



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICA

RICARDO WAYLAND GOMES SANTOS

**A DRAMATURGIA MUSICAL DESCOLONIAL DO GRUPO GRITA
NO ESPETÁCULO PRETO FUGIDO**

São Luís

2023

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Santos, Ricardo Wayland Gomes.

A DRAMATURGIA MUSICAL DESCOLONIAL DO GRUPO GRITA NO
ESPETÁCULO PRETO FUGIDO / Ricardo Wayland Gomes Santos. -
2023.

145 p.

Orientador(a): Dra. Maria José Lisboa Silva.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São
Luis, 2023.

1. Descolonial. 2. Dramaturgia Musical. 3. Grupo
Grita. 4. Pensamento de Fronteira. 5. Preto Fugido. I.
Silva, Dra. Maria José Lisboa. II. Título.

RICARDO WAYLAND GOMES SANTOS

**A DRAMATURGIA MUSICAL DESCOLONIAL DO GRUPO GRITA
NO ESPETÁCULO PRETO FUGIDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Scripto Sensu da Universidade Federal do Maranhão
(UFMA), como parte dos requisitos necessários para
obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Estudos dos Processos e Poéticas da Cena

Orientadora: Profa. Dra. Maria José Lisboa Silva

São Luís

2023

**A DRAMATURGIA MUSICAL DESCOLONIAL DO GRUPO GRITA NO
ESPETÁCULO PRETO FUGIDO**

Dissertação aprovada para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação *Scripto Sensu* da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) pela banca examinadora formada por:

São Luís, 22 de dezembro de 2023.

DRA. MARIA JOSÉ LISBOA SILVA
Orientadora

PROFESSOR (A) EXTERNO

PROFESSOR (A) INTERNO

DEDICATÓRIA

À minha querida avó, Maria das Mercedes Silva Santos, pelas suas lições de vida, pelas belas histórias e canções, que contribuíram para eu ser, o Ser Humano que sou hoje.

AGRADECIMENTOS

À minha família, às minhas amadas irmãs, meus queridos irmãos, que são a energia motriz da minha razão de continuar lutando e resistindo, que me acompanham desde sempre - o meu porto seguro.

À minha Avó, Maria das Mercedes, que é uma mulher negra de 84 anos, com uma trajetória de vida dedicada a luta contra as desigualdades raciais, que me educou com os seus costumes, conhecimentos e sabedorias populares.

À minha orientadora, a professora Dra. Maria José Lisboa Silva, pela orientação da pesquisa, contribuindo com sua sabedoria, paciência e referências, que foram fundamentais para concretização desta dissertação.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFMA – PPGAC, pelos conhecimentos adquiridos ao longo do curso de mestrado, a coordenação do PPGAC, a Professora Dra. Gisele Vasconcelos, em especial a disciplina: Estudos Avançados em Artes Cênicas, que contribuiu para o desenvolvimento e os caminhos da pesquisa.

Às Professoras doutoras, Michelle Nascimento Cabral Fonseca, Regiane Aparecida Caire da Silva e Tânia Cristina Costa Ribeiro, pela aceitação do projeto de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFMA.

Ao Professor Dr. Ricieri Carlini Zorzal, pela aceitação do projeto, a condução das orientações preliminares da pesquisa até a defesa do Relatório de Qualificação, com as valorosas contribuições da disciplina Seminário de Pesquisa, que ampliaram a construção do objeto de investigação e as análises da pesquisa.

Às amizades construídas durante o mestrado, a todos os amigos com quem compartilhamos várias ocasiões agradáveis que sempre estarão em nossas memórias. Os compartilhamentos dos momentos bons e ruins, delineando a trajetória de cada um que estiveram presentes em muitas histórias.

À Professora Dra. Jussara Trindade Moreira – UNIR, por participar da Banca de Defesa da Qualificação, e principalmente, pelos apontamentos no Relatório de Qualificação, as análises sobre os pontos importantes a serem corrigidos e as indicações de referências.

Ao Grupo GRITA, que abriu as suas portas de maneira hospitaleira, nos recebendo de maneira tão acolhedora, contribuiu fundamentalmente para a construção de toda a dissertação, além das sinceras amizades construídas durante o processo da pesquisa de campo, em especial, a toda a administração geral do Grupo GRITA, Simoney Cunha, Carl Pinheiro e Wharles Lemos.

Ao Ator-cantor, Cláudio Silva, diretor do Grupo GRITA, pela entrevista sobre o canto na cena teatral do espetáculo *Preto Fugido*. Aos encontros marcados por momentos de generosidade e a beleza do compartilhamento das falas cheias de conhecimento e sabedorias teatrais.

Ao professor, Dr. Tácito Borralho, por disponibilizar seu depoimento sobre os processos de criações artísticas de encenação da montagem do espetáculo *Preto Fugido*, sendo uma fala importante para compreensão do contexto da dramaturgia musical do espetáculo.

Ao Cesar Teixeira, o autor do texto e das canções musicais do espetáculo *Preto Fugido*, pela gentileza dos envios das letras e os áudios das canções musicais, sendo gravadas pelo próprio compositor, que foram fundamentais para a realização das análises da pesquisa.

Aos meus alunos da UV IEMA Estaleiro Escola Prof. Luiz Phelipe Andrés, pelo apoio e contínua dedicação aos projetos, Eco Instrumentos Musicais e A Banda Filarmônica do Estaleiro Escola.

À FAPEMA, que por meio da Bolsa de Mestrado contribuiu para a concretização das principais fases da pesquisa as coletas dos dados, as análise e os resultados finais.

Ao meu amado casal de amigos, Aruanda e Rondinelle, que sempre acreditou na capacidade do pesquisador, sempre incentivaram com suas palavras de carinho, estímulo e amizade.

Ao meu querido casal de amigos, Eliziane e Marcus, que tem sido uma fonte de afeto e bênçãos de Deus na vida de toda a minha família.

À minha amiga, Dra. Danielle Mendes, pela sua amizade, competência e determinação, sendo uma inspiração para continuarmos na luta contra as injustiças.

Aos meus queridos amigos: Daiana Alves, Arlene Frazão, Simone Lopes, Kelly Ewerton, Karine Frazão, Netinho, Bruno, Danilo, Patrick Ribeiro, Marcelo Nabuco, pelas amizades e vários momentos felizes, tristes e sinceros.

Aos meus amigos que não estão mais aqui, neste plano terrestre, mas deixaram um grande legado de amor, carinho e gratidão, aqui deixo a minha homenagem *in memoriam*, especialmente, aos meus amados amigos, Maíres Fernandes e Luiz Phelipe Andrés.

O pensamento descolonial pensa a partir das margens, e pensa as margens em relações imperiais-coloniais de poder. A descolonização da história narrada e do pensamento historiográfico é parte da tarefa do pensamento descolonial.

Walter D. Mignolo

RESUMO

Esta pesquisa teve o objetivo de investigar a dramaturgia musical descolonial do espetáculo musical *Preto Fugido*, tendo como embasamento de critérios de análises: conceitos da dramaturgia musical contemporânea, estabelecendo relações dialógicas, com as Teorias Descoloniais a luz das ideias de Walter Mignolo, sobre o Pensamento de Fronteira. A pesquisa teve enquanto proposta metodológica a realização de uma pesquisa histórica de caráter fenomenológica, no intuito de desenvolver diálogos entre os conteúdos de ensino mais sistemáticos e outros saberes menos formais, a partir de uma abordagem pautada nas experiências empíricas relacionadas aos processos e poéticas da cena. Sendo consideradas as entrevistas do autor e compositor das canções musicais, do diretor do espetáculo, dos atores e atrizes que participaram da montagem do espetáculo musical *Preto Fugido*. Os resultados dessas investigações apontaram a dramaturgia musical descolonial do Grupo GRITA, de forma específica: os processos criativos; os modos de produção colaborativa; a organização artística comunitária, sendo desenvolvida nas perspectivas da fronteira da resistência colonial, a não subalternização do pensamento eurocêntrico, da valorização de práticas artísticas, enquanto forma de enfrentamento ao racismo estrutural, valorizando diversas formas de musicalidade, saberes ancestrais de matriz africanas e da cultura popular maranhense.

Palavras - chave: Dramaturgia Musical; Descolonial; Pensamento de Fronteira; Grupo GRITA; Preto Fugido.

RESUMEN

Esta investigación tuvo como objetivo indagar en la dramaturgia musical descolonial del espectáculo musical *Preto Fugido*, a partir de criterios de análisis: conceptos de la dramaturgia musical contemporánea, estableciendo relaciones dialógicas, con Teorías Descoloniales a la luz de las ideas de Walter Mignolo sobre el Pensamiento Fronterizo. La propuesta metodológica de la investigación fue realizar una investigación histórica de carácter fenomenológico, con el objetivo de desarrollar diálogos entre contenidos didácticos más sistemáticos y otros saberes menos formales, a partir de un enfoque sustentado en experiencias empíricas relacionadas con los procesos y poéticas de la escena. . Considerando las entrevistas con el autor y compositor de las canciones musicales, el director del espectáculo, los actores y actrices que participaron en la producción del espectáculo musical *Preto Fugido*. Los resultados de estas investigaciones señalaron de manera específica la dramaturgia musical descolonial del Grupo GRITA: los procesos creativos, los modos de producción colaborativa, la organización artística comunitaria, desarrollándose desde las perspectivas de la frontera de la resistencia colonial, la no -subordinación del pensamiento eurocéntrico, valorización de las prácticas artísticas, como forma de enfrentar el racismo estructural, valorando diferentes formas de musicalidad, conocimientos ancestrales de origen africano y cultura popular maranhense.

Palabras-chave: Dramaturgia Musical; Descolonial; Pensamiento de Fronterizo; Grupo GRITA; Preto Fugido.

LISTA DE FIGURAS

IMAGEM 01 Teatro Itapicuraíba construído em 1979.....	70
IMAGEM 02 Teatro Itapicuraíba em 2021.....	70
IMAGEM 03 A atriz, Zezé Lisboa, no Espetáculo, <i>I Juca Pirama</i>	71
IMAGEM 04 <i>A Via Sacra A Voz e Corpo da Comunidade 2023</i>	77
IMAGEM 05 O Velho Casarão durante o mutirão de limpeza.....	88
IMAGEM 06 Cartaz do espetáculo musical <i>Preto Fugido</i>	92
IMAGEM 07 Virgulino, Malandrecas, João Piaba e Olhudo.....	98
IMAGEM 08 Policiais do Esquadrão da Morte.....	103
IMAGEM 09 O Canto Coreografado de <i>Preto Fugido</i>	108
IMAGEM 10 Os policiais do Esquadrão de Morte e os meninos de rua.....	113
IMAGEM 11 A mula-sem-cabeça e bonecos do universo mitológico.....	118
IMAGEM 12 O final do espetáculo <i>Preto Fugido</i>	123

LISTA DE SIGLAS

ABRACE Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas

AMATA Associação Maranhense de Teatro de Amador

CEMA Centro Educacional do Maranhão

EGA Grupo Estudos Gerais da Arte

FAPEMA Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão

FENATA Federação Nacional de Teatro Amador

LABORARTE Laboratório de Expressões Artísticas

TEMA Teatro Experimental do Maranhão

SESC Serviço Social do Comércio

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	14
1 INTRODUÇÃO	19
2 CAPÍTULO 1 – SÍNTESE DA DRAMATURGIA MUSICAL DO TEATRO OCIDENTAL	25
2.1 As formas dramatúrgico-musicais do teatro medieval	27
2.2 Os movimentos estéticos do teatro moderno do século XIX	32
2.3 A dramaturgia musical do teatro contemporâneo	36
3 CAPÍTULO 2 – O PANORAMA DA DRAMATURGIA MUSICAL DO GRUPO GRITA	59
3.1 A cena do teatro ludovicense contemporâneo .	62
3.2 A Origem de formação do Grupo GRITA	68
3.3 A dramaturgia musical do Grupo GRITA	71
3.4 A dramaturgia musical do espetáculo <i>Via Sacra do Anjo da Guarda</i>	78
4 CAPÍTULO 3 – A DRAMATURGIA MUSICAL DESCOLONIAL NO ESPETÁCULO PRETO FUGIDO	79
4.1 O pensamento de fronteira nas Artes Cênicas brasileira	82
4.2 A montagem do espetáculo <i>Preto Fugido</i> na década de 90	87
4.3 O texto dramático, os personagens de <i>Preto Fugido</i>	89
4.4 A dramatúrgica musical do espetáculo <i>Preto Fugido</i>	92
4.5 O Roteiro diagramático do espetáculo <i>Preto Fugido</i>	96
4.6 Análise da Cena 1 – Apresentação dos personagens	97
4.7 Análise das Cenas 2 e 3 – Exposição do conflito gerador da ação dramática	102
4.8 Análise Cena 4– O desenvolvimento– o encontro de Virgulino e os meninos de rua	107
4.9 Análises das Cenas 7 e 8 – o clímax – o sonho dos menino de rua	112
4.10 Análises das Cenas 10 e 11– o desenlace - o fim trágico dos meninos de rua	117
4.11 Análise da Cena 11– o final de <i>Preto Fugido</i>	122
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130
APÊNDICE	136
ANEXOS	141

APRESENTAÇÃO

A minha trajetória tem muitos caminhos que levaram ao encontro das linguagens artísticas do teatro e músicas ligadas intrinsecamente a comunidade da Liberdade, uma comunidade com cerca de 160.000 habitantes, localizado no maior Quilombo Urbano do Brasil, um lugar centenário que tem contribuído para a salvaguarda de tradições e saberes da cultura negra maranhense, pela sua resistência na preservação de seus costumes, a partir das práticas artísticas das brincadeiras populares e os seus rituais religiosos de matriz africana.

Os primeiros passos da caminhada artística tem início em participações em brincadeiras juninas de quadrilha, bumba-meu-boi e também nas festas dos clubes de *reggae* que participei na comunidade da Liberdade. A importância dos Mestres, Pedro e Pai Neto de Nanã que ao compartilharem seus saberes tradicionais, ensinaram-me preciosos conhecimentos ancestrais que tem sido fundamental para o desenvolvimento e ampliação de percepções sobre os diferentes contextos de musicalidade, o qual estava inserido socialmente e culturalmente, a partir da participação como brincante e músico na Quadrilha Junina Flor de Maracujá e no Cacuriá Libertos da Noite.

Os estudos de música começaram na Escola de Música do Maranhão, com aulas de percepção musical, teoria musical, e história da música, na década de 90, com o Professor Raimundo Luís. Outro momento, a continuidade da formação musical no Conservatório de Música em Recife, no Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil, onde começaram os estudos em Flauta-transversal, com o Professor Pedro Brasil e Canto Erudito e com a professora Lenilda da Silva, em Pernambuco entre 1996 e 2003. Durante este período destacamos a participação no Coral Oratório, do Prof. Dr. Alcingstone Cunha, na apresentação da BEETHOVEN 9ª Sinfonia¹ IX Concerto Oficial, em 2008.

A vida acadêmica tem início no Curso de Licenciatura em Letras Português–Pitágoras, apresentado como TCC, Fluxo de consciência: na obra, A paixão de G.H., de Clarice Lispector, orientador, Prof. Joaquim de Oliveira, em 2008. Depois, a experiência da participação do 36º CONCURSO LITERÁRIO CIDADE DE SÃO LUÍS, com a obra dramaturgica infanto-juvenil autoral: O CANTO De Amor no Sertão - entremez para atores e bonecos, obtendo a premiação de 4º lugar na categoria, Peça Teatral, em 2015.

¹ Regente: Osman Giuseppe Giola; Solistas: Amarilis de Reduá; Denise Sartori; Fernando Portari/Pepes do Valle, Participação: Coral Sinfônico da Paraíba e Coro Oratório do STBNB.

A iniciação ao universo do teatro musical aconteceu na participação como ator-cantor do elenco do espetáculo musical *Roque Santeiro*², de Dias Gomes, direção, Profa. Dra. Michelle Cabral – UFMA, apresentado no Teatro Arthur Azevedo, em 2009. Foi uma experiência marcante, enquanto processo de formação como ator-cantor na cena teatral profissional, tendo durante o processo da montagem da peça, ensaios com técnicas de interpretação, técnica vocal, canto teatral, dança e coreografia.

Enquanto arteeducador, no Centro de Artes Cênicas do Maranhão - CACEM, ministrando as disciplinas, preparação vocal 1 e 2 e Canto Teatral 1 e 2, durante 2005 a 2008, onde foram realizados exercícios de montagens cênicas, com espetáculos musicais com alunos da educação do curso técnico em Arte Cênicas: *Um Conto de Amor na Roça*, autoral; *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque; *O Baile do Menino Deus*, de Ronaldo Correia e *Joanas*, baseado em *Gota d'água*, de Chico Buarque. Os espetáculos foram apresentados nos teatros Alcione de Nazaré e o João do Vale. Os alunos tiveram oficinas de técnica vocal, canto teatral, interpretação e expressão corporal para realização das partes de danças coreográficas, com músicas ao vivo no palco.

Durante este período, ocorreu a participação na IV Semana de Teatro do Maranhão, com alunos do curso de direção teatral com o Professor Diretor, Luiz Arthur Nunes³ realizadas no CACEM, em 2009. As oficinas tiveram a proposta de trabalhar a improvisação a partir de composições cênicas, utilizando fragmentos de textos de Fernando Caio Abreu, como processo de construção de uma narrativa dramaturgica contemporânea. Além, das participações em festivais de música, teatro estudantil e festivais de cinema, a exemplo: do espetáculo *O Gol Contra do Crack*, texto em cordel, de Paulino nó Cego, no XVII FESTIVAL DE MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL, 2013; finalista com três composições nos Festivais Universitários de Reggae da UFMA - o UNIREGGAE, em 2009, 2010 e 2011; e também do 36ª GUARNICÊ FESTIVAL DE CINEMA em São Luís – MA, com a participação na trilha sonora com a canção “Fulo de Manacaru”, no filme, LUÍSES SOLREALISMO MARANHENSE, do Diretor Lucian Rosa, em 2013.

² Direção: Michelle Cabral, Cenário e Figurino: Ana Paula Brasil, Iluminação: Brito; Caracterização: Marcelo Andriotti, Preparação Vocal: Daddá Drums; Coreografias: Tatiane Soares e Cíntia Rodrigues, Diretor Musical: Ari Meireles; Elenco: Adão Monteiro, Alexandre Gomes, Cristhiane Cardoso, Dathy Bezerra, Diana Mattos, Irla Carina, Josué da Luz, Maciel Mourão, Renata Ievins e Ricardo Wayland.

³ Luiz Arthur Ferreira Freire Nunes (1946) é diretor, professor e pesquisador, formado em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestre em Teatro pela State University of New York e recebeu o Ph.D. em Teatro pela City University of New York. Em 1990, lecionou na Escola de Teatro e no Programa de Pós-Graduação da UNIRIO, até 2004. Dentre as suas várias peças, em destaque *A maldição do vale negro* (2004), de Caio Fernando Abreu, pela qual ganhou o Prêmio Molière, entre outras.

O interesse pela temática da pesquisa ampliou como discente do Curso de Licenciatura em Teatro da UFMA, a partir das atividades do projeto de extensão universitária *Ação Cultural em Teatro* da Disciplina Prática de Extensão II, coordenado pelo Professor Dr. Arão Paranaguá de Santana, no qual foi realizado o subprojeto: “A Música na Cena Teatral”, com oficinas de dramaturgia musical feita com os alunos da UE Santa Bárbara, Escola da Zona Rural, em São Luís, em 06 a 17/06/2011. Sobre a proposta pedagógica de formação do projeto de Extensão II, Santana explica: “a formação inicial de professores de teatro, com estratégias de protagonismo e ação cultural, mediante projetos de natureza estética que vinculam o ensino, a extensão e a pesquisa” (Santana 2011, p.18).

A metodologia foi baseada na proposta de pedagogias ativas de educação musical, a partir do conceito de *Paisagens Sonoras*, uma proposta do educador musical canadense, Murray Schafer, tendo como referência sua obra, Educação Sonora. Para Schafer: “alguns dos exercícios da coleção voltam-se para isso e estimulam os indivíduos a organizar e compor pequenas peças a partir de materiais sonoros percebidos em seu ambiente” (Schafer, 2009, p.9).

O contexto da realidade dos alunos no ambiente escolar foi realizado por meio de aplicação de questionário, que buscou compreender a relação dos alunos com as linguagens artísticas, em especial, o teatro e a música em sala de aula na educação básica. Neste sentido, levando em consideração as diversidades socioculturais em que os alunos-participantes estão inseridos, valorizando suas experiências oriundas de outros saberes e promovendo seu desenvolvimento criativo, artístico e crítico.

As oficinas foram realizadas, com o objetivo de trabalhar a dramaturgia musical teatral, através de procedimentos de improvisação teatral. Tendo como foco a música na cena, foram realizados exercícios utilizando: sons, músicas, vozes, ruídos, estimulando a criação de novas estratégias de construção cênica, sendo a canção musical elemento estruturante da cena na composição da narrativa da encenação e da recepção teatral.

Os alunos criaram pequenas cenas por meios de jogos de improvisação, utilizando o conceito de paisagem sonoras para construção de suas próprias narrativas, a partir de criações de música da cena, canções musicais dos personagens, repertório de canções musicais para a trilha sonora. Os alunos foram divididos em cinco grupos para as escolhas das propostas dos temas das cenas. Os áudios das canções e os sons foram extraídos dos instrumentos musicais, dos celulares dos alunos, e das pesquisas pela internet. Os materiais e os equipamentos eletrônicos utilizados foram os seguintes: textos, livros, instrumentos musicais, celulares, notebook, mesa de som de 8 canais e caixa de som amplificada.

Vale ressaltar a participação em algumas oficinas que foram importantes para a formação como arteeducador, ator-cantor e pesquisador relacionado ao teatro musical. As oficinas durante IX edição – Etapas Ceará e Maranhão no Festival do Teatro Brasileiro com a oficina de música com o Bando de Teatro Olodum, Jarbas Bittencourt, Maurício Loureço e Daniel Vier, que tiveram a proposta de trabalhar o conceito de Paisagem Sonora, realizado no Teatro Arthur Azevedo, em São Luís em 2009.

Recentemente como aluno dos cursos de teatro musical para seleção do elenco para o espetáculo *Marrom - o Musical*, com direção de Miguel Falabella, idealização e coordenação geral de Jô Santana, diretor artístico da Fato Produções Artísticas. As oficinas aconteceram em dois momentos: o primeiro durante o processo de seleção dos atores e atrizes maranhenses, que tiveram mais de 686 candidatos inscritos, sendo 50 selecionados nas fases iniciais, e depois na parte final, dois atores e duas atrizes foram escolhidos para fazer parte do elenco do espetáculo musical, “*Marrom, o musical*”⁴, em 2022. As oficinas realizaram aulas de interpretação com Miguel Falabella e Iléa Ferraz; canto e voz com Diego Baffi; e, preparação corporal e dança com Taty Altoé. Os atores selecionados com todos os méritos foram: Anastácia Lia⁵; Millena Mendonça; Jefferson Gomes e Fernando Leite.

A segunda ocasião, durante as apresentações da estreia do espetáculo no Teatro Arthur Azevedo, em São Luís, com a participação do *workshops* sobre o processo criativo de montagem do espetáculo *Marrom - O Musical*, com enfoque na produção teatral, em 2023. A oficina foi dividida em duas partes: a primeira teve um bate-papo com o maestro e diretor musical do espetáculo Guilherme Terra, que compartilhou seu processo criativo para construção da dramaturgia musical do espetáculo, tendo a proposta de trabalhar com uma orquestra reduzida, com poucos músicos, uma música de cena, que tem uma proposta de dialogar com narrativa do texto e encenação.

Na segunda parte da oficina houve os experimentos de arranjos e orquestrações com o texto e canção musical do tema do espetáculo, “O palhaço e a bailarina”, Klara Sasso e Lázaro Menenes; música, Adriano Steinway. Para tanto, foram divididas duas equipes que tiveram que realizar duas improvisações diferentes, utilizando algumas das cenas do espetáculo, primeiro com a construção de uma cena apenas com o canto a capela, e os sons corporais dos atores em cena, depois com a utilização de alguns instrumentos musicais disponíveis: piano, flauta e pandeiro.

⁴ O espetáculo “*Marrom, O Musical*” ganhou o Prêmio Bibi Ferreira nas categorias “Melhor Musical Brasileiro” e “Melhor Arranjo Musical” em 2023.

⁵ Atriz maranhense foi indicada do Prêmio Bibi Ferreira, na categoria com atriz revelação em 2023.

Outra ocasião importante foi à entrada no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, em 2019, que proporcionou ter contato novamente com algumas referências importantes sobre alguns teóricos com ligações com o teatro e a música, a exemplo das pedagogias ativas da educação musical a partir das teorias de Murray Schafer, Dalcroze, e outros. Porém, devido ao momento pandêmico, e também para poder ter dedicação exclusiva do curso de Pós-graduação em Especialização em Teatro e Educação, o curso de música ficou trancado.

Em outro momento no Curso de Pós-graduação em Especialização em Teatro e Educação – IFNMG - Diamantina, em 2020, com o projeto de TCC, “O Canto no Teatro Musical Infantojuvenil - Ações e reflexões, sobre A Fábula dos Papagaios na UV IEMA Estaleiro Escola Luiz Phelipe Andrés”, sob a orientação do Professor Me. Pedro Braga. Projeto realizado com os estudantes (crianças, adolescentes e jovens) da UV IEMA Estaleiro Escola, localizada no Sítio Tamancão - Alto da Esperança de São Luís - MA, com o objetivo de desenvolver competências e habilidades de canto teatral dos alunos por meio das linguagens da música e teatro, com curso de eco instrumentos musicais e A banda Filarmônica do Estaleiro escola, e a contação de histórias, utilizando a peça de teatro musical infanto-juvenil autoral *A fábula dos Papagaios*.

Assim, a proposta foi trabalhar o ensino de Artes na Educação Básica de maneira interdisciplinar, e compreendemos estar em consonância com os Conteúdos Curriculares da atualidade orientados pela BNCC quando propõe: “por meio de experiências diversificadas, vivenciar diversas formas de expressão e linguagens, como as artes visuais (pintura, modelagem, colagem, fotografia etc.), a música, o teatro, a dança e o audiovisual” (BNCC, 2017, p.42). Vale ressaltar a publicação do livro autoral: *A Fábula dos Papagaios* pela ZL Books, mediante a inscrição e aprovação do projeto de publicação da infantojuvenil autoral *A Fábula dos Papagaios* no edital Conexão Cultural - Literatura, da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão - SECMA – MA.

O curso da Pós-graduação em Teatro e Educação, proporcionou o contato com as teorias do pensamento decolonial contemporâneo, a partir da disciplina, Teatro diversidade e Decolonialidade, ministrada pela Professora Dra. Mariana Simões, que tinha os seguintes objetivos: conhecer conceitos ligados à perspectiva decolonial e suas relações com o fazer teatral; entender o pensamento decolonial, suas propostas e limitações; compreender conceito de diversidade e suas implicações no universo teatral; conhecer práticas artísticas que dialogam com a perspectiva decolonial; refletir sobre o próprio fazer e ensinar teatro a partir de uma perspectiva decolonial.

