



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PRÓ-REITORIA DE ENSINO E GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

ANDERSON GLEY DA COSTA PANTOJA

SONOPLASTIAS AMAZÔNICAS NO TEATRO:
reflexão de um ator-sonoplasta sobre o processo de criação no espetáculo
“Curupira - um ser inesquecível”

MACAPÁ
2023

ANDERSON GLEY DA COSTA PANTOJA

SONOPLASTIAS AMAZÔNICAS NO TEATRO:
reflexão de um ator-sonoplasta sobre o processo de criação no espetáculo
“Curupira - um ser inesquecível”

Monografia apresentada como avaliação final da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II, do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá, para obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientação: Prof. Me. José Raphael Brito dos Santos

MACAPÁ
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central/UNIFAP-Macapá-AP
Elaborado por Cristina Fernandes – CRB-2 / 1569

P198s Pantoja, Anderson Gley da Costa.

SONOPLASTIAS AMAZÔNICAS NO TEATRO: reflexão de um ator-sonoplasta sobre o processo de criação no espetáculo “Curupira - um ser inesquecível”. / Anderson Gley da Costa Pantoja. - Macapá, 2023.

1 recurso eletrônico. 45 folhas.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Amapá. Coordenação do Curso de Licenciatura em Teatro. Macapá, 2023.

Orientador: Prof. Me. José Raphael Brito dos Santos.

Coorientador: .

Modo de acesso: World Wide Web.

Formato de arquivo: Portable Document Format (PDF).

1. Sonoplastia Amazônica. 2. Ator Sonoplasta. 3. Processo de Criação Teatral. I. Santos, José Raphael Brito dos, orientador. II. UNIFAP. III. Título.

CDD 23. ed. – 707

PANTOJA, Anderson Gley da Costa. SONOPLASTIAS AMAZÔNICAS NO TEATRO: reflexão de um ator-sonoplasta sobre o processo de criação no espetáculo “Curupira - um ser inesquecível”. Orientador: Prof. Me. José Raphael Brito dos Santos. 2023. 45 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Teatro. Universidade Federal do Amapá. Macapá, 2023.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PRÓ-REITORIA DE ENSINO E GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

PANTOJA, Anderson Gley da Costa

SONOPLASTIAS AMAZÔNICAS NO TEATRO:
reflexão de um ator-sonoplasta sobre o processo de criação no espetáculo
“Curupira - um ser inesquecível”

Defesa em: 05 de maio de 2023

Monografia apresentada como requisito para obtenção de nota final na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II, do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá, para obtenção do título de Licenciado em Teatro.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. José Raphael Brito dos Santos - (Orientador)
Universidade Federal do Amapá - UNIFAP

Prof. Dr. José Flávio Cardoso Nosé - (Membro Interno)
Universidade Federal do Amapá - UNIFAP

Prof. Dr. Frederico de Carvalho Ferreira - (Membro Interno)
Universidade Federal do Amapá - UNIFAP

AGRADECIMENTOS

A todos os profissionais de teatro com os quais tive a honra de dividir os palcos, as ruas, as cabines técnicas e a vida até hoje.

Ao Movimento Cultural Desclassificáveis, representados pelos diretores de cena e atores Paulo César Alfaia Neves e Sandro da Silva Brito, que oportunizaram a minha participação no espetáculo teatral “Curupira: um ser inesquecível”, com as experiências que me instigaram a escrever este TCC.

À Companhia Supernova Teatro Experimental, pela confiança em meus ouvidos, na minha voz e no meu tambor.

A Sandro Brito, Jones Barsou, Cia Circo-Teatro Uma Trupe de 3 e aos Trecos In Mundos, por todo aprendizado e anos de trabalho e desenvolvimento.

A Lincoln Leão, Lucivaldo Rodrigues e Gabriel Taz, segunda formação da Banda Pinducos, por sempre me incentivarem a crescer na música e sempre serem um alicerce no meio musical, durante esses longos anos de sucesso e crescimento.

À nova formação da Banda Pinducos, seu apoio e dedicação são combustíveis para todos nós.

Ao meu orientador, Prof. Me. José Raphael Brito dos Santos, por toda a sua paciência e sua capacidade de malabarizar as palavras corretas para mostrar os caminhos que necessitava o meu trabalho, e, principalmente, por aceitar mergulhar nessa área teatral e sonora junto comigo.

Aos professores Fred Carvalho e Zeca Nosé, pelas contribuições significativas no decorrer da graduação e, principalmente, por aceitarem prontamente estar na banca avaliadora desta pesquisa nos últimos passos da minha jornada dentro da universidade.

À minha primeira orientadora Tainá Macêdo, por acreditar que existia algo a ser trabalhado em um tema pouco discutido e quase nunca protagonista nos debates sobre teatro.

À minha família, de longe e de perto, que acompanha meus passos e torce a cada nova fase. Às minhas irmãs Andressa Pantoja e Antônia Pantoja, por seu amor e amizade, sempre me apoiando em todas as loucuras às quais eu me proponho. Aos meus filhos, Enzo Pantoja e Caio Pantoja, por me inspirarem não só artisticamente, mas a ser uma pessoa melhor a cada dia. Aos meus pais, Adilson Pantoja e Mônica Costa, por todo suporte ao meu corpo, minha mente e ao meu espírito, pelo apoio e por toda sua fé, amor e carinho constantes e incessantes.

À minha noiva Mônica Ribeiro, minha grande amiga, minha produtora e empresária, por tudo.

“A oralidade é o lugar da nossa fala e dos nossos cantos”
(Ailton Krenak)

RESUMO

A pesquisa em tela visa apresentar questões referentes à sonoplastia, com ênfase nas artes da cena, tendo como dispositivo específico a sonoplastia amazônica teatral, realizada no espetáculo “Cururpira – um ser inesquecível”, do Movimento Cultural Desclassificáveis, da cidade de Macapá-AP. Na primeira parte apresentamos noções e conceitos relacionados à música, como ritmo, tempo, duração e intensidade, traçando também um panorama da sonoplastia no teatro como protagonista da cena. Em seguida traçamos pistas sobre as cosmologias presentes na música afroindígena amazônica e o modo relacional como alguns povos e comunidades tratam a música como ritual ou os instrumentos musicais como seres não humanos que possuem vozes. Ao discorrer sobre o espetáculo “Cururpira – um ser inesquecível”, relata-se sobre o processo de criação da montagem do espetáculo e a experiência pessoal vivenciada como ator sonoplasta na construção da sonoplastia das personagens que circundam o espetáculo e aborda-se a escolha de cada instrumento para cada persona. Durante esta pesquisa trago algumas referências bibliográficas como: Joseli Dias (2006); Fabiano Tertuliano de Barros (2016); Roberto Gill Camargo (1986); César Lignelli (2018); Beatrice Picon-Vallin (1989), para citar alguns, que se centralizam nos conceitos de música, assim como em música afroindígena amazônica e sonoplastia no teatro.

Palavras-chave: Sonoplastia Amazônica. Ator Sonoplasta. Processo de Criação Teatral.

ABSTRACT

The screen research aims to present questions related to sound design, with emphasis on the performing arts, having as a specific device the theatrical Amazonian sound design, performed in the spectacle “Cururpira – um ser inesquecível”, by the Movimento Cultural Desclassificáveis, from the Macapá-AP city. In the first part we present notions and concepts related to music, such as rhythm, tempo, duration and intensity, also tracing an overview of sound design in the theater as the protagonist of the scene. Then we trace clues about the cosmologies present in amazonian afroindigenous music and the relational way in which some peoples and communities treat music as ritual or musical instruments as non-human beings that have voices. When talking about the spectacle “Cururpira – um ser inesquecível”, report on the process of creating the spectacle montage and the autoethnographic experience that experienced as a sound designer in the construction of the sound design of the characters that surround the spectacle and address the choice of each instrument for each persona. During this research I bring some bibliographical references that focus on the concepts of music, as well as on afroindigenous amazonian music and sound design in the theater.

Keywords: Amazonian Sound Design. Sound Actor. Theatrical Creation Process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Anderson Pantoja aos 2 anos de idade em Breves/PA, todo feliz com sua camisa de leão e estiloso com a mão no bolso, em 1987. Fonte: Acervo pessoal.....	10
Figura 2: Família Pantoja na festa de noivado Mônica Ribeiro e Anderson Pantoja. Da esquerda para a direita – Mônica Pantoja, Antônia Pantoja, Anderson Pantoja, Andressa Pantoja, Mônica Ribeiro e Adilson Pantoja. Fonte: Acervo pessoal.	10
Figura 3: Escola Estadual Profª Maria de Nazaré Pereira Vasconcelos, antiga Escola das Pedrinhas ou Escola “Abacate”. Fonte: Imagem da Internet.....	11
Figura 4: Escola Estadual Profª. Raimunda Virgolino ou Escola “Sukita”. Fonte: Imagem da Internet	12
Figura 5: Anderson Pantoja e seu primo/irmão Elción Gomes da Costa, em São Luís do Maranhão, durante a circulação do espetáculo "Curupira: Um Ser Inesquecível" no Projeto de Circulação SESC Amazônia das Artes, em 2014. Fonte: Acervo Pessoal.	13
Figura 6: Anderson Pantoja como palhaço Pitomba em cortejo da Carroça da Alegria do Grupo Cangapé, na 51ª Expofeira Agropecuária do Amapá, em 2015. Fonte: Acervo Pessoal.	15
Figura 7: Joca Monteiro, artista amapaense. Fonte: Site Seles Nafes	25
Figura 8: Elenco do espetáculo Bent de Martin Sherman (2008). Abaixo, da esquerda para a direita, Patrick, Taynara e Paulo. Acima, da esquerda para a direita, Sandro Brito, Danilo, Gabriel, Anderson Pantoja e Sandro Gemaque. Fonte: Acervo M.C. Desclassificáveis	26
Figura 9: Elenco do espetáculo Curupira Um Ser Inesquecível, da esquerda para a direita, Ingrid Hanna, Allan Gomes, Anderson Pantoja, Sandro Gemaque, Ana Paula Vilhena, Paulo Alfaia, Tonny Silo e Patrick Alves. Fonte: Acervo M.C. Desclassificáveis	27
Figura 10: Apresentação do espetáculo Curupira Um Ser Inesquecível na II Semana Amapaense de Teatro em 2019. Allan Gomes como Curupíra (esquerda), Ana Paula Vilhena como Yara (chão) e Anderson Pantoja como Boto (ao fundo). Fonte: Acervo M. C. Desclassificáveis ...	28
Figura 11: Apresentação do espetáculo Curupira Um Ser Inesquecível na II Semana Amapaense de Teatro. 2019. Da esquerda para a direita, Allan Gomes - Curupira, Tony Silo - Tarumã, Ana Paula Vilhena - Yara e Anderson Pantoja - Boto. Fonte: Acervo Desclassificáveis.....	30
Figura 12: Apresentação do espetáculo Curupira Um Ser Inesquecível na II Semana Amapaense de Teatro em 2019. Anderson Pantoja como Boto. Fonte: Acervo Desclassificáveis	31
Figura 13: Apresentação do espetáculo Curupira Um Ser Inesquecível na II Semana Amapaense de Teatro em 2019. Da esquerda para a direita, Anderson Pantoja como Boto (esquerda) e Ana Paula Pinheiro como Matinta Pereira (direita). Fonte: Acervo M.C. Desclassificáveis	33
Figura 14: Gaita. Fonte: Google Imagens	35
Figura 15: Carrilhão. Fonte: Google Imagens	35
Figura 16: Pau de Chuva. Fonte: Google Imagens.....	36
Figura 17: Tambor Artesanal. Fonte: Google Imagens	37
Figura 18: Agogô de Castanha. Fonte: Google Imagens.....	38
Figura 19: Caixa de Marabaixo. Fonte: Google Imagens.....	39
Figura 20: Apito. Fonte: Google Imagens	40

