consoantes para exercícios de vibração, controle do fluxo do ar, aquecimento de diafragma, articulação e ritmo. Nada para moldar a voz, ou inventar novos timbres. Apenas aquecimento do corpo sonoro. E ativação e consciência da escuta.

Completando a ideia sobre a voz da fala e do canto, mais um pouco de Oswald de Andrade (2011b) e sua síntese poética no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*: “Como falamos. Como somos” (p. 61).

Poderia acrescentar “como cantamos”. “Tudo muda o tempo todo no mundo” (COMO..., 1983), já cantava o carioca Lulu Santos, e também o modo de cantar do brasileiro muda com o passar dos anos. Mas é também inegável que existe uma maneira de cantar que associamos à música brasileira, tradição vinda de cantores intérpretes como Carmen Miranda, Mário Reis, lá dos anos 30 do século passado, com seu canto falado, e mais tarde com a bossa nova e seus cantores de apartamento, e o estilo único de João Gilberto e sua sincopada vinda do samba, mas também com seu canto mais próximo à fala. E chegando mais perto, anos 1980/1990, Itamar Assumpção e o suingue no canto falado. Menos é mais.

Essa maneira de cantar se encaixa muito bem no teatro, alcançando maestria em atores que passam imperceptivelmente da fala ao canto e vice-versa. O contrário de uma tendência de parte do teatro musical brasileiro dos anos 2000 pra cá, que insiste em copiar o estilo americano de cantar, prolongando vogais, distanciando-se muito da fala, o que faz com que muitas vezes paremos de prestar atenção ao texto e nos distanciemos cada vez mais de uma personalidade única no canto, requintada ao longo de muitos anos de música e teatro criados aqui.

O samba como aquecimento.

... a bacanal heroica que era o Carnaval de outrora... Quando o Morro descia sobre a cidade, com seus sambas, suas inconfundíveis canções, suas baianas monumentais, seus porta-estandartes e balizas. Era a Grécia, a Grécia no seu grande sentido nietzschiano. O senhor conhece Nietzsche? É um filósofo alemão que descobriu a

outra Grécia, não a de Renan e a de Bilac... A Grécia de Baco, pai do Rei Momo... (ANDRADE, 1976, p. 118)³³.

Praticando – e estudando – algumas técnicas de meditação em diferentes processos de criação e na vida diária, pude perceber resultados práticos de percepção muito significantes e traçar paralelos com nossas experimentações com a música no teatro. Sem me alongar em mais esse assunto, que também merece estudos mais aprofundados, quero apenas salientar que, por exemplo, com a meditação, atingindo um estado mais profundo de consciência, temos condições de perceber sentimentos, emoções, acontecimentos e imagens com um certo distanciamento – “como eles realmente são” –, tendo assim a possibilidade de não nos identificarmos com eles – quase um distanciamento brechtiano, só que aplicado a nós mesmos enquanto personagens da vida. E com a capacidade de vê-los – sem paixão e sem identificação –, analisá-los, entender de onde vêm, quais são suas causas, e se necessário, ou se esse for o objetivo, nos livrarmos deles. Não fugindo, evitando ou negando, mas reconhecendo, olhando-se num espelho muitas vezes nada favorável, e a partir do que vemos, decidirmos então o que fazer.

A religião e a arte (e também a filosofia metafísica) se esforçam em produzir a mudança da sensibilidade, em parte alterando nosso juízo sobre os acontecimentos (por exemplo, com ajuda da frase: “Deus castiga a quem ama”), em parte despertando prazer na dor, na emoção mesma (ponto de partida da arte trágica) (NIETZSCHE, 2005b, p. 79).

O samba traz em si essa sabedoria. Para além do ditado sempre lembrado “quem canta os males espanta”, que já é uma bênção muito concreta, o samba tem em comum esse passo a mais que é o paralelo que estou fazendo aqui com a técnica de meditação que inclui a visão: olha-se para as emoções, os sentimentos, mas de um estado de consciência alterado, mais profundo, que é o estado que alcançamos quando estamos cantando. Como se puséssemos um holofote naquele sentimento que mais queremos esconder, ou simplesmente fingir que não existe.

Muitas vezes compostos em tons menores, o que já num senso comum implicaria em estímulo para estados melancólicos da alma, mas que estimulam um cantar vigoroso e com tônus no corpo inteiro devido ao ritmo sincopado, temos muitos exemplos de sambas que relatam dores profundas, acontecimentos trágicos,

³³ Oswald de Andrade em crônica de 2 de março de 1944, para a seção “Telefonema”, publicada no jornal carioca *Correio da Manhã*.

que cantamos como um ritual de cura, vamos a fundo na dor para então ultrapassá-la. “Reconhece a queda e não desanima, levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima...” (VOLTA..., 2002), como diz o samba do compositor e zoólogo paulista Paulo Vanzolini. Choramos bastante, e então rimos de nós mesmos, de nossa condição patética de seres humanos tomados por paixões perturbadoras que nos levam ao fundo do poço do sofrimento da miséria humana. Nos reconhecemos nessas misérias, cantamos o bode, rimos de nós mesmos, e assim nos curamos, nos libertamos de dores que nem nos pertencem, são dores do mundo. “Como um samba deve ser, pra cantar a noite inteira e se curar no amanhecer”, diz a letra do samba *Só eu só*, que escrevi à margem de um texto de alguma peça que ensaiava no Oficina, que depois musicamos juntos, meus parceiros de Revista do Samba³⁴ e eu, num ensaio ali mesmo no teatro [\[#Só eu só\]](#).

Cantar sambas foi parte de nosso aquecimento de voz durante anos no Teatro Oficina. Me lembro das primeiras vezes em que atuei junto ao grupo, no espetáculo *Bacantes*, e só o que cantávamos antes de entrar em cena, para mim, já era suficiente para me dar vontade de estar ali. Sambas de Jackson do Pandeiro, Edgar Ferreira, Noel Rosa, Assis Valente, sucessos de Carmen Miranda, Isaurinha Garcia, Trio de Ouro, e as marchinhas de carnaval mais debochadas, em honra a Dionísio... Cantávamos uns para os outros, interpretando e brincando com as letras, contracenando com um mesmo texto que ia e vinha, ar que passava de boca em boca, pulmão em pulmão, palavras que contavam histórias, provocavam, faziam confissões, que cantávamos juntos e em pequenos diálogos provocativos. Canções de duplo sentido, muitas hoje banidas de muitos repertórios pela carga preconceituosa das letras, mas cantadas ali viradas do avesso, tabu em totem, ressignificando possíveis xingamentos, transformados em exaltação: “olha a cabeleira do Zezé, será que ele é, será que ele é... bicha ! !”³⁵, e outras, com muito orgulho.

Além do aquecimento da voz, afinação, timbragem e entrosamento do coro, com o samba desenvolvemos uma percepção rítmica de coro muito além do básico na música. Pelo sincopado do samba, pela marcação no contratempo, desenvolvemos uma esperteza rítmica na voz, no encaixe das palavras na música,

³⁴ O violonista Beto Bianchi e o percussionista Vítor da Trindade, ambos também compositores e meus parceiros no trio Revista do Samba (<https://revistadosamba.com.br>).

³⁵ Marchinha de João Roberto Kelly e Robert Faissol, sucesso do Carnaval carioca de 1963.

no cantar junto, que da voz ia para o corpo todo, ou do corpo que sambava pra voz, deixando o coro num estado de prontidão e vibrando numa mesma pulsação requebrada. Cantando em roda, um vendo o outro, dançando junto, rebolando, e mantendo a roda – na pista do teatro mais pra ovo do que roda –, uma distância equilibrada entre um e outro, sem buracos, sem quebra de fluxo, no ritmo da roda. E as letras dos sambas, verdadeiros tratados de filosofia, psicologia, sociologia, que preparavam o ator atleta afetivo para atuar em coro na tragicomediorgia.

Sambar é chorar de alegria
é sorrir de nostalgia
dentro da melodia... (FEITIO..., 1951)³⁶

A prática constante do samba – seja nos aquecimentos vocais diários anteriores aos ensaios, seja como aquecimento para entrar em cena com os espetáculos em temporada –, atua ampliando a percepção musical dos atadores, que poderá ser observada no aumento de possibilidades rítmicas da fala, uma maior organicidade entre fala e movimentos – gingados – de corpo. E num nível para muitos mais inconsciente, traz toda uma tradição junto, que está ligada à gênese do gênero musical, nascido em encontros festivos, principalmente dos ritmos e melodias africanos, misturados às melodias de origem portuguesa. Cantos de trabalho, cantos de lamento, de saudade, de dor, de alegria. “Tire o seu sorriso do caminho, que eu quero passar com a minha dor” (A FLOR..., 1973), canta Nelson Cavaquinho em sua parceria com Guilherme de Brito. Uma tradição que se faz presente também na dramaturgia do Oficina, com trechos de sambas misturados às palavras de Euclides da Cunha, Eurípedes e tantos outros poetas dramaturgos levados à pista.

E o jeito de interpretar as letras dos sambas, com influências de cantores diversos, cantos meio-falados, degustando as palavras, interpretando os sentidos, deixando subtextos e duplos sentidos abertos à imaginação dos ouvintes.

V. Alteração de consciência. A voz e o coro em duas experiências com o Ayahuasca³⁷: n’Os Sertões e em Bacantes. Evolução regressiva.

³⁶ Trecho do samba *Feitio de Oração*, música de Vadico para letra de Noel Rosa, de 1933.

³⁷ Combinação de plantas com potencial alucinógeno, utilizada essencialmente em contextos rituais e religiosos por diferentes culturas, principalmente da América do Sul.

Conclusão experiência Ayahuasca para a música – em coro - no teatro.

Alteração de consciência. A voz e o coro em duas experiências com o Ayahuasca: n'Os Sertões e em *Bacantes*.

Tive algumas experiências com Ayahuasca durante processos de criação e apresentações no Oficina. Experiências rituais com o objetivo de aprofundamento de conteúdo e interpretação, valendo para períodos de ensaios ou temporada de espetáculos. Algumas vezes tomamos juntos quase todo o elenco, e vou abordar duas experiências que, no meu caso, tiveram relação direta com o trabalho da música e do canto. Com certeza, cada um que participou dessas experiências tem uma história diferente pra contar. Eu posso falar do que eu vivi, mesmo assim do que eu me lembro agora e não sem alguma interpretação, já depois de alguns anos passados.

Durante os ensaios d'*A Terra* concordamos em fazer uma experiência com o Ayahuasca para aprofundar e descobrir novos sentidos do texto, personagens, possíveis cenas que começavam a ser criadas. Principalmente nesta primeira parte d'*Os Sertões*, em que Euclides se debruça sobre a natureza, e através dela vai descobrir a estrutura do embate entre duas realidades – a do sertanejo e do exército brasileiro –, duas visões de mundo antagônicas e ignorantes uma da outra. Um espetáculo onde os principais personagens são plantas, pedras, animais, eventos climáticos, ou ainda a própria Terra que dá nome ao capítulo do livro e ao espetáculo. Terra como chão, terreiro, planeta, organismo vivo, em permanente transformação. Deserto, ventos, rios, oceano cretáceo, rochas gnaissegraníticas, xistos metamórficos, a árvore Favela e tantas outras, caititus esquivos, antas, todos personagens. Sempre me lembro de um dos atores que gostava de dizer pelos camarins que estava ansioso pra ver se seria indicado para o prêmio Shell (importante prêmio teatral da época) de melhor umbuzeiro.

Para entrar nesse mundo da natureza, nem nossos aquecimentos de duas horas cantando todos os gêneros musicais, entrando e saindo de personagens, experimentações com vários preparadores corporais com diferentes abordagens e técnicas, desde *tai-chi-chuan*, *yoga*, dança de orixás, axé music, dança afro, contato e improvisação, danças de Isadora Duncan, simulação de movimentos na água, dentro da terra, até diferentes percepções da gravidade, etc., nada disso estava

sendo suficiente para fazer com que conseguíssemos ir além de nossos corpos e vozes cotidianos, de humanos que somos. Resolvemos tentar uma experiência coral com algo que proporcionasse um estado alterado de consciência, e assim um contato de outro nível com elementos da natureza.

Alguém do elenco fez contato com um centro daqui de São Paulo, e combinamos uma noite para a experiência. Para vários de nós seria o primeiro contato com o chá combinado de plantas, sagrado para tantos povos vizinhos nossos.

Já na chegada tivemos um pequeno incidente. O casal que iria cuidar de nós se desentendeu e a mulher foi embora. Aos poucos fui entendendo que também o músico não comparecera, por isso o nosso guia da experiência seria também o músico da noite. Logo percebi que a música não era seu forte, mas já estávamos ali, demos sequência. Tomamos uma primeira dose do chá. Fomos estimulados a cantar uma canção que o rapaz não músico puxava no violão. Cantamos um pouco, e quando acabou a primeira canção puxei alguns exercícios de voz que tínhamos feito recentemente no teatro, principalmente para tomar consciência e ativar nosso aparelho fonador.

Sob o efeito do Ayahuasca eu estava acessando os ensinamentos com muita clareza, exercícios que já tinha feito repetidas vezes, e que agora compreendia com maior profundidade. Quis compartilhar isso com os outros, sem falar nada, apenas puxando os exercícios como fazia nos ensaios, mas fui logo interrompida pelo nosso guia. Primeira frustração da noite. Mas tudo bem, estávamos ali em seu terreiro, tínhamos concordado em seguir os costumes da casa. Em outro momento estávamos em roda e um dos atores, o mais jovem de todos, teve um acesso de riso. Sem motivo aparente, talvez até por uma dose de ansiedade ao que estaria por vir. Novamente o guia cortou a onda falando mal do riso, logo para nós, adoradores do Amor Humor. Talvez aí devêssemos ter desistido da experiência naquele local, mas seguimos.

Mesmo sem falar sobre o assunto, e não mais puxando exercícios vocais, fui percebendo interiormente o que o corpo fazia para emitir sons, fui entendendo o movimento da laringe, o fechamento e abertura da glote, e o que cada exercício trabalhava fisiologicamente. Posso dizer que esse foi o grande momento dessa experiência, que no meu caso seguiu ladeira abaixo assim que tomei a segunda dose, pela falsa sensação de ainda não estar sentindo nada com a primeira...

Percebi que algo começava a mudar quando olhei uma pintura no alto da parede, que não havia percebido antes. Era de um azul profundo, um céu que parecia em terceira dimensão, e então perdi a sensação do meu próprio corpo e a primeira reação instintiva que tive foi ir ao banheiro, porque senti que não seria capaz de controlar caso algo quisesse sair dele. Fiquei lá um tempo, e acabei precisando sair subitamente porque umas pinturas estranhas – àquela altura tridimensionais – na parede insistiam em se mexer e chegar perto de mim. Voltei à sala e o moço puxava umas canções que não soavam muito bem – ao menos aos meus sentidos já muito aguçados – e não davam vontade de cantar. Meu corpo foi se esfriando, ou era a minha percepção dele que estava ficando gelada, mas era uma noite fria, e me lembro de ficar um pouco encolhida no chão, um pouco também para fugir à necessidade de cantar a música.

De repente um colega músico do elenco me segurou, deitou minha cabeça em seu colo, o que me deu uma sensação maravilhosa de parar de cair no vazio. Com muita dificuldade voltei do salto no éter e me esforcei para articular alguma palavra, tentando os movimentos que instantes, minutos ou horas antes havia percebido tão claramente, os movimentos da glote abrindo e fechando, a laringe, os pulmões soltando o ar, os lábios sentindo-se músculos, e com muita confiança devido ao seu cuidado comigo consegui balbuciar: o violão está desafinado...