1 INTRODUÇÃO

O interesse pelo tema da pesquisa e a aproximação com o Grupo GRITA, começaram durante o Curso de Licenciatura em Teatro da UFMA, a partir da disciplina Tópicos Especiais, ministrada pela Professora Dra. Maria José Lisboa Silva (UFMA), que teve como um dos objetivos, acompanhar os processos criativos da produção do espetáculo *Via Sacra do Anjo da Guarda*, cujo tema foi “Nasce Uma Nova Vida”, realizada em 2008. Durante as pesquisas de campo foi muito interessante observar, como foram realizadas as diversas etapas do espetáculo desde: a encenação; a preparação dos atores em cena; a construção da cenografia nas praças; a gravação da trilha sonora musical; e, a produção da confecção dos figurinos e os adereços.

As pesquisas de campo foram marcantes enquanto análises exploratórias sobre os procedimentos das práticas artísticas relacionadas à dramaturgia musical do Grupo GRITA, que determinaram para continuidade das pesquisas a partir do TCC com o seguinte tema: “O canto na cena teatral no espetáculo *Preto Fugido* do Grupo GRITA⁶”, apresentado em 2014. A pesquisa monográfica, cujo objetivo foi analisar o canto na cena do espetáculo *Preto Fugido* do Grupo GRITA, através do prisma de sua proposta dramático-musical, proporcionou um novo olhar sobre as diferentes formas de canto na cena teatral, ampliando o entendimento sobre outras formas de saberes artísticos, constituídos social e culturalmente.

Enquanto contribuições da pesquisa em destaque, às entrevistas do diretor do espetáculo, do autor do texto e o compositor das canções músicas, esclareceram algumas questões sobre a estética dramática da montagem do espetáculo, o processo de criação das composições musicais e, principalmente, o estilo de canto na cena teatral do espetáculo *Preto Fugido*, do Grupo GRITA.

Procurando dar continuidade aos processos de pesquisa acadêmica, buscando ampliar os horizontes para novos estudos em pós-graduação de mestrado relacionados ao teatro musical, tendo como foco de análise a dramaturgia musical autoral maranhense contemporâneo, conseqüentemente, aconteceu a entrada para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC da UFMA, quando apresentado o pré-projeto de mestrado, com o tema inicial, A Dramaturgia Musical Autoral do Teatro Maranhense, em 2021.

⁶ SANTOS. Ricardo Wayland. O canto na cena teatral - do espetáculo *Preto Fugido* do Grupo GRITA. (Monografia). Orientadora: Profa. Dra. Maria José Lisboa Silva, Licenciatura em Teatro – UFMA, São Luís, 2014.

Ao iniciar as pesquisas acadêmicas na pós-graduação como aluno do mestrado PPGAC- UFMA, o primeiro ano do curso foi referente ao cumprimento das disciplinas e participações em eventos de pesquisas de pós-graduação como: as aulas dos professores do corpo docente do PPGAC e as palestras de professores convidados; e, ainda, produção, apresentação e publicação de quatro artigos, sobre os processos dos estudos em andamento em alguns eventos.

O primeiro artigo foi apresentado no 1º Encontro de Pesquisa em Música do Maranhão, em 2022, com o trabalho “A Dramaturgia Musical Descolonial do Grupo GRITA”, sendo uma experiência importante para dar início à pesquisa e publicações sobre as possíveis relações dialógicas entre a dramaturgia musical contemporânea e as teorias do pensamento descolonial.

O segundo artigo foi à apresentação na XI Reunião Científica da ABRACE⁷- Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos, em 2022, com a pesquisa em forma de artigo: “A dramaturgia musical descolonial do Grupo GRITA”, apresentado de maneira virtual, a partir do envio dos vídeos da apresentação do artigo, sendo interessante poder compartilhar com outros pesquisadores a temática relacionada ao pensamento descolonial, já que era uma temática levantada pela ABRACE.

A terceira apresentação de artigo aconteceu de maneira assíncrona, pelas plataformas interativas de audiovisuais da UFMA, pela internet. A pesquisa foi apresentada em forma de artigo, teve a participação interativa de outros pesquisadores, espectadores que participaram do Simpósio Internacional Interdisciplinar em Cultura e Sociedade do PGCULT, em 2022.

A quarta apresentação do artigo foi realizado recentemente no “XVII Encontro Humanístico da UFMA - Ciências, Humanidades e construção democrática”, de maneira presencial, com a participação de vários pesquisadores, alunos, tendo como mediação a Profa. Doutoranda Mariana Castelo Branco, em junho de 2023, sendo um momento marcante no processo de amadurecimento sobre as propostas desafiadoras da pesquisa, com debates sobre os principais pontos relacionados: as referências bibliográficas; o contexto histórico da dramaturgia musical do Grupo GRITA e os pontos de diálogos entre às teorias descoloniais do pensamento de fronteira.

2 Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas

O marco divisor da trajetória da pesquisa foi à etapa da realização da defesa do Relatório de Qualificação para a banca do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênica - UFMA, quando foi compartilhado as primeiras análises sobre a pesquisa de mestrado em andamento, com um novo tema: “A dramaturgia musical descolonial do Grupo GRITA”, orientador: o Professor Dr. Ricieri Carlini Zorzal, tendo como foco da pesquisa a dramaturgia musical dos espetáculos *A Via Sacra do Anjo da Guarda* e o espetáculo musical *Preto Fugido*.

A banca foi composta pelos professores (as): Dr. Ricieri Carlini Zorzal; Dra. Jussara Trindade Moreira e a Dra. Maria José Lisboa Silva. Após a defesa do Relatório de Qualificação a partir das observações e correções sugeridas pela banca de qualificação e pelo orientador, a pesquisa foi aprovada e conseguimos receber uma bolsa de quatro meses da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA.

Após, a aprovação do Relatório de Qualificação, a orientação da pesquisa foi transferida a Professora Dra. Maria José Lisboa Silva/UFMA, que conduziu a parte final da escrita dos capítulos, com revisão referente à pesquisa bibliográfica e a pesquisa de campo, realizando as análises sobre os dados coletados.

Para tanto, tivemos como foco de análise o mesmo tema, porém mais objetivo: “A dramaturgia musical descolonial do Grupo GRITA no espetáculo *Preto Fugido*”, onde procuro examinar as diversas possibilidades de convergências entre os conceitos da dramaturgia musical e as teorias descoloniais, do ponto de vista do pensamento de fronteira, buscando contribuir para abrir novos caminhos de reflexões e análises que estabeleçam relações com as produções de grupos de teatro comunitários, que produzem conceitos antirracista, não subalternidade colonialista, relacionados a reprodução de novos saberes e práticas de produções artísticas teatrais, desenvolvidas no limiar da zona de fronteira, entre a periferia e o centro.

A pesquisa buscou as respostas para os seguintes questionamentos: Qual a origem da dramaturgia musical do teatro ocidental e o pensamento das teorias do pensamento descolonial? Quais as características de criação, produção e apresentação da dramaturgia musical do grupo GRITA? Quais as relações dialógicas que podem existir entre a dramaturgia musical e as teorias do descolonial do ponto de vista do pensamento de Fronteira na dramaturgia musical do Espetáculo *Preto Fugido* do Grupo GRITA?

A pesquisa propôs utilizar diferentes tipos de abordagens metodológicas a serem desenvolvidas em três etapas respectivamente:

A primeira etapa, refere-se aos instrumentos de coleta de dados a partir da pesquisa bibliográfica, onde buscamos estabelecer diálogos entre o conceito atualizado de Dramaturgia Musical Contemporânea, as Teorias de Pensamentos Decoloniais e a Dramaturgia Musical Decolonial do grupo, relacionados ao espetáculo musical *Preto Fugido*, analisados em Livros, Sítios de pesquisas de Artigos Científicos, Teses de Mestrado e Doutorado, manuscritos, áudios-visuais, matérias jornalísticas, fotografias e outra fontes que estejam relacionadas a temática do projeto de pesquisa.

Em relação ao contexto histórico da dramaturgia musical do Grupo GRITA as principais referências foram: a Professora Dr. Maria José Lisboa Silva, tendo como justificativa a sua importante contribuição enquanto principal referência de pesquisas na área, com várias publicações de livros e artigos científicos, por sua ligação direta com a história do Grupo GRITA enquanto membra fundadora, e também, principalmente por ter feito parte do elenco como atriz-cantora no espetáculo musical *Preto Fugido*; além, de Borralho (2005) e Leite (2007).

A segunda etapa, teremos as pesquisas de campo, relacionadas aos processos criativos da dramaturgia musical descolonial do Grupo GRITA. Neste item, os procedimentos de coleta de dados foram feitos por meio das entrevistas, utilizando um roteiro de questões abertas com depoimentos do autor, compositor, diretor, ator e atrizes que participaram da montagem do espetáculo *Preto Fugido*.

A terceira etapa está relacionada aos procedimentos de análises da dramaturgia musical descolonial do espetáculo musical *Preto Fugido*, tendo como parâmetros, critérios de análises da dramaturgia musical contemporânea e as teorias do pensamento de fronteira, a partir das principais referências: Marcus Mota (2009; 2019); Margot Berthold (2001); Ney Carrasco (2003); Luiz Guilherme Veiga (1999); John Gassner (2002); Salvatore D'onofrio (1990); e Davi de Oliveira Pinto (2008). Por outro lado, a propósito das Teorias de Pensamentos Decoloniais procuraremos diálogos com os artigos da Professora Dra. Elisa Belém (2016).

Atualmente vivemos o surgimento de novas formas do emprego das teorias do pensamento descolonial na cena dramaturgical musical do teatro brasileiro. Para tanto, são iniciativas que podem ter origens em práticas realizadas por produções de coletivos de grupos teatrais amadores/comunitários brasileiros. Para Belém: “Essas práticas podem ser

consideradas à luz do pensamento descolonial (...) um anticolonialismo, subvertendo o primeiro propósito do estabelecimento do teatro no Brasil” (Belém, 2016, p.122).

Partindo dessas reflexões, a dissertação em sua redação definitiva, incluindo as análises e as conclusões, seguem em três capítulos estruturados da seguinte forma:

No Capítulo 1 – Síntese do Contexto histórico da dramaturgia musical do teatro ocidental, para estabelecer um marco de origem conceitual que pudesse delinear a genealogia da dramaturgia musical, ao longo da história do teatro ocidental. O presente capítulo propôs fazer um breve levantamento do contexto histórico da dramaturgia musical do teatro ocidental ao longo dos tempos. Partindo do teatro grego antigo, acreditando ser o pressuposto de origem da dramaturgia musical do teatro ocidental até o teatro contemporâneo.

Neste sentido, como referência fundamental, o Teatro Grego Antigo - o marco inicial da gênese dramática musical do teatro ocidental, transitando entre os principais autores e as teorias que fundamentaram e que contribuíram para o processo de desenvolvimento da dramaturgia musical do teatro ocidental contemporâneo. Para Tragtenberg: “A arte Grega tomada como ponto zero da música europeia ocidental, legou-se um número extremamente reduzido de documentos a respeito da prática e criação na tragédia e na comédia” (Tragtenberg, 2008, p.17).

No período da Idade Média, constatar a importância do teatro religioso e o teatro profano, para a criação de novas formas dramáticas musicais polifônicas, referentes aos tipos de gêneros teatrais que surgiram durante a Idade Média. Quais os principais movimentos artísticos e seus representantes, enquanto compositores e dramaturgos durante o período do teatro medieval.

No teatro moderno, examinar quais foram os principais movimentos artísticos, que influenciaram no desenvolvimento das estéticas teatrais do drama musical. Além, de identificar os principais dramaturgos e encenadores e quais foram as propostas teóricas, experimentadas em suas estéticas de encenações surgidas durante o período do teatro moderno, no século XIX.

Em relação ao teatro contemporâneo, busca-se analisar quais as formas estéticas de dramaturgias musicais que apareceram nos movimentos de vanguardas, no teatro revolucionário russo e no teatro musical norte-americano, até os dias atuais. Neste sentido, delinear os principais representantes e as suas propostas teóricas, tendo como foco, os diálogos com novas possibilidades polifônicas entre a música, o texto e a encenação, surgidas ao longo da história do teatro contemporâneo do século XX .

No Capítulo 2 - O panorama da dramaturgia musical do Grupo GRITA. Para tanto, tem como ponte de partida, uma descrição sobre as primeiras manifestações teatrais durante o período colonial maranhense até o século XIX, por considerar ser importante para a contextualização histórica da origem e o resgate da memória dos principais autores e suas obras relacionadas as raízes dramáticas musicais do teatro maranhense contemporâneo. Em seguida, descrever o contexto histórico dos principais grupos do teatro brasileiro no início da ditadura militar durante a década de 60. A última parte deste capítulo, investiga-se a origem da formação do Grupo GRITA, fazendo um levantamento de sua trajetória dramática musical, relacionado às suas produções de espetáculos a partir da década de 70 até os dias atuais. Neste sentido, identificar suas principais referências estéticas que fundamentam a proposta de organização enquanto grupo de teatro comunitário e as práticas teóricas que influenciam os seus processos de criação, produção e apresentação da dramaturgia musical do Grupo GRITA.

A importância do entendimento sobre o começo das manifestações teatrais durante o período colonial maranhense e posteriormente a origem da criação dos grupos de teatro amador ludovicenses, são essenciais para compreensão do contexto da cena dramática musical, na perspectiva do processo de evolução das práticas de criação dos espetáculos autorais maranhenses.

No Capítulo 3 – A dramaturgia musical descolonial do Grupo GRITA no espetáculo *Preto Fugido*, contém um resumo sobre a origem da teoria descolonial do pensamento de fronteira contemporâneo e os procedimentos das análises de pesquisa do objeto de investigação. Logo, consiste nos resultados das coletas de dados, buscando investigar possíveis diálogos com o pensamento descolonial contemporâneo, a luz das ideias de Walter Dignolo, no sentido de resistência, e pensamento de fronteira, na perspectiva da reprodução de saberes e fazeres ancestrais.

A última etapa teve como análise: o diagrama da macroestrutura do roteiro diagramático da peça; as paisagens sonoras das encenações; as letras e os áudios das canções musicais que compõem a trilha sonora musical; a musicalidade dos cantos dos atores e das atrizes e a singularidade de ritmos e timbres sonoros produzidos pelos instrumentos artesanais da cultura popular maranhense; a análise do contexto histórico da montagem do espetáculo relacionados aos conceitos teóricos que fundamentaram a dramaturgia musical, a luz dos conceitos brechtianos, sobretudo, nos procedimentos da utilização de canções musicais na cena teatral do espetáculo *Preto Fugido*; dos elementos visuais da encenação, inspirados em mitos e lendas da cultura maranhense e das temáticas que são abordadas no texto.

2 CAPÍTULO 1 – SÍNTESE DA DRAMATURGIA MUSICAL DO TEATRO OCIDENTAL

O Teatro Grego Antigo é considerado o marco histórico do Teatro Ocidental. Ele nasce nas cerimônias pagãs de louvores ritualísticos ao deus Dioniso, que aconteciam nos meses de dezembro, nos festivais rurais de prensagem do vinho, da vegetação e do crescimento e, também, nas festas das flores de Atenas em fevereiro e março. Essas festas de origens agrárias representavam a morte e renascimento da vegetação, através do simbolismo da morte e ressurreição do próprio deus Dioniso.

Uma das partes mais importantes do ritual dionisíaco era, exatamente, os cânticos ritualísticos do coro ditirâmicos, com suas apresentações nas festas populares, que aconteciam desde o século VI a.C. O coro de ditirambo era formado por doze homens chamados de coreutas, que declamavam poesias em forma de cânticos ritualísticos em uníssono para homenagear seus heróis e deuses gregos.

O coro de ditirambos tem sua origem na corte do tirano Periandro de Corinto, com Árion, de Lesbos, que tinha como principal função a organização dos cultos ritualísticos à vegetação da população rural. De acordo com Berthold: “Organizou os bodes dançarinos dos coros de sátiros para um acompanhamento mimético de seus ditirambos. Assim, ele encontrou uma forma de arte que, originada na poesia, incorporou o canto e a dança” (Berthold, 2001, p.104).

Os rituais de adoração ao deus do Dionísio, ao longo dos tempos, foram ficando cada vez mais populares, pois foram migrados das regiões rurais, por meio do ritual da dança coral e do teatro, precedido por uma cortejo, que vinha em forma de uma procissão profana fazendo festa pelas ruas da cidade até chegar ao seu ponto de apresentação, local mais urbanos da Grécia, até chegar a cidade de Atenas.

O cortejo ao deus do teatro, dava-se através do *carrus navalis* - uma espécie de embarcação com rodas, representando os deuses, que era puxado por dois “sátiros”, que carregava a imagem do Dionísio. Em alguns casos, um ator coroado de folhas de videira representava o deus do teatro. Para Moreira: “essa manifestação teatral primitiva não deixa dúvidas quanto à sua natureza essencialmente musical, o que já levou, inclusive, pesquisadores de história da música a estudá-los sob outra perspectiva” (Moreira, 2012, p.19).

Na origem da tragédia e a comédia, os cânticos eram em uníssono, quando muito, cantados em divisão de vozes corais antifonicamente, começando a ganhar uma forma de um diálogo, com os atores utilizando máscaras que tinham uma dupla função, de caracterizar os diferentes gêneros, sendo apresentados durante os festivais de tragédia e comédia. Dessa maneira, o canto na tragédia grega antiga não demorou muito para o desenvolvimento de um formato de estética de espetáculo que começou a adquirir características essencialmente dramático musical. Nesse sentido, no que diz respeito ao canto na cena trágica, acontece a partir de pequenas intervenções do coro e atores-cantores em diferentes momentos do drama trágico, principalmente no *Stasimon*, por meio de odes.

Em relação à quantidade de cantores, as performances de vozes e acompanhamento instrumental, o coro trágico era composto de até quinze vozes que cantavam de forma uníssona, em uma só voz, com acompanhamento de instrumentos de sopro. Assim, as *Odes* chamadas de *Melos*, eram denominadas a partir de sua condição cênica. De acordo com Castiajo: “estas odes corais não proporcionavam simplesmente momentos reflexivos, mas funcionavam como partes integrantes e correlacionadas com a ação” (Castiajo, 2012, p.114).

Aristóteles (384 – 322 a.C.) apresenta em sua obra *A Poética*, um estudo sobre a arte dramática grega, que acabou influenciando a dramaturgia do teatro ocidental durante vários séculos. *A Poética*, de Aristóteles determina os principais elementos estruturais de uma dramaturgia para criação de uma tragédia grega antiga, sendo dividida em unidades aristotélicas de tempo, lugar e ação.

A música nasce na Grécia Antiga, tendo a sua origem ligado ao termo: *Mousiké*, uma palavra grega que significa, *arte das Musas*, sendo à base fundamental do teatro grego antigo, abrangendo o ritmo enquanto principal elemento de união das três formas de artes: a música, a poesia e a dança. As musas eram deusas mitológicas da Grécia Antiga, que tinham a capacidade de inspirar as invenções artísticas.

Em relação ao conceito de *Mousiké*, podemos tomar a musicalidade como os pressupostos da multivariada produção do teatro grego antigo: tragédia, comédia, épica, lírica, cânticos ritualísticos e coral. Para Moreira: “as raízes etimológicas do termo grego *Mousiké* revelam que este se referia a um conjunto de atividades integradas numa mesma manifestação, a qual podia incluir a música propriamente dita, a poesia e a dança” (Moreira, 2012, p.39).

2.1 As formas dramaturgico-musicais do Teatro Medieval

Na Idade Média, as Artes de modo geral, ficaram inicialmente submissas ao poder da religião Católica Romana, sendo utilizados pela igreja em encenações de dramas litúrgicos e os mistérios. Os dramas litúrgicos e os mistérios foram formas dramaturgico-musicais que mantinham diálogos entre: a música, o teatro, os textos litúrgicos e profanos, e o canto de maneira polifônica. As duas formas dramático-musicais foram tomando também, outros espaços, e proporcionaram o compartilhamento de novas experiências pelos artistas da época. Segundo Tragtenberg: “essas representações tinham lugar inicialmente nas igrejas, e ao longo do século XV, foram se transferindo para outras localidades como as praças defronte as igrejas” (Tragtenberg, 2008, p.18).

Assim, mesmo existindo uma severa repressão dos poderes eclesiásticos, também, houve naquele período um teatro medieval profano, em que a música foi um elemento recorrente, coexistindo na cena, através de diferentes gêneros teatrais, como em *farsas*, valendo à pena citarmos ainda os gêneros teatrais, criados nos fins do século XV, a *Comédia madrigal italiana*, e a *Commedia Dell'Arte*, no final do século XVI. A comédia madrigal foi criada em Florença, sobre as formas vocais do gênero cômico italiano. A comédia madrigal italiana destacou-se pelo canto coral, interpretada em forma de mímica a parte da composição musical.

No fim da Idade Média, a Renascença foi um importante movimento intelectual que determinou a mudança do homem medieval para o moderno, principalmente devido o desenvolvimento das cidades, a construção dos primeiros teatros do século XVI. O Renascentismo marcou o retorno a cultura clássica greco-romana, nas artes e ciências europeias, tornando-se referência essencial para o desenvolvimento da dramaturgia musical do teatro renascentista europeu. Segundo Miranda: “no final da Idade Média, a situação começou a mudar. A cultura clássica greco-romana é redescoberta e há uma retomada, um renascer dos temas antigos” (Miranda, 2010, p.35). Sobre as origens do Renascimento, Miranda, explica:

O Renascimento se desenvolveu nos séculos XV e XVI. Começou na Itália, espalhou-se por toda a Europa e se caracterizou pelo grande desenvolvimento cultural. Esse período determinou o início do mundo moderno, marcado pelo interesse do homem no saber, inspirado na antiga cultura grega. Quando textos antigos foram traduzidos do grego para o latim, a sabedoria dessa civilização tornou-se conhecida pela primeira vez na Europa, influenciando a arte (Miranda, 2010, p.35).

O homem renascentista foi influenciado diretamente pelas ideias de vários filósofos da cultura grega. O homem medieval foi deixando a sua forma de visão teocêntrica de mundo e preferiu buscar uma forma de vida mais humanística e racional, baseados na filosofia greco-romana, era preciso renascer novamente. O teatro humanista arriscou fazer justiça a ambos. Empenhou grandes energias para enfrentar o legado medieval, começaram a surgir às primeiras inovações musicais e teatrais renascentista daquele período, aos exemplos: formas vocais polifônicas e a música profana ganha maior importância e a dramaturgia. De acordo com Berthold: “relacionando-a com a nova e contrastante teoria da arte da Antiguidade, preparando, assim, uma base intelectual e teatral para o novo espírito da Renascença. Aos poucos, abandonou-se o Canto Gregoriano e temas de canções populares” (Berthold, 2001, p.272).

No teatro renascentista destacaram-se duas formas dramático-musicais as sacras e as profanas sendo um elemento recorrente através de diferentes gêneros do teatro renascentista, ao exemplo: da música italiana que tinha a preferência para eufonia tranquila da música sacra, e na estrutura da música profana, a predominância de composições rítmicas, como a frotola. Por outro lado, o teatro de feira francês, com suas constantes experimentações de diversas formas dramático-musicais populares, foi a base para o desenvolvimento do teatro musical do Ocidente dos séculos XVII e XVIII. No começo do teatro renascentista tiveram destaque os gêneros teatrais: comédia humanista e a peça pastoral, tendo como ilustres representantes: Ludovico Ariosto (1474 – 1533), em destaque as suas obras mais famosas: *I Suppositi* (Os Impostores), *Mandragola* (A Mandrágora) e Pietro Aretino (1492 – 1556), com *La Cortigiana* (A Cortesã).

Durante o período renascentista, outras duas formas musicais exploram a música religiosa e a música profana, respectivamente: *Ars Antiqua* (arte antiga) cantando Motetes, e *Ars Nova* (Arte Nova) cantando os Madrigais. *Ars Antiqua* (arte antiga) – continuou com a música religiosa, cantando especialmente *motetes*, uma forma musical polifônica vocal, a capella (sem acompanhamento instrumental) de assunto religioso, sacro.

Arte Nova tinha uma característica de composição musical polifônica, que tinha temáticas profanas e acompanhamento instrumental: o Contraponto, música a várias vozes independentes, melodias sobre postas, que se harmonizava entre elas, mas que seguiam de forma independente uma da outra, em forma de *madrigais*. Para Carpeaux: “no campo do profano cultivaram o madrigal, as composições para alaúde e uma espécie de elementar música pianística: o instrumento é chamado de virginal” (Carpeaux, 1968, p.15).

O teatro barroco descreve o período entre os séculos XVII e XVIII, quando as peças teatrais europeias ficaram menos religiosas e mais focadas nos intercâmbios e descobrimentos da humanidade. A principal forma musical barroca nasceu a partir de reuniões de eruditos, promovido pelo Conde de Bardi, em Florença, que ficaram conhecidas como Camerata Fiorentina, que discutiam entre outras coisas, a poética aristotélica como parte fundamental para a criação de novas formas dramático-musicais que constituíram como base fundamental do canto recitativo, inspiradas na cultura grega clássica.

O canto a capela era acompanhado com preferência de instrumentos de teclas da época, que fazia a harmonia cantada e tocava os acordes de “Basso Continuo”, que tinha como característica colocar o cantor solista em evidência, o que fez a voz solista ganhar um destaque e importância em relação ao restante das vozes do coro nas obras operísticas. O principal compositor do estilo operístico barroco, destaca-se Claudio Monteverdi (1567-1643).

Claudio Monteverde é considerado um dos principais representantes do gênero operístico do período barroco, que em 1607 estréia a sua primeira e uma das mais famosas de suas óperas, Orfeu. Sobre a importância e as principais obras do compositor, Tragtenberg, esclarece: “foi o principal representante desse estilo, entre as suas óperas mais conhecidas estão: *Orfeo, Il Ritorno di Ulisse im Patria. L’Incoronazione di Pappaea e Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*” (Tragtenberg, 2008, p.19).

As duas óperas de Monteverde, a primeira Orfeu que estreou em 1607 e Arianna segunda apresentada em 1608, foram criadas para a corte de Mântua. Sobre a importância da obra de Monte Verde, Carpeaux explica: “a ária: o célebre “Lamento” (*Lasciateni morire*), que pertence até hoje ao repertório de todas as cantoras de concerto; salvou-se porque foi durante toda a primeira metade do século XVII, a melodia mais cantada na Itália” (Carpeaux, 1968, p.32).

O período do teatro barroco revelou outros grandes dramaturgos importantes, que ao longo dos tempos se tornaram a base fundamental para o drama-musical do teatro ocidental, em destaque, além de Claudio Monteverde, temos também, o compositor italiano e o dramaturgo inglês, respectivamente, Alessandro Scarlatti e Willian Shakespeare.

Na França temos em destaque, o compositor florentino, Giovanni Battista Lulli, que emigrou para França e passou a ser conhecido com Jean-Baptiste Lully (1632-1687) começando a sua carreira como bailarino e palhaço, e o ator e dramaturgo Molière. Segundo Costa, Lully e Molière foram os precursores do *ballet de cour e comédie-ballet*.

O ballet de cour era a combinação das quatro grandes formas de arte – música, poesia, dança e pintura, numa nova forma de fazer teatral que privilegiava a dança, e como consequência originou a *comédie-ballet*, uma ligação entre a dança e a comédia. A parceria entre Lully e Molière rederam montagens de espetáculos em diversos festivais em Versailles, em maio de 1664: *Les Fâcheux* in Vaux, *Le Mariage Force* e *La Princesse d’Elide*, A Princesa d’Edile, e em outubro de 1670, *Le Bourgeois Gentil-homme*. Sobre a importância do acompanhamento musical, Carpeaux esclarece: “Monteverde tinha empregado uma massa intensa de cordas, “a grande guitarra”, acumulação inorgânica de instrumentos. Lully organizou o bloco mais modesto e mais homogêneo” (Carpeaux, 1968, p.37).