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2 CONCEITUAÇÕES BÁSICAS SOBRE MÚSICA	17
3 A SONOPLASTIA COMO PROTAGONISTA TEATRAL	19
4 SONORIDADE AFROINDÍGENA NA AMAZÔNIA.....	22
5 ESPETÁCULO TEATRAL “CURUPIRA: UM SER INESQUECÍVEL”: processo de criação da sonoplastia amazônica	25
6 PERSONAGENS E INSTRUMENTOS: a voz entidade de cada persona.....	35
6.1 Personagem Boto: instrumento gaita.....	35
6.2 Personagem Yara: instrumento carrilhão.....	35
6.3 Personagem Pororoca: instrumento pau de chuva.....	36
6.4 Personagem Poraquê: instrumento tambor	37
6.5 Personagem Tarumã: instrumento agogô de castanha	38
6.6 Personagem Matinta Pereira: instrumento caixa de marabaixo	39
6.7 Personagem Curupira: instrumento apito	40
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	22
REFERÊNCIAS.....	44

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Antes de iniciarmos nossa jornada sobre Teatro e Sonoplastia, preciso me apresentar. Me chamo Anderson Gley da Costa Pantoja, tenho 37 anos, nasci na Maternidade do Hospital SESP/PA, na cidade de Breves, interior do Pará, no dia 15 de Julho de 1985, em uma segunda-feira. Sou filho mais velho de Mônica Costa e Adilson Pantoja, tenho duas irmãs consanguíneas, Andressa Pantoja e Antônia Pantoja, e dois primos/irmãos de criação, Elcion Costa e Herbson Costa.



Figura 1: Anderson Pantoja aos 2 anos de idade em Breves/PA, todo feliz com sua camisa de leão e estiloso com a mão no bolso, em 1987. Fonte: Acervo pessoal



Figura 2: Família Pantoja na festa de noivado Mônica Ribeiro e Anderson Pantoja. Da esquerda para a direita – Mônica Pantoja, Antônia Pantoja, Anderson Pantoja, Andressa Pantoja, Mônica Ribeiro e Adilson Pantoja. Fonte: Acervo pessoal.

Mudei para Macapá junto com minha família aos 9 anos de idade, em junho de 1996, e já cheguei sendo matriculado na 4ª série, na antiga Escola das Pedrinhas, hoje chamada de Escola Estadual Professora Maria de Nazaré Pereira Vasconcelos, popularmente conhecida como “Abacate”, devido ao seu uniforme de cor verde.

Nesta escola, cursei todo o ensino fundamental e tive minhas primeiras experiências no teatro, entre peças escolares em alusão ao Dia do Trabalhador e trabalhos com encenações, especialmente na disciplina de Geografia, coordenada pela professora Elioneide Cruz, uma grande entusiasta do teatro na escola na época, assim como uma inclinação à música.

Esse foi um período um pouco conturbado, por conta do excesso de brigas entre os alunos, roubos e assaltos nas proximidades do bairro, seguido da presença constante de policiamento na porta da escola, mesmo sendo em horário diurno. Os projetos artísticos de teatro e música foram fatores que nos desviaram dessas confusões frequentes, e nos livraram de envolvimento piores que poderiam ter ocorrido na época.



Figura 3: Escola Estadual Profª Maria de Nazaré Pereira Vasconcelos, antiga Escola das Pedrinhas ou Escola “Abacate”. Fonte: Site Governo do Amapá.

Ao finalizar o ensino fundamental na “Abacate”, os alunos que se interessassem, automaticamente eram matriculados na escola que fica ao lado, chamada Escola Estadual Professora Raimunda Virgolino, popularmente conhecida como “Sukita” por conta de seu uniforme de cor laranja.



Figura 4: Escola Estadual Profª. Raimunda Virgolino ou Escola “Sukita”. Fonte: Site Governo do Amapá.

Nesta escola o envolvimento com o teatro foi mais frequente. No 1º ano do Ensino Médio, surgiu em nossa escola a professora da disciplina de Artes que seria um divisor de águas no meu futuro profissional, entre engrenar na carreira artística ou continuar nas aspirações à advocacia. A Professora Silvia Carla Marques Costa chegou com seu entusiasmo, energia e desenvoltura em sala de aula, propondo a montagem e apresentação de uma peça teatral, com utilização do Auditório da escola e participação dos alunos do 1º ano. Disponibilizei-me para participar desta peça teatral e recebi o papel de Dorian Gray na peça “O Retrato de Dorian Gray”, adaptada da homônima obra do autor Oscar Wilde. E dessa forma, fui “picado pelo bichinho do teatro”¹ e sigo neste caminho até hoje.

Descobrir a possibilidade de ser o que quisesse era mágico. Em cada ensaio, aprender os primeiros passos na arte da interpretação das personagens com as peças de teatro na escola, me instigava em cada ensaio. O teatro tinha uma potência criadora capaz não só de me transformar, capaz não só de me transformar, mas também modificar o mundo ao meu redor.

Já o meu primeiro contato com a música se iniciou com meu pai e a sua paixão pelo samba, isso sem falar da sua extensa coleção de vinis. E ele não tinha somente vinis de samba, tinha também uma variedade de ritmos e artistas que me inspiram até os dias atuais. Já a minha mãe era fã de sertanejo, então eram muitos artistas que passeavam pelos meus ouvidos em casa, durante grande parte da minha vida.

Meu primo/irmão, Elción Gomes da Costa, foi a primeira pessoa da família com inclinação profissional artística. Aos 17 anos já era cantor e participava de concursos de canto

¹ Diz-se “picado pelo mosquito do teatro” quando alguém inicia seus caminhos na arte teatral de forma avassaladora e inesgotável, a ponto de nunca mais desistir da profissão. Ser mordido pelo mosquito do teatro é encantar-se sem cessar pelo teatro.

promovidos por Breves/PA e região e continua a atuar como cantor e produtor musical na cidade de São Luís do Maranhão, na banda Show de Ritmos até os dias de hoje.



Figura 5: Anderson Pantoja e seu primo/irmão Elción Gomes da Costa, em São Luís do Maranhão, durante a circulação do espetáculo "Curupira: Um Ser Inesquecível" no Projeto de Circulação SESC Amazônia das Artes, em 2014. Fonte: Acervo Pessoal.

Foi com meu primo que iniciei minhas pretensões musicais. Naquela época ouvíamos músicas no aparelho de micro system com toca-fitas, batucávamos e cantávamos o ritmo paraense carimbó², o que estimulou a criação da Banda Pinducos³, que existe há mais de 8 anos na cena musical amapaense. A banda já está na sua sexta formação de integrantes, seguindo com produção independente na cidade de Macapá, possuindo até mesmo músicas próprias e uma carreira de destaque pela região.

Neste contexto foi que iniciei minhas aspirações musicais e desde então eu já sonhava com os palcos, cantando e batucando os carimbós que hoje canto e batuco na Banda Pinducos, e este é o principal motivo de eu ser o fundador de uma banda com base no ritmo carimbó.

Mas além de ouvir as músicas no aparelho de som, havia também a possibilidade de ouvir as mesmas músicas ao vivo, tocadas e cantadas pelos amigos da minha família, o que foi o principal ponto de partida para o meu interesse em trabalhar como musicista. O atabaque⁴ foi o primeiro instrumento que tive contato direto, aos 8 anos de idade. Aprendi a tocar o ritmo

² Dança típica do nordeste do Pará, estado da região norte do Brasil. Também chamado de Pau de Carda ou Samba de Roda do Marajó, a dança é realizada em pares e marcada por movimentações giratórias. Fonte: Site IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

³ A Banda Pinducos recebeu esse nome pelo fato de iniciar a carreira tocando músicas do cantor Pinduca ou Rei do Carimbó, compositor e cantor de músicas no gênero e ritmo paraense com um Carimbó diferenciado do conhecido Carimbó de raiz. Além disso, tempos depois, descobrimos que Pinduca significa pequeno, criança, aprendiz, e nos identificamos mais ainda com a acepção. Site FUNAI - Fundação Nacional dos Povos Indígenas.

⁴ Instrumento musical de percussão, advindo da cultura africana. É batucado em rituais religiosos afro-brasileiros como o candomblé e umbanda, para convocar entidades. Popularmente usado em muitas bandas musicais pelo Brasil. Fonte: Site IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

samba e logo se expandiram as possibilidades de experimentar outros instrumentos como o timbal⁵ e o *cymbal*⁶. Também aprendi a tocar pandeiro⁷ e logo depois iniciei as experimentações com bateria⁸. Atuei em várias bandas como baterista e toquei tamborim⁹ na escola de samba Piratas da Batucada¹⁰. Também aprofundei os estudos em técnicas vocais, o que mudou completamente a minha perspectiva musical.

Nesse percurso na música, o teatro caminhava junto comigo nas ações das escolas em que estudei. Anos depois, também experimentei a arte da palhaçaria¹¹, de forma gradual, em ações de coletivos e grupos pela cidade de Macapá, que por sinal, tinha a música como poética para a montagens de números, cenas e cortejos. Nas apresentações que realizávamos em locais abertos, eram constantes as ações com bandas de palhaços que tocavam instrumentos e charangas¹² que saíam pelas ruas.