Com sua percepção de músico logo me compreendeu profundamente, e imediatamente me levou para o lado de fora da casa, onde uma fogueira queimava ao ar livre e felizmente não ouvíamos o violão nem os cantos da sala. Então tudo foi se reencaixando, o corpo se esquentou, o ouvido agora aliviado ouvia a madeira ardendo, alguns grilos, latidos ao longe.

Muitas horas e encarnações depois Marcelo – o ator Marcelo Drummond – me levou pra casa. Fomos num silêncio íntimo. Cheguei em casa por volta das cinco da manhã, pouco antes do amanhecer. Era momento de copa do mundo, e o Brasil jogaria às sete horas, e me lembro de como quis voltar à percepção já conhecida da existência. Havia horas estava num outro mundo, outras referências, outras formas de percepção, meu corpo já não era o mesmo, mas alguma coisa em mim sabia que na hora do jogo eu já estaria voltando à minha vidinha conhecida.

Para conseguir viver aquelas horas que faltavam comecei a cantar. Algo em mim sabia que “a dor é doce o fardo leve, cantando...”³⁸ como cantamos bacantes. E comecei a cantar a canção *Primavera*, de José Miguel Wisnik, que ele compôs para o espetáculo *Ham-Let*, também do Oficina. Baixinho, que o mundo apenas começava a acordar. “A primavera é quando ninguém mais espera...” Cantei até acabar de amanhecer, os ônibus começarem a rodar, os cheiros de café dos apartamentos vizinhos, buzinas, o sol quente de repente já entravam na sala, e fui voltando, voltando, até o Brasil começar a jogar.

Depois tomamos de novo no teatro – aí sim. A compreensão do sertão, do calor da terra seca, do Conselheiro jovem encontrando “o ponto” no meio da caatinga. Desta vez a experiência com a música se misturou às outras percepções mais aprofundadas do sentido da peça, da natureza, e do texto no espaço do teatro. E ensaiávamos com os músicos, que trabalhavam numa afinação com a qual eu já estava familiarizada, então a “viagem” transcorreu mais tranquila para os ouvidos. O corpo todo agradeceu.

Evolução regressiva.

Então veio a vez do Ayahuasca no espetáculo *Bacantes* numa nova remontagem alguns anos depois, e nova experiência com a música, agora com o *Choros n. 10* de Villa Lobos, pondo ordem no caos.

Evolução regressiva, que então entendi muitas percepções da primeira experiência, inspiração para o espetáculo *A Terra, d’Os Sertões*, com muitos paralelos ao Citerrão, o morro onde as bacantes praticavam seus rituais.

Como nas iniciações, quando devemos passar várias vezes pela mesma experiência, que nunca é a mesma, já dizia Heráclito³⁹ que não se passa duas vezes pelo mesmo rio. E a cada vez com mais profundidade, ou sob um ponto de vista – ou de escuta – diferente. Dessa vez não foi o quadro da parede que veio a mim, mas os sons. Sons de caos, de elenco pondo cacos no texto, som da voz esgarçada do personagem Tirésias vivido pelo Zé e de Dionísio Marcelo Drummond, alguém

³⁸ Trecho da canção de abertura do espetáculo *Bacantes*, do Teatro Oficina.

³⁹ Filósofo natural de Éfeso, atual Turquia, aproximadamente 500 anos a. C. Personagem que cantei no espetáculo *Banquete*, a partir do texto de Platão (Teatro Oficina 2009/10).

vomitando em alguma parte do teatro⁴⁰, comentários do coro. Não distinguia o que estava realmente soando no teatro dos sons que estavam possivelmente sendo criados dentro da minha cabeça. Não sentia nem mesmo se tinha realmente uma cabeça, então tudo ficava mais confuso e mesmo assustador.

E de repente veio a música – *Choros n. 10*, de Villa Lobos. Não sentia meu corpo, parecia que não tinha domínio sobre ele, que seria impossível levantar dali – passei boa parte do primeiro ato da peça recostada na arquibancada ao lado da pista, quase em frente à banda. Mas uma força me puxou pra roda e cantei, e era como se visse as linhas musicais de cada naipe do coro, as notas cantadas eram como linhas retas de luz varando o espaço, em meio a um emaranhado de sons indiscerníveis. Que prazer cantar aquilo, ouvir as outras pessoas, era confuso também, mas de repente apareciam as linhas retas, luminosas, pra lá e pra cá, entrecruzando-se, comecei a olhar para as pessoas, cantar com elas.

A confiança da contracenação, o olhar do outro ator/atriz a confirmar que estamos ali num corpo só, criando uma onda sonora comum, batendo os pés no mesmo ritmo, palavra e ação, ampliando os sentidos do texto, da cena. O ritual de despedaçamento e devoração do touro, que passará a deus a ser adorado por todos (cena do espetáculo *Bacantes*, em que cantávamos essa música), me mantinha em pé ali, dançando em roda, num movimento coral.

Depois dessa acordada com o *Choros n. 10* voltei a comandar os movimentos do corpo, e segui em cena com a peça. Momentos antes, durante canções que evocavam a água ou outros elementos da natureza, eu conseguira abrir os olhos, interagir um pouco com o coro de bacantes, e me lembro de ouvir a música com o corpo todo, e aquilo ser uma sensação agradável, de me conectar mais ativamente com o desenrolar do ensaio.

Algumas pessoas vinham me perguntar se estava tudo bem, que visivelmente eu estava sem condições de levantar de onde estava. Alguns atores não tinham tomado o chá, e entre eles um dos músicos e cantor experiente, Guilherme Calzavara, cujo som da voz já fazia com que eu me sentisse melhor. Também a cantora e atriz Mariana de Moraes, que fazia uma das minhas irmãs na peça, de vez em quando vinha ver como eu estava, e só de ouvi-la já sentia que as coisas

⁴⁰ É comum nas experiências com Ayahuasca que as pessoas vomitem, devido a uma limpeza que a mistura de ervas realiza no organismo; característica curativa segundo muitos estudos que não tenho como abordar aqui.

pareciam se encaixar novamente, inclusive meu próprio corpo. Eram vozes cujos harmônicos eu conseguia perceber, ouvir com nitidez, são vozes firmes, musicais, que preenchem o ambiente à minha volta de uma forma harmoniosa, fortes na densidade e leves ao mesmo tempo, entrando quentes pelo meu corpo, dando a impressão de riscarem linhas retas nele e no espaço.

Esse momento em que consegui me levantar para cantar com o coro já fazia parte do segundo ato da peça, e a partir daí fiquei na pista até o fim (são três atos no total). Como a cantora que devia cantar uma das últimas canções já tinha ido embora, fui ao microfone substituí-la, e me lembro de cantar como um personagem que não era eu, e a voz que saiu também era outra. Foi uma sensação de liberdade com a voz muito intensa, sem os hábitos de estilo a que estava acostumada e não me dava conta. Depois ouvi de um cantor da companhia o comentário de que nunca me havia visto cantar daquele jeito. Realmente. Não sei se foi um elogio ou apenas uma observação, mas achei bem pertinente. Nunca mais cantei daquele jeito, mas ficou a percepção de outras possibilidades de usar minha própria voz, principalmente em contato com o microfone.

Conclusão experiência Ayahuasca para a música – em coro – no teatro.

É uma imagem. Como se a música realmente desse uma organizada no caos. No caso aqui, talvez uma organizada no excesso de pulsão dionisíaca. Ou apenas no excesso de necessidade de expressão de cada individualidade. No canto em coro juntamos energias, focamos a emissão da voz, no caso do *Choros n. 10* e outras canções mais complexas, nos dividimos em grupos, nos fortalecemos uns nos outros, contracenamos através das diferentes melodias de cada naipe. Exigimos de nós uma concentração na música. Outra linguagem. A vibração do som. Vibração dos corpos, emissões de ar formando desenhos no espaço. Se fôssemos capazes de ver cores (algumas pessoas, sem ingerir nenhuma substância especial, veem cores associadas a sons, fenômeno conhecido como sinestesia, mas não é o caso aqui) no ar saindo de um, entrando no outro, vibrando nos corpos e no espaço, com certeza veríamos desenhos extraordinários. Formamos desenhos de sons no espaço. Como se linhas muito dispersas pra todo lado, sem rumo específico, apenas vontade de sair, de repente se organizassem em torno de um objetivo comum, e

contracenassem umas com as outras. Linhas de cores e de luz desenhando formas harmônicas no espaço. Um baile de ondas.

Depois dessa experiência, e estimulada por ela, li alguns estudos sobre a utilização do Ayahuasca em culturas xamânicas da América do Sul que, segundo o antropólogo Jérémy Narby (2018) em seu livro *A serpente cósmica* (p. 167), remonta a pelo menos cinco mil anos. Afirma ele que: “Segundo xamãs do mundo inteiro, a comunicação com os espíritos se estabelece pela música. Para os ayahuasqueros, é praticamente inconcebível entrar no mundo dos espíritos e permanecer em silêncio” (NARBY, 2018, p. 74-75). E novamente na ordem da prática para o estudo sobre, encontrei algo semelhante ao que havia experimentado no nosso ensaio com o canto em coro do *Choros n. 10* de Villa-Lobos (já dessa vez com mais sorte com a música, já que cantávamos com a banda que conhecia as canções da peça e sabia executá-las, e fazia-o segundo regras harmônicas às quais estamos acostumados).

Esse espírito (do ayahuasca) projeta figuras geométricas luminosas aos olhos do xamã: visões de ondulação rítmica, de ornamentação luminosa e perfumada, ou o rápido desfolhar das páginas de um livro contendo muitas imagens. [...] Mal a rede flutuante toca nos lábios e na cabeça do xamã, ele se torna apto a emitir melodias que correspondem à visão luminosa. ‘A minha canção resulta da imagem desses temas’, diz o xamã para descrever o fenômeno, uma transformação direta do visual em acústico. ‘Não sou eu quem compõe a canção. Ela passa por mim como se eu fosse um rádio’ (GEBHART-SAYER, 1986, p. 196).

Assim descreve a etnóloga Angelika Gebhart-Sayer sobre a experiência com o povo Shipibo-Konibo da Amazônia Peruana. Infelizmente não foi exatamente essa a experiência que tive, que como sabemos requer treino, aprendizados e outras práticas milenares, aos quais os xamãs se dedicam por anos até serem reconhecidos como tal. No caso específico dessa minha experiência no ensaio de *Bacantes* eu já sabia que melodia iria cantar. Vi as linhas luminosas no ar, mas não posso dizer que cantei o que elas me ditaram, nem que saberia lê-las desta forma. Ao mesmo tempo pude perceber que os anos de trabalho com a música no teatro me deram algumas ferramentas para explorar paralelos com as culturas milenares das Américas. Foi como se tocasse a beirada de um rio com a ponta do pé. O bastante como estímulo para mergulhar nesse mistério. Quem sabe num próximo estudo.

Essa a sensação da música no teatro. Principalmente a música cantada em coro. Reconhecimento de um sentimento comum que toca a todos, e vai tocar o

público. É físico. São ondas. É o ar que percorre todos os corpos presentes, entrando e saindo por buracos, poros, vibrando tudo. Madeira do cenário, tijolos da parede, água jorrando da fonte, figurinos, instrumentos musicais. A música do lugar sempre existe, soa o tempo todo. O que fazemos é escolher que vibração queremos ouvir naquele momento, que som queremos emitir, sentir, fazer sair de si e receber do outro. E gozamos a nossa própria realização. Juntos.

VI. Composição musical. Musicalização do texto. Mapeamento. O samba da favela. Resgate de canções.

Composição musical. Musicalização do texto.

O processo de musicalização para os espetáculos d'*Os Sertões* passou por diferentes momentos, e teve no seu começo uma grande descoberta, que influenciou toda a criação que veio a seguir. A musicalidade do texto de Euclides, o prazer em falar aquelas palavras, descobrir seus sentidos, o ritmo que saía delas, suas estranhas combinações. Como os espetáculos do Oficina que costumam ter vários começos e vários finais, com o processo d'*Os Sertões* não foi diferente. Mas o que pode ser considerado o começo oficial do processo de criação e montagem, que resultou nos cinco espetáculos e suas mais de 26 horas de duração, foi a leitura em voz alta por um coro de aproximadamente 200 pessoas, que durante dois meses leram juntas o livro inteiro – com consultas essenciais ao glossário.

Em seguida, já no processo de ensaios, ainda sem o texto trabalhado com a dramaturgia, me lembro de experimentar ler páginas inteiras em coro a partir de uma única nota musical. Nem era o samba de uma nota só, porque neste momento ainda trabalhávamos sem músicos, e nem um ritmo sugerido, uma batida, nada. Éramos guiados pelo ritmo das palavras. Todos com seus livros na mão, cada ator com uma edição diferente, mas todos os livros grandes e pesados, carregados pra lá e pra cá em experimentações de cenas. Éramos rios que desciam, montanhas quietas de alturas soberbas, ventos, rochas.

O espetáculo *A Terra*, depois de uma introdução com o coro – do elenco e espectadores – fazendo do título *Os Sertões* um acorde perfeito maior (que se você seguiu minhas orientações musicais já ouviu logo no início [\[Os Sertões...acorde](#)

[perfeito maior](#)], e se não, tem agora uma ótima oportunidade pra ouvir), e a primeira cantada “descobrimo a terra brasileira de avião antes de Santos Dumont” na abertura d’*A Terra*, citando Oswald de Andrade (2004, p. 121) referindo-se a’*Os Sertões* de Euclides, corremos para o alto do teatro e ali cantamos o início oficial do livro – e da peça:

*O planalto central do Brasil desce
dos litorais do sul
em escarpas inteiriças
altas e abruptas
assoberba os mares . . .*

com direito à citação do arranjo da canção *Alegria Alegria* de Caetano Veloso na interpretação da banda. É uma vinheta de abertura, criada a partir da imagem de trombetas tocando grandiosamente, anunciando a descrição do cenário da tragédia que vamos viver. A letra é o texto como está no livro, cuja criação começou com o coro lendo a primeira página do livro em uníssono, feita de uma nota só. Pra ilustrar mais uma vez o fato de que fiz primeiro, e depois li e encaixei tudo, aqui vai mais uma do Momo alemão: “A essência da coisa é simbolizada na palavra por meio do som e de sua cadência, da força e do ritmo de sua sonorização” (NIETZSCHE, 2005a, p. 37).

Nesse início do processo de ensaios, tivemos um projeto de dois meses a ser financiado pela Funarte, que acabou não pagando todo o combinado – só mais um detalhe, pra lembrar que os altos e baixos não estão apenas nas montanhas soberbas descritas por Euclides. Eram ensaios abertos ao público. Foram dois meses de experimentações no teatro com o texto do livro durante a semana, com a direção de Marcelo Drummond, e o Zé e uma equipe de colaboradores trabalhando em casa na dramaturgia. No sábado abríamos o teatro ao público – gratuitamente – e apresentávamos a ele e à equipe de dramaturgia nossas ideias e improvisações de cenas, esboços de canções.