Na Espanha, o teatro barroco teve um grande desenvolvimento durante “o ciclo de outro espanhol”, entre os séculos XVI e XVII, a intensidade do drama musical se encontra na energia de peças musicais líricas e comédia musical espanhola, a exemplo da Zarzuela. O teatro Barroco inglês tem seu apogeu durante o período do teatro elisabetano, sendo seu principal representante, as obras de Willian Shakespeare que utilizava a música para criação de atmosferas sonoras musicais.

Na peça, *Romeu e Julieta*, os músicos param abruptamente, quando a alegria de casamento transforma-se em triste velório. Alexandro Scarlatti, tem destaque pela criação da primeira ópera buffa, *Trionfo d’onore*, em 1718. Um tipo de ópera cômica, com característica da comédia de capa, do gênero de capa espanhola. Já compositor Pergolase tem destaque a sua obra: *Serva Padrona* com partes de canto de árias, na ópera barroca.

A formação instrumental da orquestra da ópera barroca seguiu o processo de evolução das formas de linguagem musical, principalmente o surgimento de vários espaços de apresentação das casas de ópera e, os novos teatros europeus foram fatores determinantes para formação de novos gêneros de formas musicais vocais, que adequasse aos novos espaços de representação das óperas barrocas. Principalmente em relação, ao espaço técnico de cenografia, como também, o aumento do espaço indicado ao público, que provocaram interferência na acústica, ressonância das projeções das vozes e dos instrumentos musicais da orquestra barroca.

O Barroco europeu tem seu fim, marcado pela guerra santa, entre católicos e protestantes, com a *reforma* e *contrareforma* no início do século XVIII, correspondendo uma situação caótica, uma fase do pensamento europeu dos primeiros sinais de relativismo e racionalismo cristãos e anticristãos, que posteriormente iria fundamentar todo um pensamento colonialista europeu.

O Neoclassicismo ocorreu no final da Renascença, no qual, as artes buscam o retorno dos clássicos da cultura Grega Antiga, e a dramaturgia teatral tem como referência fundamental, a *Poética* de Aristóteles. O teatro do neoclassicismo acabou sendo um novo caminho de busca pelo autoconhecimento humano, a partir das ideias do iluminismo, com ideais voltados diretamente para a razão, a reflexão, o sentimentalismo e a crítica que tomou conta de toda a Europa do século XVIII.

O teatro neoclassicista francês aconteceu tardiamente, em relação ao período do classicismo de outros países da Europa, incorporando um tipo de dramaturgia normativa, rigorosamente acadêmica como modelo de padrão nacional, bem diferente dos praticados pelos dramaturgos europeus. Sobre as características do teatro neoclassicista francês, Leite esclarece: “neoristolismo de cunho acadêmico conferiu ao teatro francês das renascenças características muito peculiares, que não se coadunam, nem de longe, às experiências antevistas nos teatros da Inglaterra e da Espanha” (Leite, 2020, p.78).

O teatro neoclássico francês teve vários representantes importantes para o desenvolvimento da dramaturgia do teatro francês neoclássico, dentre os principais tragediógrafos e dramaturgos da época, destacam-se: Molière Jean e Racine. O ator e dramaturgo francês Molière, é considerado um dos principais comediógrafos do teatro francês, em destaque suas principais obras: *Tartufo*; *L'École des femmes*; *O Misanthropo* e *Le Bourgeois Gentilhomme*, que foram apresentadas para diferentes tipos de público, experimentando diferentes estéticas teatrais, caracterizando a musicalidade de suas peças, sempre se movendo por entre as formas popular e o eruditas.

Racine teve sua estreia em 1664, com a peça *A Tebaida*, montada pela companhia teatral de Molière, porém não foi bem aceita pelo público francês, fazendo com que Racine montasse a segunda peça, *Alexandre o Grande* com outra companhia teatral, a do Hotel de Bourgogne, que era rival de Molière, o que causou o rompimento da parceria entre os dois dramaturgos.

O período do teatro neoclássico teve seu fim no início do século XIX, com a revolução Francesa de 1789, influenciado pela revolução Americana de 1776, quando as colônias britânicas declararam a guerra da independência, em 4 de julho de 1776, que teve o final em 1783, quando os Estados Unidos foram reconhecidos pelo Reino Unido, no Tratado de Paris de 1783. Sobre o final do neoclássico, Costa comenta: “as últimas décadas do século XVIII romperam com a fria razão do Neoclassicismo, reacendendo as noções de liberdade e de consciência nacional, levadas ao seu extremo pela revolução Francesa e Americana” (Costa, 2008, p.05).

2.2 Os movimentos estéticos do Teatro Moderno do século XIX

O Romantismo predominou durante o final do século XVIII e início do século XIX. Neste sentido, as mudanças tecnológicas iniciadas nos fins do século XIX, a dramaturgia musical são afetados pela criação da eletricidade que proporcionou a transformação da estética da cena e de todos os elementos que fazem parte dela.

O teatro romântico foi um meio importante de divulgação do patriotismo nacionalista que teve longa duração no século XIX. O movimento romântico se espalhou por toda a Europa, começou na França, em destaques: Chateaubriand, com a obra: *Le Génie do Christianisme* de 1802), marcando o surgimento de um novo público teatral - a sociedade aristocrata burguesa em ascensão, sendo estes os novos mecenas das artes do período romântico. Em relação à cena teatral, a proposta de Wagner, que ia além da ópera, preconizava uma concepção integrada de efeitos pra a construção do drama musical. A proposta do compositor alemão Richard Wagner, influenciaram uma nova geração de dramaturgos e encenadores, que começaram a experimentar novas possibilidades de formas dramáticas-musicais durante o final do século XIX.

O Teatro Realista nasceu na Europa, na segunda metade do século XIX, em oposição ao Romantismo, buscando substituir o ideal de herói do romantismo. As peças abordam os problemas sociais da época, com uma linguagem coloquial, do contexto que o povo utilizava no seu cotidiano. O teatro realista teve como principal característica, as temáticas abordadas sobre a crítica social, discutindo o cotidiano da sociedade europeia da época, tendo como marco de início do realismo francês a encenação de *A Dama das Camélias* (1852), de Alexandre Dumas Filho (1824-1895).

O teatro Realista teve como principais representantes: o francês Alexandre Dumas Filho; o sueco Strindberg; o norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), com sua obra *Casa de Bonecas*, que trata da situação social da mulher; *Ralé* e *Os Pequenos Burgueses*, do russo Gorki (1868-1936) e *Os Tecelões* do alemão Gerhart Hauptmann (1862-1946). Na Rússia, destaca-se Anton Tchecov (1860 – 1904), médico e dramaturgo que escreveu *A Estepe*, *Tio Vânia*, *As Três Irmãs*, a musicalidade de suas peças tem relação com a utilização da sonoridades com recurso da caracterização do ambiente realista.

O teatro Realista buscou retratar a vida, fazendo oposição as peças melodramáticas e às comédias sentimentais do período romântico, e assumiu diversas formas durante o século XIX, do realismo moderado, com as comédias de costumes, até as peças agressivas durante o Naturalismo.

O Naturalismo teve início em 1867, com a obra, *Thèrèse Raquin*, do romancista francês Émile Zola (1840 – 1902), que rompe com os paradigmas da dramaturgia teatral da época, ao defender que o teatro deveria ter fundamentação de procedimentos de análises científicas. Zola foi precursor do drama naturalista rompendo com os paradigmas das leis da tragédia clássica, em destaque a adaptação de sua novela *Thèrèse Raquin* escrita em 1873. Dentre os dramaturgos que tiveram importância durante o naturalismo, destacam-se, Henrik Ibsen (1828 – 1906), com as suas obras: *Espectros*, *Casa de Bonecas*; *Peer Gynt*, com a trilha sonora do compositor Edvard Grieg (1843 – 1907); Gerhart Hauptmann, com a peça *Die Weber (Os Tecelões)* e *Vor Sonnenaufgang (Antes da Aurora)* e Stanislavski.

Constantin Stanislavski (1863-1938), encenador russo, com estudos sobre a Linha das Forças Motivadas e o Método das Ações Físicas criou algumas teorias sobre a interpretação que estão relacionados com as ações físicas, a linguagem falada, paisagem auditiva e o tempo-ritmo. Neste sentido, usou em suas encenações diversos recursos da linguagem musical, no desenvolvimento de técnicas de preparação dos atores. Os seus laboratórios eram baseados em estudos a partir de exercícios que trabalhavam os aspectos musicais aos exemplos de: pulso, acentuação e compasso, passando por sonorizações até a construção de cenas utilizando diversos padrões rítmicos.

Por outro lado, o encenador russo, Stanislávski, começa a desenvolver as suas técnicas de preparação para o ator, baseado na liberação da emoção do personagem, usando métodos de relaxamento físico e vocal. Além, de experiências cênicas sobre as possibilidades sonoras da utilização da música na encenação. Na montagem de *As três irmãs*, o diretor Stanislavski abusou das possibilidades sonoras, que nomeou de paisagem auditiva.

Sobre a paisagem auditiva de Stanislávski na peça *As três irmãs*, de Tchecov, no segundo ato temos um efeito de sinos que está se afastando, e uma música ao som de um acordeão, que vem da rua, a canção de ninar da ama nos bastidores. Stanislavski elaborava verdadeiras *partituras sonoras*, cheias de minúcias e precisão. Porém, não se tratava de uma sonoridade apenas de caráter ilustrativo para ambientar a encenação.

Stanislavski deu importância da voz, enquanto sonoridade de expressão do ator em cena, desenvolvendo técnicas vocais de voz bem trabalhada, ritmo e tom de sua fala, explorou bastante a sonoplastia em suas encenações, trazendo inovações e recursos na forma de apresentação da sonoridade musical da cena. Para Stanislávski: “quando um ator acrescenta o vívido ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora” (Stanislávski, 2006, p.128).

O Teatro Simbolista teve a sua consagração durante a segunda metade do século XIX. As peças com textos e diálogos mais realistas, o perfil psicológico dos personagens e a ação dramática foram aspectos importantes para as encenações de espetáculos simbolistas. Os simbolistas apresentavam uma proposta de valorização da essência do texto, buscando verdade interior do estado da alma, sendo encenações que dialoga com o texto, a música e sonoridades dos espetáculos musicais simbolistas.

Alguns encenadores e compositores musicais que foram importantes no movimento do teatro simbolista, com destaque, temos: o belga, Maurice Maeterlinck; o italiano Gabriele d'Annunzio e o russo Leonid Andreiev. A peça simbolista do encenador Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, foi adaptada para a ópera de Debussy. Sobre a montagem simbolista da ópera de Debussy, Berthold comenta:

Foi a música de Claude Debussy que conquistou para o poema *L'A rés-midid'un Faune* (O Entardecer de um Fauna) um lugar no teatro e na sala de concerto. Na coreografia de Nijin sky, ela se tornou, em 1912, um dos pontos altos do balé russo em Paris. E foi a música de Debussy que conferiu ao drama élfico de amor, de Maeterlinck, *Pelléas et M élisande*, um grau de transfiguração poética inalcançável pelo teatro somente falado. Hugo von Hofmannsthal encontrou um parceiro congenial em Richard Strauss. E o turbilhão simbolista de som e cor de Gabriele d'Annunzio vivia da escura e sugestiva melodia da dicção de Eleonor a Duse (Berthold, 2001, p. 469).

A popularização da luz elétrica nos teatros ocasionou uma mudança radical em todas as estruturas de encenação do palco italiano. A iluminação cênica ganha maior importância, gerando mudanças na estruturas de produção teatral: da cenografia, do figurino, e principalmente na estética visual da encenação teatral. A cenografia pintada é trocada por um cenário real. A luz adquiriu uma função importante, dando destaque maior a encenação, ao canto, a música e a dança. O mérito de o drama simbolista ter sobrevivido, pode ser creditado unicamente à musicalidade simbolista.

A produção das dramaturgias musicais simbolistas tiveram características típicas como: a construção de estrutura de plataformas e palcos giratórios, uso de efeitos especiais de iluminação, entre outros recursos com uma musicalidade que utilizava sons, ruídos, efeitos sonoros. O dramaturgo inglês, Craig foi o primeiro na prática da iluminação como recurso cênico, e utilização de biombos como recurso de encenação. Para Berthold: “Craig concebia seu palco não apenas na qualidade de simbolista da luz, isto é, como iluminador, mas também, na mesma medida, como arquiteto” (Berthold, 2001, p.71).

Adolphe Appia (1862-1928) - Outro importante representante do teatro simbolista, foi encenador e cenógrafo e utilizou construções de cenários de grandiosas formas de estruturas arquitetônicas, e utilizou também, a iluminação para a criação de espaços cênicos, dando uma ideia de profundidade e distância, com seus fundamentos sobre o palco de três dimensões, com pontos de luz. Appia também usou a linguagem musical na encenação dramaturgicamente simbolista. Appia teve participação na cena operística, colaborando com partes da encenação da Ópera Carmem, de Bizet, musicada pelo compositor Robert Schumann. Appia além de contribuir para o desenvolvimento da cenografia teatral, também iniciou importantes pesquisas sobre a música na encenação, e escreveu ensaios sobre o treinamento corporal específico para o ator lírico, em parceria com o educador musical suíço Dalcroze, a partir do ritmo corporal.

Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), nascido na cidade de Viena, e até aos dez anos pôde compartilhar a efervescência cultural existente naquela época. Depois, seus pais se mudaram para Suíça, em Genebra. Então, vários teóricos criaram e desenvolveram diferentes estratégias da utilização da música na cena desenvolvendo suas próprias teorias pedagógicas, utilizando como processo de ensino e aprendizagem as linguagens musicais e teatrais, em destaque o ensaio: *La Gymnastique rythmique et la lumière* (A Ginástica Rítmica e a luz) escrito em 1912, mas foi somente publicado em 1932, na revista *Le Rythme*, em 1909.

A pedagogia musical de Dalcroze ficou conhecida como *método dalcroze*, sendo baseado na rítmica, o solfejo e a improvisação. Dalcroze, além de compositor, pedagogo musical foi também, ator e diretor teatral. Seus estudos sobre *rítmica* contribuíram para o teatro, música e dança. Em razão disso, ele não parou mais de se interessar pelo estudo de música e também de outras áreas artísticas, como teatro e dança ao longo de sua vida. Continuando, foi como professor de harmonia e solfejo, no Conservatório de Genebra, ao perceber as dificuldades de seus alunos em relação ao processo de ensino-aprendizagem musical, que então desenvolveu uma pedagogia tendo o ritmo como fundamentação.

O método dalcroze tem como metodologia colocar os alunos em contato direto com música através de uma interação sensorial, sonora e corporal em relação às diferentes formas rítmicas musicais, que devem ser adaptadas a cada situação, os elementos da cultura popular, respeitando as tradições e costumes de diferentes povos, com a utilização de instrumentos típicos de cada região. Sobre a construção de um referencial pedagógico baseado no método dalcroze, Mariane, explica: “O material didático deve ser elaborado pelo próprio professor, de acordo com a necessidade dos alunos. Deve ser de ordem progressiva, partindo de divisões rítmicas simples e melodias menos extensas” (Mariane, 2011, p.25).

2.3 A dramaturgia musical do Teatro Contemporâneo

A origem da dramaturgia musical do teatro contemporâneo tem início com os movimentos estéticos desenvolvidos durante o século XX, e que foram expandindo-se em experimentos de renovações teatrais, a partir dos teorias estéticas do teatro e da música que fundamentaram a dramaturgia musical do teatro ocidental do século XXI. As principais características das encenações e dramaturgias contemporâneas são as quebras de paradigmas, dos parâmetros das “unidades de ação”, o tempo e lugar. Para Tragtenberg: “Essas unidades foram tomadas como balizas na construção dramática, e sendo alteradas sucessivamente com a própria evolução histórica da linguagem teatral” (Tragtenberg, 2008, p.27). Tanto a respeito à maneira como as histórias estão sendo narradas, quanto à variedade de referências que molduram as produções do Teatro contemporâneo.

Outros aspectos importantes no teatro contemporâneo são os experimentos e as temáticas frequentemente exploradas nas dramaturgias, a exemplo: as questões sociais, políticas e culturais que são relevantes ao contexto social, procurando promover a conscientização, e a reflexão sobre questões como: identidade de gênero, colonialismo do poder, descolonialismo, globalização, tecnologia e muitos outros. A canção musical, enquanto gênero musical tem um papel importante nas produções de dramaturgia musical dos espetáculos contemporâneos, na amplificação das narrativas, incorporam elementos do contexto sociocultural, em diálogo com diferentes linguagens artísticas: o teatro, a dança e o cinema e as artes visuais.

Neste sentido, a importância de entendimento sobre os distintos contextos históricos relacionados, aos diferentes movimentos artísticos importantes de cada época, e seus principais representantes, como também, as suas fundamentações práticas, teóricas e as suas principais obras dramáticas musicais do teatro contemporâneo.

As Vanguardas: Futurismo, Expressionismo e Surrealismo, foram os principais movimentos artísticos que serviram de referências teóricas de produções artísticas, que contribuíram para a criação, o desenvolvimento e concretização de certos gêneros e estilos musicais da dramaturgia musical do teatro contemporâneo. Para Tragtenberg: “certos gêneros e estilos musicais – inclui-se aí desde seus elementos básicos formais (melodia, harmonia e ritmo), até a instrumentação e a forma de tocar – relacionam-se a classes sociais, grupos raciais e práticas sociais” (Tragtenberg, 2008, p.27).

Essas Vanguardas surgiram no início do século XX, com propostas alternativas de produções que focalizavam e exaltavam os aspectos da subjetividade e a abstração nas artes. Na Itália, o futurismo teve o seu início primeiro nas artes plásticas, tendo como principal característica a ruptura radical as formas tradicionalistas; o modelo para o teatro do futuro tem como referência essência da máquina, o processo da mecanização do ser humano, no sentido da revolução industrial automatizada. Segundo Costa:

O Futurismo, liderado por Filippo Marinetti (1876 – 1944) - que publicou entre 1909 e 1913 inúmeros manifestos sobre pintura, música, dramaturgia, escultura, cinema e literatura.” Defendia uma arte que se adequava ao novo século, rejeitando o moralismo e o passado, e exaltando a máquina, a fábrica, a multidão, velocidade e a guerra como forma de higienizar o mundo. Na Rússia, o principal porta-voz do teatro futurista foi Vladimir Maiakovski (1893 – 1930). Os futuristas propunham a incorporação de sons, ruídos da rua, gritos e estrondos que serviriam como base para composições musicais. Seu maior representante foi Luigi Russolo (1885 – 1947), que em 1913 publicou seu manifesto *A arte dos ruídos*, defendendo uma música baseada nos sons e ritmos das máquinas e das fábricas, estridente, dinâmica e sintonizada com a vida moderna. Russolo criou uma série de instrumentos musicais que produziam uma variedade de ruídos como estampidos, estalos, roncões, rangidos e zumbidos que ficou conhecido como *intonarumori* (Costa, 2008, p. 07).

O Expressionismo foi lançado na Alemanha, por August Strindberg, mas um dos principais representantes no teatro foi o dramaturgo George Kaiser (1878 – 1945), com obras teatrais de temáticas de reivindicações sociais dos operários, com mensagem crítica e pacífica, em destaque uma de suas principais obras, *Do amanhecer à meia-noite*, que revolucionou pelo seu ritmo frenético de andamento, incomum para época.

O surrealismo supõe-se ter sido criada em 1917 pelo poeta Guillaume Apollinaire (1886-1918). Sua peça teatral *As Mamas de Tirésias* (1917), considerada uma precursora do movimento. Além de Breton, seus representantes mais conhecidos são Antonin Artaud, no teatro e Luís Buñuel. A palavra apareceu pela primeira vez no libreto do espetáculo *Les Maniellles de Tirésias* (As Mamas de Tirésias), que teve uma encenação em forma de "drama surrealista" em 24 de junho de 1917, no Théâtre Maubel, em Montmartre, França.

O surrealismo teve também como representante o cineasta, dramaturgo, francês Jean Cocteu, em destaque a peça *La Voix Humaine* (1930), que usou simplesmente, apenas uma atriz, no palco durante uma hora, falando ao telefone. Jean Cocteu teve sucesso com o Balé chamado Parade. Sobre a montagem do *O Balé Parade* (1917), Costa esclarece: “coreografia Jean Cocteau, cenários de Picasso e música de Erik Satie (que incorporou uma máquina de escrever e um revólver à orquestra), é descrito em seu programa como Surrealismo” (Costa, 2008, p.08).

Antonin Artaud (1896-1948), francês, escritor, poeta, pintor, ator e diretor, criador do “Teatro da Crueldade”, tendo como princípio de linguagem da cena: o texto deixando de ser o principal elo de comunicação narrativa da ação dramática. Artaud evidencia os demais elementos componentes da cena teatral em relação do ator: à voz, o gesto corporal, as possibilidades sonoras da música na cena, promovendo a ampliação de significação da encenação.

Em sua obra, *O Teatro e seu Duplo*, podemos encontrar os dois manifestos do Teatro da Crueldade, no qual o dramaturgo sugere uma linguagem localizada na fronteira entre gesto e pensamento. No pensamento artaudiano, a voz humana tem a função de instrumento de produção sonora. Para Roubine: “Sua materialidade é ressaltada por meio de entonações e pronúncias específicas, ressonâncias, repetição rítmica de sílabas, lamentações, gritos e onomatopeias” (Roubine *apud* Fernandino, 2008, p.45).

Em relação à música na cena, ele utilizou sonoplastia funcionando como um *signo* que levasse o espectador ao despertar sensorial hipnótico. A música chega à cena por meio de dissonâncias sonoras, que são ressignificados para além de suas propriedades acústicas sonoras, obrigando o espectador a fazer uma leitura da cena, através do seu potencial narrativo sonora da encenação.

No espetáculo artaudiano, o cenário, a linguagem visual dos objetos, o figurino, a iluminação, as atitudes e os gestos dos personagens são os elementos que constituem signos, que constituem uma nova forma de linguagem auditiva dos sons. Artaud destaca a respiração como principal fundamento para a preparação vocal do ator, buscando desenvolvimento de uma musicalidade em cena, através das relações dialógicas existentes entre: a voz do ator, o texto, o corpo do ator em cena.

Artaud começou a realizar diversas experiências sonoras em suas encenações teatrais, pesquisando diferentes timbres, utilizou vários recursos de ruídos como formas musicais, muito deles construídos em função da estética sonora que queria imprimir na composição da cena teatral. Os estudos do encenador francês, sobre as propriedades auditivas dos timbres sonoros foram influências música eletroacústica.

Neste sentido, a importância dos estudos de Artaud estão relacionados também, a sonoridade da música na cena, experimentando novas possibilidades da utilização do som musical em sua materialidade, ressignificando a ideia do ruído sonoro, utilizando vários dos princípios eletroacústicos, sendo influenciado pelos movimentos de vanguarda musical da época.

O teatro revolucionário russo, com os paradigmas da tradição teatral, surgiu no início do século XX, com a Revolução Comunista, tendo o objetivo de difundir a ideologia do Partido Comunista Russo. A Revolução Russa utilizou o teatro como meio de propagação de ideologia política para mobilização de população em massa. Os três mais importantes dramaturgos e encenadores do teatro da revolução são: Meyerhold, Vakhtângov e Taírov.

A poética teatral de Evguéni Bo-gratiónovitch Vakhtângov (1883–1922) está relacionado com suas pesquisas teatrais, a partir do resgate do gênero teatro renascentista da Commedia Dell'Arte, como forma de renovação teatral, estreitando as relações entre a encenação, o ator e o público. Vakhtângov rompeu com o paradigma da *quarta parede*, e colocou o espectador no palco, como um personagem, fazendo do espectador um participante do jogo cênico, conduzido pelos outros atores em cena.

O encenador russo, Alecksander Taírov (18895-150) foi um dois principais renovadores do teatro russo, foi dirigido por Meyerhold quando atuou na troupe de Vera Komissarjevsk Taírov, foi diretor do Teatro Camera, em 1914. Entre suas obras importantes destaca-se seu livro sobre teorização do fazer teatral, Notas de um diretor. Para Costa: “Taírov, era um encenador declaradamente literário, exigia que seus atores fossem aptos a cantar, dançar, atuar, lidar com situações de solenidade litúrgica e de variedade excêntrica, exhibir armas e fogos de artifício, cobiça brutal e fantasia enigmática” (Costa, 2008, p. 08).

Piscator cria o Teatro Proletário, em 1919, utilizado nos movimentos de luta de classes, e publica o livro Das Politische Theater, em 1929, contendo suas propostas do Teatro Político estabelecendo diálogos com: música, canções, acrobacias, desenhos de caricaturas, esporte, imagens projetadas, filmes, estatísticas, cenas interpretadas, etc. enquanto forma de resistência crítica ao sistema de poder.

Meyerhold (1863 – 1938) Nascido em Penza, Rússia, começa seus estudos com Stanislavski, como integrante do Teatro de Arte de Moscou. Depois, criou a sua própria teoria teatral, a qual denominou de Teatro de Convenção, que considerava a identidade estética do teatro, a teatralidade, que rompia com a forma de encenações ilusionistas da época. Meyerhold rompeu com a forma de representação cênica do teatro naturalista, criou suas próprias percepções estéticas enquanto técnicas de interpretação para o ator (biomecânica; o grotesco) e também teorias sobre a encenação (teatro da conversão, materialismo da cena, leitura musical do drama), sendo a música, teatro e as artes plásticas referências constantes em suas encenações de espetáculos.

Meyerhold, durante o começo do século XX, desenvolve seu próprio estilo de vanguarda, baseado em métodos sobre a corporeidade do ator, que serviu de preparação para a encenação do espetáculo *O Mistério Bufo*, de Vladimir Maiakovski apresentada ao público pela primeira vez em 1918. Na montagem do espetáculo foi utilizado projeção de filmes, canções musicais de jazz, montou estruturas de metal como cenário, com máquinas de motores e rodas em movimento, propondo uma interação com espectador integrado a cena.

Neste sentido, os atores tinham a preparação técnico-corporal, baseado na *Biomecânica*. Sobre as características dos estudos da biomecânica, Fernandino, explica: “os gestos são fixados e os meios expressivos com movimentos, visando garantir a precisão dos atores em cena. Além da sistematização da biomecânica, Meyerhold desenvolve os princípios do grotesco, baseia-se no “exagero” intencional das expressões dos atores no palco. De acordo com Fernandino: “a Música era utilizada também nas atividades da *Biomecânica* voltadas para o ator Lev Sverdin, que trabalhou com Meyerhold, revela a presença de um pianista que executava peças de Bach, Schubert, Grieg, Rachmaninov, Tchaikovski” (Fernandino, 2008, p. 39).

A relação entre a música na encenação meyerholdiana, se desenvolve pela necessidade de organização do ritmo, um fator determinante para o sucesso na precisão da encenação, e pode interferir no processo de entendimento da percepção que deseja despertar no espectador. As teorias sobre *Gesamtkunstwer*, do compositor alemão, Richard Wagner (1813-1883), serviram como referências para as propostas de encenações de Meyerhold, a exemplos da releitura da ópera, *Tristão e Isolda*.

Meyerhold usou a sonoridade musical em suas encenações ampliando as discussões sobre a definição do que seria ou não a musicalidade teatral, quando explorou em suas encenações, tanto o som audível e inaudível, influenciando a maneira como a música podia ser compreendida em sua total potencialidade dramática-musical do teatro contemporânea. Para Mota: “Meyerhold aproxima-se do desafiante realismo do som. A cena segue o ritmo da música, o espetáculo se organiza musicalmente porque se efetiva a partir dos parâmetros da performance, de sua materialidade” (Mota, 2009, p.31).