⁵ É um tambor africano derivado do Caxambu, de grande porte. Popularizado no Brasil por artistas como Carmen Miranda, Jorge Ben Jor, e Carlinhos Brown, que criou o famoso grupo Timbalada. Fonte: Site FM Escola de Música.

⁶ Prato ou címbalo à base de bronze, cobre e/ou prata, construído a partir de uma liga de metal. Fonte: Site FM Escola de Música.

⁷ Instrumento musical de percussão, que consiste em uma pele esticada em uma armação estreita, que não possui uma caixa de ressonância. Fonte: Site FM Escola de Música.

⁸ Conjunto de tambores, pratos e outros instrumentos de percussão dispostos de forma organizada com a intenção de serem percutidos por um único músico. Fonte: Site FM Escola de Música.

⁹ Instrumento de percussão constituído de uma membrana esticada, o membranofone, sobre uma armação, normalmente confeccionada em metal, acrílico ou PVC. Fonte: Site FM Escola de Música.

¹⁰ Associação Recreativa e Cultural Escola de Samba Piratas da Batucada é uma escola de samba do carnaval do Amapá. Sua sede fica na cidade de Macapá.

¹¹ A arte circense engloba todos os aspectos presentes nas artes do circo, tais como: malabares, trapezistas, dançarinos circenses, mágicos e palhaços. Já a arte da palhaçaria está dentro da arte circense e evolui o universo do palhaço com a comichidade, a brincadeira, que iniciou há mais de cinco mil anos atrás com a vestimentas em peles de animais e foi se modificando ao longo dos anos. (BERGSON, 1983)

¹² São bandas de músicos compostas por diversos instrumentistas, que tocam geralmente nas ruas, em festivais populares. Fonte: Site FM Escola de Música.



Figura 6: Anderson Pantoja como palhaço Pitomba em cortejo da Carroça da Alegria do Grupo Cangapé, na 51ª Expofeira Agropecuária do Amapá, em 2015. Fonte: Acervo Pessoal.

Participando das oficinas de teatro e assistindo aos espetáculos, tanto produzidos em Macapá quanto de outros estados, comecei a perceber as diferentes concepções sonoras para a cena, com sonoplastias gravadas ou ao vivo. Além do envolvimento com atividades de formação artística continuada, ingressei em alguns grupos de teatro, que possibilitaram uma formação paralela com o teatro e a música, a saber: **Cia. Supernova Teatro Experimental**, com os espetáculos: Um Batuque para Macapá, Um Batuque para o Salvador (Ator/Cantor/Musicista), Novo Amapá (Ator/Cantor) e A Cena da Cena (Ator/Cantor/Musicista); **Cia. Circo Teatro Uma Trupe de 3**, com os espetáculos: O Fascinante Circo Gira Mundo (Palhaço/Musicista/Cantor) e Os Mambembes (Palhaço/Musicista/Cantor); **Cia. Trecos In Mundos**, com os espetáculos: O Circo dos Trecos (Palhaço/Musicista) e Os Malacabados (Ator/Cantor/Musicista); **Movimento Cultural Desclassificáveis**, com os espetáculos: Desclassificáveis apresenta... Desclassificáveis (Sonoplasta), Engel baseado no texto Bent de Martin Sherman (Ator/Sonoplasta) e Curupira: Um Ser Inesquecível (Ator/Sonoplasta); **Núcleo de Investigação Cênica Teatro GTI**, com o espetáculo: A Lenda das Três Palmeiras (Ator/Cantor).

Além da formação dentro destes grupos, no ano de 2014, após a implementação do Curso de Teatro na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), vislumbrei a possibilidade de me aprofundar e profissionalizar. Foi então que submeti a minha nota do ENEM para o citado curso e sendo aprovado em primeiro lugar na ampla concorrência. No entanto, 2014 também foi o ano em que minha ex esposa estava grávida e prestes a dar à luz aos gêmeos, por isso, resolvi adiar temporariamente este sonho para me dedicar aos cuidados para com minha família,

considerando que a gravidez era de alto risco e havia a possibilidade de os bebês serem prematuros.

Logo, no ano de 2015, resolvi ingressar e cursar Teatro na UNIFAP, curso este que finalizo com muito orgulho. Ser artista me mostra a cada dia que fiz a escolha certa conforme meus anseios, pois tenho me tornado cada dia mais humano e mais preocupado com a dignidade e formação cultural e social dos indivíduos.

Por fim, apresentamos brevemente uma descrição da pesquisa que segue: inicialmente abordamos noções sobre música com os conceitos de vibração, altura, duração, intensidade e timbre, para citar alguns; em seguida, observamos a música produzida na Amazônia pelos povos afroindígenas e suas noções e cosmologias na relação com os instrumentos, interligados com seus saberes tradicionais, apontando os instrumentos como vozes da floresta; posteriormente, compartilhamos uma vivência no processo de criação do espetáculo “Curupira – um ser inesquecível”, especificamente na experiência que desenvolvi como ator-sonoplasta; também apresentamos o organograma da criação das personagens do espetáculo em questão, e a seleção de cada instrumento para cada persona do espetáculo, criando a alusão de narrativa sonora para: Boto, Curupira, Matinta Pereira, Poraquê, Pororoca, Tarumã e Yara.

2 CONCEITUAÇÕES BÁSICAS SOBRE MÚSICA

Segundo Bohumil Med (1996)¹³, a música é uma arte que realiza combinações de sons de modo sucessivo e simultâneo com equilíbrio, ordem e proporção temporal. Em seu livro “Teoria da Música”, o pesquisador afirma que a música é a revelação do belo, tal como era conceituada a Arte pelos gregos antigos, em sua definição pelos meios de expressão que são: Artes Visuais, Artes Sonoras e Artes Combinadas. Especificamente as Artes Sonoras têm como matéria prima o próprio som, em que a percepção do mesmo é sequencial e auditiva. Para tratar do conceito de música, o autor aponta a seguir que devemos tratar da investigação do som-

[...] sensação produzida no ouvido, pelas vibrações de corpos elásticos. Uma vibração põe em movimento o ar na forma de ondas sonoras que se propagam em todas as direções simultaneamente. Estas atingem a membrana do tímpano fazendo a vibrar. Transformadas em impulsos nervosos, as vibrações são transmitidas ao cérebro que as identifica como tipos diferentes de sons. Consequentemente, o som só é decodificado através do cérebro (MED, 1996, p. 11).

O conceito de som está diretamente vinculado ao conceito de vibração, que pode ser dividido em duas formas: *vibrações regulares*, que ao vibrar produzem sons de altura definida, que são os sons musicais inerentes às notas musicais; e *vibrações irregulares*, que produzem sons de altura indefinida, conhecidos como ruídos ou sons do dia a dia (KIEFER, 1986).

Na música, são utilizadas com maior frequência as vibrações regulares em decorrência da característica melódica e estética, por exemplo, com instrumentos musicais com notas definidas, mas também vibrações irregulares com experimentações contemporâneas de sons cotidianos ou até mesmo com instrumentos de percussão. O som apresenta em suas características quatro propriedades: altura, duração, intensidade e timbre, conceituadas por Bohumil Med (1996) da seguinte forma:

A *altura* é definida pela frequência da vibração, ou seja, quanto maior for a velocidade da vibração, mais agudo será o som e consequentemente quanto menor for a velocidade da vibração, mais grave será o som. A *duração* é a extensão do som, e é determinada pelo tempo pelo qual as vibrações foram emitidas. A *intensidade* é definida pela amplitude das vibrações e determinada pelo volume ou pela força na qual é produzida. É o grau de volume do som. O *timbre* é a combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que as produz. É a “cor” do som de cada instrumento ou voz, derivado da intensidade dos sons harmônicos que acompanham os sons principais (MED, 1996, p.11-12).

¹³ Bohumil Med, nascido na Tchecoslováquia em 24 de setembro de 1939, graduado pelo Conservatório de Música de Praga e pós-graduado pela Academia de Artes de Janáček – BRNO, Tchecoslováquia, foi trompista na Orquestra Sinfônica Brasileira no Rio de Janeiro e foi professor de trompa e de matérias teóricas no Instituto Villa-Lobos, atual UNIRIO. Fonte: Wikipédia.

O pesquisador também nos apresenta outros elementos que proporcionam a criação musical e determinam sua organização do início ao fim, que são: melodia, harmonia e ritmo, apresentados na assertiva que se segue:

A melodia, que se trata de uma combinação de sons em sucessão, formando sentido musical, geralmente é a parte que cabe ao cantor ou a um instrumento solista. A *harmonia*, que consiste na execução de vários sons ao mesmo tempo, é a junção do ritmo, da melodia e de outros elementos que forma a harmonia. O *ritmo*, que é a ordem e proporção em que aparecem dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia, isto é, a sequência de sons em intervalos regulares (MED, 1996, p.11-12).

Mas o que são os *intervalos*? Sempre que há a reprodução de duas notas diferentes, existe uma diferença da altura entre elas que é conhecida como intervalo. Logo, estes são utilizados para medir a distância entre uma nota e outra, dentro do tempo de um *compasso*, que nada mais é do que a divisão da música em séries regulares de tempo.

Também existem várias séries de tempo, mas as mais utilizadas são as de 02 tempos (Compasso Binário), de 03 tempos (Compasso Ternário) e as de 04 tempos (Compasso Quaternário). Ainda se tratando da importância da *melodia*, *harmonia* e *ritmo*, a pesquisadora Maria Luísa de Mattos Priolli (2001) salienta no seu livro “Teoria Musical: Princípios básicos da música” que “para exprimir profundamente qualquer sentimento, ou descrever por meio da música qualquer quadro da natureza, torna-se imprescindível a participação em comum desses elementos: melodia, ritmo e harmonia” (PRIOLLI, 2001, p. 6).

Com estas noções básicas sobre teoria musical é possível presumir que a organização desses elementos é capaz de criar sensações e percepções que emergem a partir da qualidade do som e seus variados artifícios e possibilidades de criação. E as mais variadas organizações musicais – desde as mais antigas até as da atualidade que incluem relações com novas tecnologias e mídias – que executam diversas possibilidades para a recepção musical e seus modos de comunicação com o ouvinte (WHITMORE, 1994).