Era difícil pra todos nós do elenco lembrar tantos trechos melódicos inventados durante a semana, com acompanhamento apenas do cavaquinho, as movimentações sugeridas, contracenar com o público, e ainda atender às direções que punham abaixo a maioria das tentativas. Foi um descabaçamento geral, como

se diz no teatro. Depois de sermos dirigidos ali, com o público presente, a partir de cenas e canções que nem existiam ainda, arriscando e repetindo ousadias que na maioria das vezes tinham como principal resultado mostrar o que não se devia fazer ou por onde não se deveria continuar, estávamos preparados pro que desse e viesse.

Uma prática que desenvolvemos ali naquele momento que se mostrou muito eficiente, tanto para fazer com que o público cantasse conosco, como também para estimular a que acabássemos de compor uma canção apenas iniciada, ou terminássemos de memorizá-la, foi a prática do responsório. Um corifeu – que naquele momento estivesse mais seguro com determinada canção – puxava o coro. Cantava uma frase e fazia com que o coro a repetisse, e assim ia até o final da canção, juntando as partes, e até que todos conseguissem acompanhar e cantar junto a canção inteira. Com isso fomos conquistando um público fiel que ia aprendendo as canções junto conosco nos ensaios assim que eram compostas, e que participavam da criação das cenas. Quando estreamos a peça uma boa parte do público já conhecia cenas inteiras, suas canções, e sabia o que fazer nelas. Para além de participar do espetáculo ou interagir com os atores, o público atuava junto.

Muitas canções foram criadas assim, para ou até durante esses primeiros ensaios abertos ao público e a partir de experimentações diretamente com o livro. Umhas poucas já haviam sido compostas anos antes, em laboratórios realizados com atores e músicos. No início do processo de ensaios recolhemos o que encontramos em fitas cassete (no início dos anos 2000, eram fitas gravadas em laboratórios realizados no final dos anos 80), e o Zé nos passou o que lembrava, cantando e tocando. Era o que cantávamos em nossos aquecimentos para os ensaios. Aprendemos nesse momento todas as canções já compostas para *Os Sertões* em processos anteriores. Fomos definindo os tons que mais se adequavam às nossas vozes, e nos familiarizando com eles.

Mapeamento.

Na sequência desses ensaios abertos participei de algumas leituras muito produtivas com um pequeno grupo, geralmente na casa da poeta Cathérine Hirsch, parceira de muitos anos de criação do Zé. Nesses encontros líamos o que já estava esboçado do texto trabalhado como dramaturgia, e o mapeávamos musicalmente.

Íamos marcando trechos que poderiam virar música, e anotávamos indicações do diretor, tipo “reggae”, “samba”, “rock pesado”, etc., a partir do que ele havia imaginado para algumas possíveis cenas, ou do que o próprio texto inspirava. Composições que seriam trabalhadas na sequência de várias maneiras.

Outra forma de criação da música se dava direto nos ensaios. O que podemos considerar uma composição em coro, que aconteceu durante todo o processo e ainda hoje nas criações da Companhia. Vou citar aqui um exemplo que ilustra bem essa forma de composição coral, sob a direção do Zé, que muitas vezes já tinha em mente o que queria, pois já tinha uma ideia para a cena, e outras vezes não, o que as palavras sugeriam como música era o nosso guia, e a partir da música criada a cena ia se despontando.

No início d’*A Terra* temos a estruturação do solo brasileiro, que vai dar forma à região onde aconteceu a guerra de Canudos, no sertão da Bahia. Temos então três formações rochosas principais: os xistos metamórficos, planícies de grés e as rochas gnaissegraníticas. Muitas vezes trabalhando por associação, vamos então pesquisar o que são as rochas gnaissegraníticas, e pensar que gênero musical melhor se adequaria para não só descrevê-las, mas sê-las cantando. São as rochas mais duras, resistentes, as mais sólidas, pesadas, grandes. Associamo-las então ao rock pesado, com batida dura, constante e forte, mais próximo ao *heavy metal*, e os atores que faziam essas rochas seriam então os maiores de corpo, mais pesados, a diferença de idade do elenco não era muito grande, mas alguns representantes destas rochas seriam os mais velhos dos atores.

Os xistos metamórficos, como o nome já diz, são rochas mutantes, menores, pediam um gênero musical mais dançante, quebrado, que trouxesse a ideia de transformação constante, movimento, e os atores escolhidos para os xistos seriam então os mais ágeis, de corpos mais esguios, e mais jovens. O gênero aqui escolhido foi o funk, que faria um contraponto mais movimentado e dançante, trançando o *heavy metal*. A outra formação seriam os grés, planícies vastas, eram as rochas já transformadas quase em areia, formando regiões mais planas. Essa formação ficou com parte do elenco feminino, com vozes mais agudas, que poderia cantar com mais leveza, e pensamos então num ritmo que nos remetesse a regiões planas a perder de vista, o que pedia um gênero musical mais viajante, contemplativo. Chegamos ao reggae.

Cortando as formações rochosas apareciam então os rios, riachos, correntes d'água. Novamente por associação chegamos à conclusão de que as mulheres faziam os rios, partindo agora do ritmo de Oxum, orixá das águas doces presente no candomblé brasileiro, um orixá feminino. O ritmo deste orixá é o ijexá, e partimos dele para a música das águas. Num dado momento essas águas ficavam agitadas, vinham as tempestades, e então era Yansã que regia a cena, orixá feminino dos ventos, e o ritmo puxava a cena. A partir de trechos inteiros ou adaptados do livro, transformados em melodias ou falados no ritmo tocado pela banda, fomos compondo uma sinfonia da formação do solo brasileiro [\[Formação do solo brasileiro\]](#).

Outro exemplo para essa forma de composição em coro foi a sequência da Primavera, também parte d'*A Terra*. No primeiro dia de primavera de 2002, o diretor chegou inspirado a criar a cena da *Mutação de Apoteose* [\[Mutação de Apoteose\]](#), momento em que o sertão, que figura muitas vezes na categoria dos desertos, mostra-se uma exceção e floresce. Começamos o ensaio cantando por um bom tempo a canção *Primavera*, de José Miguel Wisnik (aquela mesma, da experiência com o *Ayahuasca*), composta para o espetáculo *Ham-Let*, encenado quase dez anos antes, e que havia sido remontado no ano anterior, 2001, para a gravação dos DVDs de alguns espetáculos do repertório da Companhia. Alguns atores já conheciam a música, e os que não conheciam foram aprendendo ali mesmo no ensaio, já que cantamos muitas vezes seguidas.

E com o texto na mão, depois de aquecer as vozes e cantar por mais de uma hora juntos, começamos a improvisar. Novamente fomos escolhendo as plantas que mais se adequavam a cada tipo físico. As atrizes altas faziam as baraúnas, altas!, o ator Aury Porto identificou-se com a planta auri curi pela semelhança sonora a seu nome, os atores mais altos e encorpados ficaram com as umburanas, todos cantamos o tango para a árvore Cezalpina, bem representada por uma cezalpina plantada no jardim do teatro pela arquiteta Lina Bo Bardi, e que é símbolo da luta do Oficina pelo terreno ao lado, já que nasce no interior do teatro, fura a parede e tem sua copa invadindo o terreno vizinho com todo seu esplendor. O ator Ricardo Bittencourt, baiano de origem, escolheu apresentar o umbuzeiro, árvore sagrada do sertão, e por aí fomos.

Outras vezes Zé pedia para certos compositores atuadores comporem certas canções, pela personalidade de cada um. Às vezes funcionava, outras nem tanto. Era muito comum compormos alguma coisa em casa a partir das orientações do

diretor, daí no ensaio íamos adequando à cena, outros atores iam cantando, modificando a canção. Por vezes intencionalmente por outras sem querer, com a intenção de cantar uma melodia e saía outra, e acaso se encaixasse melhor na cena, absorvia-se a mudança.

O samba da favela.

Figura 8 – Mapa pintado em azulejos⁴¹



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Cafi (2007).

Pela minha familiaridade com o samba, Zé me pediu para compor um samba com o texto descritivo da árvore Favela, que dava nome ao morro da Favela, cenário da guerra em Canudos e que passou a denominar os morros do Rio de Janeiro onde vinham morar os soldados que retornavam derrotados da guerra, sem o soldo devido pelo governo. O diretor queria justamente um samba tradicional, que remetesse aos inúmeros sambas de compositores provenientes de favelas do Rio de Janeiro.

Compus o samba que eu mesma cantava no espetáculo *A Terra*, acompanhada pelo meu cavaquinho, acordeon e a percussão que vinha tocar comigo na cena [\[Samba e funk da Favela\]](#). Daí no final da canção o samba – cuja letra reproduz literalmente a descrição de Euclides da árvore Favela apresentada no livro – ia virando um funk carioca, pra ser agora cantado pelos soldados regressos

⁴¹ Localizado no alto do Morro da Favela em Canudos.

de Canudos, contando a história do nome favela passar a denominar as grandes aglomerações de gente nas grandes cidades. E trazendo a referência da favela nos dias de hoje, bem representada pelo funk carioca. O eterno presente.

“Aquele que sabe tem que experimentar aquilo que sabe”⁴², diz Dionísio em *Bacantes*, de Eurípedes, pelo mesmo Teatro Oficina.

Resgate de canções.

Houve também um amplo trabalho de resgate de canções, quando principalmente os atores músicos foram a fundo em si mesmos, em suas memórias musicais, sua cultura, e trouxeram canções importantes e presentes em algum momento de suas vidas – e que se encaixavam às necessidades de alguma cena: Karina Buhr com a canção *Acorda criança*, do grupo Samba de Coco Raízes de Arcoverde para cena do Conselheiro jovem, Adriano Salhab que levou a música da etnia Xucuru (citada em capítulo anterior), ambas de Pernambuco e para o espetáculo *O Homem II*, o capoeirista Pedro Epifânio e a cantiga da Jurema, cantada em rodas de capoeira e trazida para o coro d’*A Terra*, a diretora de cena Elisete Jeremias com a música pros mortos do candomblé para a cena da morte da criança d’*O Homem I*, eu, que peguei o canto gregoriano que aprendi para um jogral do curso primário em Minas e adaptei para cantar a planta cabeça-de-frade em cena d’*A Terra*, e por aí fomos também.

VII. Antropofagia musical. Citação. Adaptação. Paródia. Associação.

Envolvido por uma roda, acomodado carinhosamente no entorno da cena e animado pela música o público ingressa no espaço cênico em estado de relaxamento. A proposta inicial é de convívio e identificação. Grande parte do texto se expressa por um canto coral e os resíduos da música regional, transfigurada e modernizada, evocam a experiência do espectador com a diversidade do país. Um instrumento, uma certa linha melódica repetida, ritmos familiares vão funcionando para a introdução do tema da formação étnica das diferentes regiões do país. De um modo que só o teatro pode fazer, convidando à

⁴² Tradução realizada especialmente para montagem do Teatro Oficina da peça *As Bacantes*, de Eurípedes. Não foi publicada.

participação, o espetáculo evoca a memória comum para subsidiar uma narrativa cujo cerne é o destino da coletividade (LIMA, 2005, p. 217).

Antropofagia musical.

Assistindo de uma sentada (na verdade nove, porque as 26 horas dos cinco espetáculos foram divididas em nove episódios disponibilizados online) a todo *Os Sertões*, pude perceber que os espetáculos são uma homenagem à riqueza da música brasileira. Principalmente à Música Popular Brasileira, em suas inúmeras composições, seus muitos compositores convidados e os da casa também, seus estilos, gêneros, ritmos, formas de interpretar e cantar, de várias épocas diferentes e de praticamente todas as regiões do país.

Para se ter uma ideia da proporção do que estou tratando aqui, em qualidade mas também em quantidade, enumero as participações especiais nas composições para os espetáculos d'*Os Sertões*, dos artistas convidados que criaram canções a nosso pedido. Em ordem alfabética:

- Adriana Calcanhotto, Arnaldo Antunes, Arthur Nestrovski, Carlinhos Brown, Chico César, Jards Macalé, José Miguel Wisnik, Júnio Barreto, Clayton B., Lirinha, Pepê Mata Machado, Péricles Cavalcanti, Sérgio Ricardo, Tom Zé.

E a ala de compositores do Oficina, ou seja, compositores que participaram também ativamente do processo de criação e apresentação dos espetáculos, seja como músico componente da banda, como cantor, intérprete, ator:

- Adão Filho, Adriana Capparelli, Adriano Salhab, Alex Sandro, André Santana ("Lagartixa"), Aury Porto, Camila Mota, Célia Nascimento, Celso Sim, Daniel Camilo, Danilo Tomic, Denise Assunção, Dipa Paes, Edísio dos Santos, Edu Nazarian, Fioravante Almeida, Fransérgio Araújo, Félix Oliveira, Guilherme Calzavara, Günther Giese, Haroldo Ferrari, Isaar França, Ito Alves, Karina Buhr, Juliane Elting, Laura Finocchiaro, Letícia Coura, Luciana Domschke, Marcelo Pellegrini, Mariana de Moraes, Mariano Mattos Martins, Naomy Scholling, Otávio Ortega, Patrícia Aguille, Ricardo Bittencourt, Rodrigo Gava, Sálvio do

Prado, Sylvia Prado, Théo Solnik, Wilson Feitosa, Zé Celso, Zé de Paiva, e o coro de atores 1989 e 2002/2007, que participou de muitas composições coletivas durante os ensaios ao longo de todo o processo.

Além das canções do repertório nacional – e eventualmente internacional – que trouxemos para os espetáculos, cantadas na íntegra, na forma como foram como compostas, ou cortadas, apenas citadas, adaptadas, seja na melodia, letra ou harmonia, de acordo com a necessidade da cena, trechos de canções, ou apenas estilos, gêneros, ritmos, levadas, harmonias em que nos baseamos para criar a partir deles. Estou tratando aqui das canções cantadas pelo elenco. Contamos ainda com toda a trilha original composta especialmente para os espetáculos, por diferentes diretores musicais, mas não discorreremos sobre ela aqui, quem sabe alguém se habilitará, pois merece um estudo aprofundado também.

Partindo da ideia da Antropofagia como ritual de comer o inimigo para absorver suas qualidades, chegamos na Antropofagia musical como prática de se abrir para todas as influências musicais disponíveis, absorvê-las, e criar a partir delas. Sem preconceito, usando os gêneros e estilos musicais diversos, de diversas origens, a partir do que a cena pede.

Pode ser um gênero para identificar um determinado personagem – como o *blues* para o Anjo Negro, descrito no final d'*A Luta* por Euclides e apresentado no último espetáculo, ou um xote para Antônio Conselheiro em sua peregrinação pelo sertão. Ou dois gêneros musicais distintos para identificar os dois coros de personagens apresentando as duas famílias rivais do sertão, os Araújo, mais ricos, fazendeiros, identificados com uma valsa digna de um dramalhão de novela, e os Maciéis, mais simples, representados como um galope tocado na rabeça, instrumento que nos remete imediatamente às festas populares, principalmente da região Nordeste do Brasil.

Citação.

Para tornar a identificação mais rápida, podemos usar a citação de alguma música conhecida. Aqui temos apenas que identificar bem qual é o nosso público, para nos certificarmos de que eles compartilharão das nossas referências. De nada adianta fazermos citações que conversarão diretamente somente com nosso núcleo

de atadores. A citação é usada justamente para chegar mais facilmente à compreensão do público. Pode ser então citação de uma canção conhecida, um trecho, um refrão. Um ritmo pode servir como citação dependendo do contexto.