Além da contribuição na criação de vários mecanismos da encenação, Meyerhold utilizou música em vários de seus trabalhos, para desenvolver nos seus atores, as percepções do ritmo interno do ator, despertando as tensões e os contrastes, evitando a regularidade do movimento e da música da cena.

Bertold Brecht (1898-1956) A música no teatro brechtiano ao dialogar com a cena pressupõe uma semiótica de compreensão dos elementos que constitui um espetáculo teatral, tanto sobre o processo de criação do texto, dos personagens, dos atores tendendo a ser um agente de mudança direta, por consequências dos diversos efeitos que podem causar na plateia, o espectador torna-se um objeto de transformação indireta. Para Brecht as músicas compostas para as suas óperas épicas, não deveriam conter um efeito ilusionista, catártico, como encontrada no drama musical wagneriano. O espectador deveria ouvir, apreciar, estranhar, e acima de tudo, compreender numa perspectiva crítica cultural, social e política.

A dramaturgia musical brechtiana, a canção musical, é um fator de resignificação da teatralidade da cena, tendo a função de conduzir a narrativa e não com um mero acessório de ilusionismo da encenação. Para Mota, “Brecht dirige-se diretamente contra parte da herança do wagnerismo e sua obra de arte total. Brecht defende uma nova dramaturgia musical, menos preocupada em reproduzir a ilusão de uma realidade” (Mota, 2019, p.26).

Por outro lado, em relação ao processo, utiliza a música na encenação teatral, a partir de *songs* enquanto elemento musical indispensável para suas criações dramatúrgicas musicais brechtianas. As *songs* eram canções simples de caráter popular, e também, as ditas complexas, de caracteres eruditos, ao exemplo das operísticas. Brecht optou pela escolha de um gênero musical que dialogasse diretamente com o público da periferia, da classe trabalhadora. Esse contexto assemelhava-se ao do *singspiel*⁸, utilizando formas de canções musicais em estilos de formato popular de baladas musicais.

O teatro brechtiano é pautado nos estudos pelo dramaturgo alemão sobre: distanciamento, teatro épico, a música *gestus* e as peças didáticas, que podem delinear a dramaturgia musical brechtiana. O conceito de distanciamento enquanto prática musical brechtiana, a canção musical enquanto música de cena, deveriam romper com a continuidade da ação dramática, um aspecto de estranheza ao público. Para Pinto: “Existe, é claro, um envolvimento com a canção no momento exato em que essa é executada, mas a intervenção musical entra quebrando a continuidade da cena, como estratégia de tornar esta, de algum modo, estranha para o espectador” (Pinto, 2008, p.21).

⁸ O termo [*singspiel*] Alemão, espécie de *ópera* cantada e falada, fortemente influenciada por formas musicais populares como as *baladas*. já estava em uso no séc. XVI, mas atualmente aplica-se em geral a óperas ligeiras ou cômicas, com diálogos declamados, do séc. XVIII e início do séc. XIX, e das quais *O Rapto do Serralho*, de Mozart, é um exemplo de primeira classe. Em *Fidelio*, Beethoven fez com que o gênero servisse a um tema mais dramático. Nos anos 1870 o *Singspiel* já havia se fundido com a opereta (Sadie, 1994, p. 875).

O Teatro Épico abre reflexões sobre o plano do discurso dialógico e a semiologia dos signos sociais, propondo diversos diálogos entre o texto, a música da cena e o público. No Teatro Épico a música é utilizada como elemento de narrativa da cena, com a função de reflexão. O dramaturgo germânico também utilizou o canto na cena teatral para causar no espectador uma reflexão sobre a verdadeira realidade da sociedade daquela época. Para Lemos: “Na dramaturgia musical, importava salientar as relações sociais, as formas de comportamento e as atitudes das personagens, e não tanto a sua citação psíquica” (Lemos, 2004, p. 39).

A proposta da utilização de diferentes níveis de entonação vocal variando entre o canto e fala, permite compreender melhor os elementos de separação entre: a voz do personagem, e a voz do ator-cantor, nos processos criativos da construção da voz do personagem. Para Brecht, a música deveria carregar consigo, um enunciado dramático representado pelo seu valor social, aquilo que determina a essência do *gestus* e o seu conteúdo social.

A dramaturgia musical do teatro épico dialoga com o conceito da música *gestus*. O estudo, a escolha e a organização dos sinais atribuídos a uma personagem, são feitos de modo a expressar as relações sociais, e históricas que foram determinadas pelo cotidiano da sociedade que está inserido. O conceito de música *gestus* ganha muitas possibilidades de referência de significações simbólicas, abrindo um leque de possibilidades intertextuais e alegóricas de representação cênica do ator na cena, que podem ser ressignificados pelo espectador.

A música *gestus* compreende as marcas de tradições culturais que podem ser caracterizadas na entoação de uma palavra, ao enunciado de uma frase, a um movimento de mão, a uma atitude corporal, a uma sequência de sons na música, a ritmos e gêneros musicais, a um objeto de cena, a uma ação, ao ritmo das palavras.

Na dramática-musical brechtiana, podemos encontrar um tipo de canção música da cena, que mantém diálogos constantes com o texto, conversando, e às vezes proferindo intenções, que podem ser divergentes, ou não ao enunciado apresentado. Na música gestual de Brecht, os elementos como a ação, música e quadro cênico podem aparecer em alguns momentos unidos e em outros totalmente separados. As propostas de Brecht, relacionadas as suas experiências, utilizando as peças de aprendizagem como recurso de suas práticas pedagógicas, que tem o objetivo de promover a partir das peças didáticas novas possibilidades dialógicas entre a música, a encenação, os alunos-atores, o palco e a plateia de maneira comunitária.

Etienne Decroux (1898-1991), nascido em Paris, é tido como o principal representante da mímica moderna francesa, desenvolveu trabalhos com as linguagens teatrais e cinematográfica, com vários encenadores e dramaturgos, em destaque: Jacques Copeau, Antonin Artaud, Gaston Baty, Louis Jouvet, Charles Dullin, Marcel Herrand e, também, com os diretores de cinema: Jacques Prévert e Marcel Carné. Para Rodrigo Chagas, as proposta de Decroux, sobre a fragmentação dos movimentos corporais, destinou-se a dar maior atenção ritmo dos movimentos do corpo, com o mínimo gesto, possibilitando a perfeição técnica.

A trajetória de experiência enquanto ator mímico, aliada a seus estudos pedagógicos de pesquisas, chegaram na produção de uma linguagem corporal para o ator mímico denominada de *Mímica Corporal Dramática* sendo uma variedade de exercícios que podem ser feito de maneira individual ou em um grupo, o domínio do movimento está relacionado ao desenho de braço em compreensão ao ritmo, pois o comando de mudança do desenho é orientado pela resposta corporal imediata.

A mímica corporal dramática tinha como estudo as relações entre corpo e as forças da gravidade, das articulações intercorporais, corpo no espaço, dinamoritmos, das repetições movimentos e das improvisações. Sobre o termo dinamoritmos é formado, a partir da união das palavras, dinâmica e ritmo, que significa na essência do conceito, as qualidades dos movimentos físicos, em toda a sua complexidade de movimentos, que estão ligadas ao desenho do andamento rítmico, e toda as suas nuances de intensidades no tempo e espaço. As propostas da mímica corporal de Decroux estão relacionados ao seu modo de utilização do corpo do ator, em movimento em relação ao tempo e o espaço na cena, buscando despertar diversos sentimentos numa atmosfera imagética.

Decroux trabalhou outras noções do ator em cena no tempo e no espaço, seja em seus treinamentos no processo de formação com a técnica do ator mímico, como também nas apresentações das performances dos espetáculos de mímica corporal. Sobre as propostas de uma arte dramática que se expressasse pelo movimento do corpo, além do usual cômico da época, Decroux comenta: “não somente aquilo que causa risos, mas também que desperte terror, pena e um sonho caminhante que ainda estava por ser encontrado” (Decroux *apud* Seixas, 2016, p.79).

Em relação ao corpo, Decroux repartiu em três categorias: tronco, rosto e braços. O tronco foi dividido em seis partes: cabeça, pescoço, busto, cintura, quadril e pernas. Sobre o espaço, a classificação foi em planos laterais - direita e esquerda; profundidade - frente e trás, e rotação - girar para direita e esquerda.

Os dinamorítmos estão relacionados aos gestos naturais que são produzidos pelo corpo humano: virar a cabeça, olhando para a direita, que devem ser desenvolvidos a partir de movimentos de ressonância, primeiro apenas o olhar, depois pontuar com a vibração do gesto em movimento. Segundo Fontenele: “estes movimentos deveriam ser repetidos exaustivamente no treinamento diário do ator para que este obtivesse uma expressividade e segmentação corporal como a da escultura” (Fontenele, 2016, p.108). As obras de Decroux desenvolviam-se a partir de ritmos variados e contrastados, que tinha a intenção da utilização de vários efeitos para trazer uma atmosfera para a cena de reconstrução estilizada da realidade.

Sobre o caráter musical das mímicas corporais de Decroux, no âmbito dos aspectos musicais, três pontos destacam-se na proposta de Decroux: o dinamorítmo, a utilização do tempo e do ritmo utilizados no processo da presença do som no universo silencioso da mímica. Para Fernandino: “o caráter musical de uma peça é dado não pelos elementos estruturais em si, como compasso, andamento, tonalidade, mas pelo tratamento desse material como um todo, o que gera uma qualidade musical específica” (Fernandino, 2008, p.59).

Nas performances da mímica corporal de Decroux rompe com o paradigma do silêncio na mímica, fazendo a utilização da voz do ator, das sonoridades, e das canções musicais na cena. Na peça *A Fábrica* (1945), compôs a música de cena, utilizando diferentes fontes sonoras como serras, pistons, objetos metálicos, etc. Em algumas cenas ocorrem intervenções vocais e, às vezes, o revezamento entre intervenções faladas e intervenções silenciosas.

A musicalidade das performances de mímica Decroux as canções musicais tradicionais e populares foram utilizados como elemento de expressividade dos movimentos do ator na cena, dando uma dinâmica rítmica a performance cênica. Sobre a utilização das canções musicais tradicionais e populares como elemento de expressividade nas peças de Decroux Fernandino comenta:

É interessante notar que, em meio à complexidade e à codificação da técnica de Decroux, surge a canção como elemento de expressividade. O fato das canções serem tradicionais e populares traz o fator espontaneidade para o âmbito de exercícios fundamentados em tão minuciosa precisão. Partindo das palavras de Burnier, a musicalidade dessas canções é que conduzia a dinâmica dos ritmos e não apenas as complexas combinações de movimento em si. Apesar da escassez de material sobre o trabalho de Decroux dificultar o aprofundamento dessas questões, é possível detectar, no conceito de *dinamorítmo*, não somente os elementos musicais relacionados à intensidade, andamento ou variações rítmicas, bem como o que é chamado em Música de caráter expressivo (Fernandino, 2008, p.59).

Samuel Beckett (1906 -1989) nasceu ao sul de Dublin, filho de pais protestantes de classe média, começa a frequentar a escola fundamental em 1911. Beckett, foi dramaturgo, romancista, crítico e poeta, sendo considerado um dos principais representantes do teatro do absurdo, tem uma trajetória com uma produção bastante extensa, obras variadas, compreendendo trabalhos em literatura, teatro, performance, cinema e televisão. Inicialmente, a produção estava voltada à literatura, especialmente durante os primeiros anos de sua trajetória como escritor e dramaturgo. As suas obras dramáticas levam a temática do absurdo às via de fato, sendo carregado de humor negro enquanto mecanicismo da linguagem e o sentido paradoxal das ações humanas.

O termo teatro do absurdo foi criado pelo crítico Martin Esslin, a partir da publicação de seu livro *O Teatro do Absurdo*, em 1962. Para o processo de criação do livro, Esslin selecionou espetáculos de dramaturgos da época, que apresentavam temas semelhantes de conteúdo que faziam referências às ideias filosóficas do absurdo de Albert Camus, e descreveu as práticas metodológicas utilizadas pelos dramaturgos como um modelo para compreensão das encenações do teatro de vanguarda. Porém, Beckett não aceitou, pois compreendia que o termo rotulava, e limitava o sentido de entendimento de suas propostas. De qualquer forma, o gênero de teatro do absurdo é caracterizado por uma dramaturgia de estética densa, com personagens com interpretações pessimistas, de narrativa inconclusivas, na medida em que espectadores, leitores ou críticos não encontram argumento racional para explicação conceitual do teatro do absurdo.

Embora reconhecido por sua produção literária, como autor de poemas e romances foi premiado com o prêmio Nobel de Literatura, em 1969. Porém, a sua projeção internacional deve-se principalmente a montagem de sua primeira peça, *Esperando Godot*, estreado em Paris, em 1952. A narrativa da história de *Esperando Godot*, centrava em um tipo de realidade paralela, com uma atmosfera carregada de subjetividades psicológicas e metafísicas. A encenação tem como proposta de cenário do espetáculo, apenas uma árvore e dois personagens que dialogam em cena enquanto esperam um misterioso Godot. Sobre a proposta dos personagens de *Esperando Godot*, Moura comenta: “as personagens são conscientes da sua condição em um mundo desprovido de significados e sentido, restando apenas encará-lo como um herói do absurdo Camusiano” (Moura, 2022, p.39).

A segunda peça de Beckett, *Jogo Final* (1957), o encenador utilizou novamente, o recurso dos jogos de palavras, o humor negro, e o diálogo absurdo entre os dois personagens, é um monólogo onde uma personagem contracena, com uma voz gravada, remetendo as lembranças da personagem e passagem do tempo.

Na montagem do espetáculo *Not1*, de 1973, o encenador utiliza uma voz em *off*, que não está presente no palco, sendo inserida apenas a voz do personagem na encenação, que interage interferindo na cena, a partir dos diálogos com o ator, fazendo parte da narrativa da história, como um personagem simbólico denominado de Boca, que integra a encenação. Sobre a proposta de utilização das vozes dos atores em cena, Tragtenberg explica: “com a voz captada por um microfone e amplificada, ela permanece oculta da audiência ao longo da encenação. Em cena, outro performer reage a essa locução com gestos mínimos, que são indicados no texto através de rubricas” (Tragtenberg, 2008, p.110).

No monólogo *Rockaby*, com o título traduzido para *Berceuse*, pelo próprio autor, que na língua francesa tem duas conotações de canção destinada a ninar crianças ou cadeira de balanço. A personagem fica sentada na cadeira de balanço, a cadeira se movimenta mecanicamente, tendo que manter um único movimento estático de fechar e abrir os olhos, além de intervenções sonoras com a boca. Encenação dos espetáculos de Beckett indicam para uma visão integrada dos elementos da teatralidade: voz, imagem e gestualidade são indicados pelo dramaturgo com uma partitura musical.

Outro espetáculo que Beckett utilizou o recurso da música na encenação foi a peça teatral *Ato Sem Palavras*, um espetáculo curto, com texto em francês, escrito em 1956, traduzida por ele para inglês em 1958, tendo a sua primeira montagem em 3 de abril de 1957, no Royal Court Theatre, em Londres. O espetáculo é composto apenas de um ato e em cena somente um ator. A música da performance foi composta pelo primo do dramaturgo, John Beckett. O espetáculo foi adaptado para filme, a partir do projeto *Beckett on Film*⁹ (2001).

O teatro do absurdo rompeu com a representação estética do drama convencional do teatro moderno, a partir das relações de diálogo que propôs entre diversas formas de conhecimento, tendo como referências: conceitos filosóficos, a linguagem dramática, as artes visuais e a performance. Os espetáculos de performances tem características de construção narrativa, que utiliza artifícios de processo de criação com diversos estilos de gêneros literários: a paródia, a sátira ou a ironia, para representação da sua visão de mundo. Sobre a utilização dos recursos de gravação de voz, Tragtenberg afirma que: “a linguagem cênica contemporânea tem cada vez mais se utilizado do recurso da sobreposição de textos e falas com o emprego de diferentes tipos de microfone em cena” (Tragtenberg, 2008, p.110).

⁹ “o projeto teve produção de Michael Colgan e Alan Moloney, e a peça “Ato Sem Palavras I” teve direção de Karel Reisz, atuação de Sean Foley e música de Michael Nyman” (Moura, 2022, p.42).

Tadeusz Kantor (1915-1990) Dramaturgo polonês, tornou-se conhecido por atuações na encenação, *happening*, performance, pintura, cenografia, desenho, escultura e objetos. Quando estudante da Academia de Belas Artes da Cracóvia, entre 1934 e 1939, manteve contato com Karol Frycz, um dos principais cenógrafos de teatro da primeira metade do século XX, na Polônia. No final do século XX, a polifonia substituiu completamente a linearidade, o ritmo como o vínculo do espetáculo, finalmente substituiu a lógica de Aristóteles, o enredo com elementos dramáticos conduz a construção da performance, mas não é mais única forma para a construção da teatralidade no espetáculo contemporâneo.

Alguns teóricos do teatro pós-dramático enfatizam a importância da musicalidade das palavras na performance. A obra de Kantor opera em distantes e diferentes níveis de referências, podendo estabelecer diálogos com movimentos artísticos que permearam o século XX, aos exemplo: Construtivismo, Dadaísmo, Tachismo, Surrealismo e outros. Kantor Após a segunda guerra mundial, realizou trabalhos como cenógrafo, durante a década de 60, produzindo cenografias abstratas e realizando seus estudos de performance, tendo a musicalidade da palavra um elemento recorrente em suas performances.

A musicalidade dos cantos e canções trabalham em muitos níveis de leituras, longe de um entendimento conceitual da obra, de acordo com os espetáculos utilizam uma musicalidade carregada de ambiguidades que impossibilitam uma leitura da interpretação apenas por uma única lógica de entendimento, sendo composto de várias camadas de referências, são presentes em todos os espetáculos do período do Teatro da Morte, conduzido por um estrutura de criação intensamente atrelado a memória e a morte, ao exemplo da obra *A Morta*. Sobre a musicalidade das palavras nas performances de Kantor, Burzynska, explica: “tratadas no teatro contemporâneo muitas vezes em categorias de ritmo e música. Entre a palavra e a imagem no teatro de Kantor há um tipo de feedback contínuo” (Burzynska, 2016, p.28).

No espetáculo *Wariat i Zakonnica* (O louco e a freira), uma peça do tempo do *Teatr Zerowy* (Teatro Zero), chamada máquina de aniquilação que reduz quase completamente a sonoridade das vozes dos atores, fazendo os sentidos das palavras do texto, fosse totalmente sobreposto ao som mecânico gritante, os atores tendo que fazer um esforço para que as palavras chegassem ao público. Com toda a manequinização dos atores de Kantor repetidamente enfatizada pelos críticos, deve-se frisar que paradoxalmente – a fala neste teatro tem uma dimensão quase fisiológica.

No espetáculo *Niechszczęzna artysci* (que morram os artistas!), as personagens repetem as mesmas frases melódicas e as mesmas palavras semanticamente sem valor, que com a intensidade do ritmo vão adquirindo um peso por meio de seu caráter dramático de atmosfera ritualista. Em outras montagens foram utilizadas repetições vocábulos explorando a sonoridades das palavras em formações rimadas, como no caso das rimas infantis.

Em *A Classe Morta*, no caso de outros espetáculos, ao exemplo de Witkacy, Kantor utilizou várias palavras sem sentido, conseguindo um efeito de timbres sonoros irregulares. As palavras enquanto elemento norteador da musicalidade das performances de Kantor podem ser compreendida em três níveis de percepção: como parte do processo criativo; como o princípio organizador da matéria do espetáculo; e o princípio que direciona a percepção da obra.

Em relação à musicalidade das performances de Tadeusz Kantor pode ser entendida como uma ampla construção de caráter musical que ordena a totalidade da obra, mas também como característica dos elementos individualizam a performance de Kantor. A musicalidade das palavras é explorada além de suas propriedades comunicativas, e dos seus significados semânticos, sendo experimentadas suas propriedades polifônicas e suas potencialidades imagéticas. Para Burzynska, “não servem para comunicação: eles são a expressão do ritmo interior das personagens são mantras, compulsão obsessiva, mas também – um eco do ritmo exterior que rege por vezes a apresentação” (Burzynska, 2016, p.140).

Outras performances de Kantor podem ser observadas como encenações de uma partitura musicais, sendo divididas em pedaços musicais, que concentram a musicalidade, formando várias composições musicais complexas, que são profundamente ligadas a estrutura dramático-musical da opereta e da ópera, como no caso do espetáculo *Couplets Coplas*. A encenação com elementos operísticos, sensibilizaram a encenação para um determinado tipo de tensão dramática, que começa com o entrelaçamento e contraste de cenas, vocais e instrumentais, solo e coral.

O estilo de coral dos espetáculos de Kantor estão ligados profundamente com as do teatro pós-dramático, na dissolução da característica tradicional do personagem que faz parte do coro, que tem participado mais integralmente na cena, deixando de ser apenas um cantor no palco. Sobre as características dos coristas de Kantor, Burzynska, comenta: “os coristas de Kantor, ao mesmo tempo são e não são personagens independentes; se diferenciam pelas características específicas de aparência ou temperamento” (Burzynska, 2016, p.141).

Peter Brook (1925-2022) nasceu em Londres, Reino Unido. Durante a sua carreira trabalhou com várias linguagens artísticas: o teatro, a ópera, o cinema, e a literatura. Enquanto diretor teatral dirigiu espetáculos em diversos países da América e Europa, Londres, Paris e Nova Iorque. Para Fernandino: “Peter Brook chama a atenção para o fato de que a Música no espetáculo, deve estar relacionada à energia e não a questões estilísticas e composicionais estritas” (Fernandino, 2008, p.76).

O dramaturgo teve uma carreira de destaque por seus diversos trabalhos de direção para o teatro, a televisão e o cinema contemporâneo, como: o espetáculo de ópera *La Tragédie de Carmen* e obras teatrais adaptadas para televisão e cinema, destacam-se, *Marta-Sade* (1966) e *Mahabharata* (1985).

O diretor inglês dirigiu grandes atores como: Laurence Olivier, em *Titus Andronicus*, de Shakespeare em 1955 e também foi diretor: Royal Opera *House de Covent Garden* e o Royal Shakespeare Theatre, no Reino Unido, os franceses *Les Bouffes du Nord*, além do desenvolvimento de pesquisas no Centro Internacional de Criações Teatrais (CICT). O Centro Internacional de Criações Teatrais teve a proposta de compartilhar conhecimento entre atores de outros lugares, a partir do momento em que decidiu engajar-se em sua própria pesquisa, mudou também a forma de interpretação e abriu-se, desde então, a atores vindos de toda parte além das fronteiras.

Brook utilizou diversos modelos de referências do teatro clássico ocidental ao teatro Oriental Hindu para construção de suas encenações, partindo das célebres encenações dos textos de Shakespeare e montagem de obra épica clássica relacionada com a tradição oral da Índia, o pico hindu *Mahabharata*, criado e dirigido por ele, em montagem teatral em 1985, com 9 horas de duração, depois, dirigiu uma versão para o cinema com duração de 6 horas em 1989.

Brook pesquisou sobre o processo de criação do ator, em relação a centralidade da ação dramática, em diálogos entre: o ator, a cena e o espectador, experimentando novos espaços alternativos, colocando o espectador, como um elemento da narrativa da cena. Dentre as óperas dirigidas por Peter Brook destaca-se o espetáculo *La Tragédie de Carmen*, que foi criado a partir da ópera de Georges Bizet e as novelas de Prosper Mérimée. Segundo Tragtenberg: “a encenação recusou o estilo da ópera-cômica, buscando realçar um certo sentido trágico “mediterrânico”, em seu universo de referências” (Tragtenberg, 2008, p.52).

O primeiro livro publicado por Brook foi *O Espaço Vazio* (1968), escrito a partir de conferências proferidas pelo diretor, no qual, o encenador faz diversas análises do teatro, identificados a partir de quatro gêneros diferentes teatrais: o teatro morto, um tipo de proposta de teatro puramente comercial baseado em clássicos teatrais, pré-formatados sem profundidade de teatralidade; o teatro sagrado, na dimensão da ancestralidade espiritual e ritualística das tradições dos povos originários; o teatro rústico, relacionados aos espetáculos populares, que tem origem nas manifestações culturais formada pelo imaginário das lendas e mitos populares; e, o teatro imediato, das experiências artísticas em que os atores vão acumulando de novos saberes e conhecimentos de práticas empíricas ao longo do processo de criação da montagem do espetáculo.

O teatro morto tem como característica a crítica da padronização aos modelos dos dramas clássicos do teatro ocidental, que já trazem consigo uma formatação adequada de representação destes tipos de gêneros clássicos teatrais, um modo específico que caracteriza cada estilo de determinada época. Brook propõe a opção, uma contraposição ao único forma de teatro clássico, propondo um ponto de vista do teatro vivo, partindo do processo criativo: nas leituras dos textos, ensaios, exercícios, improvisação experimentando a descoberta de novas possibilidades de encenação teatral contemporânea.

O teatro popular identificado como, o teatro bruto, caracterizado pelas temáticas relacionadas ao comportamento cultural, social e político, com forte participação do público popular, pode ser realizado em qualquer espaço, tendo um alcance de chegar em diversos lugares remotos, fora do eixo tradicional de produção cultura, tendo um papel fundamental enquanto formação de plateia.

Em relação ao teatro Imediato é definido como a realização da prática teatral, a partir das descobertas durante os processos de criação teatral, sendo a ideia de incompletude como fator importante na constituição do elemento presente no processo de criação. Ao contrário da linguagem do cinema, lançamos um olhar sobre aquilo que já foi realizado, sendo apenas uma reprodução sem interferência do público para o resultado final, o teatro acontece ao vivo, com diversas possibilidades de interação entre a encenação, os atores, o local e o público. Para Brook: “o teatro se afirma no presente e é isso que, segundo ele, pode torná-lo mais real que o fluxo normal da consciência. E é também isto que pode torná-lo tão perturbador” (Brook *apud* Elias, 2004, p.86).

Grotowski (1933-1999) dramaturgo polonês, nascido em *Rzeszow*, foi o criador do conceito teórico do teatro pobre, que teve como chave mestra o esvaziamento dos elementos cênicos no palco, a valorização das relações entre: o ator, a voz, o corpo, o espaço e o espectador. O teatro pobre tem como principal fundamentação a importância do papel do ator, acima de todos os elementos do espetáculo. Nesse sentido, Grotowski tinha enquanto proposta de encenação a exclusão de qualquer elemento sonoro não produzido pelos próprios atores. A utilização de música ao vivo ou gravada, não produzida diretamente pelos atores permitia uma ressignificação da expressão vocal por meio de sons vocálicos proporcionando diversas possibilidades de orquestração de vozes na cena.

O teatro pobre rompeu com a encenação tradicional do teatro moderno, ao defender uma proposta de redução ao mínimo de todos principais elementos cênicos que afetem a relação entre o ator e o espectador: iluminação, cenário, figurino, música de cena, trilha sonora musical, sonoplastia. Porém, isso não quer dizer que com o esvaziamento do palco, proposto pelo teatro pobre, elimine as possibilidades do ator de comunicação com o espectador em outras formas de expressividade das linguagens artísticas.