3 A SONOPLASTIA COMO PROTAGONISTA TEATRAL

A música e seu poder comunicativo advém de tempos antigos. Desde a Grécia Antiga já observamos a manipulação de sons nas peças teatrais. Desta forma, destacamos que este fundamento da linguagem cênica também possui relevância significativa, tal como os outros elementos que compõem a cena como: a atuação, direção, iluminação, cenografia, dramaturgia, figurino, dentre outros exemplos. E nesta pesquisa damos ênfase à sonoplastia que está atrelada ao trabalho do ator que cria e executa a sonoplastia ao vivo e em cena no teatro, dando autonomia e destaque para música enquanto protagonista no fenômeno teatral (LIGNELLI, 2007).

De acordo com algumas experiências já presenciadas, observo que a sonoplastia no teatro é constantemente colocada em planos secundários, haja vista o modo como alguns artistas operacionalizam esta função, executando geralmente sonoplastias em caixas de som e pesquisadas em um viés estereotipado, normativo e explicativo sobre a narrativa da cena em questão.

Tendo em vista a percepção apresentada, esta pesquisa opera sobre uma sonoplastia processual, caracterizada pela investigação de sonoridades que possam compor múltiplos saberes sobre o som com pesquisas e estudos orientados por pistas dadas pelo texto teatral, diretores, atores e todos os integrantes que compõem a criação de um espetáculo.

Inclusive, é importante destacar que a presença da música no teatro se dá de diferentes modos, não somente para a composição do que se denomina como sonoplastia, mas também quando as noções musicais intermediam nas pesquisas de construção cênica, seja na consciência corporal e nos estudos do ritmo de encenação, como abordados por Eugenio Barba (1995).

Os atores ocidentais contemporâneos não possuem um repertório orgânico de “conselhos” para proporcionar apoio e orientação. Têm como ponto de partida geralmente um texto ou as indicações de um diretor de teatro. Faltam-lhes regras de percepção musical na relação com a ação e que, embora não limitando sua liberdade artística, os auxiliem em suas diferentes tarefas (BARBA e SAVARESE, 1995, p.8).

Portanto, há de se pensar que a formação básica dos princípios musicais, abordados brevemente no tópico anterior, devem também compor o repertório da formação do ator e da atriz de teatro, com estudos aprofundados para a manutenção de trabalhos que entrecruzem essas diferentes linguagens. Muitas características da música podem ser encontradas no teatro como forma de orientação das atividades em atuação e encenação, em que os elementos como o *ritmo* e a *harmonia* auxiliem na criação cênica, tais como apontados por Castilho (2008): “Na

composição musical, a harmonia é a combinação vertical dos desenhos de cada voz ou instrumento – no nosso caso, por analogia, ela poderia ser a combinação dos elementos que compõem a cena” (CASTILHO, 2008 p. 21).

Desta forma, a música pode estar inteiramente ligada aos procedimentos do trabalho do ator e da atriz de teatro, tendo como ponto de partida não somente a integração da sonoplastia de um espetáculo teatral, mas também para desenvolver experimentações e habilidades na prática da atuação e suas relações com a temporalidade da cena estabelecendo harmonia e ritmo ao espetáculo, tal como corrobora Beatrice Picon-Vallin (2019) sobre suas investigações no trabalho teatral.

Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que ama a música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Todos ficam contentes quando se utiliza uma música “para a atmosfera”, mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo em um espetáculo. O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é sua melhor aliada. Ela pode não ser ouvida, mas deve se fazer sentir. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música e representado sem música. Sem ela e com ela: pois o espetáculo, seus ritmos serão organizados de acordo com suas leis e cada intérprete a carregará em si (PICCON-VALLIN, 2019, p. 1).

A formação sobre a percepção musical para um ator/atriz de teatro é fundamental para desenvolver habilidades sobre ritmo, tempo, duração, percepção, intensidade, seja no ato de ouvir uma sonoridade, ou até mesmo ao tocar um instrumento (SOUZA, 2020).

E retornando à discussão de sonoplastia teatral, geralmente a música executada pela caixa de som, geralmente é o principal escopo que compõe narrativas sonoras para dar potência às cenas, mas temos também outras possibilidades, como executar instrumentos ao vivo, ou até trabalhar com objetos/elementos que possibilitem o surgimento de sons que exercem funções de comunicar e provocar perspectivas outras de sonoplastias. E ainda temos o entorno acústico dentro de uma apresentação de teatro, que são os sons produzidos no entorno da cena que produzem outras camadas comunicativas, como abordadas por Lignelli (2007) a seguir:

[...] todo o som de origem referencial, produzido para e na cena teatral, relacionado às demais esferas acústicas, que pode exercer distintas funções referenciais, dramáticas e discursivas, não caracterizado como palavra nem como música, onde se incluem ainda sons não pré-estabelecidos como algumas manifestações da plateia (tosses, interjeições, risadas), dos atores (queda de objetos de cena, trocas de figurinos), fenômenos naturais (ventos, chuvas e trovões) e demais sons externos ao local da cena (buzinas, passeatas, shows) que podem afetar a cena (LIGNELLI, 2007, p. 3).

Neste conceito de entorno acústico, Lignelli (2007) nos informa que todos os sons produzidos durante uma apresentação podem despertar atenção para as potências de outras

interferências que não são criadas diretamente para a cena, tal como as manifestações da plateia ou qualquer outro som externo ao local da cena. Então, chamamos a atenção aos estudos da sonoplastia para a relevância em aguçarmos a nossa escuta para tudo o que existe de som ao nosso redor no cotidiano e, assim, potencializarmos nossa capacidade de criação sonora.

Desta forma, a sonoplastia e seus lugares de execução, devidamente orientado por um processo de criação teatral, trazem à luz a sonoplastia enquanto protagonista desse fenômeno. Além de enfatizar o trabalho da música na composição corporal dos artistas da cena trazendo maior fluidez, ritmo e harmonia para as encenações.

4 SONORIDADE AFROINDÍGENA NA AMAZÔNIA

O termo *sonoridade* apontado refere-se aspectos sonoros manifestados por um povo ou comunidade, e que não estão vinculados à produção musical para a cultura de massa ou para a sonoplastia na cena teatral, enquanto produto artístico. Mas aos sons manifestados pela existência cotidiana das culturas dos povos afroindígenas e suas especificidades (RODRIGUES, 2012).

A região norte do Brasil possui uma grande diversidade de manifestações culturais, muitas advindas de sabedorias ancestrais que podem ser observados na gastronomia, pinturas, danças, cantos e músicas, para citar alguns. A cultura Amazônica desta região é composta pela diversidade das comunidades quilombolas e os povos indígenas, que compõe grande parte deste país e possui uma forte miscigenação (DIAS, 2006)

Esta miscigenação ressalta o surgimento de um termo denominado *afroindígena* em que destaca a cosmologia dos povos africanos e indígenas. A história e memória destes povos versou e versa em contexto individual, pelo crivo da religiosidade, do trabalho e das diferentes funções. Porém, quando dilatamos o olhar para o número de *mestiços* confirmados nas estatísticas, observamos a não restrição da gênese identitária dos povos africanos e indígenas (PACHECO, 2013).

Portanto, neste tópico estamos ressaltando o termo *afroindígena* e suas manifestações a partir dos estudos do pesquisador Agenor Pacheco (2013). Quando tratamos da manifestação musical na Amazônia *afroindígena*, observamos que a música não é realizada por lazer ou passatempo, mas em outros sentidos e cosmogonias que estabelecem o contato com deuses e espíritos da floresta ou coordenação e organização social dos povos (RODRIGUES, 2012).

A manifestação musical para os povos *afroindígenas* traz uma relação contundente com as encantarias¹⁴ da floresta, desde o preparo dos instrumentos com materialidades advindas das matas ou dos rios, como também o significado das sonoridades enquanto vozes da floresta, com o objetivo de partilhar, transmitir, agradecer, abençoar, etc. Com base nisso, a cultura *afroindígena* possui especificidades estabelecidas organicamente e que, apesar dos atravessamentos de outras culturas, não eliminam seus saberes, sentidos e significados tradicionais, tais como observamos a seguir:

¹⁴ Forma de manifestação espiritual e religiosa afro-ameríndia, praticada sobretudo nos Estados do Piauí, Bahia, Maranhão e Pará. Podendo estar associado a diversas religiões presentes nestes Estados, como Pajelança ou Cura, o Terecô (Mata ou Encantaria de Maria Bárbara Soeiro), o Babaçuê e o Tambor de Mina (RODRIGUES, 2012).

Pode-se perceber que uma cultura ou civilização, embora partilhe incessantemente inúmeras trocas de bens culturais de toda ordem, ainda guardam em seu âmago suas peculiaridades originais, uma vez que recusam algumas trocas que afetem suas estruturas profundas (RODRIGUES, 2012).

Partindo deste pressuposto, o povo *Yepá-mahsã*¹⁵ nos afirma que todo instrumento possui alma e que todos os instrumentos são vistos como *seres não humanos*, ou seja, a música em si não é vista como uma manifestação artística para promoção de entretenimento, pelo contrário, a música estabelece o sentido da própria existência, não somente na sua execução, mas na fabricação e manutenção dos instrumentos que são vozes trazidas através da relação do corpo humano com o corpo não humano, que faz com que o instrumento *traga sua voz* e comunique. Desta forma, “o processo estético não é inerente ao objeto: está ancorado na matriz da ação humana” (VIDAL & SILVA *apud* PIEDADE, 1997, p. 12).

Argumentamos então que a música é uma manifestação cultural individual ou coletiva de um povo, atrelada às suas condições de existência e motivos que mobilizam suas próprias necessidades e vontades. Esse atrelamento diz-se sobre seus valores, costumes e anseios, tal como observamos no pensamento a seguir:

[...] a ideia de que a música não pode ser vista como uma consequência da estrutura social, mas, sim, como um importante meio — entre os wayâpi, tipicamente de comunicação — para constituir e organizar a sociedade [...] a essência da música wayâpi, que, como um todo, é entendida pelos indígenas como algo preexistente, natural — isto dentro de uma concepção da natureza e do cosmos plena de culturalidade. Nesse contexto, particularmente a música pode ser vista como um jogo do qual é possível ouvir a sociedade em sua contínua alternância entre cooperação e competição (PIEADADE *apud* VARGAS, 2017, p. 11).

Deste modo, a música é uma manifestação vinculada às culturas, carregando sentidos e significados múltiplos, principalmente no que diz respeito sobre as manifestações *afroindígenas*, e que do ponto de vista artístico, pode ser considerada uma obra de arte com potência, mesmo que alguns povos e comunidades não realizem para tal fim.