Nas viagens para fora de São Paulo com os espetáculos, uma boa forma de provocar uma rápida identificação do público com a cena é lançando mão de algum sucesso local e inseri-lo em cena, a ser cantado por todos, elenco e público. Como uma citação de uma canção. Em Canudos, foi assim que conquistamos o público adolescente, que comparecia aos espetáculos mas se mantinha à distância, desconfiado daqueles forasteiros animados. Foi então que aprendemos a canção do momento, que tocava em todas as rádios locais, o tempo todo. Não só funcionou para trazer os adolescentes para a cena, mas também como uma forma de contracenação com a cultura local, uma forma de sugerir que estávamos ali dispostos a trocar informações, saberes, dispostos a ouvir sua cultura. E mesmo depois que voltamos a São Paulo, essa canção continuou a ser cantada por nós, e sempre nos trazia ótimas lembranças da nossa estadia na cidade.

Adaptação.

Podemos ainda adaptar uma composição, aproveitando a música que tenha a ver com a necessidade da cena, colocando outra letra a partir do texto da peça. E as fontes podem ser bastante diversas.

No momento da morte do Conselheiro, por exemplo, cantamos em coro uma adaptação do cantor Günther Giese para o pequeno trecho de uma sinfonia do compositor austríaco Gustav Mahler [[Ninho sepultura](#)]. Para o circo-teatro dentro do teatro do espetáculo *O Homem II* antropofagamos o trecho final da ópera *Força do destino* do italiano Giuseppe Verdi e encenamos a tragédia do jovem Antônio Conselheiro [[A força do destino](#)]. Outro exemplo foi a adaptação de um canto para o Orixá Oxóssi, das matas, para cantar descrevendo a nós mesmos como um coro de florestas que caminham [[Florestas caminham](#)].

Paródia.

Tomar uma canção já existente, de preferência conhecida por todos e de fácil reconhecimento pelo público, e colocar uma outra letra, com intenção provocativa, ou apenas adaptá-la para a cena, como em dois exemplos distintos a seguir.

Neste primeiro a canção Magnificat [\[Magnificat\]](#) é cantada como é, a mesma melodia, mas com uma coreografia exageradamente animada, um pouco acima da média de como é cantada em cultos religiosos, nesta cena para escolha de novos nomes – costume de padres evangelizadores que aportuguesavam nomes indígenas.

E neste outro, o Hino Nacional Brasileiro [\[Hino Nacional\]](#) é cantado na íntegra, cada parte parodiando um gênero musical diferente do ritmo marcial original tocado no início: bossa nova, um roquinho anos sessenta e samba, nesta cena de apresentação do exército a ser mandado para Canudos.

Associação.

“Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”, já provava no século XVIII o químico francês guilhotinado pela revolução Antoine Lavoisier, o que não vem exatamente ao caso aqui. Mas podemos dizer o mesmo da música. Nada se perde, nada se cria, tudo se transforma em som, sons que se transformam, se recombinaem. E não só sons. Sentidos também, pensando aqui em sentido como diversos conteúdos. Uma canção, quantos sentidos não traz em si, que nem passam pela nossa consciência, mas que estão ali, e fazem parte da música, e comunicam de alguma forma, em algum lugar.

Posso dar dois exemplos que ilustram bem essa ideia de composição por associação, de canções que trazem camadas de conteúdos, a partir de parcerias minhas com a cantora, compositora e atriz Adriana Capparelli, também integrante do elenco. Duas composições a pedido do Zé, já devidamente mapeadas musicalmente a partir do texto, como descrevi antes.

Precisávamos de uma canção para a cena final d’*A Luta I*, quando o personagem Coronel Tamarindo, do exército brasileiro enviado a Canudos, é morto e empalado pelos sertanejos, mais especificamente no espetáculo pelas mandrágoras, personagens femininos míticos que permeiam a tragédia no sertão do Oficina. Aqui a antropofagia se estende aos vários significados e sentidos trazidos de diversas referências. A cena terminaria com o corpo do Coronel Tamarindo

pendurado na árvore, não um tamarineiro mas um galho seco de angico, e vários outros corpos de soldados mortos, uma cena lúgubre montada pelos sertanejos para servir de exemplo para quem quisesse se aventurar novamente a invadir o arraial.

O diretor então nos deu a referência da canção *Strange Fruit*, cuja gravação mais conhecida é a da cantora americana Billie Holiday de 1967, e que foi gravada também por outros intérpretes. É uma canção que denuncia o racismo americano, e que retrata corpos negros pendurados, uma imagem muito forte que fazia um contraponto à cena da peça. Adriana e eu compusemos então o *Estranho Fruto* [[Estranho Fruto](#)] inspiradas por essa canção, não só pela harmonia e melodia, mas também pelo conteúdo da letra – numa adaptação de Tommy Pietra, um dos parceiros do Zé na dramaturgia –, imagem presente nas duas canções. Adriana canta e toca essa canção ao final do espetáculo, enquanto as mandrágoras matam o coronel e penduram-no para “a chuva lavar, para os ventos secarem ...”

Outra canção composta a partir de diferentes referências é *Jeanne Moreau*, que eu e Adriana gravamos juntas anos depois em um trabalho autoral nosso, o disco *Aos Contrários* [[#Jeanne Moreau](#)], acrescentando uma versão para o português. A letra vem de um pequeno trecho de uma entrevista da atriz francesa Jeanne Moreau que Zé Celso incorporou ao texto, para um momento em que Antônio Conselheiro pede conselho às estrelas. Aparece então a personagem Jeanne Moreau, que eu fazia para cantar com meu cavaquinho e aconselhá-lo. Como inspiração para compor esta canção, Adriana e eu, depois de um ensaio, ouvimos bastante o compositor Claude Debussy, também francês, e então compusemos a canção para a cena do espetáculo *O Homem II* [[Jeanne Moreau](#)].

São dois exemplos que busquei em minhas anotações, mas com certeza outros atadores compositores terão outros exemplos com outras múltiplas referências, inclusive com canções gravadas em seus trabalhos solo. E também assim fomos criando a música original, especialmente composta para *Os Sertões*.

VIII. A música como ponto de partida da criação cênica.

Aqui mais do que nunca vale a pena seguir as minhas orientações para audição e visualização de trechos dos espetáculos. Ouvir a canção como foi

composta, em suas gravações originais, e então ver a cena pronta no espetáculo, em trechos dos DVDs das peças, indicadas pelos links correspondentes.

As composições encomendadas. Num momento de saturação de criatividade e inventividade para novas composições – meio do processo de criação d’*O Homem II* –, tivemos a ideia de convidar compositores para compor canções específicas para algumas cenas já esboçadas. Fizemos leituras – novamente Zé, Marcelo Euclides, Cathérine, o diretor musical de então Marcelo Pellegrini e eu –, e mapeávamos o texto. Tal trecho pra tal compositor, tal trecho pra outro, pela personalidade musical de cada artista.

Conseguimos várias colaborações dessa forma, e às vezes quando o compositor não podia, por estar em processo de gravação ou lançamento de um novo trabalho (como aconteceu com Rita Lee e Marina Lima, que foram simpáticas ao convite mas não puderam aceitar naquele momento), compúnhamos nós mesmos, a partir da linguagem daquele compositor sugerido para determinado trecho do texto. Assim compusemos Adriana Capparelli e eu a canção do Antônio das mares d’*O Homem II* inspiradas em Caetano Veloso [[O mar: polipéros](#)], Celso Sim e Pepê Mata Machado a música do lençol sagrado inspirados em Marina Lima [[Lençol Sagrado](#)], para uma cena mais sensual em Canudos, compusemos a balada dos Serenos inspirados na música sertaneja [[Serenos](#)], e por aí fomos.

Num caminho inverso, recebemos o presente de uma composição de Adriana Calcanhotto (que você pode ouvir aqui em sua gravação original, na voz de Adriana Calcanhotto [[#Hora de colocar os balangandãs](#)]), e passamos boa parte do ensaio aprendendo e cantando a canção que ela havia mandado por puro prazer de cantar, e que acabou gerando uma cena muito especial d’*O Homem II*, no momento da construção das primeiras casas de Canudos [[Hora de colocar os balangandãs](#)]. Ou a composição de Jards Macalé que inspirou a cena do rebotalho nesse mesmo espetáculo [[Rebotalho](#)]. Mexemos um pouco na composição porque quisemos mudar a ordem da letra, e a canção acabou ficando ótima com as mudanças. E depois ainda soubemos que o artista estava sem compor há alguns anos, numa fase recolhida, e que aquela composição o animara a voltar a compor e se apresentar. Ou ainda uma canção que encomendamos ao compositor Chico César, que tinha ido assistir *À Terra*, e passamos para ele a letra da cena do *Estouro da Boiada*.

Chico César havia assistido ao esboço da cena no ensaio, e pensamos então que a partir do que presenciara comporia uma canção que se adequasse ao clima

imaginado para a cena. Chegou a música (aqui na gravação original de Chico César [\[#Estouro da boiada\]](#)) e não se encaixava ao que Zé tinha imaginado para uma cena de estouro de uma boiada no sertão. Muito suave. Precisávamos de algo mais forte, com energia de uma manada de bois fugindo livres pela caatinga. Mas nós os atores tínhamos gostado e ouvido bastante a canção, e resolvemos tentar encaixar aquela composição ao que o diretor imaginara para a cena. E deu certo [\[Estouro da boiada\]](#).

E as composições de Péricles Cavalcanti, já parceiro do Oficina em espetáculos anteriores (entre outras criações, fez a direção musical de *Ham-Let*) que, além de compor várias canções para os espetáculos, pensou conosco nos compositores a convidar, e ainda validou os contatos. Uma de suas principais composições para *Os Sertões* foi a canção que faz uma primeira descrição do arraial de Canudos, e que foi a principal canção dos nossos aquecimentos vocais enquanto estávamos em cartaz com o espetáculo *O Homem I*, e preparávamos o seguinte, *O Homem II*. Uma canção que era cantada por todo o elenco em cena, e que foi inspiração para muitos ensaios e também na temporada d' *Os Homens* [\[As estradas\]](#).

Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown – antes dos Tribalistas – nos brindaram com esta que deu a cara da cena dos *Tatuturamas* (na gravação original com os compositores [\[#Tatuturamas\]](#) – e na peça [\[Tatuturamas\]](#)). Foi uma canção que acabou se desdobrando em duas, a serem cantadas em cenas distintas.

Tivemos ainda o ensaio em que recebemos o compositor José Miguel Wisnik, que sentou ao piano e ficou improvisando conosco o texto da diáspora “Hoje começa a idade em busca da nova cidade...”, e que resultou na canção *Hégira*, onde todo o coro de seguidores de Conselheiro canta sertão adentro [\[Hégira\]](#). Esta canção encerra o primeiro ato e abre o segundo d' *O Homem II*. E depois o convite para o na época crítico de música erudita da *Folha de S. Paulo* Arthur Nastrovski, que assistira aos espetáculos em diferentes momentos, para compor uma canção para o final da última parte, e então em parceria com o também compositor Celso Sim chegou à valsa *Serestando* que encerra as 26 horas de espetáculos d' *Os Sertões* [\[Serestando\]](#).

A LUTA – O CORO EXPANDIDO – novos coros nas relações com o entorno do teatro e os diferentes coros de espectadores

Esse é um assunto que merece ser desenvolvido em possíveis próximos estudos. Os tentáculos dos trabalhos da Companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona, como ela se relacionou e se relaciona com o entorno do teatro, o bairro do Bixiga e seus moradores, e como seu processo de criação foi e é vivenciado juntamente a outros grupos, em outras cidades brasileiras e mesmo fora do país. São experiências e experimentos sempre ligados à montagem de espetáculos, onde a troca de saberes se dá na prática, no dia a dia dos trabalhos da Companhia.

Optei por fazer um breve relato de alguns desses afluentes que foram sendo navegados paralelamente aos trabalhos da Companhia durante vários anos, atuando junto, complementando, sementes plantadas em muitos terrenos férteis, e que foram dando seus frutos ao longo do tempo. Novos coros antropófagos aqui, ali e além.

Achei importante falar disso aqui, deixar registrado principalmente um trabalho que foi feito em contato direto com o momento presente que vivíamos no país.

Nesse momento atual de pandemia, onde temos a sensação muito concreta de que nada será como antes, que estamos em um momento de transformação profunda de toda a sociedade, de um modo de viver, de se organizar, e que a arte, como sempre, está na vanguarda dos acontecimentos. Estamos sendo obrigados a descobrir novas formas de criar e nos comunicarmos nesse momento forçado de isolamento social, onde os teatros estão fechados, os shows estão cancelados, e até parques, praças e outros locais públicos de convívio de pessoas e destas com a natureza estão proibidos de abrir, ou funcionando com limitações de horário, quantidade de público, etc.

Aos poucos vamos abrir novamente a vida, mas a sensação é de que nada voltará igual. Cabe a nós inventarmos novas formas de criar e viver. E nos relacionarmos. E para pensar novas formas, importante refletir sobre o que já vivemos e que, mesmo com todas as mudanças que virão, continuará vivendo em nós.

Esses trabalhos específicos que abordo aqui só foram possíveis devido a uma época no país de maior valorização da cultura, em que muitas empresas e o próprio governo incentivaram e criaram mecanismos para viabilizar a realização de diversas manifestações culturais, estendendo visivelmente o alcance de políticas públicas às classes geralmente negligenciadas desde sempre. Esse momento passou, vivemos em poucos anos o desmonte não só da cultura do país, mas também de outros setores importantes como educação, ciência, e especificamente agora a saúde. Escrevo quase com uma nostalgia de tempos que já entendi que acabaram.

Mas é importante ressaltar que a manutenção de uma Companhia tão numerosa, e a viabilização das temporadas de espetáculos e turnês do grupo para participar de importantes projetos e festivais no Brasil e em outros países só foram possíveis graças a um apoio de empresas, instituições e até de políticas públicas existentes nos anos retratados neste trabalho, principalmente de 2002 a 2007, que foi o período de criação, montagem e apresentação dos espetáculos d' *Os Sertões* pelo Teatro Oficina.

Figura 9 – Os Sertões em Canudos 2007⁴³



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Cafi (2007).

⁴³ Violeiro da região participa da cena do desafio d'O Homem I.

Figura 10 – Público atuador em Canudos⁴⁴

Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Cafi (2007).

I. Movimento Bixigão: o coro de crianças e adolescentes do bairro. Relação com a comunidade. [\[#inverno\]](#)

Como bem introduz a diretora e pesquisadora Silvana Garcia (2010), em artigo sobre Os Sertões:

Por outro lado, é nas relações que estabelece com a comunidade do entorno do teatro que o Oficina realiza o sonho da comunhão entre o teatro e o mundo. Em *Os Sertões*, essa relação com a comunidade dá-se concretamente, em primeira instância com a inclusão literal, no espetáculo, da comunidade do entorno, resultado do projeto que ficou denominado “Bexigão” (p. 73).

O Movimento Bixigão surgiu por necessidade artística. E estética, social, emocional, existencial. O Bixigão é um braço essencial dos diversos projetos do Oficina para trabalhar com o entorno do teatro. Surgiu pela necessidade da

⁴⁴ Cena de massacre dos conselheiristas.

participação de crianças nos espetáculos, e principalmente para os momentos finais d'Os *Sertões*, quando é retratada a queda de Canudos:

[...] caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados (CUNHA, 1998, p. 497),

como descreve Euclides nas últimas páginas do livro. Essa criança teria que passar por todas as partes d'Os *Sertões*, para chegar nesse final como representante de todas as crianças do arraial.