Grotowski fez pesquisas sobre o corpo e a voz do ator, com técnicas ressonâncias vocais, desenvolvidos a partir de exercícios psicofísico denominado de *caixas de ressonâncias* tornou-se um ponto referencial dentre as técnicas de Grotowski para preparação da produção vocal, com a proposta de ampliação das possibilidades de emissão vocal a partir das potencialidades de ressonâncias do corpo e da voz. O trabalho com as caixas de ressonâncias permitia ao ator construir suas próprias sonoridades explorando diferentes timbres e vozes inauditas. Sobre as propostas de exercícios para voz do ator, Fernandino comenta:

Grotowski descreve uma série de exercícios vocais utilizados no treinamento do ator e em seus espetáculos, dentre os quais se destacam: ações vocais imaginárias (usar a voz para embrulhar um objeto, para varrer o chão, para acariciar, para empurrar, etc); sonorizações integradas ao texto (gotejar da água, ruído de um motor, sons de pássaros, etc, visando “colorir as palavras”); dicção como meio de expressão (explorar dicções cotidianas e artificiais, para “caracterizar, parodiar ou desmascarar o papel”). (...) Além desses exercícios, a proposta das *caixas de ressonância* tornou-se um ponto referencial dentre as técnicas de Grotowski para o ator. Incluindo a produção vocal convencional, propõe ampliar as possibilidades de emissão a partir das potencialidades expressivas do corpo e da voz. Dependendo da capacidade física do ator é possível alcançar inúmeras possibilidades de ressonância corporal: cabeça, tórax, plexo solar, coluna vertebral, occipício, maxilar, além de combinações entre elas e seu uso simultâneo (Fernandino, 2008, p.65).

O conceito teórico de Grotowski das caixas de ressonâncias partiu da observação sobre, os princípios vocais dos timbres, que são existentes em diversas culturas. Na cultura chinesa, os timbres vocais apresentam uma vibração atrás da cabeça, alguns países europeus, a exemplo, da Alemanha, os sons vocais são produzidos um pouco na laringe, já os africanos utilizam a laringe como ponto de ressonância.

A princípio, as propostas de Grotowski são utilizadas apenas como exercício vocal, com o passar do tempo, também passaram a interferir interagindo com os processos de criação, relacionando-se aos impulsos e aos estímulos exteriores, chamados *pontos de contatos*. Neste sentido, Grotowski propõe a criação de uma partitura dos elementos que são construídos a partir dos pontos de contatos, porém concebida sem uma pretensão de sentido musical, explorando suas potencialidades psicofísicas.

Assim sendo, a função da partitura, para Grotowski, era desempenhar o registro do processo após a improvisação sobre uma determinada temática experimentada, tomamos notas de registro por escrito: as motivações que levaram ao processo criativo das ações, principalmente a utilização dos objetos em cena, em relação aos atores e o espaço cênico. A partir de cada ponto, as configurações são trabalhadas, e também experimentadas novas dinâmicas rítmicas: acelerando, ralentando, a alternância dos ritmos que foram trabalhados. A partitura é composta por caráter objetivo relacionado as formas e direções corporais e subjetivo, material construído pelo próprio ator em cena.

Vale ressaltar, seus estudos sobre os *cantos vibratórios*, relacionados aos cantos ritualísticos, com pesquisas fundamentadas na fronteira entre o teatro e o ritual, que fomentou diálogos de intercâmbios culturais, resgatando saberes das culturas tradicionais de origem afrocaribenha, pelo reconhecimento da contribuição desses cantos para o desenvolvimento de técnicas performáticas afrodescendentes, a partir do olhar sobre os movimentos codificados na memória da musicalidade das vozes da ancestralidade africana.

Grotowski durante a década de 70, após o retorno de seus estudos na Índia, uma fase, na qual, foram escritas as suas primeira peças e teorias, o encenador polonês passou por diversas fases de processo criativo: para teatro, teatro das fontes e arte como veículo, no qual o encenador estabelece investigações que dialogam na fronteira entre o Teatro e o ritual. Para Marinis, Grotowski opera: “uma transformação por meio da qual o teatro deixa de ser um fim em si mesmo para converter-se em um meio, um instrumento eficaz de conhecimento, nesse caso, de busca espiritual” (Marinis *apud* Fernandino, 2008, p.68).

Eugenio Barba (1936), diretor italiano estudou direção teatral com Grotowski, em 1962, colaborando com trabalhos durante três anos, sendo um dos principais responsáveis por a divulgação de suas teorias teatrais no teatro ocidental. Eugenio Barba começou a desenvolver suas próprias pesquisas, quando fundou o grupo teatral Odin Teatret, em Oslo, Noruega, em 1964, mas transferiu-se depois para a cidade de Holstebro, Dinamarca em 1966.

O grupo de teatro Odin Teatret liderado por Barba realizou várias pesquisas sobre a função da música enquanto teatralidade, um processo descrito na sua obra, *Além das Ilhas Flutuantes*, no qual o dramaturgo pondera sobre a música como teatralidade a partir da voz e sons. Sobre a importância do trabalho com o Odin Teatret, seus outros estudos relacionados a Antropologia Teatral, Fernandino, explica: “a proposta de Eugenio Barba traz contribuições significativas para o teatro, sendo possível verificar, nesse âmbito, novas perspectivas de utilização dos aspectos musicais” (Fernandino, 2008, p.81).

A partir da década de 70, Eugenio Barba cria a Escola Internacional de Teatro Antropológico (ISTA), que reunia especialistas de teatro, sociólogos, antropólogos e mestres de várias tradições teatrais, objetivando um intercâmbio cultural, com o compartilhamento de estudos sobre práticas teatrais de diferentes culturas, buscando identificar elementos comuns presentes entre as diferentes práticas teatrais.

As pesquisas de Antropologia teatral estão pautados também ao conceito de Terceiro Teatro, criado por Eugenio Barba, na década de 70, que trata de estudos relacionados a participação do grupo o Odin Teatret no Festival de Caracas, na Venezuela, em 1976, mantendo contato com outros artistas da América Latina. As investigações a princípios foram relacionados ao estudo do corpo e sua aplicabilidade criativa do ator.

Barba realizou investigações, produziu experimentações explorando a música, a voz, e os sons como elementos da teatralidade. Nestes estudos o grupo teatral trabalhou as vozes dos atores e das atrizes, em diferentes possibilidades de intensidades polifônicas. Odin Teatret experimentou o emprego das vozes com diferentes timbres de sonoridades de entonações e articulações, trabalhando o uso de palavras cotidianas no seu campo semântico.

O grupo Odin Teatret explorou novas possibilidades da música na cena, experimentando a voz, e as sonoridades e texturas musicais em suas montagens teatrais, a exemplo do espetáculo *O Milhão – Primeira Viagem* (1979), Barba, comenta: “onde os atores atuam dançando e cantando. Os instrumentos agora menos teatralizados tecem uma “cenografia de sons e melodias”, mas em contraposição às ações dos atores” (Barba *apud* Fernandino, 2008, p.79).

Barba defendia o conceito de Terceiro Teatro do ponto de vista do teatro comunitário, formado por pessoas que buscam uma experiência artística teatral, mas que na maioria das vezes chegam sem ter nenhuma experiência anterior de formação acadêmica. Sobre as características do Terceiro Teatro, Santos comenta: “é um teatro criado por pessoas que se definem como atores, diretores, trabalhadores do teatro, embora tenham raramente tido uma formação teatral tradicional e, portanto, não são reconhecidos como profissionais” (Santos, 2013, p.42).

As pesquisas de Antropologia Teatral e as experiências pedagógicas sobre o trabalho de ator em cena realizado por Barba, acabaram evidenciando a posição do ator, enquanto agente criador, sendo visto como um co-criador, equilibrando as diferentes funções de liderança dentro de um compartilhamento colaborativo e assim fortaleceu o processo de criação coletiva, que passou a ser visto como responsável por todo o processo de produção do grupo.

O modelo de organização do teatro de criação coletiva dar representatividade. Surgiu como forma de resistência, dando lugar de voz a uma tipologia de personagem, abordando temáticas das quais as dramaturgias tradicionais e as linguagens pré-existent não tinham espaço de importância.

As pesquisas sobre a Antropologia Teatral levaram a uma renovação da teatralidade do teatro contemporâneo da América Latina, resgatando uma ancestralidade, que buscou a valorização da cultura e fortalecimento da identidade e os saberes e práticas ancestrais. Sobre a importância de Barba e fortalecimento da identidade dos grupos da América Latina, estimulou a construção de uma dramaturgia própria, enriquecida de diversas possibilidades de processos criativos de encenação, com perspectivas anticolonialista e não-eurocêntricas potencializadas pelos grupos teatrais de criação coletiva da América Latina.

Os debates proporcionados pelos compartilhamentos das experiências nestes encontros, o conceito de terceiro teatro debatido, por vários grupo de coletivos de artistas, que conduziam seus processos de produção, em condições de marginalidade, fossem elas econômicas ou políticas. O terceiro teatro tem frequentemente seu processo de criativo de produção artística são desenvolvidos nas fronteiras, entre: as regiões das zonas rurais e periféricas nas áreas marginalizadas, e os principais centros urbanos das grandes cidades das capitais da cultura. Para Delgado: “Eugenio nos deu um espelho para que mirássemos a nós mesmos. Ele não nos estimula olhar para a Europa na busca de modelos, ele sugere que olhemos o nosso próprio continente como fonte de crescimento” (Delgado *apud* Santos, 2013, p.46).

Bob Wilson (1941) diretor norte americano que explorou no teatro contemporâneo, as áreas da coreografia, performer, designer de som e iluminação, trabalhou com compositores, como Philip Glass¹⁰, realizou encenações com o dramaturgo e escritor alemão Heiner Müller, trabalhou com o ator, Willem Dafoé e o bailarino, Mikhail Baryshnikov e atualmente com a cantora Lady Gaga. Neste sentido, o compositor Philip Glass, ressalta a importância do tempo nos trabalhos com Bob: “conversamos sobre tempo, sobre que duração deve ter a peça. Em teatro a estrutura dramática e a estrutura temporal são inseparáveis. Tempo é o meio comum entre música e teatro” (Glass *apud* Tragtenberg, 2008, p.23).

Dentre os primeiros trabalhos em destaque temos, a montagem de *Hamlet-machine*, de Heiner Müller, dirigido por Bob Wilson, no Thalia Theater, de Hamburgo, com a parceria de dois consagrados diretores da cena contemporânea. O espetáculo musical *Hamlet-máquina* tem uma estrutura de enredo dividido em cinco atos, onde as ações dramáticas são concentradas nos personagens principais: Hamlet, Ofélia e secundários como Polônio, Gertrudes, Horácio e um possível coro. A forma clássica da criação dramática pautada no conflito, com resolução por meio das ações dos personagens, não acontece como na tradição da *Poética* Aristotélica, mas a ação dramática ocorre, por meio de *flashbacks* das memórias do personagem do Hamlet.

Em outra peça, *O sonho de Maya*¹¹, o encenador utilizou como estratégia de composição processos de desconstruções vocais, eliminação da palavra, propondo novas significações expressivas pela ênfase na linguagem corporal e visual. Bob Wilson apresenta indicações tanto para a performance como para formas diferentes de gravação de voz, desenvolvendo ao longo de sua carreira diversas pesquisas quanto às potencialidades da gravação da voz, para utilização da musicalidade dos atores, explorando timbres, tonalidades e o tempo de duração. Para Tragtenberg: “para que seja possível a obtenção das diferentes cores vocais indicadas, é necessário que haja uma combinação especificamente entre a emissão de voz e captação da voz” (Tragtenberg, 2008, p.23). A musicalidade da palavra é explorada pela construção de estruturas fonéticas, repetições, onomatopeias, aliterações e timbres sonoros.

¹⁰ “Philip Glass (1937): compositor norte-americano. Seu trabalho é influenciado pela música oriental, pelo Serialismo e pelo Aleatorismo, sendo um dos representantes da corrente musical denominada Minimalismo” (Fernandino, 2008, p.83).

¹¹ “Sonho de Maya (em *When We Dead Awaen* de Ibsen, espetáculo apresentado em São Paulo, nos anos de 1990” (Tragtenberg, 2008, p.144).

Bob Wilson, em 1968, aos 27 anos de idade, cria na cidade Nova York, um grupo de performance denominado de os *Byrds* e, por consequência, pouco tempo depois, funda *Byrd Hoffman School of Byrds*, centro artístico-comunitário voltado ao trabalho de teatro com pessoas na situação de vulnerabilidade social, desempregados, moradores de ruas e que sofriam de algum distúrbio psicológico. O grupo Byrd foi formado por centenas de performers amadores, alguns que o encenador encontrou pelas ruas, que trabalharam por perto de uma década de uma produção ativamente em parceria colaborativa sob a direção de Bob Wilson.

O processo criativo do espetáculo *Deafman Glance* (1970), Bob trabalha em colaboração com um jovem surdo, Raymond Andrews, sendo a principal referência para construção da dramaturgia visual dos espetáculos wilsonianos, relacionados a sua primeira fase: *Ópera Silenciosas*, e *Teatro das Visões*, estreados respectivamente, em 1969 e 1973. Sobre a predominância do silêncio nos espetáculos de Bob Wilson, Pinheiro, explica: “há a inserção proposital de algumas poucas palavras e sons durante tais espetáculos; (...) tudo o que chega aos ouvidos do espectador deve ser considerado como componente sonoro da obra” (Pinheiro, 2017, p.44).

Bob Wilson fundou o Watermill Center, em Long Island, Nova York, em 1992. Um centro de pesquisa interdisciplinar sobre o teatro e artes, que proporciona atividades para jovens terem oportunidade de trocar experiências com profissionais capacitados num ambiente de processo de pesquisa multidisciplinar de colaboração criativa.

Atualmente, Bob Wilson permanece atuante, dirigindo muitos espetáculos teatrais, e produzindo muitas óperas, espetáculos musicais, performances, e as diversas parcerias que tem feitos com vários artista da contemporaneidade, tendo a sua obra , alcançado vários lugares, a exemplo dos Estados Unidos, Alemanha, Itália, França, Rússia e o Brasil. Segundo Nemi:

Desde 1999, Wilson estreou nove obras teatrais em Berlim; a partir de 2013, sua última comissão nos Estados Unidos foi há 21 anos. Ele continua a dirigir reavivamentos de suas produções mais célebres, incluindo “The Black Rider” em Londres, San Francisco, Sydney, Austrália e Los Angeles; “A tentação de Santo Antônio” em Nova York e Barcelona; “Erwartung” em Berlim; “Madama Butterfly” na Ópera Bolshoi em Moscou; e “Der Ring des Nibelungen” de Wagner no Théâtre du Châtelet em Paris. Ele também dirige todas as Monteverdi Operas para as casas de ópera de La Scala em Milão, e o Palais Garnier, em Paris. (...) Em 2013, Wilson, em colaboração com Mikhail Baryshnikov e co-estrelando Willem Dafoe, desenvolveu “The Old Woman”, uma adaptação do trabalho do escritor russo Daniil Kharms. A peça estreou no MIF13, Manchester International Festival. Disponível em: <https://serenaucelli.blog/2018/06/30/biografia-do-mais-famoso-e-diretor-e-scenografo-de-teatro-internacional-bob-wilson/>.

Murray Schafer (1933- 2021) nasceu no Canadá, atuou em diversas linguagens artísticas, como: Na música, por exemplo, foi compositor e educador musical; nas artes plásticas, desenhista; na literatura, escreveu diversas obras literárias, realizando diversas pesquisas nas áreas de ecologia sonora- o projetista de design sonoro. Suas contribuições relacionadas ao teatro musical contemporâneo estão pautadas: no seu projeto sobre paisagem sonora e nas suas obras musicais teatrais relacionados ao gênero criado por Schafer, chamado de Teatro de Confluências.

Sobre vasta produção musical, Fonterrada, esclarece: “engloba obras para orquestras, quarteto de cordas e canto coral. Mas seu maior interesse está focalizado no gênero que denomina de Teatro de Confluências, em que promove a união de todas as artes e estudos do ambiente” (Fonterrada, 2011, p. 290). Para o gênero de Teatro de Confluências, o compositor canadense fez diversas composições musicais, dentre as mais representativas está a série Prata, que contabiliza 12 obras, uma obra ainda incompleta que começou a ser criada no final da década de 1960. Essa série tem uma única temática geradora da narrativa da história, a aventura da Princesa das estrelas, que veio do céu, e caiu em frente do Lobo e sendo capturada pelo inimigo.

As propostas de confluências das artes preconizada por Schafer, tem o objetivo de estimular uma experiência empírica com vários tipos de artes juntas, na percepção do som ambiental e paisagem sonora. No livro, *O ouvido pensante*, há existência de vários exemplos de possibilidades de interrelações dialógicas entre a música, a poética do texto teatral, e a paisagem sonoras. Outros estudos no âmbito da educação musical abordadas nas obras literárias de Schafer, buscaram a formação dos artistas ocidentais, na perspectiva do intercâmbio entre as culturas orientais e ocidentais - a arte e o sagrado, que podem ser constatadas claramente em sua obra composicional descrita em *O rinoceronte na sala de aula*, do final da década de 60.

Para Schafer, por suas incessantes buscas pelo virtuosismo artístico, os estudos da educação musical, constataram a inaturalidade das formas de artes existentes na contemporaneidade. Essa exigência imposta para alcançar à virtuosidade em qualquer forma de arte resulta, na maioria das vezes, em concretizações abstratas, às quais o Schafer aplica o termo inatural. As propostas pedagógicas musicais do pedagogo canadense, tem como princípio fundamental a não preocupação do ensino dos conteúdos musicais. Sobre as proposta pedagógicas de Schafer, Fonterrada explica: “seu interesse se concentra nos pontos já levantados de aperfeiçoamento da escuta, incentivo à criatividade e à experimentação dos sentidos e das artes” (Fonterrada, 2011, p. 296).

As propostas de adaptação pedagógicas na educação musical utilizadas por Schafer, a partir de princípios e regras presentes em outras áreas, procuram de maneira interdisciplinar, descobrir analogias entre suas propostas pedagógicas de ensino musical e as regras presentes em outras expressões culturais. Nesse sentido, as investigações de Schafer oferecem um caminho interessante para a pesquisa do ambiente sonoro, enquanto construção de diálogo com outros povos, suas culturas, costumes e suas musicalidades.

As adaptações pedagógicas foram utilizadas para familiarizar seus alunos ao universo musical, por exemplo, na obra em *Ouvir Cantar*, existem dois capítulos dedicados a jogos, alguns deles devem ser realizados de olhos fechados em locais cobertos, outros explorando as sonoridades presentes no ambiente ao ar livre. Além de sons, esses jogos envolvem movimentos corporais, deslocamentos espaciais do corpo no palco.

No espetáculo *Miniwanka*, há um capítulo primeiro, que Schafer propõe várias experiências multissensoriais a partir de exercícios criativos realizados com o grupo, composto por várias referências visuais, que fornecem as informações e sugestões sonoras para composições de diversas formas de paisagem sonoras na cena, que tiveram a proposta da representação simbólica das águas da terra: ondas do mar, quedas d'água de cachoeiras e as variações das chuvas. A peça finaliza com as sugestões e pequenas ondulações de sonoridades.

Em relação aos exercícios de exploração da voz criativa, para as criações de paisagem sonora, relacionadas a ecologia acústica, buscando localizar soluções para utilização da sonoridade na cena teatral, em *Quando as palavras cantam*, Schafer utilizou como recursos de expressividade sonora musical as vozes fazendo melismas, onomatopeias e outras formas de exploração criativa da voz. Esses exercícios são chamados de concertos da natureza, nos quais cada voz imita uma determinada sonoridade: ondas, vento, árvores lamentosas, gritos de animais assustados. A realização de qualquer tipo de exercício coletivo que trabalhe o conceito da escuta atenta, mesmo que pareça a princípio simples, na verdade requer uma grande capacidade de organização das paisagem musicais, que podem determinar diversas possibilidades de compreensão consciente do som na cena teatral.

Ainda são poucas as referências teóricas voltadas para o fenômeno da sonoridade musical da cena, que possam ser fluentemente utilizadas também ao campo teatral, dessa maneira Moreira adverte a importância dos estudos de Schafer. Sobre as noções formuladas por Schafer, Moreira comenta: “organizar e analisar a percepção auditiva das diversas paisagens sonoras apresentam-se como boas ferramentas quando empregadas para a análise da musicalidade do espetáculo teatral” (Moreira, 2012, p.152).

3 CAPÍTULO 2 - O PANORAMA DA DRAMATURGIA MUSICAL DO GRUPO GRITA

A dramaturgia musical do teatro maranhense tem suas raízes históricas ligadas às dos missionários jesuítas durante as expedições da Igreja Católica. As primeiras manifestações teatrais e músicas sacras polifônicas e os autos sacramentais medievais chegaram durante o período colonial maranhense no século XVI. Sobre a prática do teatro colonial maranhense, Leite esclarece: “através do Padre Jesuíta Luís Figueira, obtivemos as primeiras notícias acerca da existência da prática teatral no nosso Estado, quando da representação de diálogos escritos por este, em São Luís – 1626” (Leite, 2007, p.23). Sobre o contexto do período colonial maranhense, Cerqueira comenta:

O missionário Claude d’Abbeville relatou que três dias depois, ocorreu a primeira interpretação musical em solo maranhense: dois hinos católicos, sendo um *Veni Creator* e um *Te Deum Laudamus*. Dois anos depois, os portugueses, liderados por Jerônimo de Albuquerque, expulsaram os franceses naquela que ficou conhecida como a Batalha de Guaxenduba. Em 1621, foi erguida a Capela de Nossa Senhora da Vitória, e uma carta régia 2 de 18 de dezembro de 1629 autorizou Manoel da Mota Botelho a assumir o cargo de mestre de capela (Cerqueira, 2017, p.07).

A Igreja Católica promovia diversas manifestações de festividades e cultos sacramentais realizados pelos jesuítas vindos do continente europeu, que usavam em seus ritos, práticas teatrais de representação, baseada nos Autos Sacramentais para catequizarem seus fiéis. Por outro lado, existia também um tipo de teatro profano, sem conotação religiosa, que aconteciam nas ruas, nas senzalas, nos terreiros, e também nas grandes festas, que eram promovidas por membros da alta sociedade, os grandes senhores de engenho da época.

A criação da Companhia Geral do Grão Pará e Maranhão, pelo Marquês de Pombal, por volta do século XVIII, organizou e fortaleceu a economia de toda a região, desenvolvendo as principais cidades maranhenses, sendo uma das mais ricas da época a capital São Luís. A sociedade ludovicense criou a Sociedade Dramática Maranhense que tinha o compromisso de promover as atividades artísticas culturais teatrais.

A programação da Sociedade Dramática Maranhense cumpria assim a sua finalidade social e cultural, igualmente os locais dos salões dos sobrados, utilizados como espaços culturais alternativos, que reuniam grupos para recitais, apresentações teatrais, enquanto aguardavam a chegada de alguma companhia europeia com suas peça teatrais ou seus espetáculos de Ópera. Alguns artistas davam aulas durante o tempo que ficavam para a montagem das Óperas, para os filhos abastados da classe alta da cidade.

A cena teatral maranhense viveu seu apogeu durante o século XIX, que pode ser compreendido este momento, por alguns fatores, principalmente pela construção do Teatro da União, que proporcionou uma quantidade expressiva de montagens de peças teatrais, espetáculos de óperas e operetas, montadas por companhias teatrais internacionais e nacionais. Os movimentos artísticos e literários foram compreendidos velozmente influenciando muitos escritores maranhenses de forma contundente, as companhias europeias traziam os novos gêneros dramáticos que estavam fazendo sucesso na Europa. Sobre as linguagens artísticas aprendidas e os professores da época, Jansen comenta: “a Prima Dona, Condessa Maffei, ensinava piano e canto; a bailarina Virgínia Romagnolli, ensinava dança; o maestro João Pedro Ziegler, ensinava piano, canto e rabeca; os cenógrafos Luís Moticelli e João Venere, ensinavam desenho” (Jansen *apud* Leite, 2007, p.26).

O Teatro da União¹², foi idealizado para suprir a necessidade de haver um local em que as companhias tanto de fora, como de São Luís, pudessem se apresentar sendo que anteriormente, os espetáculos eram feitos em praças, colégios ou teatros improvisados em quintais de casas. O Teatro da União ficou sob a direção da Sociedade Dramática Maranhense que realizou diversas apresentações teatrais, sempre muito bem recebidas pelo público, como também, pela crítica jornalista, incentivando e valorizando os artistas locais, promovendo intercâmbios artísticos com as companhias visitantes. O Teatro da União ao longo dos tempos abriu e fechou diversas vezes, por diversos motivos: problemas de administração, e condições estruturais do edifício, a falta de equipamentos e pessoal qualificado, passando durante muito momento com suas portas fechadas, sendo reformado no início do século XIX.

Para a reinauguração do Teatro da União, que depois passou a ter o nome de “São Luiz”, houve a apresentação da companhia lírica do pianista e compositor, Antônio Luiz Miró¹³ (1805-1853). Ao chegar no Maranhão em 1850, Miró trabalhou também, como professor de piano, arranjador e vendedor de partituras, enquanto realizava os ensaios da orquestra para a temporada de abertura do Teatro da União. Sobre a importância do Teatro da União, Cerqueira comenta: “Esse espaço cultural permitiria à cidade entrar no roteiro de *tournées* das companhias líricas (de óperas e operetas) e dramáticas (de teatro) que circulavam no Brasil Imperial, após a grande reforma que ele receberia em 1850” (Cerqueira, 2017, p.20).

¹² Em 21 de junho de 1817, houve a estreia do então Teatro da União – atual Arthur Azevedo (Cerqueira, 2017, p.20).

¹³ Ex-diretor do Teatro São Carlos de Lisboa, a principal casa de ópera de Portugal. (Cerqueira, 2017, p.21).

No Teatro São Luiz se apresentaram vários nomes ilustres do teatral nacional e maranhense, em destaque: Gonçalves Dias (1823-1864); Arthur Azevedo (1855-1908), que também criaram obras dramático-musicais, que foram encenadas no cenário nacional, como também, serviram de inspiração para o fortalecimento da identidade da dramaturgia do teatro maranhense e nacional.

Gonçalves Dias¹⁴ (1823-1864) foi um poeta, advogado, jornalista, etnógrafo e teatrólogo maranhense. Um expoente do romantismo brasileiro e do estilo literário do indianismo, dentre suas obras destacam-se: os poemas *Canção do Exílio*, o poema épico *I Juca Pirama* e no teatro sua principal obra, *Leonor de Mendonça*. Sobre a importância da obra, Chiari comenta: “uma obra prima, ou seja, a presença de aspectos inovadores no drama romântico, tais como: a mistura de gêneros e a temática social, também a manutenção de características neoclássicas, com a clareza da linguagem e concentração da ação” (Chiari, 2015, p.23).

Arthur Azevedo (1855-1908) foi um dramaturgo, poeta, contista, prosador, comediógrafo, crítico e jornalista maranhense, tendo como peças teatrais em destaques: *A joia*, *A Capital Federal*, *A almanjarra*, *O Mambembe*, além de ser o criador e principal representante do gênero do Teatro de Revista¹⁵, uma resposta brasileira à Opereta europeia que de norte a sul havia se apossado dos palcos brasileiros. O Teatro de Revista tem como estética revisitar de maneira crítica os acontecimentos importantes em formato de recortes com teatro, efeitos visuais, música e dança. Segundo Araújo: “a Revista, onde Arthur Azevedo (1885-1908) viria mais tarde elevá-lo ao seu mais alto nível, ao produzir só ou em parceria, obras de envergadura de *A Capital Federal*” (Araújo *apud* Leite, 2007, p.30).