Entretanto, o olhar colonizador do *homem branco* categoriza algumas manifestações culturais *afroindígenas* como improdutivas, enfatizando as obras eurocêntricas de cunho clássico como balizadoras de toda e qualquer arte, colocando-as em pedestais altíssimos, em que tudo o que não esteja dentro desta normativa, não pode ser considerado arte. Deste modo, as obras das manifestações culturais dos povos e comunidades africanas e indígenas são

¹⁵ Tukanos, povo remanescente do alto do Rio Negro, autodenominados Ye'pa mahsã ou Yepá Diró Mahsã, que significa “os habitantes desta terra”. Site FUNAI - Fundação Nacional dos Povos Indígenas.

relegados aos rótulos de obras sem elaboração, carentes de formalidades e/ou tessitura técnica (VARGAS, 2017).

Podemos tomar como referência a música clássica, em que há uma evidente valorização de características formais, técnicas e cartesianas, em detrimento de contextos musicais múltiplos e diversos com peculiaridades e condições específicas de um povo. (BARROS, 2012)

No entanto, é importante enfatizar que os povos afroindígenas possuem diversas manifestações artísticas, presentes no cotidiano das pessoas que pertencem a estes povos, e que estas possuem rigor técnico, riqueza estética e poética, o que podemos observar na tecelagem, cestaria, ornamentos corporais, colares, máscaras, instrumentos, música, dança, narrativas, discursos, poesias, tradição oral, etc. Também é importante observar que nestes povos a arte não é só vista como entretenimento da cultura de massa, pois está estritamente ligada ao cotidiano, como parte integrante da existência vital destes povos (VARGAS, 2017).

5 ESPETÁCULO TEATRAL “CURUPIRA: UM SER INESQUECÍVEL”: processo de criação da sonoplastia amazônica

O espetáculo “Curupira: Um Ser Inesquecível”, montado pelo Movimento Cultural Desclassificáveis, na cidade de Macapá-AP, foi remontado em 2014, com direção de Paulo Alfaia, para circulação no Amazônia das Artes do Sesc Amapá. O espetáculo é uma adaptação do texto “O Curupira” do autor amapaense Joca Monteiro. Joca é ator, professor, escritor, ilustrador, dramaturgo, contador de histórias e brincante da cultura popular amazônica. Artista de destaque da cultura amapaense com diversos trabalhos em teatro, circo e contação de histórias.



Figura 7: Joca Monteiro, artista amapaense. Fonte: Site Seles Nafes

A escolha do texto ocorreu pela necessidade do grupo em abranger um novo tipo de público, já que a proposta dos espetáculos anteriores se dera a partir de textos mais voltados para o teatro adulto, de autores como Martin Sherman¹⁶, Jean Genet¹⁷ e Nelson Rodrigues¹⁸, por exemplo. Desta forma, esta seria a primeira montagem do grupo de teatro infanto-juvenil e a primeira vez montando um texto de um artista local, com a autorização do dramaturgo que narra sobre lendas amazônicas.

¹⁶ Roteirista e dramaturgo norte americano, licenciado em artes dramáticas pela Boston University College of Fine Arts em 1960. Conhecido por suas duas coletâneas de peças de temática gay, indicado ao Tony Awards em 1980 pela sua peça Bent, que debruça o olhar sobre o sofrimento dos homossexuais nas mãos dos Nazis durante a segunda guerra mundial. Fonte: Wikipédia.

¹⁷ Escritor, poeta e dramaturgo francês, entre suas peças consagradas estão O Balcão, Os Negros e Os Biombos, bem como seus primeiros trabalhos, Nossa Senhora das Flores e O Milagre da Rosa. Fonte: Wikipédia.

¹⁸ Teatrólogo, jornalista, romancista, folhetinista e cronista de costumes e de futebol, o brasileiro Nelson Falcão Rodrigues é tido como o mais influente dramaturgo do Brasil, tendo sua consagração com a peça Vestido de Noiva, que foi tida como uma revolução nos palcos brasileiros, dentre outras peças que lhe conferiram renome internacional. Fonte: Wikipédia.



Figura 8: Elenco do espetáculo *Bent* de Martin Sherman (2008). Abaixo, da esquerda para a direita, Patrick, Taynara e Paulo. Acima, da esquerda para a direita, Sandro Brito, Danilo, Gabriel, Anderson Pantoja e Sandro Gemaque. Fonte: Acervo M.C. Desclassificáveis

Em entrevista exclusiva realizada para a execução desta pesquisa, em 2021, com o diretor do espetáculo Paulo Alfaia, explica-se que o espetáculo “Curupira – um ser inesquecível” é uma montagem que faz parte do projeto da trilogia *Amazonurbanidade*, conforme observamos na seguinte assertiva:

O espetáculo “Curupira: Um Ser Inesquecível” compõe a trilogia do Projeto Encantaria e seu processo criativo se deu a partir do fortalecimento do trabalho continuado de grupo. Entre rodas de conversas surgiu o conceito “Amazourbanidade” e a necessidade de se falar do universo amazônico (ALFAIA, 2021).

A narrativa do texto se passa dentro da floresta, com personagens míticos do imaginário popular amazônico, que vivem algumas experiências da encantaria e ancestralidade das matas. Neste espetáculo, fui convidado para exercer a função de sonoplasta para a circulação no projeto Amazônia das Artes do Sesc Amapá, em 2014, e iniciei pesquisas de músicas que poderiam compor a sonoplastia do espetáculo, com músicas e sons pesquisados na internet, nos meus CDs e arquivos sonoros pessoais para compor algo a partir do que dispunha no momento: um notebook e uma caixa de som.

Ocorreu que, na primeira reunião, depois do convite aceito, o diretor Paulo Alfaia propôs que eu interpretasse o personagem “Boto”, desempenhando o papel de ator e sonoplasta, ou ator-sonoplasta, pois estaria o tempo todo em cena interagindo diretamente com o espetáculo através de sons executados ao vivo, devido ao trabalho que já desenvolvia como multi-instrumentista.



Figura 9: Elenco do espetáculo Curupira Um Ser Inesquecível, da esquerda para a direita, Ingrid Hanna, Allan Gomes, Anderson Pantoja, Sandro Gemaque, Ana Paula Vilhena, Paulo Alfaia, Tonny Silo e Patrick Alves.
Fonte: Acervo M.C. Desclassificáveis

Então o personagem “Boto” foi escolhido para estar fixo em cena devido sua lenda ser significativamente difundida na região Norte e em outros estados do Brasil, fazendo com que a presença da música e sonoplastia em cena se tornasse o elemento estrutural do espetáculo. Foi então que nos indagamos: como um personagem vai fazer a sonoplastia? Diante dessa questão, Chaves (2011) nos aponta as seguintes possibilidades, baseadas em diversos pontos de vista:

[...] para Álvaro Rosacosta, qualquer som do espetáculo faz parte da trilha sonora. Nico Nicolaiewsky descreve de forma parecida que a trilha sonora ou o som do espetáculo é não apenas as músicas, como todos os barulhos e as vozes produzidas em cena. Flávio Oliveira expõe que trilha não é só compor a música de cena, aí entrando a questão da sonoridade, de investigação, de pesquisa. Por sua vez, Gustavo Finkler é conciso, ao responder que trilha sonora é qualquer ideia musical inserida em um contexto artístico. Para Arthur de Faria, dependendo do conceito do diretor, qualquer ambiente sonoro criado com o espetáculo é trilha sonora, enquanto Rafael Ferrari defende que, assim como a música cênica, trilha pode ser uma sonoplastia, pode ser um ruído. Segundo Johann Alex de Souza, o que as pessoas chamam de trilha, ele entende como música de cena, música para teatro, seja ela executada ao vivo ou gravada. Por fim, Adolfo Almeida Jr. conclui que a trilha sonora acaba sendo música (CHAVES, 2011, p. 69).

Partindo destes pontos de vista, comecei a pensar e questionar o espetáculo caracterizando os sons já existentes também como constituintes da sonoplastia, abordando a hipótese de que a execução de alguns instrumentos, poderiam relacionar-se diretamente com outros sons do espetáculo, tais como: falar, caminhar, cair, correr, respirar, desde uma música tocada e cantada em cena, até um ruído da plateia, considerando que “todo som significa ou é passível de significar alguma coisa e transmitir alguma mensagem a alguém dentro da perspectiva da sonoplastia” (CAMARGO, 1986, p. 17).



Figura 10: Apresentação do espetáculo Curupira Um Ser Inesquecível na II Semana Amapaense de Teatro em 2019. Allan Gomes como Curupíra (esquerda), Ana Paula Vilhena como Yara (chão) e Anderson Pantoja como Boto (ao fundo). Fonte: Acervo M. C. Desclassificáveis

Assim, incitado por dúvidas e ideias constantes, iniciei as investigações para a sonoplastia deste espetáculo mitológico, levando em conta as indagações que cada atriz e ator do espetáculo tinha como referência sobre a lenda amazônica das personagens presentes no espetáculo, que são: **Boto** – interpretado por Anderson Pantoja; **Curupira** – interpretado por Allan Gomes; **Matinta Pereira** – interpretado por Ana Paula Pinheiro; **Poraquê** – interpretado por Sandro Gemaque; **Pororoca** – interpretado por Ana Paula Pinheiro; **Tarumã** – interpretado por Thiago Gomes e Tonny Silo; e **Yara** – interpretado por Ana Paula Vilhena.

A partir de então, foi necessária uma pesquisa aprofundada das lendas de cada personagem, já que todos fazem parte do imaginário popular e das lendas do Brasil, e mais especificamente das lendas do Amapá, como é o caso do personagem do *Tarumã* que faz parte de uma lenda exclusivamente amapaense, dando ênfase e destaque às histórias da mitologia amazônica, tal como nos aponta Alfaia (2021):

O objetivo principal é a valorização do patrimônio imaterial repetido nas nossas estórias, causos e mitologia amazônica. Criando uma encenação lúdica a partir da livre adaptação do texto do dramaturgo amapaense Joca Monteiro que propõe um jogo teatral a partir do resgate de nossas lendas e mitos (ALFAIA, 2021).