A participação das crianças e adolescentes do entorno do teatro, moradores do bairro do Bixiga, foi essencial para todo o processo de criação, montagem e apresentação dos espetáculos. Desde a inspiração para criação de cenas onde os personagens eram plantas, bichos, formações rochosas, em que a presença das crianças despertou e trouxe para a cena o lado lúdico, da brincadeira, tornando mais fácil e prazerosa a contracenação dos elementos da natureza, inclusive os humanos, até as cenas finais da tragédia. E foi essencial também para os atores da Companhia, criando uma relação real e humana com nossos vizinhos, habitantes da periferia central da cidade, muitos moradores de ocupações nas proximidades do teatro.

Para a música dos espetáculos, a presença das crianças e adolescentes do bairro, que assim como o elenco já presente vinham de várias partes do país, também foi de grande importância, pelas diversas influências e atualidade que trouxe, além de uma renovação da energia do teatro como um todo, não acostumado a ter crianças na equipe de criação.

“Movimento Bixigão. Na ação de incluir a cultura dos jovens herdeiros sertanejos do bairro do Bixiga em São Paulo na criação artística coletiva da pequena multidão que se reúne em torno do Teatro Oficina”. Assim define Tommy Pietra, parceiro no projeto *Revista Bixiga Oficina do Samba*, na *Revista de Samba*, revista publicada em formato de songbook, com letras, partitura e cifras das canções, além de pequeno histórico de cada uma, um dos resultados do projeto (2006, p. 11).

Como na música dos espetáculos d'Os *Sertões*, e no projeto que vou descrever a seguir, o *Revista Bixiga Oficina do Samba*, as crianças e adolescentes não só aprenderam – na prática diária de exercícios, e atuando junto tanto nos espetáculos da Companhia como nos shows de lançamento do disco – um pouco de

música, mas também praticaram junto a músicos experientes, e ainda trouxeram suas próprias influências musicais para os trabalhos da Companhia. E com as oficinas de música tiveram acesso a uma prática que a maioria das escolas públicas de hoje não oferece, e ainda, através de repertório comum cantado coletivamente nos espetáculos e em encontros informais do grupo, uma forma de identificação enquanto grupo, com canções criadas por e para eles, fazendo parte e enriquecendo a formação musical de cada um ali.

Possibilitando um caminho além do simples desfrutar passivo da música, que há muito tempo na nossa sociedade contemporânea vem sendo uma experiência muito mais de ouvir cantores e grupos musicais, principalmente como público, desde que a música passou a ser cada vez mais parte de uma estrutura de *show business*, de cultura de massa, de entretenimento e consumo. A música cantada e vivida no teatro possibilita e proporciona uma experiência coletiva da música, de cantar junto, e até de participar da composição de novas canções, feitas especialmente para os espetáculos.

Assim o Movimento Bixigão participou de todo o processo de criação e apresentação dos espetáculos d'Os *Sertões*, quando aproximadamente 30 crianças e adolescentes de São Paulo trabalhavam junto aos atores da Companhia, sendo que um grupo menor participava ainda mais ativamente, com personagens definidos.

II. Para além do espetáculo: o projeto Revista Bixiga Oficina do Samba. Movimento Bixigão como Ponto de Cultura.

Figura 11 – Show de lançamento do disco *Revista Bixiga Oficina do Samba*⁴⁵

Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Maurício Shirakawa (2006).

Nos anos de 2004 a 2006 coordenei ainda o projeto *Revista Bixiga Oficina do Samba*, que aconteceu paralelamente ao processo d' *Os Sertões*, onde reunimos o trio *Revista do Samba*, atores do *Teatro Oficina*, integrantes da *Escola de Samba Vai Vai* localizada no bairro do Bixiga, integrantes do *Teatro Popular Solano Trindade do Embu das Artes*, e o *Movimento Bixigão*. Projeto contemplado pelo falecido programa *Petrobras Cultural*, quando realizamos pesquisa de repertório de sambas do bairro do Bixiga e do *Teatro Oficina*, gravamos e lançamos o disco *Revista Bixiga Oficina do Samba* e a *Revista de Sambas*, e produzimos o vídeo documentário *Bixiga Samba*.

Este projeto viabilizou também a realização de várias oficinas gratuitas de artes para os integrantes do *Movimento Bixigão* durante o processo d' *Os Sertões*, possibilitando um maior desenvolvimento dos talentos artísticos de cada um: percussão com Carlos Caçapava, capoeira com Pedro Epifânio, instrumentos de corda com Adriano Salhab, teat(r)o e circo com Camila Mota, Freddy Allan e Fioravante Almeida, dramaturgia com Tommy Pietra, Lúcia Telles e Patrícia Aguille,

⁴⁵ Com *Revista do Samba* e *Movimento Bixigão* – *Teatro Oficina* 2006.

piano e percepção musical com Otávio Ortega e Tulipa, canto comigo e Karina Buhr, com a coordenação da atriz Sylvia Prado. O projeto previa um ano para sua realização, mas conseguimos estender o tempo de duração das oficinas, que depois tiveram sua continuidade viabilizada pela oficialização do Movimento Bixigão como Ponto de Cultura – programa do extinto Ministério da Cultura⁴⁶ –, onde seguimos trabalhando por mais dois anos.

É um projeto que acaba sendo interrompido de tempos em tempos pela dificuldade de se manter uma estrutura necessária para sua continuidade, mas que na verdade não para nunca, uma vez que o teatro sempre descobre formas de trabalhar com seu entorno.

O disco *Revista Bixiga Oficina do Samba*, gravado e lançado na época - com shows no Teatro Oficina e outros espaços de São Paulo capital e interior, Teatro Popular Solano Trindade no Embu das Artes, no Teatro Rival no Rio de Janeiro, com participação de muitos convidados que participaram também das gravações, e ainda shows do trio Revista do Samba em diversos países –, está disponível hoje nas várias plataformas virtuais dedicadas à música, podendo ser acessado também aqui.

[\[#Revista Bixiga Oficina do Samba\]](#)

No repertório, sambas do bairro do Bixiga de São Paulo, do Teatro Oficina, da Escola de Samba Vai Vai, e muitas participações especialíssimas, começando pelo Teatro Popular Solano Trindade com seu naipe de percussão e a voz de Raquel Trindade e seus netos Zinho Trindade – rapper que fala poema de Solano Trindade – e Manoel Trindade na percussão, o cantor Thobias da Vai Vai, puxador de samba e durante muitos anos presidente da Escola, Seu Osvaldinho da Cuíca e Seu Maninho também da Cuíca, os cantores do Oficina e atuadores d’Os *Sertões* Adriana Capparelli, Camila Mota, Celso Sim, Karina Buhr e Mariana de Moraes e o diretor Zé Celso, o coro de atuadores do teatro, e as crianças e adolescentes do Movimento Bixigão, que cantaram e tocaram percussão tanto nas gravações quanto nos shows de lançamento do disco. Contamos ainda com músicos convidados, como o trombonista Bocato, Thiago Beat Box, além dos músicos da banda do Oficina da época Ito Alves, Otávio Ortega, Adriano Salhab e André Santana (“Lagartixa”), e dos percussionistas Carlos Caçapava e Adailson Jacobina.

⁴⁶ Ministério da Cultura, o MinC, criado em 1985 no Governo do Presidente José Sarney, brevemente extinto em 2016 após o golpe pelo Presidente interino Michel Temer, e novamente extinto em 2019 pelo Presidente Jair Bolsonaro.

Os shows de lançamento do disco no Oficina, além de reunirem ainda mais convidados, como o Maracatu do Teatro Popular Solano Trindade e parte da bateria, porta-bandeira, mestre-sala, passistas e músicos da Escola de Samba Vai Vai, aconteceram também em outros espaços da cidade e no interior do estado, proporcionando uma nova experiência para os participantes do Movimento Bixigão, focada na linguagem musical.

As faixas do álbum em que o Movimento Bixigão participa, tocando percussão e cantando, são: [\[#Inverno\]](#), de José Miguel Wisnik, [\[#Tradição – Vai no Bixiga pra ver\]](#) e [\[#Solano Trindade – o Moleque do Recife\]](#), ambas de Geraldo Filme.

Figura 12 – Apresentação do Movimento Bixigão junto ao trio Revista do Samba⁴⁷



Fonte: Acervo pessoal (2006).

III. Oficinas para novos coros: Salvador, Recife, Recklinghausen, Berlim,

⁴⁷ No Teatro Popular Solano Trindade no Embu das Artes. Com as participações especiais de Raquel Trindade e Seu Maninho da Cuíca.

Quixeramobim e Canudos. Transformações internas.

Além de São Paulo, na sede do Oficina da rua Jaceguay 520, apresentamos os espetáculos d'Os *Sertões* no festival Encena, do Rio de Janeiro e no festival Ruhrfestspiele em Recklinghausen em 2004 e no ano seguinte no teatro Volksbühne em Berlim, Alemanha, e ainda como maratona de todas as cinco partes no ano de 2007 nas cidades de Salvador (BA), Recife (PE), Quixeramobim (CE) – cidade natal de Antônio Conselheiro –, e Canudos, sertão da Bahia, onde se passa a tragédia, e onde encerramos o projeto.

Em cada uma dessas cidades, com exceção de Recklinghausen e Rio de Janeiro, onde nos apresentamos mais no início do processo, trabalhamos com um grupo de crianças e adolescentes locais, que participaram dos espetáculos, juntamente com nosso grupo de São Paulo, do Movimento Bixigão.

Figura 13 – Integrantes do Movimento Bixigão jogando capoeira em Recklinghausen⁴⁸



Fonte: Acervo pessoal (2004).

⁴⁸ Cidade alemã onde apresentamos os três primeiros espetáculos d'Os *Sertões*.

Assim como Euclides da Cunha transformou sua visão do que estava acontecendo em Canudos a partir do momento em que viu *in loco* a atuação do exército brasileiro, e se viu atravessado por uma realidade que ele ainda não conhecia, o processo de criação e montagem dos espetáculos d'Os Sertões pelo Teatro Oficina passou os anos de sua realização transformando muita gente, desde o público que foi ao teatro pela primeira vez – e não foram poucos durante as viagens dos espetáculos, principalmente nas cidades de Canudos e Quixeramobim – , passando pelos participantes das oficinas e dos espetáculos nas cidades das turnês, até nós atuadores integrantes da Companhia na época.

Fazendo *Os Sertões*, uma das transformações por que passei, talvez a mais importante, foi tomar na pele a consciência de classe, e de tentar ir além de uma posição viciada de classe média, tanto na prática artística quanto na vida. Nasci numa família de classe média e tive uma criação comum à minha classe, consciente disso mas nem tanto, até entrar de corpo e alma no processo d'Os Sertões. Desde a leitura aprofundada e incorporada do livro, paralela a um olhar cru em relação à minha própria origem, até e principalmente por todo o processo de criação e atuação no Movimento Bixigão, operou-se naturalmente em mim uma mudança de visão de mundo que continuou a operar em todos os setores da vida nos anos seguintes.

Nunca antes havia sido tão clara pra mim a divisão de classes vivida por todos nós em nossas vidas cotidianas, e ao mesmo tempo tão surpreendente perceber que essa mesma divisão não se repetia em cena. Em cena não interessa de onde você vem, que vida você teve, em que escola estudou, que amigos fez ou desfez. Depois de dizer MERDA o que importa é estar em cena, saber reconhecer no olhar quem está ali realmente naquele lugar naquela hora, num estado de prontidão total, em quem confiar e acreditar naquele estado, que é outro do da vida cotidiana. Ou se tem isso – que também pode ser trabalhado e conquistado –, ou não. E ali somos todos iguais e diferentes, porque cada um é o que é. Sem as máscaras da sociedade. Do dia a dia. Sem as máscaras de classe.

Um exemplo que cabe aqui, porque tem na música o detonador de sentidos. Fui tocar com a banda Comadre Florzinha⁴⁹ em Quixeramobim e na vizinha

⁴⁹ Banda feminina originária de Pernambuco, que tinha em sua formação original as atrizes e cantoras Isaar França e Karina Buhr, que vieram para o Oficina a convite do Zé para participar do espetáculo

Quixadá, no Ceará, durante o processo d'Os *Sertões*. Ainda estávamos na montagem do espetáculo *A Luta I* (2005), antes da ida de todo o grupo para apresentações das cinco partes na cidade natal de Antônio Conselheiro, Quixeramobim. No mesmo festival em que nos apresentamos, à tarde, antes dos shows noturnos, apresentou-se um grupo de crianças, que cantavam acompanhando-se tocando instrumentos de percussão feitos de lata. Vestiam camisetas do MST, Movimento dos Sem Terra, e entre as canções interpretaram *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Lembro que achei bonito, mas outras coisas aconteciam ao mesmo tempo naquele festival, era uma cidade que estava conhecendo, e assim como o público em geral não prestou muito atenção naquelas crianças, eu também logo joguei a atenção pra outro lado, passou.

Dois anos depois, agora em 2007, fomos toda a Companhia apresentar os cinco espetáculos d'Os *Sertões* na mesma Quixeramobim. Desta vez toda a cidade nos recebeu, fizemos um cortejo por ela logo ao chegar, fomos como personagens conhecer a casa onde nasceu e viveu Antônio Conselheiro. Chegamos uma semana antes, tempo necessário para conhecer um pouco a cidade, a cidade nos conhecer, trabalhar com as crianças e adolescentes locais, e conversar sobre as peças com o povo do lugar pela rua, no supermercado, nos bares e restaurantes.

E novamente as mesmas crianças. A cada cidade em que íamos apresentar *Os Sertões*, trabalhávamos com crianças da cidade, um correspondente do nosso Movimento Bixigão em São Paulo, do qual alguns integrantes, em sistema de revezamento, viajavam conosco participando dos espetáculos. Em Quixeramobim o ator Zé de Paiva, que ensinava capoeira para a garotada em São Paulo, foi antes do grupo todo, para trabalhar uma das cenas d'*O Homem I – o Tai-tá* – com as crianças da cidade. Algumas delas viviam no primeiro assentamento do Movimento Sem Terra brasileiro, que levava justamente o nome de Antônio Conselheiro, homenagem ao fundador de Canudos e natural da cidade. Sabendo da existência do grupo musical das crianças do acampamento, as convidamos para uma participação no espetáculo.

Ali, no espetáculo, cantando na mesma pista, vi o mesmo grupo com um outro olhar, ouvi diferente, entendi sua história, sua importância. A participação do grupo criou até um certo mal-estar em parte da plateia da noite, formada por gente de todo

Bacantes, e de cuja formação em São Paulo participei tocando cavaquinho e violão, paralelamente ao projeto d'Os *Sertões* e por alguns anos seguintes.

tipo, da cidade, da capital, estudantes, religiosas seguidoras de Antônio Conselheiro, mas também dos donos da terra, que não viram com bons olhos aquelas crianças ex-Sem Terra participando de um espetáculo de uma Companhia de São Paulo, das mais importantes do país, “aquilo ali deveria ser um acontecimento para a elite”. . . parecia ser o pensamento de alguns. E ali estavam aquelas crianças artistas tocando seus instrumentos de lata, cantando com tanta propriedade essa obra prima que é a canção *Asa Branca* (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), elas que conhecem a seca do sertão, a “terra ardente qual fogueira de São João” (ASA..., 1975), lá estavam eles, na pista de terra seca batida do teatro-circo armado na cidade. Ali elas eram os deuses da terra, os heróis mirins, cantando sua realidade, contracenando conosco, que tínhamos lido muito, trabalhado muito, ensaiado muito, mas agora estávamos ali com os verdadeiros representantes da nossa tragédia social, juntos, vivendo a cena, atuando.