O Teatro São Luiz ficou durante alguns anos fechado, depois que passou por mais uma reforma trocou de nome novamente e, a partir de 1920, passou a ter o nome de Teatro Arthur Azevedo, em homenagem ao dramaturgo. Teatro Arthur Azevedo é considerado o segundo teatro mais antigo do período colonial brasileiro, em pleno funcionamento atualmente com mais de duzentos anos. O Teatro Arthur Azevedo ao longo dos séculos foi palco para espetáculos musicais, peças de diversos gêneros dramáticos: óperas, drama burguês, o drama romântico, comédia musicada, teatro de revista, performances de dança.

¹⁴ “Nascido no município de Caxias (MA), em 10/09/1823. Vive pouco mais de 40 anos, vindo a falecer em naufrágio do Ville de Boulogne, na costa maranhense em 1864” (Silva, 2002, p.61).

¹⁵ “O gênero teatro de revista foi importado para o Brasil pelos estrangeiros europeus por volta de 1859 num modelo francês que se propunha a revisar os principais fatos do ano anterior” (Mota, 2020, p.176).

3.1 A cena do teatro ludovicense contemporâneo

O início da trajetória de alguns grupos de teatro ludovicense, que nasceram durante governo da ditadura militar brasileira, entre 1964 até 1985, período em que os artistas foram perseguidos, os espetáculos teatrais cancelados e as trilhas de canções músicas eram proibidas pela censura, particularmente, nesse período muitos artísticas foram exilados, por levantarem bandeira de luta contra a ditadura, censura e tortura.

As linguagens artísticas mais perseguidas foram tanto a música, quanto o teatro. No que se refere a música para o teatro, também tinha que passar pela censura prévia da Polícia Federal e, em alguns casos, existia a presença de um censor, que visitava constantemente durante os ensaios gerais e shows de teatro que eram realizados no Arthur Azevedo e outros centros culturais da cidade. Sobre o contexto do período da ditadura na capital maranhense, Cesar Teixeira comenta:

Um certo dia, do ano de 1975, fui chamado, em meio a um ensaio, por um policial e escoltado até a sala do censor por causa da música “Bandeira de aço”. “Isso aqui é sobre a Festa do Divino, que tem aquela bandeirinha no mastro. Você já viu a Festa do Divino? Aquela bandeirinha é feita de aço... de ferro. E aquela bandeirinha era realmente feita de ferro com um pano na frente. Mas não deu prá convencer o cara, que sugeriu o título „Bandeja de aço“. Até hoje tem lá, nos papéis da ditadura „Bandeja de aço“. Só que no show eu cantei „bandeira de aço, já que, geralmente eles iam no ensaio e raramente apareciam no show (Cesar Teixeira *apud* Aquiles, 2006, p.09).

De qualquer forma, os grupos de teatro ludovicense, artistas, atores, atrizes e músicos, também foram alvo da censura repressiva, dos censores estaduais e federais da ditadura militar em São Luís do Maranhão. Por consequência, alguns grupos de teatro tiveram participação ativa em movimentos de organização do teatro amador e comunitário, idealizando uma produção de maneira colaborativa, adotando um processo de criação e produção coletiva, que tem fundamentações teóricas e práticas com referências ligadas as correntes de vanguardas do teatro europeu, em diálogo com as manifestações culturais e o teatro popular brasileiro.

Em relação às tendências estéticas presentes no processo da formação dos primeiros grupos de teatro ludovicense, temos o surgimento de uma nova geração de dramaturgo e encenadores, que começam a produzir uma nova dramaturgia e também a realização de releitura dos espetáculos clássicos, marcando um retorno das vanguardas europeias na cena teatral maranhense

Ao longo das décadas o teatro maranhense passou por um processo de revitalização, sendo um dos períodos mais produtivos, quanto as suas formas de criação, produção e montagens de espetáculos teatrais, influenciados principalmente, por teorias das renovações cênicas de encenadores da vanguarda europeia. O contexto da cena teatral da década de 70, marca o surgimento de espetáculos montados que representam uma mudança importante nas relações dos processos de produção estética, embasados em teóricos do teatro europeu. Para Silva: “as propostas renovadoras contidas nas ideias de Appia, Meyerhold, Craig e Piscator, o Maranhão recupera rapidamente o tempo em que ficara à margem das renovações cênicas do século” (Silva, 2002, p.24).

A efervescência do teatro maranhense foi marcada pelos espetáculos que foram montados por muitos grupos de teatro amadores durante essa época, que ainda estavam em processo inicial de formação, e começando a experimentar novas possibilidades de organização e modos de produção teatral. O cenário teatral maranhense, apesar de estar longe do eixo de produção cultural do sul, floresceu consideravelmente nos anos 70, a exemplo do que ocorreu com os primeiros movimentos de teatro amadores, com mais frequência, em cujos espetáculos podem-se observar nitidamente as ideias dos grandes inovadores contemporâneos.

Os primeiros grupos de teatro ludovicense que começam experimentar novos modelos estéticos de produção de espetáculos, buscavam no movimento cultural organizado, e nos debates políticos da época, novas possibilidades estéticas que estabelecessem relações de diálogos entre os modelos estéticos de encenação eurocêntrica e a cultura popular maranhense. Segundo Silva: “os textos encenados a partir de 1972 começam a oferecer ao público maranhense espetáculos mais criativos e interessantes” (Silva, 2002, p.25).

A dramaturgia musical do teatro maranhense tem influências eurocênicas, de origem do período colonial maranhense, sendo fundamentados por práticas teóricas de dramaturgos, encenadores do teatro ocidental contemporâneo, em diálogos constantes com a musicalidade da cultura popular maranhense. Sendo delineado pelo processo de produção criativa, dos principais grupos do teatro maranhense contemporâneo, a exemplos dos grupos em destaque: o TEMA, o LABORARTE e o GRITA. Sobre o processo de modernização dos grupos de teatro na cena teatral maranhense, Silva comenta: “modernizam também as concepções de encenador, mesmo com a febre das criações coletivas ou com a participação direta de autores vivos presentes a ensaios, a figura do diretor ganha importância” (Silva, 2002, p.24).

O Teatro Experimental do Maranhão – TEMA foi criado e dirigido pelo coreógrafo, Reynaldo Faray¹⁶ (1931 – 2003) que passou parte da vida profissional em São Luís e Belém do Pará, quando teve seus primeiros contatos com o teatro sacro e participações em grupo de teatro amador nas Escolas Maristas. O TEMA foi formado durante a década de 60 e tinha como proposta uma renovação dos processos de produção. As produções dos espetáculos nos aspectos técnicos tinham primoroso acabamento: interpretação, cenário e figurino, quanto ao aspecto de dramaturgia não havia essa preocupação com relação ao texto. Para Leite, “Não havia a busca de textos específicos que refletissem uma determinada situação, quer política, quer social” (Leite, 2007, p.181).

Durante este período o diretor Reynaldo Faray teve as suas primeiras experiências como artista profissional ao participar de vários testes e ganhando seus primeiros papéis no teatro. Após o sucesso de seus espetáculos teatrais em Belém, o diretor Reynaldo Faray é convidado pelo Governador do Estado do Amapá para trabalhar na criação de um grupo de balé, e por sequência de seus trabalhos no Teatro no Amapá, acaba ganhando do Governador, uma bolsa de estudos para o curso de balé no Teatro Municipal no Rio de Janeiro e também, durante esta temporada foi aluno da Escola de Teatro Dulcina de Moraes.

Reynaldo Faray fez o curso de formação de ator, tendo oportunidade de ser aluno de grandes nomes do teatro da época, ao exemplo de Dulcina de Moraes (interpretação), Maria Clara Machado (improvisação). Sobre este período Faray, explica: “No Rio de Janeiro, na escola ninguém me conhecia. Fui fazer teste para fazer uma pontinha e acabei ganhando três papéis nesse dia. Saí do ensaio super feliz” (Faray *apud* Leite, 2007, p.166).

Quando retornou ao Maranhão, Reynaldo Faray começou a trabalhar primeiro com o SESC do Maranhão produzindo os seguintes espetáculos: *Sesc Folies*, *A Verdade Acerca da Beata e Irene*, de Pedro Bloch. Depois começou as montagens dos primeiros espetáculos musicais infantis,, dirigindo os musicais *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve*, *YaYa Boneca*, além de vários espetáculos danças, e balé, com elenco formado a partir do Clube das Mães realizou a montagem da peça *Society em Baby-doll*, de Henrique Ponguetti que deu origem para a fundação do Teatro Experimental do Maranhão - TEMA. O Grupo TEMA foi formado por Reynaldo Faray sendo composto por jovens estudantes filhos da classe média da sociedade ludovicense, que começou a desenvolver um repertório teatral a partir de montagem de espetáculos voltados para resgate dos clássicos do teatro europeu e nacional.

¹⁶ Coreógrafo, dançarino, diretor teatral e criador do Grupo TEMA. Reynaldo Faray nasceu na cidade de Cururupu – MA, em 1931 e faleceu com 72 anos em 2003.

O Grupo TEMA no início de sua formação, não teve uma aproximação com o público e nem com as produções de espetáculos do teatro popular, as propostas estéticas não tinham preocupação com o público de baixa renda, tendo pouca ligação com outros grupos do teatro popular maranhense. Contudo, foi a partir do surgimento do TEMA que começou a existir uma continuidade de produções de montagens de espetáculos; um direcionamento para o aperfeiçoamento de formação artística de atores, atrizes e bailarinos e um aprimoramento nos processos de produção estética dos grupos de teatro amador ludovicense. O TEMA trabalhou com seus componentes, um conceito de processo de produção de maneira mais organizada, de encarar o teatro como de forma profissional.

O TEMA conseguiu instaurar, na cena teatral ludovicense, um teatro de repertório, realizando vários cursos de formação de atores, atrizes e bailarinos, que eram ministrados por Reynaldo Faray, sendo importante para a profissionalização da arte teatral em São Luís, pois o mesmo realizava diversas montagens teatrais ao longo de um ano. O grupo ficou ativo até meados da década de 1990 e, ao longo de sua trajetória, encenou espetáculos que fizeram circulação nacionalmente.

O TEMA contribuiu também para a valorização dos processos de produção dos espetáculos participando de vários festivais de teatro amador em outros Estados, conseguindo assim a divulgação do teatro maranhense na cena nacional. No que se refere a divulgação da arte teatral maranhense, o grupo também proporcionou aos atores a oportunidade de intercâmbio com outros grupos de teatro amadores da época, e conseguindo compartilhar seus espetáculos autorais além fronteiras, participando de festivais de teatro amadores em Estados brasileiros e outros países. Além de construir um repertório de montagens de espetáculos teatrais nacionais e autorais: *A moratória* (1968), de Jorge Andrade, *Beijo no asfalto* (1970), de Nelson Rodrigues, *O Tema conta Zumbi* (1971), texto de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, músicas de Edú Lobo, *Amor por anexins* (1975), de Arthur Azevedo, *Navalha na carne* (1981), de Plínio Marcos.

O último espetáculo produzido pelo TEMA, com a direção de Faray, foi o espetáculo *Pleito* (1997), do dramaturgo maranhense, Aldo Leite. O coreógrafo e diretor Reynaldo Faray faleceu em 2003, aos 72 dois anos, com 54 anos dedicados a cena teatral maranhense. Enquanto mestre diretor e coreógrafo deixou um grande legado de contribuição para o desenvolvimento da cena teatral ludovicense, realizando vários cursos de capacitação artística para os atores, atrizes e bailarinos; além das inúmeras montagens de espetáculos de dança e teatro produzidos pelo Teatro Experimental do Maranhão – TEMA.

O Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE foi fundado por Tácito Borralho¹⁷, em 1972, tendo como integrantes do grupo atores, dançarinos, cantores, artistas plásticos, cineastas. O LABORARTE desenvolveu um processo de produção dramática autoral, com uma proposta de valorização da cultura, enquanto resistência e identidade artística maranhense, que dialoga com a cultura popular e aos diversos movimentos estético-político que surgiram no começo da formação do grupo. Sobre a proposta de pesquisa artística do LABORARTE, Leite comenta:

A proposta do LABORARTE era reler, investigar as formas populares de arte, reelaborá-las em laboratório e torna-las públicas nos resultados, tanto em espetáculos ou outras formas de exibição e registro nas Artes Cênicas (Teatro, Dança, Teatro de Bonecos), Música, Artes Plásticas, Literatura e Imprensa, Fotografia e Cinema (Leite, 2007, p.222).

Entre as primeiras produções teatrais do LABORARTE, destacamos a montagem do espetáculo *João Paneiro*, texto de Tácito Borralho e Josias Sobrinho, e com trilha sonora de composições musicais de Cesar Teixeira, sendo apresentado durante a década de 70. O primeiro espetáculo com atores e bonecos que foi produzido pelo grupo, a partir da pesquisa sobre o teatro de bonecos, Casemiros-cocos, sendo realizado um estudo profundo pelos integrantes do grupo, na caracterização dos personagens, na maquiagem, no treinamento de técnica vocal, inclusive no canto e no trabalho de corporal.

O espetáculo *O Cavaleiro do Destino*¹⁸, texto de Tácito Borralho e Josias Sobrinho, montagem em 1976, trouxe uma revitalização dos padrões estéticos e dramáticos, quanto aos processos de criação, produção e montagens de espetáculos do teatro popular maranhense. O espetáculo *O Cavaleiro do Destino* apresenta uma atmosfera de imaginação do universo onírico, revelado por meio dos mitos que fazem parte do imaginário, das lendas e mitos da cultura popular maranhense. Sobre a proposta da encenação do espetáculo, Borralho explica: “O processo de criação musical para a peça seguiu dois modelos óbvios de composição: o aproveitamento direto da musicalidade, ritmo e melodia já existentes no folclore regional e composições a partir do conhecimento da estrutura da música folclórica” (Borralho, 2005, p.114).

¹⁷ Tácito Borralho tem Graduação em Filosofia pela – UFMA, Pós-graduação em Artes de Mestre e Doutor pela– ECA–USP. Atualmente, Tácito Borralho, desempenha o ofício de Professor Dr. Adjunto do Departamento de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFMA.

¹⁸ Espetáculo premiado com o troféu MEC-MAMBEMBE, promovido pelo SNT, apresentado no Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro, em 1978.

Em relação à criação do texto do espetáculo foi concebido a partir da fundamentação dramaturgical do teatro grego antigo, seguindo os conceitos de criação da ação dramática baseada na *Poética Aristotélica*. A narrativa do texto foi construída, a partir da ação dramática tradicional, contendo bem explicitamente: ação, tempo e espaço, componentes exclusivos da dramática do teatro aristotélico grego clássico. Porém, assumindo uma dramaturgia com elementos da forma épica e dramática, tendo como referências de encenação e dramaturgia musical, de práticas e teorias de encenadores e dramaturgos do teatro contemporâneo, em diálogo com o imaginário da cultura popular.

A montagem do espetáculo teve como referência de encenação estudos de Craig, a relação entre atores e a manipulação de marionetes. Os elementos fundamentais das propostas de Craig em relação às perspectivas: do gesto, sendo a essência do processo da interpretação dos atores em cena; da palavra, elemento que fundamenta a narrativa do espetáculo; dos aspectos visuais, que dão o colorido da encenação; e, o ritmo da cultura popular, que fundamenta as danças das coreografias.

A dramaturgia musical do espetáculo foi fundamentada nos elementos do teatro épico, com a proposta brechtiana do estranhamento, a utilização de *songs*, com a utilização de canções musicais autorais fazendo parte da trilha sonora musical que conduzem a narrativa da cena, a partir das canções musicais na abertura, introdução executadas pelos atores que cantam e dançam apresentando o início da ação dramática do espetáculo.

O LABORARTE contribuiu para a formação de muitas das carreiras de vários artistas da cena teatral maranhense, em destaque temos: Dona Teté e Nelson Brito, Joãozinho Ribeiro, Tácito Borralho, João Ewerton, Murilo Santos, Regina Telles, Sérgio Habibe, Wilson Martins, César Teixeira, Wellington Reis, dentre tantos outros.

O Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE é hoje considerado o mais antigo Grupo de Teatro Ludovicense, e que comemorou, 50 anos de fundação, em 2022. Atualmente, as principais produções artísticas do LABORARTE, em destaque: Os espetáculos de dança populares maranhenses; O cacuriá de Dona Teté, o Tambor de Crioula do LABORARTE e os espetáculos de contação de história infantil, com utilização dos ritmos da música, canto e dança, com a musicalidade tipicamente dos elementos da cultura popular maranhense.

3.2 A Origem de formação do Grupo GRITA

O Grupo GRITA surgiu durante a década de 70, motivado por um grupo de jovens amigos, oriundos do Centro Educacional do Maranhão – CEMA, da BR2. Tratava-se de um estabelecimento de ensino da rede pública do Estado (MA), que promovia atividades artísticas como o Grande Festival De Artes do CEMA, localizado no Bairro da Camboa. Sobre a importância desse Festival esclarece Silva:

GRITA, que como já mencionei, antes atendia pelo o nome de Grupo Estudos Gerais da Arte – EGA, em meio a todos esses acontecimentos no cenário teatral da época, o EGA participa da montagem do espetáculo *Uma meia para um par de homens* do dramaturgo Tácito Borralho, o texto aborda a tragédia que foi o incêndio de palafitas existentes na grande ilha de São Luís, no bairro do Goiabal em meados da década de 1960. A participação nesse espetáculo proporciona aos membros do EGA um contato mais próximo com os artistas do LABORARTE, pois os ensaios aconteciam na sede do grupo, além de participações em oficinas e palestras, proporcionando discussões políticas voltadas para o teatro, além do contato com componentes importantes na preparação de um ator (Silva, 2002, p.35).

Após o grupo de estudantes ter sido classificado para o Grande Festival de Artes do CEMA, com a montagem do espetáculo *Só a Juventude pode Salva a Humanidade*, de Elizabeth Furtado, surgiu o Grupo Estudos Gerais da Arte - EGA, em 1972. Sobre a importância desse Festival para a revelação de grandes artistas ludovicenses nos esclarece Silva: “Este projeto de arte visa, sobretudo, estimular, sensibilizar e incentivar a criação de obras inéditas. Na área do teatro e da música, descobrem-se talentosos atores, compositores e cantores que conseguem fixar-se no pós-movimento estudantil, projetando-se em papel de destaque dentro da música popular maranhense – MPM¹⁹” (Silva, 2002, p.35).

No início da formação, o grupo EGA teve enquanto produção artística, dramaturgias autorais inéditas, criados coletivamente pelos próprios integrantes. Estes espetáculos eram apresentados em festivais e nos bairros mais carentes, e também no interior do Estado do Maranhão. A organização da classe artística através da Associação Maranhense de Teatro Amador - AMATA (1972) é um fator relevante para o processo de formação dos grupos de teatro amador em São Luís.

¹⁹ Ronald Pinheiro, Erivaldo Gomes, Manoel Pacífico, Gerô etc. Na área teatral, revelam-se diretores e atrizes. Entre eles estão Cláudio Silva, Gigi Moreira, Wilson Tavares (Bozó), Zezé Lisboa, Sérgio Sampaio, Walfran Santos, João Ewerton, Itaércio Rocha, Moises Nobre, Saci Teleleu, Natan Maximo, Bete Cavalcante, Aládia Cintra, Bill de Jesus, Elson Gomes, Rosa Almeida e outros (Silva, 2002, p.35).

O Festival Brasileiro de Teatro Amador, promovido pela Federação Nacional de Teatro Amador – FENATA aconteceu em São Luís em 1975, evento que motivou o grupo EGA a se organizar institucionalmente, e também, mudar de nome passando a ser o Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA, pois o critério para participar do Festival era que os grupos tivessem em situação jurídica regular, diante de tal critério, o Grupo Estudos Gerais da Arte – EGA torna-se Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA.

O resultado da classificação do Festival Estadual premiou dois grupos de teatro amador para participarem do Festival Regional: o Grupo GRITA com o espetáculo, *I Juca Pirama*, de Gonçalves Dias que foi dirigido por Gigi Moreira e o Grupo MUTIRÃO, com o espetáculo, *Tempo de Espera*, texto e direção de Aldo Leite. Vale ressaltar que, durante este período de formação do Grupo GRITA, os seus integrantes eram em sua maioria, adolescentes que estavam tendo as suas primeiras experiências na cena teatral. Contudo, tiveram ajuda e solidariedade de outros grupos de teatro mais antigos na época, a exemplo do LABORARTE. Sobre o momento de formação do Grupo GRITA, Cláudio Silva comenta: “Não foi o grupo sozinho! Nessa época estávamos praticamente instalados no LABORARTE. Eles cediam o espaço para os ensaios, para as nossas reuniões” (Cláudio Silva *apud* Leite, 2007, p.254).

Durante algum tempo, os integrantes do Grupo GRITA, tiveram que continuar utilizando outros espaços e fazendo produção dos seus espetáculos. Primeiro tiveram ajuda do LABORARTE, depois conseguiram um espaço na antiga Rádio Ribamar, no Apicum, para poderem realizar as suas reuniões de criação e ensaios.

O Grupo GRITA conseguiu a sua sede definitiva, quando os integrantes tornaram-se moradores do Anjo da Guarda, com o apoio do Centro Comunitário Católico Nossa Senhora da Penha, movimento comunitário ligado à Igreja Católica, local de reuniões dos moradores, que levantavam questões sobre as reais necessidades básicas da comunidade como, infraestrutura sanitária e políticas sociais. Sobre a relação do Grupo GRITA com o movimento Católico, Cláudio Silva comenta: “os integrantes do movimento católico tinham prática da discussão da realidade, isso veio facilitar o nosso entendimento do que estávamos fazendo politicamente no palco” (Cláudio *apud* Leite, 2007, p. 256).

O Grupo GRITA conquistou a sua sede própria no final da década de 70 – terreno doado pela Igreja Católica, construída em forma de mutirão, com ajuda de pessoas da comunidade e artistas. Sobre a escolha e origem do nome do teatro, Cláudio Silva comenta: “foi dado numa reunião do Centro Comunitário Católico, quando o Sr. Manoel Penha sugeriu o nome antigo do Anjo da Guarda, Itapicuraíba, que significa *pedra miúda de pequeno igarapé*, nome indígena” (Cláudio Silva *apud* Leite, 2007, p.257).

Durante este momento, permaneceram no grupo apenas três integrantes, que após conquistarem os seus espaços começaram a montagem de um novo espetáculo. Sobre aquele período Cláudio Silva comenta: “O Grupo estava reduzido a três pessoas. Eu, Maria José, que já estava casado comigo e Gigi. E começamos a montar *Os Mansos da Terra*, do autor paraense Raimundo Alberto” (Cláudio Silva *apud* Leite, 2007, p.254).

IMAGEM 01: Teatro Itapicuraíba construído em 1979



FONTE: Acervo do Grupo GRITA

Atualmente, o Teatro Itapicuraíba completou mais de 40 anos, sendo uma referência enquanto espaço teatral comunitário, que tem colaborado, também, como canal de ligação de intercâmbios culturais com grupos teatrais, locais e de outras lugares. O Teatro Itapicuraíba até hoje, continua sendo o único espaço cênico em formato de teatro de arena existente na cidade de São Luís, sendo importante contribuição para a promoção de maneira democrática, justa e igualitária ao acesso a um teatro popular comunitário, promovendo espetáculos teatrais, projetos sociais, locação do espaço para reuniões comunitárias, entre outras atividades.

IMAGEM 02: Teatro Itapicuraíba em 2021



FONTE acervo do GRITA

3.3 A dramaturgia musical do Grupo GRITA

Selecionamos os principais espetáculos musicais ao longo da trajetória histórica de produções de dramaturgias musicais do Grupo GRITA, levando em consideração as montagens de adaptações de dramaturgia nacional e a produção de dramaturgia musical autoral. As primeiras experiências dramaturgias musicais do Grupo GRITA, em destaque: *I Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, que na montagem em 1975 trazia elementos da própria cultura indígena, de forma criativa e uma dramaturgia musical que traduzia a sonoridade da musicalidade executada pelo atores e atrizes de maneira corporal: uma partitura correspondente ao som ambiente natural do índios; os rituais; a crença e a dança cujos pés descalços sucateavam o chão, com cadência, de forma simbólica. Sobre som na cena, nos comenta Silva:

Elementos plásticos e sonoros fundem-se na beleza do espetáculo: o som é produzido algumas vezes por percussão, e outros com recursos puramente vocais, ao vivo. Os atores fazem a ambientação cênica sem se ausentarem do espaço. São guerreiros e alguns momentos e, em outras, são a florestas, o vento, os pássaros, os animais; enfim, a poesia da mata. O objetivo é construir uma unidade, explorando o instrumento sonoro e rico que tem o material humano, mesmo com sua vulnerabilidade. Como suporte, há um instrumento de sopro, confeccionado pelo grupo, feito de bambu, para pontuar essa harmonia (Silva, 2002, p.70).

IMAGEM 03: A atriz, Zezé Lisboa no Espetáculo I Juca Pirama



FONTE: (Silva, 2002, p.69)

O Grupo GRITA fez a remontagem da peça *I Juca Pirama* no bairro do Anjo da Guarda, com atores da comunidade. Dessa maneira, fomentou diversas ações culturais desenvolvidas a partir da montagem do espetáculo, que como consequências positivas, houve a revelação de vários artistas locais, a exemplo de: poetas, cantores do próprio bairro, para se apresentarem no Teatro Itapicuruá.

A proposta temática da peça foi uma denúncia à problemática do contexto indígena maranhense da época, na perspectiva de resistência política. Em relação a montagem da peça *I Juca Pirama*, Cláudio Silva, comenta: “trouxemos alguns antropólogos para fazerem palestras sobre a realidade indígena, fizemos várias pesquisas, estudos e a montagem foi completamente diferente da primeira” (Cláudio Silva *apud* Leite, 2007, p. 257).

A encenação teve como referências teorias de Craig e Stanislavski, onde conseguiram identificar diálogos com conceitos da dramaturgia musical sonora contemporânea, relacionando ao conceito de paisagens sonoras. Nesse sentido, uma montagem tendo como proposta estética de vanguarda do teatro pobre, com elementos das ideias simbolistas de Craig, na forma da utilização dos componentes cênicos, proporcionando novas possibilidades de leitura do espetáculo, com acabamento especial a cada elemento cênico, em que faziam referências às tradições dos povos originários, que ainda existem no Estado do Maranhão.

Em relação ao processo de criação dos personagens e da preparação corporal dos atores, o embasamento teórico foi a partir do método de Stanislávski, realizado por meio de várias e exaustivos laboratórios ministrados diariamente, objetivando estimular as diferentes sensações internas dos atores, com ajuda de palavras de motivação, a exemplo, “se eu fosse”- início da caminhada para o encontro da verdade interna do ator e concepção do personagem.

O espetáculo *I Juca Pirama* analisado a partir de conceitos da dramaturgia musical contemporânea, relacionado aos estudos sobre paisagens sonoras, teve uma proposta de musicalidade, produzindo ambientes plásticos sonoros a partir de sons criados corporal e vocalmente, que indicava o ambiente da floresta - uma passagem do tempo.

Sobre a musicalidade das vozes dos atores enquanto proposta da encenação, Silva esclarece: “são gritos e simulações de vozes de animais, como o coaxar dos sapos, o grasnar da águia, o chirriar da coruja e do grilo, o gorjear dos pássaros, que alternadamente, dão ideia do dia e da noite” (Silva, 2002, p.70).

O Grupo GRITA foi convidado para fazer apresentações do espetáculo *I Juca Pirama* em outras cidades brasileiras, como a Cidade de Niterói e no Rio de Janeiro e São Paulo, em 1979, realizando mais de 30 apresentações, levando uma temática em torno da realidade indígena maranhense daquela época, sobre as mortes dos primeiros líderes indígenas da tribo Gavião, do Maranhão.