Trazendo à tona as referências que os intérpretes possuíam das histórias das suas personagens, registrei as características inerentes às impressões pessoais sobre as lendas que conhecíamos, advindas das referências e do imaginário amazônico, o que trouxe um caráter íntimo e pessoal para cada personagem. Portanto, a seleção e a pesquisa da sonoplastia

ocorreram na relação com os diálogos coletivos, caracterizando-se como um trabalho conjunto e nada individualista ou solitário, conforme aponta Alfaia (2021): “a sonoplastia surgiu da necessidade de se experimentar interações musicais que vão além da reprodução mecânica de uma sonoplastia pré-concebida. Desde o primeiro trabalho já pensávamos em trazer músicas ao vivo. O que nem sempre foi possível” (ALFAIA, 2021).

Para a pesquisa de sonoplastia, houve experimentações de músicas gravadas que narrassem as histórias das personagens, o que foi possível apenas com os personagens Boto e Tarumã, já que existem poucas músicas que narram sobre os personagens do Poraquê e da Pororoca, por exemplo. Houve ainda, a proposta de sons específicos para cada personagem, buscando identificar quais eram as peculiaridades de cada um. Um exemplo do que busco descrever foi o do som das águas para a Pororoca, no qual buscamos poetizar o passar do tempo, a água calma, rio com água em movimento, rio com chuva, rio com tempestade, dentre outras possibilidades de sonoridades com os instrumentos.

A utilização de instrumentos musicais começou a ter um propósito no trabalho de sonoplastia, pois ao invés de fazer a utilização de som e música mecânica, a utilização de sons incidentais durante a cena, em conjunto com os sons do palco, seria uma alternativa para enfatizar ainda mais a aura de floresta que a cena exigia, com uma proposta da música executada em cena, que, apesar do desafio e da complexidade, obtivemos resultados como potência criadora.

Hoje com todos os recursos que existem, a sonoplastia ao vivo ainda é a forma ideal, a mais perfeita por se ajustar plenamente à natureza do teatro, que é uma arte que se realiza ao vivo, na presença do espetáculo, ao contrário da gravação, que soa sempre como um recurso artificial, ainda que possa ter seus méritos (CAMARGO, 1986, p.11).

Portanto, o processo de criação da sonoplastia do espetáculo, teve aportes diversificados que fundamentaram a seleção dos instrumentos e elementos sonoros para transportar o espectador para os seres mitológicos que circundam a trama e o imaginário amazônico da floresta. Desta forma, vale ressaltar que a cenografia/espacialidade em que se passa o enredo do espetáculo, influenciou significativamente para a composição da sonoplastia na observação dos sons das árvores, canto dos pássaros, dos animais, das águas dos rios, do vento e das folhas secas no chão.



Figura 11: Apresentação do espetáculo Curupira Um Ser Inesquecível na II Semana Amapaense de Teatro. 2019. Da esquerda para a direita, Allan Gomes - Curupira, Tony Silo - Tarumã, Ana Paula Vilhena - Yara e Anderson Pantoja - Boto. Fonte: Acervo Desclassificáveis

A ideia de manter a sonoplastia sendo executada por uma personagem, nos lançou para o pressuposto do ator-sonoplasta, que se mantém em cena, ao fundo central do palco, durante toda a trama do espetáculo, ou seja, a sonoplastia não está como ambientação sonora para dar um clima ao espaço, mas tem autonomia constituinte enquanto presença e enquanto voz que se manifesta com o toque dos instrumentos executados ao vivo pelo personagem do “Boto”, através do ator-sonoplasta Anderson Pantoja.

Esta situação se expandiu mais ainda, quando foi proposto que o personagem do “Boto” não teria textos falados no espetáculo, tornando assim, os sons e as músicas executadas enquanto voz personificada, trazendo autonomia para o processo de criação da sonoplastia que dialoga e se presentifica durante todo o percurso da encenação, tal como nos aponta Alfaia (2021) na afirmativa:

A sonoplastia sempre fez parte da encenação e processo de montagem do espetáculo. Então, nunca cogitamos a contratação de um músico. Desde a sua concepção já discutíamos a importância de se compor uma dramaturgia musical em que os sons da floresta estivessem em foco. Bem como, que a partitura musical dialogasse com a

encenação. Tanto que o personagem é o boto que executa as músicas. Em contrapartida, o ator/sonoplasta/personagem teve toda a liberdade de pesquisa e construção musical e interage permanentemente com os instrumentos atrelados aos personagens (ALFAIA, 2021).

A pesquisa dos instrumentos e materiais que seriam utilizados para a sonoplastia, ocorreu de forma fluida e experimental, partindo da premissa da utilização de instrumentos que reportassem aos sons das matas, dos rios e das encantarias amazônicas, como por exemplo, pau de chuva, agogô de castanha, tambores de pele de animal, carrilhão de metal, berimbau, dentre outros.



Figura 12: Apresentação do espetáculo Curupira Um Ser Inesquecível na II Semana Amapaense de Teatro em 2019. Anderson Pantoja como Boto. Fonte: Acervo Desclassificáveis

As experimentações musicais para a cena e a investigação sonora dos instrumentos ocorreram em processo colaborativo com os atores e atrizes, durante os ensaios do espetáculo nas pesquisas de construção de cenas, em que os propósitos da sonoplastia executada ao vivo na relação com os instrumentos se mostravam cada vez mais evidentes, na significativa relação que começava a se instaurar, tal como destacamos na entrevista realizada com Paulo Alfaia (2021): “os sons, ruídos e experimentos foram todos costurados com o desenrolar da trama e sob o olhar da direção em parceria com os atores num processo colaborativo” (ALFAIA, 2021). Desta forma, o personagem do “Boto” para a função de ator-sonoplasta, começou a demandar da necessidade crucial de um profissional da música multi-instrumentista, e por conta deste aspecto esta função que desempenhei se tornava contundente a cada encontro.

Uma pesquisa no comércio local da cidade de Macapá-AP foi iniciada para poder descobrir que elementos de percussão poderiam ser encontrados para serem utilizados em cena. Durante a pesquisa, foram experimentados vários materiais e instrumentos musicais até a

escolha do que seria utilizado de fato na cena para a composição da sonoplastia do espetáculo. Os instrumentos definidos para experimentação na primeira etapa do trabalho foram: pau de chuva, caxixi, agogô de castanha, caixa de marabaixo, apito de madeira, berimbau de bambu, carrilhão, meia lua, gaita de boca e tambor.

Na criação das corporeidades das personagens foram utilizadas técnicas circenses para o personagem do “Curupira” e técnicas de palhaçaria para o personagem da “Yara”, do “Poraquê”, “Tarumã” e da “Pororoca”. E de acordo com a estética e poética do espetáculo, que se tratava de teatro infanto-juvenil, surgiu a necessidade de trabalhar com a ludicidade, jogos e brincadeiras que direcionavam a cena para uma narrativa mais adequada ao público em questão, conforme aponta o diretor do espetáculo (2021): “Entre os integrantes do elenco, já vinham de experimentos teatrais com o palhaço, *clown* e números circenses. O que facilitou a construção dos personagens e a ludicidade já que a montagem se tratava de espetáculo infanto-juvenil” (ALFAIA, 2021).

As técnicas circenses e de palhaçaria, atreladas às interferências sonoras do ator-sonoplasta, interviam na criação como “vozes” advindas dos instrumentos, que davam mote para os corpos em cena, desde o primeiro passo do primeiro ator ao adentrar o palco, até o último toque de tambor no espetáculo, antes das palmas da plateia.

Temos outro exemplo, como a morte dos personagens, quando o primeiro personagem morre no espetáculo, que é o “Curupira”, ele está brincando entre os outros seres mitológicos da floresta, subindo no “Tarumã”, tocando os cabelos da “Yara”, se molhando nas ondas da “Pororoca”, tentando se aproximar do “Poraquê”. Ele corre, pula, dá cambalhotas e, de repente, ele cai no chão morto, ao som de uma forte batida grave do tambor.

Todos os outros personagens, incluindo o personagem do “Boto”, que é também do ator-sonoplasta, percebem o ocorrido e, em uníssono coro, fazem a pergunta que é a grande questão do espetáculo: “Mataram o Curupira, quem matou o Curupira?”. Pergunta esta que vai se repetir por todo o espetáculo, por conta da morte de cada personagem, que vem sempre antecedida pelo mesmo som da forte batida grave do tambor. Além disso, a execução de sonoridades e dos instrumentos estabelece uma relação de constante experimentação, pois a proposta da encenação é se manter em constante pesquisa laboratorial, tal como designa Alfaia (2021):

Acreditamos que como o espetáculo está vivo e em processo de experimentação permanente. Seja como novos atores/performers/músicos, nunca será uma partitura musical acabada. Mas, no que foi proposto como encenação alcançou seu objetivo e sempre estará aberta a ampliar seu processo investigatório tendo a musicalidade como um caminho de pesquisa dramática (ALFAIA, 2021).

Outro fator indispensável na sonoplastia surgiu quando realizamos uma visita na floresta para laboratório de pesquisa do processo de criação do espetáculo, em que selecionamos as folhas secas que caem das árvores para compor o cenário e a sonoplastia. As folhas secas, são uma das primeiras características encontradas na floresta. Elas nos dão a ideia de que a nossa presença está sendo notada e de que não estamos mais em nosso ambiente cotidiano.



Figura 13: Apresentação do espetáculo Curupira Um Ser Inesquecível na II Semana Amapaense de Teatro em 2019. Da esquerda para a direita, Anderson Pantoja como Boto (esquerda) e Ana Paula Pinheiro como Matinta Pereira (direita). Fonte: Acervo M.C. Desclassificáveis

Por conta disso, foi adicionado à cenografia, esse elemento que também compôs a sonoplastia, enquanto voz da floresta, que cada personagem acionava ao pisar e se deslocar pelo palco, provocando o som (crék), característico das folhas secas. Neste processo executei a função de ator-sonoplasta em constante pesquisa com todos os integrantes do processo de criação, decidindo coletivamente muitas ideias que apareciam no decorrer do trabalho, o que considero relevante para alcançar uma organicidade e fluidez em todos os elementos que compõem um espetáculo teatral, tal como é abordado por Chaves (apud Ferrari, 2011, p. 50):

O ideal é o processo em que o compositor está acompanhando toda a evolução da criação dos personagens do texto, da movimentação, do cenário, do figurino, onde ele é realmente uma parte daquele trabalho, não é uma coisa à parte que ele faz na casa dele, só pensando com as ideias dele, tem uma série de coisas ali envolvidas, de várias pessoas, de vários profissionais.