Depois o grupo nos convidou para conhecer o acampamento, e fomos recebidos com um jantar muito farto, só com produtos plantados e criados por eles, numa recepção calorosa regada a generosidade e troca genuína. O líder da comunidade falou para todos, emocionado, dizendo da importância de estarmos ali, que muito do espetáculo usava de uma linguagem não familiar a ele, que tinha visto coisas que nunca vira e que o fizeram pensar, e que assim como eles eram discriminados ele entendeu que nós éramos também, talvez por outros motivos, mas que éramos todos marginais às nossas sociedades, e que o fato de estarmos ali juntos nos unia em nossas semelhanças e diferenças.

E aquelas crianças, as mesmas que eu havia visto dois anos antes meio inadvertidamente, sem me envolver tanto, agora estavam ali ressignificadas, no meio da pista do teatro, cantando a vida delas que era a dos nossos personagens, portanto nós também, e estávamos juntos na cena, cantando em roda, com a mesma banda, éramos atores de um mesmo espetáculo, de uma mesma história, de uma mesma realidade também aqui agora, falando da terra hoje, da briga pela terra, da hipocrisia da classe dominante, dos donos da terra, dos donos do dinheiro, só que ali na pista não tinha essa divisão, estávamos em cena atuando nós mesmos e cantando. Naquele tempo fora do tempo de que falei muitas páginas atrás. E contando uns com os outros, confiando que segurariamos a cena, tínhamos nossa arte para nos comunicarmos entre nós e com o público.

Figura 14 – Ensaio Bixigão – (2007)⁵⁰

Fonte: Acervo pessoal (2007)

IV. O coro expandido nas oficinas das *Dionisíacas em Viagem*. Universidade Antropófaga 1^a e 2^a dentições.

O coro expandido nas oficinas das *Dionisíacas em Viagem*.

Bem resumidamente, *Dionisíacas em Viagem* foi um projeto que realizamos no ano de 2010 e início de 2011, quando viajamos toda a Companhia por 9 capitais brasileiras (Brasília, Belo Horizonte, Salvador, Recife/Olinda, Belém, Manaus, Rio de Janeiro, Fortaleza, além de São Paulo) apresentando quatro espetáculos diferentes. Em cada cidade montávamos uma lona com capacidade para um público de aproximadamente 2.000 pessoas e de quinta a domingo ou de sexta a segunda-feira

⁵⁰ Dança do siri em Salvador com o ator Francisco Rato.

apresentávamos os espetáculos, nesta ordem: *Taniko*, *Cacilda!!*, *Bacantes* e *Banquete*.

Em todas as cidades chegávamos – elenco, diretor e parte da técnica – ao menos uma semana antes das datas das apresentações, para realização de oficinas com artistas e técnicos locais. E outra parte chegava ainda antes, para fazer toda a produção local, erguer a lona e preparar o espaço para os ensaios e apresentação dos espetáculos.

Vou me ater às oficinas de música e ao novo desafio de atuar – e cantar – em um espaço tão maior que o Teatro Oficina em São Paulo. O maior desafio pensando nas vozes dos atores foi a adaptação a um espaço muito maior do que ao que estávamos acostumados, e a um público aproximadamente cinco vezes maior que o de um público de uma noite cheia na sede do Oficina. O som era outro. Pra começar todos os atores teriam que usar microfones, esse som teria que ser estudado num primeiro momento para a montagem geral no espaço, e depois, a cada cidade, uma regulação específica, o que exigiria dos atores um tempo a mais para se familiarizar com os novos equipamentos, e fazer as adaptações necessárias a esta nova linguagem. E ainda por cima o público estaria mais distante, seria bem maior em número – pensando nos momentos de público ator em cena –, e o som percorreria novos caminhos.

Passamos então a ter uma tarde, anterior aos dias de apresentação dos espetáculos, especialmente voltada ao reconhecimento do novo espaço sonoro, à equalização de som dos atores, da banda, e de todos juntos – fora as passagens de som nos dias de espetáculo. Na sede do Oficina já estávamos usando microfones nos espetáculos anteriores, mas principalmente para os protagonistas e atores que faziam personagens com falas solo. Os cantores que solavam alguma canção geralmente usavam o microfone de bastão, de qualidade sonora superior, mas que exigia que o ator o empunhasse, o que já dava uma cara de show à cena, o que era às vezes desejável, outras vezes não.

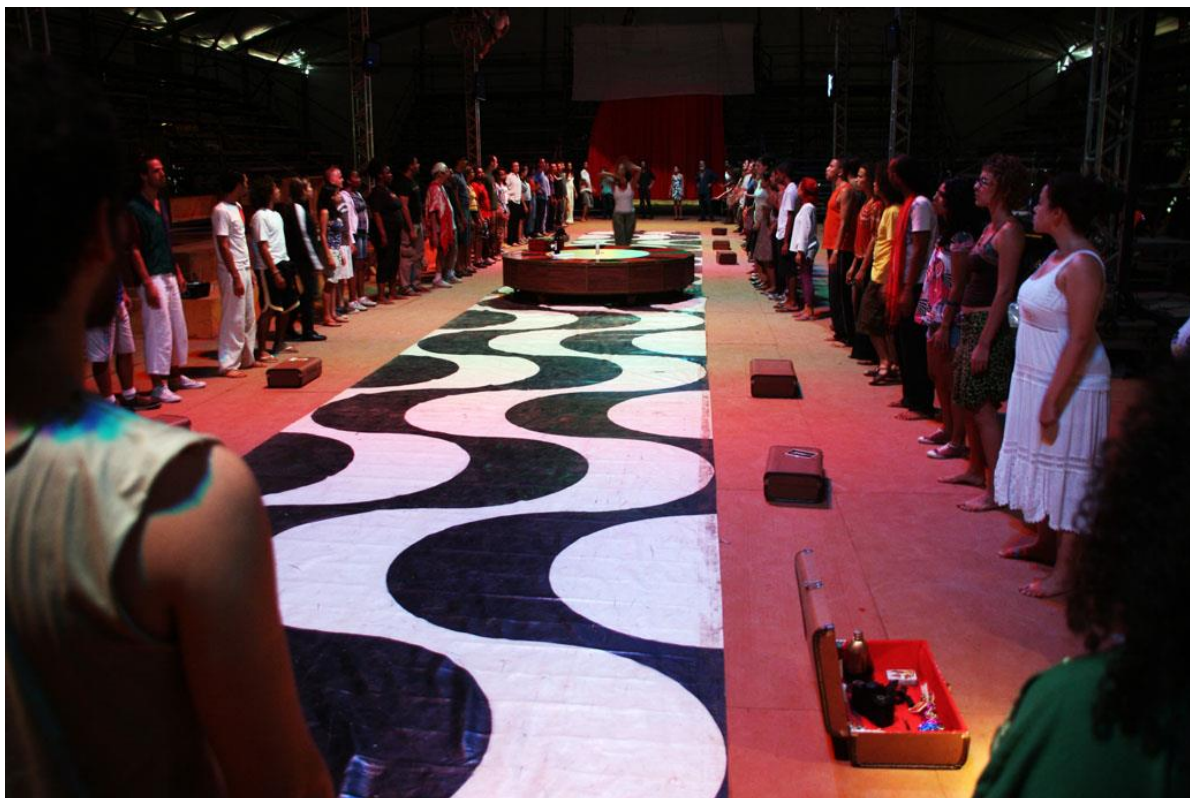
E o grande desafio: microfonar o coro. Equalizar as vozes. Fazer com que ele soasse como coro, e não como algumas vozes sobressaindo e outras acústicas ao fundo, ou mesmo inaudíveis. Sinto que esse é um desafio encontrado até hoje, não só pelo Oficina nos diferentes espaços em que se apresenta, mas pela maioria dos espetáculos teatrais/musicais que em algum momento têm o coro como personagem.

Já em relação ao trabalho com esses coros expandidos nas capitais em que fomos nos apresentar, uma grande constatação foi da importância da música como forma de aquecimento de um grupo grande de pessoas. O trabalho de preparação para o canto, a timbragem de tantas vozes diferentes, mas principalmente a música como instrumento de concentração. Possibilidade de se atingir mais rapidamente o estado de poesia desejado por todos como inspiração para o trabalho que viria a seguir, horas e horas de ensaio num espaço novo, com um coro novo, desconhecido, de pessoas de diferentes origens, práticas, familiaridade com as linguagens da música e do teatro. E com a prática e linguagem específicas do Teatro Oficina.

E esses novos coros participariam de cenas escolhidas dos espetáculos, e quase todas eram cenas musicais. Vários desses participantes das oficinas acabaram por “fugir com o circo” em algum momento, e vieram parar no Teatro Oficina em São Paulo, muitas vezes para assistir ou participar dos espetáculos em cartaz, e outras ao menos para conhecer o espaço sede da Companhia.

Com essas práticas locais, não apenas consolidamos uma prática nossa, interna, capaz de se expandir para coros numerosos, como criamos também um novo *tyaso*, pessoas espalhadas pelo país – e até fora dele –, ligadas no nosso trabalho, nas novas criações, e que levaram algo da linguagem praticada ali para seus grupos, seus trabalhos solo. Uma grande rede de criação que agora se encontra de novo também virtualmente, com a disponibilização do repertório de espetáculos do Teatro Oficina pela internet. Repertório que já se apresenta como uma nova linguagem, não substituta do teatro, mas de alguma forma complementar, que possibilita ao teatro chegar a mais pessoas espalhadas pelo mundo afora e sertão adentro, e se comunicar com elas.

Figura 15 – Aquecimento com o coro das oficinas para Cacilda!! – Dionisíacas em Viagem⁵¹



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Neander Heringer (2010).

Universidade Antropófaga 1ª e 2ª dentições.

Sentimos nessas oficinas pelo Brasil uma potência muito grande de troca de saberes. E também uma forma de abrir os trabalhos da Companhia para pessoas interessadas em conhecer mais a fundo o processo de criação desse grupo que se reúne no Teatro Oficina. Como se fosse o início da Universidade Antropófaga⁵², dentição Zero. E deu vontade e necessidade de continuar.

Foi também uma forma de renovar o grupo, de se abrir para novas influências, novas linguagens, novas formas de trabalhar no coletivo. E assim, no início do ano seguinte a esse das viagens pelo Brasil, em 2011, abrimos oficialmente os trabalhos da Companhia, através de um chamado para a 1ª dentição da Universidade Antropófaga.

⁵¹ Salvador, 2010.

⁵² Universidade Antropófaga: prática de troca de saberes do Teatro Oficina. Tomando – comendo – o termo da *Revista de Antropofagia*, que tinha seus exemplares divididos em dentições, também é assim na Universidade Antropófaga. Para mais informações: <https://universidadeantropofaga.org>.

Estou falando sempre na primeira pessoa do plural, deixando aberto o assunto para possíveis novos pesquisadores que queiram se debruçar sobre o tema, que merece um estudo apaixonado, como foram essas primeiras dentições. Fizemos então o chamado, e os antropófagos vieram. De várias partes do país, muitos que tinham acabado de conhecer o trabalho do Oficina pelos espetáculos das *Dionisíacas* em suas cidades.

E com a participação da 1ª dentição criamos o espetáculo *Macumba Antropófaga*, a partir do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, que teve na música um elemento forte como preparação de um grupo novamente bem heterogêneo, e também no próprio espetáculo, onde o coro é novamente protagonista e canta na maior parte de sua presença em cena.

Um importante avanço para o coro com esse espetáculo foi o desafio de cantar o *Choros n. 10* de Villa-Lobos, com divisão em oito vozes, trabalho assumido heroicamente pelo diretor musical Felipe Botelho, banda e todo o *tyaso*, e que foi se aprimorando nos espetáculos seguintes da Companhia.

Para a dentição seguinte, em 2015, nova chamada para a Universidade Antropófaga, e novamente um grande número de interessados de todo o país. Desta vez a relação com a música já era um quesito para a avaliação do novo antropófago em potencial. Esta dentição não estava tão diretamente ligada à montagem do espetáculo da Companhia, apesar de vários novos integrantes acabarem sendo incorporados ao elenco do espetáculo que viria a seguir, uma nova montagem de *Mistérios Gozosos*, de Oswald de Andrade. Desta vez os trabalhos com a Universidade Antropófaga resultaram também no Bloco Pau-Brasil, que saiu com grande sucesso pelas ruas do Bixiga no sábado e domingo anteriores ao Carnaval de 2016.

Estávamos no início do processo de ensaios com a Companhia, e num primeiro momento o diretor não queria ainda que os integrantes desta 2ª dentição participassem dos ensaios – não era um espetáculo que previa um coro grande, e os personagens não eram muitos. Estipulamos então o horário anterior aos nossos ensaios para as oficinas nas várias áreas de atuação da Companhia – vídeo, direção de arte, direção de cena, figurino, voz, canto, percepção musical, percussão, comunicação, produção, atuação –, e o ator Marcelo Drummond sugeriu de trabalharmos também Oswald de Andrade nas oficinas, e o texto escolhido foi *Poesia Pau-Brasil*.

Nas oficinas de música passamos então a ler o texto já com a intenção de transformá-lo em música. E assim nasceu o repertório do que veio a ser o Bloco Pau-Brasil. Uma prática já muito exercitada em criações anteriores, e que agora se expandia para novos coros.

V. O coro antropófago no Carnaval em São Paulo. O Carnaval, o Teatro de Estádio e a voz nisso tudo. O bloco Pau-Brasil.

O coro antropófago no Carnaval em São Paulo.

Ao longo – e depois – do processo d’Os *Sertões* tivemos algumas experiências que podemos considerar como de Teatro de Estádio ligadas ao Carnaval de rua em São Paulo.

Em 2004 formamos uma ala para o desfile da Escola de Samba Vai Vai, escola tradicional do bairro do Bixiga e uma das mais antigas de São Paulo, fundada em 1930 ainda como Cordão. Era a ala Teatro Oficina. Estávamos em cartaz com *O Homem II*, terceiro espetáculo da série d’Os *Sertões*, e como no dia do desfile estávamos em cena, saímos direto do espetáculo para o sambódromo. Cada um escolheu o figurino de seu personagem mais querido e essas foram as nossas fantasias. Foi uma ala meio desorganizada, não tínhamos nenhuma coreografia e nossos figurinos não funcionaram tão bem na avenida quanto no teatro – diferença de proporção, relação diferente com a luz, e outros possíveis motivos.

Mas foi uma primeira experiência na avenida, cantando para aquela multidão nas arquibancadas. Se no Oficina tínhamos que olhar pra cima para nos comunicarmos com o público que se sentava no segundo e terceiro andares das galerias, no Anhembi tínhamos o público dos camarotes, próximos a nós no chão, e mais muitos andares das arquibancadas do sambódromo. Cantar e interpretar o samba, cantar sem parar, cantar para o público, para as câmeras que registravam o desfile, andar seguindo as ordens da harmonia, não deixar espaços vazios na nossa ala, tudo isso em uma hora de desfile, uma iniciação com tudo ao mesmo tempo agora acontecendo, e ainda não fazer feio para a escola não perder pontos na avenida. Curso intensivo de atuação em teatro de estádio. Reconheço que não nos saímos muito bem.