Depois começam outros projetos teatrais, e realizam no início da década de 80, o espetáculo *Um Boi de Varas*, de Jim Caversan, que narra sobre o conflito de roubo e matança de gado em matadouro clandestino que aconteciam naquela época e até hoje, nas regiões da zona rural e periferias de São Luís. Sobre o contexto da proposta do Grupo GRITA e a participação do público, Cláudio Silva, comenta: “na época, após os espetáculos, haviam debates, discussões com o público. Então nós tínhamos que ter segurança para discutir a temática enfocada, sobre tudo no nosso bairro” (Leite, 2007, p.258).

Neste sentido, podemos observar nas primeiras produções teatrais do Grupo GRITA, uma dramaturgia fundamentada em diversos autores brasileiros, em especial, do teatro nordestino, sendo trabalhados com diversos elementos do imaginário popular cultural maranhense, onde podemos observar caminhos de análises também, sobre o ponto de vista do pensamento descolonial, a partir do pensamento de fronteira, a exemplo da peça, *I Juca Pirama* e *Um Boi nos Varas*, por trazerem temáticas relacionadas às perspectivas de resistências dos povos indígenas tradicionais da cultura maranhense, e também, da peça *Um boi nos Varas*, por levantar questões sobre a violência agrária do Maranhão.

Em relação às dramaturgias musicais autorais, inspiradas na musicalidade da cultura popular maranhense, temos: *João Paneiro* de Tácito Borralho e Josias Sobrinho; *A Festa da Clareira Maior*, de Tácito Borralho; *Aves de Arribação*, de Aldo Leite; *O Brejeiro*, de Chico Maranhão, tendo todos os espetáculos a direção de Cláudio Silva.

As adaptações dos espetáculos musicais infantis nacionais: *A Folia de Três bois*, de Sylvia Orthof, com direção de Tácito Borralho, com abundância de músicas do folclore nordestino, *O Sítio do Pica-Pau Amarelo: Meu Pé de Alecrim*, baseado nos personagens do livro o Sítio do Pica pau amarelo, de Monteiro Lobato, e, ainda, *A casa do Bode*, de J. Carlos Lisboa, com adaptação e direção de Cláudio Silva, e *Lenda e Fantasias*, criação coletiva do Grupo GRITA, com direção e criação musical de Cláudio Silva²⁰.

²⁰ Ator, cantor, músico, dramaturgo, diretor e fundador do Grupo GRITA com mais de 50 anos de atuação na cena teatral maranhense.

O projeto da *Via Sacra da Libertação*, de criação coletiva, com a direção de Gigi Moreira (1957-2020)²¹ foi realizado pela primeira vez durante a Semana Santa, em 1981. O espetáculo da *Via Sacra* foi projetado para ser apresentado na área externa do Teatro Itapicuruá, em dois palcos, e nas ruas da comunidade do Anjo da Guarda. Segundo Silva “Nessa época, a estrutura geográfica do bairro oferecia um cenário monumental, dando originalidade às cenas, com efeitos reais da própria natureza, morros e áreas arborizadas” (Silva, 2002, p.45). A primeira *Via Sacra do Anjo da Guarda* teve elenco formado por moradores da comunidade do Anjo da Guarda, tendo uma extensão de 1 Km de percurso, começando da praça Dr. Carlos Macieira até o morro da Igreja Nossa Senhora da Penha, onde finalizavam as cenas do espetáculo: o enforcamento de Judas e a crucificação de Jesus Cristo. Sobre o contexto da primeira montagem da *Via Sacra*, Cláudio Silva comenta:

Na Via Sacra de 81 não tínhamos estrutura financeira... Não se tinha cenário: era o palco liso, aproveitando a estrutura do próprio bairro, de preferência de desnível pra que se tivesse visibilidade da cena... Não existia gravação também. As pessoas muitas das vezes ficavam roucas de tanto gritar para poder atender o público, porque era ao ar livre... O figurino era muito simples... A gente arrebanhava algumas senhoras que poderiam costurar. Os acessórios eram feitos de maneira bem rústica porque a gente não tinha um material significativo... Tinha essa característica de um trabalho coletivo e que as pessoas vinham para dar sua contribuição da melhor forma possível (Fonte: Memorial Via Sacra do Grupo GRITA, 2006).

A 1ª edição da montagem da *Via Sacra* houve participação de 60 pessoas no elenco principal, participaram também das oficinas para confecção dos cenários, figurinos e adereços. Além, das pessoas da comunidade, mesmo não estando participando do espetáculo, faziam questão de contribuir, a exemplo das costureiras, carpinteiros, todos do bairro. O ano seguinte, com a chegada de uma infraestrutura básica no bairro do Anjo da Guarda foi realizado a 2ª edição da encenação da *Via Sacra do Anjo da Guarda*, com a direção ainda de Gigi Moreira. Além de serem substituídos os locais da apresentação de algumas cenas, o espetáculo teve um apoio de patrocínio, e uma participação maior de pessoas da Comunidade.

Com o passar dos tempos, a partir das montagens dos espetáculos da *Via Sacra do Anjo da Guarda* do Grupo GRITA, a comunidade do Anjo da Guarda começou a receber diversas melhorias do Governo do Estado do Maranhão. Desse modo, realizou muitas obras de infraestrutura no bairro, a exemplo da construção de quatro espaços: a praça do Recanto da Paixão; Praça do Anjo; Largo do Teatro e o espaço da Praça da Ressurreição.

²¹ Ator, diretor, encenador e músico, membro fundador do Grupo GRITA.

Outro momento importante foi à comemoração dos 24 anos de apresentações consecutivas da montagem da *Via Sacra do Anjo da Guarda* - “Levanta-Te e Vem Para Vida” que teve o patrocínio e apoio do Governo do Estado, a Prefeitura de São Luís e a empresa Vale do Rio Doce, realizado em 2005. O apoio do poder público e de algumas empresas privadas foram importantes para o fortalecimento do projeto e ações culturais realizadas pelo Grupo GRITA na comunidade do Anjo da Guarda.

A *Via Sacra do Anjo da Guarda* foi realizada com uma grandiosa equipe de produção, com cerca de 1.500 pessoas envolvidas diretamente na montagem do espetáculo, com um elenco de 840 pessoas entre: artesãos; cenógrafos; iluminadores; técnicos de som; diretores de cena; atores; atrizes; dançarinos e músicos, todos (as) artistas não profissionais ou artistas comunitários do Anjo da Guarda. A participação do público teve um número de espectadores com aproximadamente 200 mil pessoas.

A *Via Sacra do Anjo da Guarda* tem uma importante contribuição para o fortalecimento da economia criativa e solidária a partir do comércio informal local, além da capacitação profissional. Sobre a importância da qualificação e fomento da economia solidária, Silva comenta: “a qualificação da mão de obra, e descobertas de nichos de empreendimentos voltados para uma economia solidária, cujo projeto da *Via Sacra*, proporciona a todos aqueles que almejam uma qualificação” (Silva, 2017, p.358).

Percebemos a valorização da mão de obra local, mesmo não sendo especializada na área teatral, com a participação de mestres artesãos, e a utilização de resíduos sólidos recicláveis, para criação dos figurinos e adereços. Sendo todas as etapas administradas pelos integrantes do grupo e comunidade. Sobre a utilização de resíduos sólidos como matéria prima para confecção dos objetos artísticos, Silva comenta: “na prática os mecanismos de transformar um material alternativo em objeto artístico, impressionando todos os integrantes do espetáculo e comunitários visitantes os resultados obtidos numa oficina” (Silva, 2002, p.45).

Vale lembrar, os momentos difíceis durante o período pandêmico entre os anos de 2020 a 2022, que resultou no cancelamento por três anos consecutivos da montagem da encenação da *Via Sacra do Anjo da Guarda*, pois teve que ser adiada, devido ao período da pandemia do Covid-19. Em 2022, o espetáculo chegou a ser discutido e encaminhado, cujo tema definido foi: *Se Podes Olhar, vê! Se Podes Ver, Repara!*, baseada na obra literária do escritor português, José Saramago, mas foi cancelado por causa das restrições sanitárias editadas pelo Governo do Estado.

Por outro lado, após a liberação do período de restrições sanitárias, e a vida ter voltado a uma certa normalidade, a comunidade do Anjo da Guarda criou muitas expectativas para o retorno da totalidade das atividades teatrais o Grupo GRITA: os projetos e as oficinas de teatro, canto, dança e música, e principalmente quando aconteceria a próxima edição da montagem da encenação da *Via Sacra do Anjo da Guarda*.

Recentemente, retornei à sede do Grupo GRITA para realização do levantamento da pesquisa de campo sobre a dramaturgia musical do espetáculo *Preto Fugido*, no período da pré-produção dos preparativos para a montagem da encenação da *Via Sacra do Anjo da Guarda de 2023*. Então, consegui observar bem de perto, algumas das diversas etapas dos processos da montagem da encenação. Logo, participei do processo de seleção da escolha do tema: A voz e o corpo da comunidade, observei as oficinas de encenação dramatúrgicas, as oficinas de dança coreográficas, apreciei as gravações das vozes dos atores no Studio do Grupo GRITA.

O projeto *Via Sacra 2023*, após três anos de paralisação por causa da covid-19, foi realizado o pré-lançamento do tema, para toda a classe artística ludovicense e a comunidade do Anjo da Guarda no Teatro Itapicuruaba, um dos espaços cênicos da encenação da *Via Sacra do Anjo da Guarda*. Sobre o momento do lançamento da *Via Sacra 2023*, o Jornal Itaquí-Bacanga, comenta: “Com prévia de cena do espetáculo e a apresentação dos diretores cênicos do projeto, a comunidade comemorou o retorno da peça, que este ano terá como tema: “A voz e o corpo da comunidade” (Edição do Jornal Itaquí-Bacanga de 20 a 26 de março 2023, p.13).

Para a escolha do tema da *Via Sacra 2023*, aconteceu no mês de novembro, no Teatro Itapicuruaba, o II Seminário aberto à comunidade realizado pelo Grupo GRITA, que discutiu sobre: o teatro comunitário; a origem do Grupo GRITA; a trajetória histórica das encenações da *Via Sara* e finalizou com a discussão e votação do tema da *Via Sacra 2023*. Mesmo na condição de pesquisador, fui convidado a participar de um dos grupos para criação, debate e defesa do tema.

O tema da 42ª edição da encenação da *Via Sacra do Anjo da Guarda- A voz e corpo da comunidade*, teve a proposta de encenação tendo como primícias a valorização e o fortalecimento do protagonismo comunitário, dando voz de fala, aquelas pessoas que geralmente são renegados pela sociedade colonialista, na perspectiva crítica da construção de novos modelos artísticos, éticos e sociais. Abordando temas atuais como: preservação do meio ambiente.

A montagem da *Via Sacra 2023* abre as portas para muitas pessoas que desejavam ter uma experiência com o teatro comunitário, que buscaram ter a sua primeira experiência com as artes cênicas, a partir das oficinas laboratoriais de iniciação de teatro; as oficinas laboratoriais de dança para o do corpo de baile infantil e adulto. “O Teatro Comunitário tem potencial de despertar o sentido de pertencimento à comunidade, e levar as pessoas ao entendimento de que o acesso à cultura e à educação teatral são um direito de todos” (Grupo GRITA 2023).

O espetáculo da *Via Sacra do Anjo da Guarda* foi retomado depois de três cancelamentos ocasionados pela pandemia da Covid-19 e, trará como uma das novidades a mudança do elenco principal. Além de todo o processo de inscrição, as oficinas de laboratoriais e as audições acontecerem durante os meses de janeiro a fevereiro, no Teatro Itapicuruáiba. Em relação adesão da comunidade, foram mais de 200 inscritos que passaram durante dois dias de audições, sendo avaliados por uma banca julgadora, composta por membros da direção geral do espetáculo: Adailton Dias, Claudio Silva e Zezé Lisboa.

A encenação teve diversos momentos marcantes: no início do espetáculo as performances das crianças recolhendo o lixo, fazendo um alerta sobre a poluição do meio ambiente; a entrada de Lúcifer montado em um gigantesco Dragão alegórico; o Corredor da Reflexão, com uma das performances, os Retirantes.

IMAGEM 04: A Via Sacra a Voz e Corpo da Comunidade 2023



FONTE: Acervo do Grupo GRITA

3.4 A dramaturgia musical do espetáculo *Via Sacra do Anjo da Guarda*.

A dramaturgia musical das montagens da *Via Sacra do Anjo da Guarda* passou por diversos momentos de evolução, quanto aos seus processos de criação, produção e apresentação, ao longo de sua trajetória de 42 anos. No início de formação do grupo, produzindo o espetáculo sem apoio orçamentário, tendo que trabalhar a criatividade, não dispondo dos recursos tecnológicos da sonoplastia, recurso da gravação das vozes e iluminação, tendo a disposição como alternativa de cenário, ruas e morros, devido a falta de estrutura disponível. No segundo momento, a infraestrutura do espaço e a logística de gravação melhoraram, pois houve a reconstrução da sua sede própria, o aparelhamento dos recursos sonoplásticos, de áudio-gravação e iluminação e, principalmente, a partir da criação do Studio de gravação. Segundo Silva: “eles trabalham diretamente com o técnico de gravação dentro do estúdio (Studio Onésimo Espósito), que pertence ao grupo, coração do espetáculo” (Silva, 2017, p.361)

A dramaturgia musical da *Via Sacra* fez a utilização da música de cena, semelhante as propostas de Beckett, em relação à utilização dos recursos de áudio-gravação sonora dos atores em cena, a criação da trilha sonora musical, e a ressignificação da música na cena teatral. O coordenador de sonoplastia da *Via Sacra* tem a função de pesquisar a trilha sonora musical, juntamente com os diretores gerais, e também fazer mixagem da canções musicais e a gravação das vozes das falas dos personagens de todos os atores e atrizes comunitários do espetáculo.

A encenação da *Via Sacra* estabelece relações de diálogo com a musicalidade da cultura popular maranhense, ao exemplo das toadas do bumba-meu-boi, por meio das performances dos atores e atrizes, e a participação de grupos, como o da capoeira maranhense. Além, de todos os anos serem criados novos efeitos sonoros e músicas autorais, e ainda, seleção de canções de compositores locais, para depois ser feita a mixagem de tudo, durante as gravações da cenas e captação das vozes do atores e atrizes.

Nas apresentações os atores e atrizes precisam ir para além da dublagem, precisam passar emoções, sentimentos nas fala, falando de fato, em sintonia com a trilha sonora gravada, e realizar todas as marcas da encenação, e tendo que se adaptar constantemente aos diferentes espaços cênicos: o palco, o espaço de rua e o ambiente ao ar livre. Sobre o processo de construção das vozes dos atores, Silva comenta: “nesta altura encontram-se com o texto decorado, com a entonação, a inflexão, o ritmo, a articulação, as intenções, tudo muito bem afinado, de acordo com os ensaios anteriormente realizados” (Silva, 2017, p.361).

4 CAPÍTULO 3 – A DRAMATURGIA MUSICAL DESCOLONIAL NO ESPETÁCULO PRETO FUGIDO

As origens do pensamento descolonial de Walter Mignolo têm suas raízes ligadas ao pensamento crítico do pós-colonialismo relacionados aos conceitos de: “colonialidade do poder” na perspectiva de uma “descolonização”, e “trans-mordenidade” ligados as ideias sobre o mito da modernidade que foram desenvolvidos pelo sociólogo e pensador humanista peruano, Anibal Quijano e o filósofo argentino, Enrique Dussel, na década de 80. As suas propostas teóricas relacionadas ao pensamento descolonial, são conceitos atemporais, relacionadas aos processos de independências dos países colonizados, que foram subalternizados, pelo colonialismo eurocêntrico, como forma de emancipação das sociedades exploradas pelo imperialismo neocolonial, especialmente nos continentes asiático, africano e da América Latina.

Os processos de mudanças, nas esferas políticas e culturais na América Latina têm levado a várias pesquisas de intelectuais a buscarem alternativas fora da epistemologia eurocêntrica, estabelecidas nas ciências sociais e ciências humanas. As primeiras pesquisas das críticas pós-coloniais e descoloniais atraíam uma atenção, para o fato de ser preciso o reconhecimento e valorização de outros tipos tradicionais de culturas e saberes para além das epistemologias dos cânones da civilização eurocêntrica.

O conceito de pós-colonialismo é utilizado em debates sobre a descolonização das colônias africanas e asiáticas no pós-segunda guerra mundial. Nessa época, o termo usado com o objetivo de caracterizar as mudanças econômicas das ex-colônias do terceiro mundo. O pós-colonial assinalaria não apenas um momento que suplanta a outro período, mas está ligado intrinsecamente a trajetória de desenvolvimento das culturas populares, que foram subalternizadas ao longo do processo colonial desde o momento do período da colonização, que até sobrevivem como forma de resistência e lutas contra bandeiras importantes por meio de suas práticas religiosas, culturais, sociais e políticas.

Outros estudos contribuíram para construção do pensamento pós-colonial, no sentido de levantar reflexões ao evidenciar as raízes dos processos de exclusão social e política, articulados historicamente a um modelo de desenvolvimento predatório, ao exemplo de ideias levantadas por Frantz Fanon (1925-1961) sobre alienação cultural. Para Nolasco: “na passagem de Fanon é o jogo estabelecido entre dentro e fora ou, mais precisamente, entre exterioridade e interioridade, entre pensamento colonial moderno e pensamento fronterizo” (Fanon *apud* Nolasco, 2016, p. 03).

As correntes teóricas do pensamento descolonial contemporâneo tiveram as primeiras discussões iniciadas por pensadores que começaram a compartilhar suas ideias teóricas a partir de estudos de pesquisas no campo acadêmico nas áreas da sociologia e filosofia que foram realizados pelo *Grupo Modernidade/Colonialidade - GMC* defendendo a renovação crítica das ciências sociais por meio dos *Estudos Subalternos*. Sobre o processo de descolonização no seu processo interior, de antítese, Simão e Sampaio comentam: “após a descolonização funcionamos em uma relação de colonialidade, a descolonialidade, então, seria um caminho para se construir perspectivas próprias, que consideram o percurso colonial” (Simão; Sampaio, 2018, p.674).

O GMC era formado predominantemente por intelectuais da América Latina, que deram origem ao termo descolonial, a partir do final dos anos 90, que incentivou a produção desses intelectuais denominando de pensamento descolonial. O GMC foi composto por um coletivo de autores de diversas áreas, das ciências sociais e intelectuais da filosofia de origens latino-americanos sendo seus principais membros: o filósofo argentino/mexicano Enrique Dussel; o sociólogo peruano Aníbal Quijano; o semiótico e teórico cultural argentino/estadunidense Walter D Mignolo; Catherine Walsh, do Quito; Nelson Maldonado-Torres, Estados Unidos.

O GMC foi fundamentado em diálogos com os conceitos dos estudos dos Subalternos, tendo como foco de análises as novas possibilidades autorais de construções sociais não eurocêntricas, em relação ao projeto de civilização mundial. O GMC teve seu final devido aos conflitos teóricos, principalmente entre os que consideravam a subalternidade uma crítica pós-moderna e os teóricos do pensamento descolonial que defendiam uma crítica ao eurocentrismo por parte dos saberes silenciados e subalternizados, tendo como convergências de ideias, a ruptura a modernidade eurocêntrica e compartilhamento de ideias mútuas de suas atividades de pesquisas acadêmicas com o objetivo de buscar outras expectativas de uma sociedade não eurocêntrica para a criação de um mundo melhor.

Ao longo das décadas, o conceito do termo descolonial influenciou outras linhas de pesquisas, que resolveram dar preferência para a utilização da palavra “decolonial”, ao exemplo de Catherine Walsh. A pesquisadora, justifica que a supressão do “s” é uma opção sua, para marcar uma distinção com o significado do “des” em castelhano, que poderia dar a entender um simples, desarmar, desfazer, menosprezando o poder anticolonialista. Atualmente as pesquisas em língua espanhola optam pela utilização da terminologia *descolonial*, assim como os textos produzidos na América Latina, América Central e América do Sul.

O pensamento descolonial tem ligação à valorização da ancestralidade dos povos originários indígenas e afrodescendentes, abalizados pela tradição de suas manifestações religiosas, intrínsecas as suas histórias de ancestralidades. A crítica descolonial nos alerta, no entanto, para a situação da necessidade do reconhecimento e da valorização de outras formas de pensar a cultura e desenvolver novos saberes para além dos paradigmas da civilização ocidental.

O caráter descolonial do pensamento de fronteira nasce, no desejo de lutar contra as formas subalternas, impostas pelo sistema opressivo colonialista, que sufocam o poder de fala e a voz dos menos favorecidos, restando apenas a eles, o grito de liberdade. Para Mignolo: “a atitude descolonial nasce quando o grito de espanto ante o horror da colonialidade se traduz em uma postura crítica ante o mundo da morte colonial e em uma busca pela afirmação da vida” (Mignolo *apud* Dias; Abreu, 2019, p.223).

As propostas do pensamento descolonial tem sido recorrentes, no contexto de pesquisadores da América Latina, a partir de diferentes ramos do saber científicos ligados aos estudos das epistemologias de fronteiras. No contexto de pesquisadores brasileiros em artes cênicas são recorrentes encontrarmos o conceito de fronteira, a partir de referências as teorias de Walter Mignolo, no sentido metafísico, enquanto energia de resistência ao poder decolonial europeu.

O pensamento de fronteira, na perspectiva plural da América do Sul, está relacionado às construções culturais, sociais e artísticas, como aspectos epistemológicos do mundo-contemporâneo, com o afloramento e o desenvolvimento de vários grupos de coletivos de artistas, que se organizam de maneira colaborativa, criando novas formas de saberes, ante a imposição de uma única forma padronizada de criação, produção e representação das artes em geral. O pensamento descolonial em relação aos estudos sobre as linguagens das artes do modo em geral, tem feito a opção pela utilização do termo descolonial, a partir de referências aos estudos relacionados as ideias criadas, na perspectiva do pensamento de fronteira.

Enquanto parâmetro de análises foi adotado o conceito de pensamento descolonial em relação aos estudos de Mignolo a partir de suas teorias sobre Pensamento de Fronteira. Hoje em dia, existem diversas expressões que fazem referência no ponto de vista dos conceitos das fronteiras como formas de superação epistemológica subalterna da colonialidade eurocêntrica, tendo como predominância os termos, por exemplo: Pensamento Crítico de Fronteira, Pensamento Fronteiriço, Pensamento Liminar, Epistemes de Fronteira, Epistemologia das Margens, Gnose Liminar, Gnose Marginal, entre outros.

4.1 O pensamento de fronteira nas Artes Cênicas brasileira

Walter D. Mignolo, nasceu em 1941, na Argentina, porém a partir da década de 90, mudou-se para os Estados Unidos, quando começa a dar início as suas primeiras pesquisas nas áreas da Semiologia e Literatura, na Universidade de Duke, onde atualmente é diretor do Instituto Franklin para estudos interdisciplinares e internacionais. Sendo uma das figuras principais do pensamento descolonial latino-americano e membro fundador do Grupo modernidade/colonialidade. Dentre suas contribuições mais importantes estão as produções de categorias de análises como diferença colonial, pensamento fronteiriço e colonialidade do poder, e gesto descolonial, enquanto forma de resistência e ruptura ao projeto de modernidade e colonialidade eurocêntrica, defendendo a ideia da descolonização epistêmica, dos cânones eurocêntricos.

O desvinculamento epistêmico não significa que devemos abandonar, ou ignorar completamente, tudo que já foi institucionalizado por todo o mundo ocidental. Neste sentido, temos a necessidade de desmistificar os paradigmas conceituais das artes, de culturas e saberes contemporâneos, enquanto formas de produções que são construídas por diferentes povos, por meio de suas autonomias de práticas tradicionais, formadas por seus próprios modos de fazer arte, preservando as suas próprias identidades construídas no limiar da fronteira. O pensamento de fronteira, enquanto críticas de análises estão relacionadas aos processos de criação de arte, cultura e conhecimentos que são produzidos entre o limiar da subalternidade anticolonialista europeia.

A definição de Fronteira pontuada, colocada em discussão, como lugar epistêmico, formado por diferentes narrativas discursivas, com suas tipicidades de vários aspectos: artístico, educacional, social e culturalmente, que revelam outros modos de existência e de entendimento do mundo que foram silenciados ou mesmo suprimidos devido à colonialidade eurocêntrica.

As diversidades de práticas artísticas e culturais tradicionais podem ser consideradas à luz do pensamento descolonial, na perspectiva de um processo de luta e resistência ao anticolonialismo, que foram promovidos por grupos de comunidades, que vivem à margem dos grandes centros culturais, sendo uma característica do princípio do propósito do estabelecimento do teatro popular nordestino. Para Cunha: “pensamento de fronteira como espaço de lugares entre a diversidade das histórias subalternas e suas correspondentes subjetividades, isto é, o pensamento deve vir das margens” (Cunha, 2017, p.233).

O pensamento descolonial no teatro brasileiro, podem ser relacionadas as diversidades de práticas artísticas que são realizadas por diferentes meios de produções de coletivos de grupos teatrais comunitário, grupos de teatro negros brasileiros, grupos de teatros indígenas, que desenvolvem suas próprias práticas como um todo, ao cruzarem aspectos de ancestralidades locais, com outras formas de conhecimento de outros povos e lugares, valorizando as próprias possibilidades de capacidades críticas, e de articulação de novos saberes. A perspectiva descolonial, para a América Latina, tem relação com a proliferação de pesquisas de resistências culturais e sociais, ante a imposição epistemológica, enquanto cânone padrão e único de pensamento.

A importância da crítica e análises de produções de dramaturgias musicais descoloniais, que tenham os seus processos de produção criativa, intrinsecamente em anticolonialista eurocêntrica, sendo produzido do ponto de vista da fronteira, em relação ao contexto das artes cênicas brasileiras, podem contribuir para a mudança nas relações de racismo estrutural, e a identidade cultural, no sentido reverso da subalternização, buscando valorizar novas e ancestrais formas de saberes, com as suas tradicionais práticas de produção artística cultural e social.

Vale ressaltar, a necessidade de conhecer e discutir sobre as outras perspectivas de construção artísticas que possam romper com a visão colonialista, que tenham uma proposta que oportunize um lugar de fala, a partir de narrativas que privilegiem os menos favorecidos. Neste sentido, temos como referência dois grupos de teatro negro brasileiro, em destaque: o TEN – Teatro Experimental Negro, de São Paulo e o Bando de Teatro Olodum, da Bahia.

Os processos criativos destes dois grupos de teatro são importantes enquanto referência de processos de produção de teatro negro brasileiro, que foram desenvolvidos a partir de um novo olhar de empoderamento, e valorização dos povos que foram invisibilizados, durante os processos de colonização do pensamento subalternizado europeu.

O pensamento descolonial, compreende a existência de diferenças epistêmicas em termos de entendimento do mundo, existentes nas tradições dos povos originários com as suas cosmogonias específicas indígenas, assim como os povos afrodescendentes que têm as suas próprias narrativas e saberes e que teve a sua invisibilização pela colonização do pensamento subalternizante. A colonização do pensamento brasileira, tem sido expressado no processo da invisibilização dos saberes tradicionais de povos ancestrais, quando são negados os seus direitos das minorias étnicas, na continuidade de reproduções estereotipadas dos povos afrodescendentes, que por consequência acaba ratificando a institucionalização do racismo estrutural brasileiro.