Esse trabalho, realizado em conjunto com diálogos e questões apresentadas por todos os integrantes do espetáculo, possibilitou também o compartilhamento de experiências pessoais de cada um. Relacionadas às histórias amazônicas dos mitos e lendas do imaginário da floresta, buscou-se a permanência da narrativa e tradição oral e, nas contações de histórias, difundidas entre famílias da Amazônia, na tentativa de estimular também os espectadores a conhecerem novas histórias sobre as lendas amazônicas que, talvez, nunca tenham ouvido contar, estabelecendo seus próprios signos e significados para a cena, pois:

[...] o espectador exerce um papel essencial na recepção dos signos e no seu significado, pois, dependendo de suas vivências, seu meio social, seu grau de escolaridade, entre outros fatores, inclusive o seu ânimo no dia da recepção da obra, poderá tender a outros significados, frequentemente levando-os a um nível pessoal (CARVALHO, 2015, p.18).

O objetivo de inserir a singularidade da floresta para a cena através de vários elementos, inclusive da sonoplastia, incitou o surgimento da figura do ator-sonoplasta fixado no espetáculo do começo ao fim.

O ator-sonoplasta traz as vozes da floresta à tona, a partir das sonoridades executadas ao vivo, em que cada personagem, com sua potência e presença, é ativado a partir de um instrumento específico, estudo este que será apresentado mais adiante nas páginas dessa pesquisa. Desta forma, o “Boto”, enquanto ator-sonoplasta do espetáculo, é uma espécie de *entidade-persona* que executa as vozes da floresta e rege a maestria das sonoridades de toda a trama.

6 PERSONAGENS E INSTRUMENTOS: a voz entidade de cada persona

6.1 Personagem Boto: instrumento gaita



Figura 14: Gaita. Fonte: Google Imagens

A lenda do Boto nos diz que ele aparece nas noites de lua cheia ou durante as festas usando roupa branca e um chapéu para esconder o furo no alto de sua cabeça. Também costuma perseguir mulheres que viajam em igarapés, lagos e rios, tentando tirar a canoa que elas se encontram, principalmente com mulheres menstruadas ou grávidas.

Nesse sentido, há de se considerar uma série de abusos e tabus, que servem de vetor para apontar discussões sobre machismo na sociedade, a partir de crenças populares. O Boto seduz as mulheres e as direciona para o fundo do rio (PEREIRA, 2001).

O instrumento escolhido para este personagem foi a gaita de boca, instrumento de sopro, que permite tocar acordes e notas, feito de latão, plástico e cobre. Por se tratar de um personagem sedutor, encantador e galanteador, que se apaixona pelas garotas na beira do rio, a gaita nos remete para este aspecto do encantamento, atração e charme. Essa personagem não possui falas no espetáculo, mas sempre que seu nome é citado, a energia da gaita se faz presente como um fluxo de fascinação tocada de forma lenta e hipnotizadora.

6.2 Personagem Yara: instrumento carrilhão



Figura 15: Carrilhão. Fonte: Google Imagens

Yara é um dos seres mitológicos da Amazônia mais populares, muitas vezes confundida com a Mãe D'água, possuindo um poder de sedução forte sobre os homens, o que a faz ser chamada de Boto Fêmea. Yara nos remete à Vênus Amazônica, uma ninfa de corpo delirante e deslumbrante. Segundo a lenda, Yara era uma indígena guerreira, que recebia elogios constantes do seu pai, um pajé. Por conta da tamanha admiração, seus irmãos a invejavam e

resolveram matá-la a noite. Yara escutou o plano e, os matou primeiro, depois fugiu. Seu pai desesperado realizou uma procura incansável, a encontrou e a matou, jogando-a no Rios Negro e Solimões. Logo após, os peixes a transformaram em uma sereia (PEREIRA, 2001).

O instrumento escolhido foi o carrilhão, que é uma barra de madeira com sinos de metal em conjunto, que produz um som suave e encantador, em ordem crescente ou decrescente, que nos remete ao canto de Yara, que encanta os homens e os leva para o fundo dos rios. Observando esta aura de encantamento relacionada com o canto entoada pela atriz em cena e sua forma delirante de falar e seduzir, com o carrilhão, investigamos formas de entrecruzar a voz da atriz/personagem com a “voz do carrilhão”.

6.3 Personagem Pororoca: instrumento pau de chuva



Figura 16: Pau de Chuva. Fonte: Google Imagens

É uma lenda indígena que conta que, nos tempos antigos, a água do rio era serena e mansa e os barcos e canoas navegavam sem perigo. Nessa época, a Mãe d'Água, mulher do boto *Tucuxi*, morava com a filha mais velha na ilha de Marajó e teve sua canoa roubada, chamada de Jacy. Procuraram e procuraram e nada de Jacy aparecer, então convocaram para uma reunião, a Correnteza, o Rebujo, a Vazante, a Enchente, a Preamar, a Maré Morta, a Maré Viva, os Lagos, as Lagoas, os Igarapés, Rios e Baías. Nesta reunião resolveram criar a Pororoca com ondas fortes que destruíssem e derrubassem o ladrão que apanhou Jacy, e assim surgiu o fenômeno que naufraga barcos, derruba árvores e reparte ilhas ao meio. Porém, até hoje ninguém sabe de Jacy (PEREIRA, 2001).

O instrumento escolhido foi o pau de chuva, confeccionado em bambu, com sementes que se movimentam na parte interna, reproduzindo som que remete à chuva. O personagem Pororoca tem como principal característica a inquietude, com movimento do corpo para frente e para trás, continuamente. Tal como o movimento do encontro entre o rio e o mar. Por isso, investigamos o som da água, que remete chuva ou correnteza de rios caudalosos. Logo

após, no final do processo de montagem, adicionamos também o chocalho de tucumã, em que na entrada da Pororoca, os dois tocam constantemente, trazendo esse bailado, que parece ser infindável, das águas da pororoca.

6.4 Personagem Poraquê: instrumento tambor



Figura 17: Tambor Artesanal. Fonte: Google Imagens

Caçador, valente e guerreiro que vivia às margens do Rio Amazonas. Sua força destacava-se entre os membros das festividades nas comunidades. Ambicioso, não era suficiente sua destreza com arco e flecha, tampouco a força de seus braços nos combates. Ele ansiava ser o maior guerreiro da terra. Foi assim que tentou ter domínio sobre o fogo, mas foi vencido pelas labaredas e chamas.

Tentou controlar as águas dos rios, mas Yara mandou a Pororoca que lhe derrubou, e foi vencido pela segunda vez. Então subiu em um pé de vento e conseguiu agarrar o relâmpago, emprestado do deus trovão. E agora sim, dominando os raios e trovões, matou muitos inimigos. Certo dia, ao lavar sua arma suja de sangue, na água do rio, foi surpreendido por um raio que o matou e o transformou em um peixe feio, que quando atacado dispara rajadas elétricas para se proteger (PEREIRA, 2001).

O instrumento escolhido foi o tambor confeccionado de latão e pele de animal. O Poraquê sendo um peixe elétrico, nos remete ao som de raio ou corrente elétrica, e desta forma, o instrumento era manipulado com unhas passando na pele do Tambor, ou seja, na superfície do couro, em que é possível notar um som que se aproxima em tonalidade ao que seria uma corrente elétrica, atribuída, neste caso, ao som que sai das mãos do personagem “Poraquê”. Foi desafiador a construção de uma estrutura sonora para identificação desse personagem, mas investigamos a característica desse espanto e desse poder de tirar choque elétrico das mãos, em um instrumento decidimos arranhar com as unhas, ao invés de bater com a mãos, como geralmente se faz com o instrumento em questão.

6.5 Personagem Tarumã: instrumento agogô de castanha



Figura 18: Agogô de Castanha. Fonte: Google Imagens

Há muitos anos, em uma pequena aldeia indígena, às margens do Rio Calçoene no Amapá, vivia Ubiraci, conhecedor dos animais, da água, da terra, do fogo e do ar. Certo dia, caminhando pela floresta, se apaixonou pela mais bela indígena que seus olhos já observaram, até perdê-la de vista. Vasculhou cada canto das matas e acompanhou os peixes dos rios à procura, mas nunca voltou a ver sua alma gêmea.

Uma noite, todos dormiam e quando os cantos dos pássaros haviam cessado, Ubiraci avistou a Lua, que se refletia na água. Imaginou que sua amada vivia neste mundo. Foi tanta a sua felicidade perdeu seu dom. Mergulhou no rio, mas quanto mais mergulhava, mais a Lua se afastava dele. Ubiraci sucumbiu e morreu. O deus Tupã, entristecido por sua morte, o transformou em uma árvore, enraizada no meio do rio, para que ninguém o esquecesse. À noite, no entanto, quando a maré sobe, a árvore se desprende do solo e navega contra a correnteza (PEREIRA, 2001).

Ao imaginar que se tratava de magia, seus irmãos cortaram a árvore e deixaram somente o tronco, mesmo assim, o mistério e o medo do Tarumã continuaram. Portanto, Tarumã significa o tronco que se move.

O instrumento escolhido foi o agogô de castanha, que é um pedaço de madeira com duas cascas de castanha-do-pará, cada casca possui um corte paralelo à posição da madeira, trazendo afinação, e deve ser tocado com uma baqueta para tirar som batendo no topo das cascas de castanha.

A prerrogativa principal para a escolha desse instrumento é o fato de “Tarumã” se tratar de um tronco de árvore, logo, o som de seus pés no palco do teatro seria o dos agogôs de castanha, que são duas pernas com pés de madeira andando pelo espaço.

À princípio a figura do Tarumã seria o arquétipo dos povos indígenas, porém, com o tempo e a construção do personagem, foram surgindo propostas que ultrapassavam a figura de um indígena em cena. Arelado aos propósitos dos outros personagens, foi-se agregando cada

vez mais a necessidade de um algo irreverente. Desta forma, a ideia de ele ter o corpo e o figurino com suas cores em tons de madeira, trouxe a prerrogativa da utilização de um instrumento de madeira, dando a ideia das árvores andantes que existem na Amazônia, em que a voz do personagem é a sonoridade da própria madeira.

6.6 Personagem Matinta Pereira: instrumento caixa de marabaixo



Figura 19: Caixa de Marabaixo. Fonte: Google Imagens

De acordo com a lenda, Matinta Pereira é uma ave misteriosa, cujo assobio assustador e estrondoso tira o sono das pessoas. Dizem que ela possui várias formas de se encantar, ora Saci Pererê, outrora em uma velha vestida de preto, com seu rosto parcialmente coberto. Matinta gosta de sair nas noites escuras e sem lua a vista. E quando alguém sozinho pelas ruas, seu assobio ou grito estridente lembra a palavra “Matinta Perêra...” (PEREIRA, 2001).