Anos depois fomos convidados – o coro do Teatro Oficina – pelo Márcio Telles, um dos atores da Companhia que estava então exercendo a função de diretor artístico da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde – também uma escola tradicional de São Paulo –, para compor uma ala para o desfile do Carnaval de 2013 cujo enredo eram as revoltas populares brasileiras, e uma delas, das mais importantes da nossa história, era a do arraial de Canudos. Tínhamos apresentado *Os Sertões* pela última vez em Canudos na Bahia em 2007, então ainda estávamos grande parte do elenco do teatro familiarizados com o tema, e muitos de nós que estávamos no Oficina naquele momento tínhamos participado de todo o processo de criação e montagem d’*Os Sertões*. Muitos que já não estavam mais no teatro vieram se juntar ao coro para participar do desfile, e assim criamos coletivamente uma dramaturgia coreografada para a nossa ala, com soldados, canudenses, jagunços, zabaneiras, a seca, Euclides da Cunha e outros personagens da saga, e o diretor José Celso como Antônio Conselheiro.

Desta vez já estávamos mais preparados para o sambódromo. Tínhamos passado por nossa iniciação no desfile da Escola de Samba Vai Vai, e agora queríamos dar um passo adiante, criando uma cena/coreografia da ala a partir do que tínhamos vivido nas montagens e apresentações d’*Os Sertões*. Aprendemos o samba bem antes, fizemos muitos ensaios no teatro – e no terreno ao lado – onde fomos criando o que apresentaríamos na avenida, participamos de vários ensaios na quadra da escola, nas ruas em volta da quadra, nas ruas em volta do teatro, e ainda de um ensaio técnico no sambódromo. A cena aconteceu umas oito vezes na avenida durante o desfile, entrecortada por uma coreografia dançada, fazendo a ligação com as outras alas da escola.

Essa experiência aconteceu depois de termos exercitado também nossa experimentação nas tendas para duas mil pessoas durante o projeto das *Dionisíacas em Viagem*, o que influiu positivamente em nossa atuação, pois então já tínhamos aumentado em algumas vezes nossa sensação de proporção de tamanho.

Vendo e vivendo o Carnaval em São Paulo, e acompanhado o desfile das Escolas do Samba do Rio de Janeiro e alguns carnavais de rua espalhados pelo Brasil, fica evidente a semelhança entre teatro que fazemos e o Carnaval. A busca do Teatro de Estádio já acontece na rua, no teatro de estádio que são os desfiles das escolas de samba. Estamos em 2020, na terça-feira de carnaval o atual Presidente da República envia mensagens pelo WhatsApp chamando o povo às

ruas para defendê-lo, num movimento para enfraquecimento e possível fechamento do Congresso Nacional e do Supremo Tribunal Federal. E é o Carnaval que escancara nas ruas a insatisfação de grande parte da população com o governo, denunciando as injustiças do Brasil atual, mostrando um Jesus Cristo preto e pobre morador da favela e sofrendo preconceito e agressões de policiais e de parte da população, principalmente das elites; pedindo respeito para as religiões de matriz africana; contando a história dos indígenas que já habitavam a região do Rio de Janeiro antes da invasão portuguesa; a história das lavadeiras cantoras de Salvador na Bahia; de Benjamin de Oliveira, o primeiro palhaço negro do Brasil; da vida e carreira musical e posicionamento político da cantora Elza Soares, e outros enredos ligados diretamente à nossa realidade contemporânea. Um Carnaval com sambas que falam de hoje, uma aula prática e intensiva a reafirmar que toda arte é política. E o Carnaval brasileiro está na vanguarda com sua linguagem única e transmitida pro mundo inteiro. Pós-graduação em Teatro de Estádio.

O Carnaval, o Teatro de Estádio e a voz nisso tudo.

Como projetar a voz. No sambódromo queremos que nossa voz chegue até a última fila da arquibancada. Lançamos a voz naquela direção, lançamos o olhar. Naturalmente a voz já sai mais pela cabeça, vibra pelo corpo inteiro porque estamos inteiros ali na avenida, dançando com todos, na batida do samba, enchendo os pulmões pra soltar a voz no mesmo ar que vibra com os tambores da bateria da escola. O que compreendemos ali no corpo vale como um intensivão de aulas de voz. Ao mesmo tempo, no aquecimento vocal provocamos essa imagem, de jogar a voz para o último andar. Imaginar ou lembrar a experiência do sambódromo concretiza o ato de projetar a voz.

O diretor polonês Jerzy Grotowski (2007), em seu processo de aprofundamento no trabalho do ator, descreve assim seus experimentos com a voz, na tentativa de ativar os vibradores de diferentes partes do corpo:

Foi o início da pesquisa em uma outra direção. Observei que se vocês quiserem criar um eco exterior, podem ativar os vibradores sem qualquer premeditação. Se começam a falar em direção ao teto, neste momento, o vibrador do crânio irá libertar-se sozinho. [...] eu costumava ajudar o ator com uma fórmula: “a sua boca está sobre a cabeça” (p. 155).

Posso dizer que tivemos experiência semelhante com as nossas saídas na avenida.

Experiência que serviu também para as saídas do Bloco Pau-Brasil pelo bairro do Bixiga, quando nos apresentávamos para o pessoal que andava ali pelas ruas, mas também para os moradores dos prédios do percurso. E a mesma recomendação de olhar sempre para o alto, cantando para o pessoal da torrinha, que agora eram os moradores do bairro em suas janelas.

O Bloco Pau-Brasil.

Já havíamos saído em Carnavais anteriores com algum grupo sambando pelo bairro, mas este ano – 2016 – fomos preparando o Carnaval com ensaios do bloco no teatro abertos ao público, e com a bilheteria arrecadada conseguimos alugar pela primeira vez um carro de som, fazendo assim nossa primeira experiência como um bloco já com um porte um pouco maior, e mantendo a linguagem teatral. Tínhamos bateria tocando no chão com regência do percussionista Vítor da Trindade, responsável pelas aulas de percussão da Universidade Antropófaga, e no carro fomos Felipe Botelho no baixo, eu no cavaquinho, e três microfones para vozes.

No repertório, os poemas do livro *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, musicados em oficinas de música pela 2ª denteção da Universidade Antropófaga. E para a composição, seguimos nossa prática já de anos na Companhia, que foi se aperfeiçoando de montagem em montagem. Um bom aquecimento de voz, exercícios para ampliação da percepção musical do grupo, e então escolhíamos determinado poema do livro e, a partir de algumas direções, discussões de conteúdo, e diferentes associações, íamos musicando os poemas. Outras vezes algum novo antropófago trazia uma ideia de casa, que desenvolvíamos depois no ensaio em coro, outras canções vieram a partir de improvisos para criação de cenas, que ditaram suas próprias necessidades musicais.

Num primeiro momento a ideia nem era a de montar um bloco de Carnaval. Mas a partir das composições das canções e criação das cenas, e de uma primeira apresentação no teatro, vimos que aquela poderia ser uma linguagem para um bloco de Carnaval. Não um teatro de rua, mas um teatro na rua, para e com os moradores do bairro.

Fizemos então um trabalho de reconhecimento das ruas do entorno do teatro, pensando em possíveis trajetos para o bloco. E assim montamos novamente as cenas adaptando-as aos locais em que poderiam ser feitas. Determinamos dois trajetos diferentes, pensando então como duas apresentações do 'espetáculo'. Um dos trajetos era praticamente o mesmo que fazíamos na abertura do espetáculo *Macumba Antropófaga*, e para o outro escolhemos o Bixiga do outro lado do Minhocão, ainda menos explorado por nós.

E assim, depois de algumas saídas informais do grupo pelas ruas do Bixiga em carnavais anteriores, o Bloco Pau-Brasil entrou oficialmente na programação de blocos de rua da cidade de São Paulo no Carnaval 2016.

VI. Experiência de assistir ao musical *Roda Viva*. Aqui agora eterno presente. Paralelos: os desafios do coro lá e cá.

No início de 2020 assisti à *Roda Viva* como público no Teatro Municipal de São Paulo, depois da peça cumprir temporada de um ano de sucesso no Teatro Oficina, e ter se apresentado também em outros espaços. Vendo todos os protagonistas e quase todos os componentes do coro microfônados, fui fazendo uma avaliação do caminho percorrido desde a montagem d'*Os Sertões*, quando num primeiro momento fazíamos os espetáculos quase totalmente acústicos, utilizando apenas um microfone de bastão sem fio em algumas cenas.

Mesmo na gravação dos DVDs d'*Os Sertões*, em vários momentos a captação do som da cena era feita principalmente por microfones abertos no espaço que pegavam o som geral, então ainda usávamos mais o volume da voz acústica para chegar em todas as partes do teatro. Dependendo de onde acontecia a cena, a recomendação era de cantar e/ou falar direcionando a voz para um determinado microfone, instalado em alguma parte do teatro. Me lembro que em alguns momentos em que tocava cavaquinho e cantava, o mesmo microfone que usava para a voz era o que captava o som do instrumento, o que dificultava muito uma equalização satisfatória entre instrumento e voz.

Durante a longa temporada de montagem e apresentação d'*Os Sertões* fomos nos aprimorando na relação com os equipamentos, e nos familiarizando com a utilização dos microfones. E depois, nos anos seguintes, os microfones passaram a

fazer parte de todas as montagens, cada vez em maior número, o que foi mudando gradualmente a forma de atuação e projeção de voz dos atores. Até que os microfones passaram quase a fazer parte dos corpos dos atores, incorporados pelos figurinos e maquiagem.

No meio do processo d'Os *Sertões*, quando me apresentava com frequência também com meu trio Revista do Samba, comprei um captador sem fio para o cavaquinho, o que mudou completamente minha relação com o instrumento e minhas possibilidades de mobilidade pelo espaço. A partir disso tinha um instrumento com captação própria, o que permitia um melhor ajuste do som independente da minha voz, e o cavaquinho passava a soar como qualquer outro instrumento da banda. Uma possibilidade concreta de misturar o instrumento à cena, o que acontecia vez ou outra com outros músicos e instrumentos.

Assistindo ao espetáculo da Companhia no Municipal, pude ver que mesmo com toda essa maior disponibilidade de equipamentos, algumas dificuldades básicas que tínhamos no teatro nos primórdios d'Os *Sertões*, como o atraso do tempo da música pelo espaço, ainda é um desafio a ser enfrentado e resolvido. Para não “atravessar o samba”, como na avenida durante o Carnaval. Vi um dos atores marcando o tempo com o braço, para tentar fazer com que o coro, espalhado pela plateia e camarotes do Teatro Municipal, o acompanhasse e cantasse junto com a banda, e para que o tempo que o som demora para atravessar o espaço não fizesse com que a música soasse toda desencontrada, ou fosse ralentando ao longo da execução. O mesmo recurso que descobrimos nos primeiros ensaios com o coro d'Os *Sertões* pelo Oficina, quando ensaiávamos e nos apresentávamos sem microfones, com a banda no meio da pista.

No meio desse caminho entre *Os Sertões* e essa apresentação de *Roda Viva* no Municipal – treze anos entre um e outro, mas quase vinte, se pensarmos no início do processo –, tivemos as *Dionisíacas em Viagem*, que foi um marco desse desenvolvimento e aprimoramento do Oficina com os microfones.

E o desafio maior: fazer soar o coro como acústico. Pra esse talvez ainda tenhamos um longo caminho pela frente. Voltando ao Teatro Municipal, em alguns momentos, não sei se por um problema do som, da operação ou do espaço, ouvimos o coro acústico. Ele soava bonito, mas com um volume muito baixo em relação aos protagonistas, estes com microfones com volume forte o bastante para soar e ser compreendido acima do som da banda.

Com a amplificação de instrumentos e vozes, o registro da escuta passa a ser outro. A partir da utilização quase indiscriminada de microfones para as vozes, e uma microfonação da banda digna de um show de rock, fica difícil encontrar uma equalização que preencha as demandas de um som de qualidade, que seja audível, que propicie a compreensão do que é dito, do que é cantado, que faça todos os instrumentos audíveis, e que consiga ainda fazer o coro soar como um coro. Um microfone de volume muito alto de um protagonista já prepara o ouvido do público para uma outra qualidade – e volume – de som. Quase uma preguiça dos ouvidos do público para perceber nuances de timbre, entonação, personalidades vocais do coro formado por muitas vozes diferentes.

Talvez tenhamos que novamente aprender com as escolas de samba e o Carnaval. No desfile da Marquês de Sapucaí no Rio de Janeiro, a Escola de Samba Mangueira tem dado um show de canto em coro já há alguns anos, quando em um determinado momento a banda, a bateria e os puxadores saem de cena, e só se ouve o coro cantando o samba enredo daquele ano, sem amplificação e à capela. Com o público-atuador, que já aprendeu o samba em casa e nos ensaios da escola e foi pra avenida cantar junto. Uma aula sobre o teatro que é bom, pra voltar a Oswald.

VII. Disponibilização dos DVDs na internet durante o confinamento Coronavírus 2020. Outra e nova relação com a música. Os trechos disponibilizados, pequenos videoclipes.

Experiência nova para finalizar este trabalho, com abertura para novas experimentações futuras. A disponibilização dos DVDs d'Os *Sertões* na íntegra na [TV Uzyna](#), canal de YouTube do Teatro Oficina. E de todo o repertório da Companhia na sequência, a cada final de semana um espetáculo.

Durante o início da experiência coletiva – de boa parte da população mundial – de confinamento dentro de casa por conta da pandemia do Coronavírus no Brasil e no mundo, nos meses de março e abril de 2020 o Oficina disponibilizou na internet os cinco espetáculos d'Os *Sertões*, divididos em nove capítulos. Durante três semanas, com estreia no final de semana de 21 e 22 de março, e nas duas semanas seguintes de quinta a domingo, como em suas temporadas teatrais, cada capítulo

teve sua sessão de estreia às 21h, e depois passou a ser disponibilizado para livre acesso no canal TV Uzyna no YouTube.

Acompanhei as sessões no computador de casa, ao vivo, lendo os comentários dos espectadores em tempo real. Em 25 de março de 2020, quatro dias depois da estreia, já foram contabilizados mais de 16.000 acessos só ao primeiro espetáculo, *A Terra*. Depois de sete meses, agora que tento por um ponto final neste trabalho, já foram 1.413.081 acessos, contando as nove partes, com legendas em português e inglês (apuração feita em 15 de outubro de 2020).

É uma outra linguagem que se cria. É uma outra dimensão de alcance, pensando em número de pessoas. E de diferentes países, muitos onde o Teatro Oficina nunca chegou – e talvez nunca chegará – presencialmente. E a música nesses espetáculos, transmitidos pela internet, e posteriormente passíveis de serem acessados a qualquer momento, na íntegra ou nos trechos escolhidos, encontra uma forma totalmente nova de alcance. É como um videoclipe bem longo, entremeado de cenas que aprofundam o sentido das canções. É um diálogo música e teatro totalmente inédito, com uma disponibilidade de acesso também totalmente nova.

É possível reunir pessoas para assistirem simultaneamente a alguma das peças, ou pode-se deixar o computador de lado transmitindo o espetáculo, enquanto preparamos a comida, lavamos a louça, batemos um papo. Prestamos atenção a determinada cena, a alguma canção de nossa preferência, cantamos junto, ou voltamos a cena, assistimos e cantamos de novo, aprendemos a canção.

Durante as temporadas quisemos muito gravar em CD – que agora já é formato antigo – as canções d'*Os Sertões*, mas pela enormidade do repertório e excesso de trabalho – quando estávamos em cartaz com um espetáculo ensaiávamos o seguinte durante a semana –, nunca conseguimos levar esse projeto adiante. Alguns de nós, músicos, cantores e compositores, chegamos a registrar algumas das canções em discos solo, e a cantá-las nos nossos shows. Mas separados, e com as canções dos espetáculos misturadas aos diferentes repertórios de cada um, às vezes com outros arranjos.

Agora de repente está tudo ali, disponível online, pra quem quiser acessar, na hora que quiser, podendo assistir na íntegra ou a parte que escolher. Gratuitamente, apenas com a opção de colaborar com a Companhia comprando um ingresso solidário online.

Já há muitos anos o Teatro Oficina vem usando a internet como plataforma para transmissão de seus espetáculos, de encontros no teatro, de atos pelo Parque do Bixiga e outros atos e encontros políticos, de vídeos de divulgação de eventos, shows, etc. Várias temporadas tiveram todas as suas sessões transmitidas ao vivo, como *Macumba Antropófaga*, *Bacantes*, as *Cacildas* a partir da terceira (!!!). Mas os espetáculos d'Os *Sertões*, anteriores a estes, ainda não tinham vivido essa experiência. Isso está acontecendo agora, no confinamento Coronavírus 2020, treze anos depois da gravação dos DVDs.

E eu que estou escrevendo este trabalho estou tendo outra experiência com os espetáculos. Ver agora, e acompanhar comentários de muitas pessoas que participaram do processo e de “marinheiros de primeira viagem” que estão assistindo ao mesmo tempo, dá uma outra dimensão do que é esta montagem, e particularmente da força da música e do coro como condutores da ação.

Ainda hoje me impressiona a força da música na boca e no corpo de cada integrante do coro, e sua atualidade – ou atemporalidade. Como cada um se apropria de cada palavra e canta com o corpo inteiro, presente, se autocoroando com as palavras viradas música. Aquelas milhares de horas a que me referi no início deste trabalho, para além de terem valido a pena, valeram realmente o prazer.

SEM COMEÇO NEM FIM

Depois dessa volta pel'Os *Sertões* do Teatro Oficina através da música, uma dica final. Vamos ouvir juntos aqui a música d'*A Terra*, que encerra o espetáculo de mesmo nome, o primeiro da série. Como um movimento circular, um *ouroborus*⁵³, voltamos ao início, ou como um movimento em espiral, pra cima ou pra baixo, ou pra algum lado, passamos pelo mesmo ponto que nunca é mais o mesmo ponto – lembrando o Heráclito... –, porque nós também já não somos mais os mesmos.

O eterno retorno. Com todos os insights que fomos tendo ao longo da leitura do texto, ou só esse de agora, vai ver que nem lemos nada ainda, estamos começando por esta página. Ou por esta canção. Composta em coro, reproduzindo quase literalmente as palavras de Euclides, pra falar da terra que pisamos, da terra

⁵³ Palavra de origem grega, mas que designa uma figura mítica presente em várias culturas: a serpente que come a própria cauda, simbolizando o eterno retorno.

que vai nos receber logo mais, da terra de onde tudo nasce, e desse nosso planeta tão maltratado por nós, mas que vai continuar vivo em seus movimentos circulares, vai continuar girando, e transmutando-se de dentro pra fora, intuscepção . . . ela gira [\[Luta surda\]](#)!!!

REFERÊNCIAS

A FLOR e o Espinho. Intérprete: Nelson Cavaquinho. Compositores: Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Alcides Caminha. *In*: Nelson Cavaquinho. Odeon, Brasil, 1973.

[A TERRA – Os sertões – Teatro oficina. \[S. l.: s. n.\], 2018. 1 vídeo \(4 min\). Direção: CORRÊA, José Celso Martinez; Tommy Pietra. Publicado pelo canal Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA. Disponível em: \[https://www.youtube.com/watch?v=OJxB9QiY_rk\]\(https://www.youtube.com/watch?v=OJxB9QiY_rk\). Acesso em: 06 mar. 2019.](#)

ALMEIDA, Miguel; CORRÊA, José Celso Martinez. **Do pré-tropicalismo aos Sertões**: conversas com Zé Celso. São Paulo: Imesp, 2012.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1975.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989.

ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Oswald de. **A alegria é a prova dos nove**: antologia. São Paulo: Globo, 2011a.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2011b.

ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 2011c.

ANDRADE, Oswald de. **Feira das sextas**. São Paulo: Globo, 2004.

ANDRADE, Oswald de. **O santeiro do Mangue e outros poemas**. São Paulo: Globo, 2012.

ANDRADE, Oswald de. **Os dentes do dragão**: entrevistas. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971

ANDRADE, Oswald de. **Revista de Antropofagia**. Edição fac-similar. São Paulo: Abril Cultural; Metal Leve, 1976a.

ANDRADE, Oswald de. **Telefonema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976b.

ARTAUD. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 2004.

ASA Branca. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. *In*: Asa Branca Disco de Ouro. RCA/CAMDEN, Brasil, 1975. Faixa 1.

AZEVEDO, Ruan Felipe. **Uma etnografia sem órgãos**: corpos em ato no Teat(r)o Oficina. 2018. 132 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018. Disponível em:

<https://repositorio.unifesp.br/bitstream/handle/11600/52095/2018-0008.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 16 jul. 2019.

BARDI, Lina Bo; ELITO, Edson; CORREA, José Celso Martinez. **Teatro Oficina - Oficina Theater - 1980-1984**. Lisboa: Blau, 1999.

BASTOS, Rafael José de Menezes. **A musicológica Kamaiurá**: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: UFSC, 1999.

BAUR, Alfred. **O sentido da palavra**: no princípio era o verbo: fundamentos da quirofonética. Tradução Bruno Callegaro. São Paulo: Antroposófica, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 2005, v. 4.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: 34, 2010.

CAMPBELL, Patrick George Warburton. **Narciso ctônico**: Os Sertões e a (r)evolução estética do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona – uma escritura desconstrucionista. 2011. 372 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9660/1/Patrick%2520Campbell.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2019.

CARDOSO, Jary. A hora é de libertar. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 jul. 1978, folhetim 77, p. 2-4.

CARVALHO, F. O. Teatro Oficina e Nietzsche: o bode ainda canta. **Mneme**, Caicó, v. 17, n. 39, p. 262-274, 01 maio 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/10764>. Acesso em: 19 jul. 2019.

CASTILHO, Jacyan. **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHENG, Stephen Chun-Tao. **O Tao da voz**: uma abordagem das técnicas do canto e da voz falada combinando as tradições oriental e ocidental. Tradução Anna Christina Nyström, Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. **A musicalidade como arcabouço da cena**: caminhos para uma educação musical do teatro. 2006. 231 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São

Paulo, 2006. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-04082009-222601/publico/59771.PDF>. Acesso em: 16 jul. 2019

COHN, Sergio; LOPES, Karina (Org.). **Encontros**: Zé Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Azougue, 2008.

COMO uma onda. Intérprete: Lulu Santos. Compositores: Lulu Santos e Nelson Motta. *In*: O Ritmo do Momento. WEA Records, Brasil, 1983. faixa 4.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: 34, 1998.

CORRÊA, José Celso Martinez. Entrevista com Zé Celso, Teatro Oficina – Parte 2. [Entrevista cedida a] Valente Augusto. **DW**, Berlim, 28 maio 2004. Disponível em: <https://p.dw.com/p/57MJ>. Acesso em: 19 ago. 2020.

COSTA FILHO, José da. **Teatro Contemporâneo no Brasil**: criações compartilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

[CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Ática, 1998.](#)

DANIÉLOU, Alain. **Shiva e Dioniso**: a Religião da Natureza e do *Eros*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DEIGHTON, Hilda. **Singing and the etheric tone**: Gracia Ricardo's approach to singing, based on her work with Rudolf Steiner. New York: Anthroposophic Press, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: 34, 2010.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yonna. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. *In*: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yonna (Org.). **O Planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Porto Alegre: ArtMed, 2006. p. 15-41.

DIAS, R. M. **Nietzsche e a música**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

DIONYSOS. **Número especial sobre o Teatro Oficina**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1982.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FEITIO de Oração. Intérprete: Aracy de Almeida. Compositores: Noel Rosa e Vadico. *In*: Feitio de Oração. RCA Victor, Brasil, 1951.

FERNANDES, Marcos Sinésio Pereira; SOUZA, Maria Cristina dos Santos de. **A visão dionisíaca do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERNANDES, Silvia. A encenação. *In*: FARIA, João Roberto (Org). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2013, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. p. 332-369.

FERNANDES, Silvia. **O Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRAZ, Marcelo C. (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1993.

FOUCAULT, M. **O Corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1, 2013.

FREITAS, Nanci de. Presença Oswaldiana no Teatro Estádio de José Celso Martinez Corrêa: antropofagia, mestiçagem cultural, terreiro eletrônico. **Urdimento**, Florianópolis, n. 16, p. 109-117, jun. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101162011109>. Acesso: 30 dez. 2020.

FREUDERICO. De antropofagia. *Revista de Antropofagia*, 2ª denteição, n. 1, n. p., março de 1929.

GARCIA, Silvana. Das entranhas d'Os Sertões, o Oficina. **Sala preta**, [S. l.], v. 10, p. 67-76, 2010. <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57431>. Acesso em: 18 jul. 2019.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, partitura da ação**. São Paulo: Summus, 1997.

GEBHART-SAYER, Angelika. The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context. **Journal of Latin American Lore**, [S. l.] v. 11, n. 2, p. 143-175, 1985.

GEBHART-SAYER, Angelika. Una terapia estética: Los diseños visionários del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo. **América Indígena**, [S. l.], v. 46, n. 1, p. 189-218, 1986.

GEORGE, David. **Teatro e Antropofagia**. São Paulo: Global, 1985.

GROTOWSKI, J.; FLASZEN, L. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: SESC-SP, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

HAMPTON, Marian; ACKER, Barbara (Ed.). **The vocal vision: views on voice: voice in tomorrow's theatre**. New York: Applause Books, 1997.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

JECUPÉ, Kaka Werá. **A terra dos mil povos**: história indígena brasileira contada por um índio. São Paulo: Petrópolis, 1998.

JECUPÉ, Kaka Werá. **Tupã Tenondé – O trovão e o vento**: um caminho de evolução pelo xamanismo tupi-guarani. São Paulo: Polar, 2016.

JESUS, Carla Aurora Santos de. **Do texto à cena**: Os Sertões – a luta, primeira parte. 2011. 84f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13032013-123404/pt-br.php>. Acesso em: 16 jul. 2019.

KERÉNYI, Carl. **Dioniso**: imagem arquetípica da vida indestrutível. São Paulo: Odysseus, 2002.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, M. A.; ARRABAL, José. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: teatro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LIMA, Mariângela Alves de. Os Sertões: obra em andamento. **Sala Preta**, [S. l.], v. 5, p. 217, 28 nov. 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57281/60263>. Acesso em: 18 jul. 2019.

LIMA, Reynuncio Napoleão de. **A devoração de Brecht no Teatro Oficina**. 1988. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

LIMA, Reynuncio Napoleão de. **Teatro Oficina**: da encenação realista a épica. 1980. 214 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

LIMONGI, Joana Alice Pinheiro. **Fazer um múltiplo brasileiro**: José Celso Martinez Corrêa, Uzyrna Uzona e a montagem de Os Sertões. 2008. 233 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Centro de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/1234>. Acesso em: 16 jul. 2019.

MARTINS, Mariano Mattos (Org.). **OFICINA 50+**: Labirinto da criação. São Paulo: Pancron, 2013.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MEICHES, Mauro. **Uma pulsão espetacular**: psicanálise e teatro. São Paulo: Escuta, 1997.

MOREIRA, P. Lopes. **A ciência do canto**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1945.

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

MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NANDI, Ítala. **Oficina**: onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica**: o DNA e as origens do saber. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude**. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIN, Anaïs. Journal (1931-1934). In: ARTAUD. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 2004. p. 397.

O BONDE de São Januário. Intérprete: Ataulfo Alves e suas pastoras. Compositores: Wilson Batista e Ataulfo Alves. In: Ataulfo Alves e suas pastoras. EMI Records, Brasil, 1969.

PECORELLI FILHO, Biaggio. **A pulsão performativa de Jaceguai**: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes. 2014. 192 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04022015-151046/publico/BIAGIOPECORELLI.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2019.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1980.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982)**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PEREIRA, Thiago Arrais. **Na trilha da multidão**: Teatro Oficina e Os Sertões em Quixeramobim. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PIRES, Ericson. **Zé Celso e a Oficina-Uzina de Corpos**. São Paulo: Anna Blume, 2005.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.

QUINTEIRO, Eudisia Acuña. **Estética da voz: uma voz para o ator**. São Paulo: Summus, 1989.

RAMOS, Luiz Fernando. (Org.). **Arte e ciência: abismo de rosas**. São Paulo: Abrace, 2012.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.) **Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANCHES, Pedro Alexandre. O trans-homem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 dez., 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1112200306.htm>. Acesso em: 18 jul. 2019.

SCHAFER, M. **The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world**. Rochester: Destiny Books, 1994.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: UNESP, 1997.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Unesp, 2011.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SPENGLER, Carila. **Arquitetura teat(r)al urbanística: transformação do espaço cênico – Teat(r)o Oficina (1958-2010)**. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-06122018-171435/pt-br.php>. Acesso em: 16 jul. 2019.

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

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. São Paulo: 34, 1997.

TOMÁS, Lia. **Ouvir o lógos**: música e filosofia. São Paulo: UNESP, 2002.

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

TRÓI, Marcelo de; COLLING, Leandro. Decolonizar o corpo: o Teat(r)o Oficina e a Universidade Antropófaga. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 108-124, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017108>. Acesso em: 18 jul. 2019.

UM ÍNDIO. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Caetano Veloso. *In*: Bicho. Caetano Veloso. Philips Records, Brasil, 1977. Faixa 5.

UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA. **Informações adicionais**. [S. l.], [20--]. Facebook: uniantropofaga. Disponível em: https://www.facebook.com/uniantropofaga/about/?ref=page_internal. Acesso em: 18 out. 2020.

VALENTE, Augusto. Teatro Oficina apresenta Sertões inédito. **DW**, Berlim, 25 maio 2004. Disponível em: <https://p.dw.com/p/55dl>. Acesso em: 19 ago. 2020.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz**: entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

VARGENS, Meran. **A voz articulada pelo coração**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VOLTA por Cima. Intérprete: Ventura Ramirez. Compositor: Paulo Vanzolini. *In*: Acerto de contas de Paulo Vanzolini. Biscoito Fino, Brasil, 2002. Faixa 3.

WERBECK-SVÄRDSTRÖM, Valborg. **A Escola do Desvendar da Voz**: um caminho para a redenção na arte do canto; tradução Jacira Cardoso. São Paulo: Antroposófica, 1994.

WILHELM, Richard, **I Ching**: o livro das mutações. São Paulo: Pensamento, 1982.

WISNIK, Guilherme. **Oficina**: um teatro atravessado pela rua. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

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