Matinta Pereira aparenta ser bem velha, com cabelos desgrehados misturados com palhas secas na cabeça, com roupas que são farrapos pretos, com maquiagem escura, e anda com as costas curvadas para frente, segurando seu corpo em um cajado de madeira. É uma autoridade da floresta no espetáculo, todos a reverenciam, a respeitam e a temem devido à sua lenda e a possibilidade de tomar para si a maldição de se tornar a próxima Matinta.

O instrumento escolhido para essa personagem foi a caixa de marabaixo, que é fabricado em madeira, cordas e couro de animal, utilizado nas rodas de marabaixo na cidade de Macapá e em algumas outras comunidades no Estado do Amapá.

O Marabaixo é uma manifestação de origem africana do Estado do Amapá, que homenageia o Divino Espírito Santo e a Santíssima Trindade, com a parte sagrada, através de missas, novenas e ladainhas, e a profana, através de bailes com a dança do marabaixo, misturando rituais africanos com católicos.

O momento da aparição da personagem exigiu algo que trouxesse um impacto cênico, pois se tratava de um ser de tamanha importância para o imaginário popular e para a trama, já que é colocada na cena como alguém sábia e poderosa e que poderia ajudar no desenrolar dos acontecimentos. Assim, o prenúncio de tempestade foi uma boa saída para determinar a chegada dessa personagem tão emblemática para os outros na cena. Desta forma, a tempestade e a relação estrondosa da Matinta com os trovões possibilitaram encontrar esse jogo tempestivo da personagem.

Para a personagem da Matinta, não havia outra alternativa, dado o momento e as circunstâncias de sua entrada em cena, que não fosse a intenção de uma tempestade, ventos, trovões e chuva. A prerrogativa dessa escolha foram, o poder da presença da personagem em cena e o respeito que os outros personagens tinham, além de, nas lendas, a Matinta Pereira se tratar sempre de uma senhora anciã que carrega grande sabedoria sobre o mundo e os encantos.

6.7 Personagem Curupira: instrumento apito



Figura 20: Apito. Fonte: Google Imagens

Curupira protege as matas e os animais. É uma criança de 5 a 8 anos com o corpo repleto de cabelos e os pés virados para trás, visto como um demônio, de acordo com a perspectiva cristã dos portugueses ou mau espírito.

As informações sobre o Curupira, geralmente são muito confusas, alguns dizem ser um duende que ajuda as pessoas nos perigos das matas ou um espírito malvado que faz traquinagens assustando as pessoas, que faz até mesmo os caçadores se perderem na floresta e perderem o juízo. Porém, a principal característica que selecionamos para o espetáculo foi o fato de ser protetor das florestas (PEREIRA, 2001).

O instrumento escolhido foi o apito dos povos indígenas que lembra o som dos pássaros como o chororó ou perdiz, podendo ainda variar em três tons, usando os furos existentes na sua lateral. Portanto, o som do apito intersecciona com a sonoridade do canto dos pássaros que vivem na floresta.

O apito também faz alusão ao estado de alerta no cuidado com a floresta, utilizado para chamar atenção de algo que poderá acontecer ou mesmo para prevenir ameaças. O apito utilizado no espetáculo é conhecido como pio de passarinho e, além de fazer um som grave e anasalado, também possui a possibilidade de alcançar tons mais agudos, lembrando alguns cantos de passarinhos, facilmente escutados nas matas. Por se tratar do personagem principal, este representa a floresta como um todo, por isso foram escolhidos elementos que representam a floresta em geral para a entrada deste personagem. Além disso, por se tratar de um personagem infantil, traz um brincação e extrovertido, considerando que o personagem entra em cena fazendo piruetas, saltos e cambalhotas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa apresentada busca discutir a importância da investigação no campo da sonoplastia teatral, dando ênfase ao trabalho sonoro no processo de criação de espetáculos. Para isso, foi usado como exemplo a montagem da sonoplastia do espetáculo “Curupira - um ser inesquecível”, do Movimento Cultural Desclassificáveis.

A sonoplastia durante o processo foi investigada a partir dos instrumentos que nos aproximam na poética amazônica e nos remetem aos arquétipos da floresta, das águas dos rios, dos raios e trovões, dos animais que rastejam e/ou voam e dos encantados que povoam o imaginário amazônico, nas lendas e nos mitos amapaenses e/ou brasileiras. E na execução e composição das vozes desses instrumentos, as influências das sonoridades amazônicas do povo afroindígena fez-se presente na medida em que não tentamos somente dar uma atmosfera para a cena, mas ritualizar através de sonoridades que se incorporam no espaço e se preenchem de significados na relação com os atores/atrizes.

Em se tratando de uma pesquisa que narra minha própria experiência em diálogo com a voz do diretor Paulo Alfaia, apresento processos de um ator-sonoplasta que vivenciou gradualmente a construção de vozes sonoras para cada personagem e suas potências específicas na criação de possibilidades com instrumentos que não dão somente uma atmosfera sonora – como de costume em uma sonoplastia teatral - mas que trazem camadas poéticas variadas e que personificam a ideia de som enquanto dramaturgia, som que dialoga e faz potencializar a presença do ator/atriz em cena.

O ator-sonoplasta não é somente para exercer duas funções diferentes, mas para entrar em um estado mútuo de atuação sonora ou sonora atuação, quase como um maestro das vozes dos instrumentos, para entoar caminhos e apresentar possibilidades de acontecimentos na cena. E em se tratando do meu personagem “Boto” com a sua postura galanteadora, faz-se mister observar esta figura como um esperto galanteador que rege e escreve a trama das histórias que vão sendo apresentadas.

O ator-sonoplasta em criação conjunta durante um processo de montagem é irreverente e diferente do habitual em sua produção e investigação, ao adentrar no universo da pesquisa juntamente com diretores e atores/atrizes. Desde o trabalho de primeira leitura de texto à estreia houve experimentações contínuas, diferentes de outras experiências que pude presenciar. A sonoplastia amazônica no espetáculo “Curupira – um ser inesquecível”, buscou uma intersecção entre as sonoridades pesquisadas nos instrumentos e as personagens em

questão, na relação com as falas dos personagens, o tempo, o ritmo, as caminhadas, os pulos, o toque do pé no chão, as pequenas pausas, dentre outros.

Por fim, por se tratar de uma pesquisa que abriu um campo vasto de discussão, pretendo dar continuidade em programas de pós-graduação, no aprofundamento do tema, no intuito de contribuir com uma área em que existem poucas referências, principalmente quando diz respeito aos espetáculos de poética e sonoplastia amazônica, afirmando a relevância de profissionais capacitados na área técnica do teatro, mas especificamente do som.

Acreditamos que há muito o que aprofundar no âmbito da área, para alcançarmos olhares ainda plurais e diversos sobre a criação em sonoplastia teatral. E o espetáculo “Curupira - um ser inesquecível” é uma dessas janelas que podem se abrir para direcionar caminhos na valorização da tradição oral e da sonoplastia baseada em instrumentos de manifestações populares que transgridam a normatividade da ambientação sonora e ressignifiquem nuances dos sons na busca pela ampliação do repertório das sonoplastias amazônicas no teatro.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo/Campinas: Hucitec/UNICAMP, 1995.

BARROS, Fabiano Tertuliano de. **A Humanização dos Mitos e Lendas Amazônicas na Dramaturgia Amazônica**. Editora UNB: 2013.

BERGSON, Henry. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

CAMARGO, Roberto Gill. **A Sonoplastia no Teatro**. Rio de Janeiro. Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.

_____. **Som e Cena**. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação, 2001.

CASTILHO, Jacyan. A Musicalidade da Cena. **Revista Repertório: Teatro & Dança** - Ano 11, Número 11, 2008, p. 20-25. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4318> . Acesso em: 22 de março de 2023

CHAVES, Marcos Machado. **A Trilha Sonora Teatral em Pauta: Experiências de Criadores de Trilha Sonora em Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre/RS, 2011, p.103.

DIAS, Joseli. **Mitos e Lendas do Amapá**, 3ª Edição, Amapá, 2006.

KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical**. Movimento/INL/MEC, Porto Alegre: 1973.

LIGNELLI, César. **Sonoplastia e/ou Entorno Acústico: seu lugar na cena teatral**. Disponível em: <https://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Cesar%20Lignelli%20-%20Sonoplastia%20e-ou%20entorno%20acustico%20seu%20lugar%20na%20cena%20teatral.pdf>. Portal ABRACE. Acesso em: 26 jan. 2018.

_____. Sonoplastia: Breve Percurso de um Conceito. **Revista Ouvir OU Ver**. Uberlândia. Volume 10, número 1, p. 142-150. Jan./Jun. 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32065/17318> . Acesso em: 14 mar. 2019.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4ª ed revista e ampliada. Brasília: Musimed, 1996.

PACHECO, Agenor Sarraf. Cosmologias Afroindígenas na Amazônia Marajoara. Projeto História : **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 44, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10219>. Acesso em: 09 abr. 2022.

PEREIRA, Franz Kreüter. **Painel de Lendas & Mitos da Amazônia**. Belém/PA: 2001.

PICON-VALLIN, Beatrice. **A Música no Jogo do Ator Meyerholdiano. 2019.** In: Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Laboratoires d'études théâtrales de l'Université de Haute Bretagne, 1989.

VARGAS, Haloisio Mozzer. **Etnomusicologia Guarani na Escola Indígena em Aldeia “Três Palmeiras”.** Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Ciências Biológicas do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES, 2017, p. 28.

PRIOLLI, Maria Luísa de Mattos. **Teoria Musical: Princípios básicos da música.** 11.ed. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas LTDA, 2001.

RODRIGUES, Anderson Luiz Cardoso. A Complexidade da cultura amazônica e seu reflexo para a organização e representação da informação. **AtoZ**, Curitiba, v. 1, n. 2, p. 10-25, jan./dez. 2012. Disponível em: <https://www.atoz.ufpr.br/>. Acesso em: 01 fev. 2023.

SOUZA, Luís Otávio Carvalho Gonçalves de. Aspectos da Sonoplastia no Teatro. **Revista Ouvir ou Ver**. Número 1, Ano 1, 2005, p. 95-103. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/download/29/57/206>. Acesso em: 04 abr. 2020.

TRAGTENBERG, Lívio. **Música em Cena: Dramaturgia Sonora.** São Paulo: Perspectiva, 1999.