O TEN foi criado por Abadias Nascimento²² em 1944, com uma proposta de resistência e o combate ao racismo estrutural brasileiro, por meio de sua trajetória dramaturgia teatral e preparação pedagógica de seus atores e atrizes. O TEN foi importante para o processo de valorização e formação dos primeiros atores e atrizes do teatro negro brasileiro, sendo um grupo formado por: empregadas domésticas, pedreiros, motoristas dentre outros trabalhadores. O TEN tinha a proposta de combater o racismo nas artes cênicas, na tv e desenvolvendo suas próprias metodologias de preparação do ator negro brasileiro, revelando ostensivamente uma postura de resistência nas artes cênicas e no sentido pedagógico, um pioneirismo no combate à discriminação racial, dando voz aos primeiros artistas negros brasileiros.

O TEN ao longo da história de atuação na contribuição para a trajetória da história da evolução das artes cênicas afrobrasileira em geral, mobilizou diversos esforços para inserção dos atores negros e atrizes negras nas artes cênicas brasileira, já que antes do grupo a presença dos atores negros no teatro era quase inexistente, ou quando tinha era apresentada de maneira estereotipada. Os primeiros espetáculos montados pelo TEN foi *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, apresentado no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1945.

O pioneirismo do TEN valorizou o poder de voz, a partir de estudos de intelectuais negros brasileiros, a exemplo de Guerreiro Ramos²³, que tem valorosa importância refletida até os dias atuais para a memória do teatro negro brasileiro. O grupo TEN, além de proporcionar a valorização e formação dos artistas e da estética negra, alfabetizou e politizou mulheres e homens negros brasileiros, oportunizando o poder de voz e fala, trazendo para o centro da cena, as atrizes e atores negros, não mais como coadjuvantes, mas como protagonistas e sujeitos de suas próprias narrativas de história. Para Freitas:

o Teatro Experimental do Negro (TEN), a negritude saiu do mero papel de coadjuvante e protagonizou nos palcos brasileiros e, em Salvador, desde a década de 90, o Bando de Teatro Olodum dá continuidade e contribui para a permanência desse ideal de Abdias do Nascimento, uma referência para o grupo, através das culturas entrecruzadas no território brasileiro (Freitas, 2017, p.157).

²² Abdias do Nascimento, Abdias do nascimento (1914-2011) nasceu em Franca, interior de São Paulo. Foi escritor, artista plástico, teatrólogo e político ativista pelos direitos humanos e da luta contra a discriminação racial no Brasil.

²³ “Guerreiro ingressou na primeira turma do Curso de Ciências Sociais, da Faculdade Nacional de Filosofia (FNL), na Universidade do Brasil, na qual se tornou Bacharel em Ciências Sociais em 1942 e, paralelamente, cursou Direito na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro” (Maria, 2018, p.114).

O Bando de Teatro Olodum, foi Fundado em 1990, em Salvador, materializando uma importante referência na cultura baiana. O Grupo tem sua localização no Teatro Vila Velha, área central de Salvador. O Bando de Teatro Olodum tem um elenco formado por atores, atrizes, músicos e dançarinos, diretores musicais e coreógrafos, predominantemente negros.

Seu surgimento tem contribuído para o fortalecimento de uma temática de empoderamento da raça negra na cena teatral brasileira, e sobre o racismo estrutural nas artes cênicas nacionais. Com suas produções artísticas diferentes da visão hegemônica e eurocêntrica da sociedade brasileira, o grupo utiliza as bagagens culturais multiétnicas, trazidas das heranças da ancestralidade negra e sua tradição sociocultural, como matéria-prima para o processo criação dos seus espetáculos musicais.

O diretor do grupo, Meirelles, idealizou uma proposta de estética cênica partindo o imaginário da realidade cotidiana do povo soteropolitano. O projeto de concepção do grupo teatral foi levado ao presidente do Grupo Cultura Olodum, João Jorge Rodrigues, que ratificou a parceria com autonomias financeiras e temáticas para a criação do grupo teatral. O Bando de Teatro Olodum tem sua teatralidade típica, fundamentada nas raízes étnicas de origem históricas ritualísticas da religiosidade de matriz da cultura africana, pautadas nas lutas e resistências históricas dos povos negros escravizados, durante o período da colonização do Brasil.

A música, em seus espetáculos tem a função de um elemento dramático de comunicação com a plateia, a partir da energia percussiva dos tambores que dialogam com diferentes gêneros musicais, ao exemplo: axé music, rap, reggae, dentre outros ritmos populares musicais rigorosamente selecionadas pelo coletivo, ou especificamente compostas para espetáculos do Bando. A musicalidade dos espetáculos, tem como princípio estético, a contribuição para o processo comunicativo da narrativa dramatúrgica musical com o público.

Os aspectos descoloniais do Bando de Teatro Olodum estão relacionados a valorização do protagonismo dos atores, atrizes e dançarinos negros, dando espaço de voz e vez ao movimento artístico, social e político, através das artes cênicas do teatro negro brasileiro. Sobre a importância das produções, em quanto forma de reversão do racismo estrutural, no contexto cultura, social e nas artes cênicas brasileiras, Freitas explica: “o Bando de Teatro Olodum rememora criticamente as falácias contadas sobre os negros na historiografia brasileira para desmitificar a perversa lenda criada pelo eurocentrismo, sobre o escravismo branco e conformismo negro” (Freitas, 2017, p.139).

Em relação à musicalidade dos espetáculos do Bando de Teatro Olodum, a percussão em cena é um elemento característico em quase todos os espetáculos musicais do Bando. Ao longo da trajetória do grupo, a percussão foi ganhando destaque, gradativamente, principalmente após a chegada do diretor musical, Jarbas Bittencourt, que trouxe propostas de outras sonoridades negras, que foram sendo assimiladas, dialogando com outros gêneros musicais e criando novos gêneros musicais, ao exemplo do samba-reggae.

Em evidência temos o espetáculo musical *Ó PAÍ Ó*, que foi encenado em 1992, inspirado no cotidiano do modo de vida e sobrevivência dos moradores e pessoas que transitam pelo bairro do Pelourinho, centro histórico de Salvador. A montagem retrata o dia-a-dia de vários personagens típicos cômicos, que levantam questões relevantes sobre preconceito e consciência racial. O processo de criação do texto/espetáculo partiu de um trabalho de investigação, lideranças comunitárias, institutos culturais e debates com a presença dos poderes públicos e da sociedade civil organizada, pesquisadores da universidade, comerciantes e com moradores do bairro. Para Meirelles: “o texto da peça que, além de evitar maniqueísmos apressados para explicar um fato social complexo, consegue esboçar as primeiras respostas para aquelas questões que hoje os baianos se fazem...” (Meirelles *apud* Freitas, 2017, p. 145).

Interessante destacar o contato que tivemos com o grupo o Bando de Teatro Olodum durante IX edição – Etapas Ceará e Maranhão, no Festival do teatro Brasileiro, idealizado por Sérgio Bacelar, sendo realizado no Teatro Arthur Azevedo, em São Luís em 2009. Durante o festival na Cena Baiana foram apresentados três espetáculos musicais: *Ó PAÍ Ó*, direção de Márcio Meirelles e direção musical Jarbas Bittencourt; Coreografia, Zebrinha; *CABARÉ DA RRRRRAÇA*, direção Márcio Meirelles, Músicas e direção musical, Jarbas Bittencourt; Coreografia, Zebrinha; *ÁFRICAS*, texto e direção Chica Carelli, direção musical, Jarbas Bittencourt, Coreografia, Zebrinha e além de diversas oficinas ministradas por integrantes do Bando de Teatro Olodum.

As oficinas que foram ministradas por integrantes do Grupo: Teatro, por Chica Carelli; dança para teatro: Zebrinha; Identidade e valorização da memória: Cássia Valle e a oficina música para teatro²⁴ por Jarbas Bittencourt, que foi realizada no Teatro Arthur Azevedo.

²⁴ A oficina de música para teatro foi ministrada pelo diretor musical e outros dois músicos do Bando: Jarbas Bittencourt, Maurício Loureço e Daniel Viera. A oficina teve a proposta de trabalhar a música no ponto de vista da improvisação e criações de composições sonoras musicais, a partir das teorias dramatúrgicas musicais sobre Paisagem Sonora de Murray Schafer.

4.2 A montagem do espetáculo *Preto Fugido* na década de 90

Nos anos 90, o teatro de grupo tem um papel importante para o desenvolvimento de produções teatrais, com propostas pautadas em processos colaborativos, que tenham temáticas voltadas à crítica social e política. Durante a década de 90, alguns grupos já apontam um amadurecimento, que por consequência do surgimento de novas estéticas, da experimentação de novos processos colaborativos, com propostas de produções teatrais autorais, começam ir além de suas fronteiras, experimentando diferentes espaços cênicos, em diálogos entre a periferia e os centros urbanos da cidade. Neste contexto, foi realizada a montagem do espetáculo musical *Preto Fugido*, de Cesar Teixeira, a partir do Projeto “Meninos e Meninas de Rua²⁵”, coordenado pelo Centro Brasileiro para Infância e do Adolescente – CBIA, em parceria com a Secretaria de Cultura do Maranhão – SECMA.

Naquela época, o Grupo GRITA ao completar 15 anos de existência, tinha uma trajetória exitosa, com uma produção de vários espetáculos teatrais musicais montados, sendo o seu principal projeto teatral, a *Via Sacra do Anjo da Guarda*, chegava a sua 10^a Edição. O espetáculo *Preto Fugido* foi apresentado num casarão colonial abandonado no centro de São Luís, em 1991 a 1993. Sendo um marco para o amadurecimento e renovação artística do Grupo GRITA, ao buscar outros espaços cênicos, além das fronteiras de sua sede, realizando a montagem do espetáculo musical *Preto Fugido*, no centro histórico²⁶ de São Luís, que tinha sido revitalizado recentemente, sendo conhecido popularmente como Reviver.

O Centro Histórico da capital da cidade de São Luís é formado por mais de mil casarões seculares, a grande maioria deles, são revestidos com azulejos tradicionais vindos diretamente de Portugal durante os séculos XVIII e XIX, mas naquela época e ainda hoje, existem muitos casarões que estão velhos e abandonados. Sobre a importância do processo de formação do teatro de grupo brasileiro na década de 90, Moreira explica: “nos anos 90, ocorre o segundo boom de teatro de grupo que, além de seus aspectos ideológicos, torna-se importante estratégia para a sobrevivência artística, principalmente no teatro realizado fora do eixo Rio-São Paulo” (Moreira, 2014, p.04).

²⁵ “O programa visa discutir essa problemática da infância e adolescência de rua, através de várias linguagens artísticas, e o teatro é uma delas” (Silva, 2002, p.75).

²⁶ Toda essa importância histórica também foi responsável pelo Tombamento da capital em 1974 pelo IPHAN.

O espetáculo musical *Preto Fugido* teve a direção teatral de Tácio Borralho; texto e canções musicais, de Cesar Teixeira, a iluminação de Laslow, e o elenco de atrizes e atores: Zezé Lisboa, Eliane Moreira, Cláudio Silva, Gigi Moreira (1957-2020), Josimael Caldas, Renato Porto, Itaci Filho e José Roberto Gomes. O espaço cênico enquanto elementos visuais da encenação do espetáculo *Preto Fugido* teve a sua importância por servir como uma metáfora das situações do abandono do patrimônio histórico de São Luís, fazendo uma conexão entre o contexto da narrativa da história, os atores e o público.

As ruínas do velho casarão utilizado pelo Grupo GRITA, como espaço cênico, dialogou com o processo de composição da encenação brechtiana, obtendo uma significação simbólica representando um ambiente hostil, desolador, que ajudou com a proposta da ressignificação do local, com o cenário. Para a preparação do velho casarão abandonado foram realizados mutirões de limpeza e depois a cenografia foi ambientado com jornais, biombos e com diversos aparatos cênicos no palco. O cenário tinha a proposta de deixar todos os elementos cenográficos à vista dos espectadores para uma atmosfera anti-ilusionista.

IMAGEM 05 - O Velho Casarão durante o mutirão de limpeza



FONTE: ACERVO DO GRITA

4.3 O texto dramático, os personagens de *Preto Fugido*

O texto do espetáculo *Preto Fugido*, utilizado como referência para análise foi extraído do livro: Teatro Do Norte Brasileiro Coletânea Teatro Do Maranhão, Volume 2, sendo um dos organizadores, o diretor do espetáculo *Preto Fugido*, Tácito Borralho e Bene Martins²⁷. O livro apresenta uma coletânea com 11 dramaturgias de autores maranhenses contemporâneos, em destaque a peça, *Ganzola: A Peleja do Preto Fugido Contra os Inimigos da Lei*, de César Teixeira, o texto que deu origem a montagem do espetáculo musical *Preto Fugido*.

A organização da estrutura externa do texto dramático foi dividida em 11 cenas, tendo 05 canções musicais criadas especificamente para o espetáculo, 01 canção musical incluída na trilha sonora. O nome do texto, *Ganzola: A Peleja do Preto Fugido Contra os Inimigos da Lei*, tem relação à brincadeira de rua chamada “pegador”, muito popular nas periferias de São Luís. Ela acontece, durante a noite, um bando de meninos saía correndo atrás dos outros, daí vem o nome da brincadeira chamada de pegador.

O espetáculo musical *Preto Fugido* tem seu nome fundamentado no lúdico infantil das brincadeiras populares nordestinas, que dependendo da região brasileira onde é brincado, pode chamar-se preto fugido, pegador ou ganzola. As manifestações tradicionais evidenciam uma combinação de aspectos do mundo real e do mundo imaginário que se fundem pelo simbólico. As manifestações tradicionais, no contexto da convivência sociocultural, representam uma forma das pessoas de saírem das suas rotinas cotidianas e viverem um contexto do compartilhamento, a partir do encontro, por meio das festas ritualistas das brincadeiras populares.

O texto dramático da peça foi escrito no período da pós-ditadura militar, no início do processo de redemocratização do povo brasileiro. A sociedade vivendo ainda as marcas das consequências da repressão civil, a violência da censura das artes, e outras mazelas advindas dos períodos de subordinação, produzidas pelos processos de colonização eurocêntrica, foram temáticas catalizadoras para o processo de criação do texto da peça. O texto dramático dialoga com as formas tradicionais de narrativa dramática da tragédia grega antiga: Uma história de luta do bem contra o mal, por meio dos anti-heróis mirins, que depois, de uma morte nefasta, partem para um aventura épica, que ao final da história, tem seu fim trágico.

²⁷ Mestrado em Teoria Literária (UFPA); Doutorado em Letras (UFMG); Pós-doutorado em Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa). É professora associada da Universidade Federal do Pará. Atua na Faculdade de Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes (Borralho, Martins, 2022, p.06).

Uma narrativa dramática do texto, com recursos dramáticos inovadores para época, apresenta um tipo de narrativa da histórica que dialoga com estilo criação de necronarrativa²⁸, tendo como tema principal o infanticídio de quatro menores infratores de ruas, que são mortos em uma chacina por um grupo de extermínio de policiais do Estado. O Processo de construção de dramaturgia teatrais contemporânea, os elementos da narrativa que aproximam as escritas dramatúrgicas da necropolítica, fundamentam-se na construção narrativa do direito de assassinar, conferido legalmente ao Estado de poder. Para Bonfitto: “Teatros muito diferentes entre si, que se utilizam de diferentes matrizes no processo de criação do próprio fenômeno. Há teatros que partem do texto dramático, outros de imagens coletadas, outros de experiências vividas” (Bonfitto, 2002, p.125).

Vale ressaltar a temática abordada pelo texto, sobre os principais conflitos existentes entre os recém-direitos conquistados pelas crianças e adolescentes no início da década de 90, ante a agressão opressora da sociedade e do poder violento do Estado, a respeito da criação do Estatuto da Criança e do Adolescente, o ECA que tinha apenas 01 ano de publicação, quando o espetáculo *Preto Fugido* foi apresentado pela primeira vez, sendo o ECA, a principal questão motivadora para a montagem do espetáculo de *Preto Fugido*.

O texto traz importantes temáticas de problemas sociais, a exemplo: o êxodo rural, o latrocínio de menores pelo abuso de poder do estado e a problemática das drogas. Por isso, um caminho interessante e análises sobre o ponto de vista do conceito do pensamento descolonial, principalmente por entregar o lugar de fala para os menores excluídos por uma sociedade pós-colonialista, dando a possibilidade de poderem contar a sua versão da história, a partir do seu ponto de vista.

A peça tem elementos da estrutura do teatro épico, centrada na valorização das figuras dos anti-heróis protagonistas da história e ambiente entre a realidade, o sonho e o imaginário mitológico do folclore maranhense, a narrativa da história faz uma profunda incursão em mundos dicotômicos: o mundo dos sonhos e o mundo trágico e mortal, da vida real. Sobre o contexto da narrativa dramática da história Silva, esclarece:

A peça narra a trajetória de uma criança cuja família é expulsa do campo, se desloca para a cidade e se desestrutura. O pai torna-se um bêbado; a mãe, prostituta. o menino sai esmolando pelas ruas, sozinho na vida, e, para sobreviver, junta-se a um grupo de menores que são ameaçadas e extorquidos por bandidos de farda e anel de doutor. A partir daí, começa a aprender a toda arte da sobrevivência, convivendo com drogas e roubos (Silva, 2002, p.77).

²⁸ “Sustentaria sua dramaturgia na construção de ações dramáticas resultantes de interferências dos conceitos de necropoder/necropolítica cunhados pelo filósofo camaronês Chilles Mbembe” (Anunciação, 2018, p.96).

Os elementos estruturantes da narrativa dramática dialogam com a forma da tragédia grega antiga e do teatro épico brechtiano. Uma narrativa épica centrada na valorização das figuras dos anti-heróis protagonistas da história, que constroem um ambiente entre a realidade, o sonho, a partir de elementos do imaginário mitológico e dos festejos tradicionais de religião de matriz africana maranhense.

Em relação aos personagens míticos, do imaginário das lendas da cultura popular maranhense, temos: a mula-sem-cabeça e o bozinho do bumba-meu-boi. Segundo a caracterização desses personagens, comenta Silva: “Ambos têm somente a cabeça como forma definida, o restante do corpo é coberto por um manto, permitindo que a expressão corporal, a entonação e o comportamento do ator completem a leitura da identidade das figuras mitológicas” (Silva, 2002, p.81).

Os outros personagens são do núcleo familiar do personagem principal, os personagens secundários: Pedro Catequista, avô de Virgulino; Das Dores, filha de Pedro e Zé Piroca, marido de Das Dores. Os personagens coadjuvantes da história são os quatro menores de rua: João Piaba, Olhudo, Malandrecia e o personagem principal da história, Virgulino. O personagem, o Virgulino, representa um menino negro quilombola, da zona rural, que foge para a cidade, depois de sua família ser expulsa de suas terras, tendo que sobreviver num ambiente hostil, com outros meninos de rua, vivendo em momentos de intensa dramaticidade, quando são torturados e assassinados por policiais do Esquadrão da Morte.

As características dos personagens antagonistas da peça: o Coronel Hilário Felicidade, o Chefe de Polícia e o principal líder do grupo de extermínio, o Oficial de Justiça, um capanga do Coronel; o Político, demagogo e corrupto; Doutor, juiz, chefe do crime organizado; os Policiais, esquadrão da morte, e Dominguinhas, ladrão e traficante de drogas. Os personagens antagonistas da peça, representam simbolicamente, os três poderes do Estado, nas figuras dos representantes do Legislativo, Executivo e Judiciário, nas figuras do Juíz, Chefe de Polícia e o Políticos.

Os personagens principais da história, os meninos de rua, Virgulino, Malandrecia, João Piaba e Olhudo, podem ser analisados enquanto representações simbólicas dos principais tipos de conflitos de violências sofridas pelas crianças e adolescentes das zonas rurais, das periferias e dos centros urbanos das cidades, durante a década de 90, a exemplos temos: o infanticídio; a violência opressora do poder estatal; o racismo estrutural da sociedade e a problemática das drogas e o crime organizado.

4.4 A dramaturgia musical do espetáculo *Preto Fugido*

A montagem dramático-musical do espetáculo *Preto Fugido* teve como orientação da direção e da encenação, o Professor Dr. Tácito Borralho²⁹, que trabalhou com o elenco de atores, atrizes e músicos, os fundamentos sobre a interpretação de Brecht e Stanislavski. Sobre a utilização de Jornais, enquanto elemento de referência do processo criativo da encenação de *Preto Fugido* tem relação, com o infanticídio de muitas crianças assassinadas pela polícia, e por grupos de extermínio, já é uma constante nos jornais locais daquela época. De acordo com o autor, Cesar Teixeira “Essa peça é uma denúncia, para que as notícias publicadas sobre extermínio de menores, não se esvaziem” (Teixeira *apud* Silva, 2002, p.76).

IMAGEM 06: Cartaz do espetáculo musical Preto Fugido



Fonte: Foto de Edgar Rocha, acervo do GRITA

²⁹ Professor, ator, direto, e encenador do Espetáculo Preto Fugido.

Do teatro moderno até o contemporâneo, tem-se explorado o conceito da musicalidade enquanto modelo de estrutura de criações de dramaturgias musicais, em teóricos que criaram suas próprias metodologias de encenação e preparação do ator em cena. Ao exemplo em destaque, temos as propostas de encenadores, dramaturgos, que criaram laboratórios de estudos e desenvolveram práticas teóricas específicas de interpretação para atores/cantores, em destaque, Brecht.

Podemos perceber que alguns conceitos teóricos desenvolvidos por Brecht apresentaram importantes contribuições nos processos criativos de estética da dramaturgia musical contemporânea, ao atribuir à música da cena, uma função crítica, social e política. A dramaturgia musical brechtiana propõe uma reflexão dialógica e da análise da semiologia de seus signos sociais, a partir da utilização das *songs*, que são canções simples de caráter popular, e também, as ditas complexas, de caracteres eruditos, a exemplo das operísticas. Assim, Pinto esclarece: “O mestre alemão, dessa maneira, assinalou a sua opção por um gênero musical que dialogasse mais diretamente com o público que pretendia atingir numa primeira instância: a classe trabalhadora” (Pinto, 2008, p.26).

A encenação do espetáculo de *Preto Fugido* teve uma proposta de musicalidade brechtiana que trabalhou a utilização de *songs*, canções musicais de caráter popular, o canto na cena, coma utilização de música ao vivo, instrumentos musicais, dialogando com a encenação do espetáculo, de maneira crítica, contextualizando-as a partir do imaginário de ritmos da cultura popular maranhense.

Durante o espetáculo musical *Preto Fugido*, foram usados vários ritmos do imaginário da cultura maranhense, que são referenciados a partir do tambor de crioula, a ladainha, o coco de embolada, o canto das caixeiras do divino, o samba enredo de escola de samba, com seus instrumentos de percussão e corda, imprimindo cortes, dinâmica e ritmo nas ações dos personagens, dando continuidade narrativa das cenas.

Outros elementos da encenação foram os teatros de sombras e os teatros de formas animadas que foram utilizados como recursos ao longo das cenas, por meio da figura de bonecos, a exemplo da mula-sem-cabeça e do boizinho do bumba-meu-boi, que representam simbolicamente o imaginário de lendas e seres mitológicos da cultura popular maranhense. Dentro da encenação, os bonecos tem a mesma função do coro da tragédia grega antiga, entrando em cena, na parte dos estásimos, apresentando diálogos curtos, cantando e dançando suas coreografias, utilizando grandes máscaras.

O teatro musical contemporâneo tem reagido contra a centralização do texto, como única importância na dramaturgia, explorando novos processos de encenação a partir das várias possibilidades dialógicas existentes entre o texto, a música e a encenação. A dramaturgia musical brechtiana propõe uma reflexão e a análise da semiologia de seus signos culturais, sociais e ideológicos. A musicalidade dos espetáculos tem diálogos constantes com a encenação, os textos, o canto, as canções, interrompendo, conversando, e às vezes proferindo intenções, que podem ser divergentes, ou não ao anunciado apresentado.

A dramaturgia musical brechtiana é um elemento indispensável nas encenações dos espetáculos musicais do Grupo GRITA. A musicalidade dos seus espetáculos atribuem à música de cena, as canções musicais e as sonoridades, funções críticas, *gestus* musicais, estranhamento, que interrompem a ação dramática para evitar o ilusionismo da cena. Sobre as novas possibilidades de processo criativo da arte contemporânea, Moreira comenta: “a arte vive um momento de diluição de suas fronteiras: dança-teatro; teatro musical; performance. (...) musicalidade, corporeidade e teatralidade tornam-se novamente qualidades inseparáveis” (Moreira, 2012, p.21).

Enquanto aos procedimentos de análises do espetáculo *Preto Fugido*, temos como ponto de partida, a macroestrutura³⁰ a partir do roteiro diagramático. Para tanto, foi adotado como parâmetros de análise, a definição de conceito de dramaturgia musical que estabelece diálogos estéticos descoloniais, a partir de seus processos criativos de produção de teatro musical. A dramaturgia musical do espetáculo *Preto fugido* tem como foco de análise a musicalidade em relação aos processos criativos realizados no limiar das fronteiras, a partir de: cenas; as canções musicais e o canto na cena teatral.

Ao longo do processo criativo, aquilo que parece ser absolutamente adequado como estrutura plausível, como material pré-composicional de uma dramaturgia musical, pode ser revisto durante todo o processo criativo. A experimentação, por novos materiais acabam interferindo completamente no processo de produção do dramaturgo musical, no cotidiano da construção da encenação de um espetáculo musical. Sobre a definição da dramaturgia musical como forma de análise do processo criativo do espetáculo teatral, Mota esclarece:

Para a compreensão da especificidade de um campo de atividades em torno de obras dramáticas musicais e de sua tradição temos como ferramenta a dramaturgia musical, aqui definida como integração de diferenciados atos de composição, realização e recepção de um espetáculo (Mota, 2019, p.12).

³⁰ “macroestrutura, é o resultado final de um processo de amadurecimento da organização das partes da obra. A compreensão dessa organização das partes pode determinar o entendimento de diversas decisões criativas” (Mota, 2017, p. 276).

A última etapa da pesquisa tem o objetivo de analisar a musicalidade dos processos criativos que foram utilizados na dramaturgia musical do espetáculo *Preto Fugido*, a partir da pesquisa bibliográfica tendo como fonte principal os livros: Grupo GRITA, sua Estética e Sua Política, de Silva, e Teatro do Norte Brasileiro Coletânea Teatro do Maranhão Volume 2 contendo o texto da peça, Ganzola: A Peleja do *Preto Fugido* Contra os Inimigos da Lei, de Cesar Teixeira; além das pesquisas de campo, a partir dos depoimentos das entrevistas do autor do texto e canções, do diretor da encenação e atores do elenco da peça.

Para as análises da musicalidade das cenas do espetáculo *Preto Fugido* foram selecionadas 06 cenas, com suas respectivas musicalidade de cena, que em nosso entendimento possuem elementos pontuais que podem ser consideradas a partir da musicalidade da paisagem sonora das cenas, do canto do ator, das canções musicais na cena teatral. Para tanto, as letras das canções e as gravações dos áudios das seis composições musicais foram adquiridas diretamente do autor, Cesar Teixeira. Durante o contato que tivemos nas entrevistas, que gentilmente concedeu, e depois enviou as letras das músicas, com as gravações das seis canções, em formato de voz e violão.

As letras e os áudios das canções musicais foram transcritos para duas formas de registro da linguagem musical para cifra e partitura: primeiro utilizamos um violão de corda de Nylon, para fazer a transcrição dos áudios das músicas para formatar as letras cifradas, e depois um teclado Roland E-X20A, para fazer a transcrição das partituras das canções musicais, com um programa de criação para edição de partituras musicais chamado Musicore.

Outro aspecto em análise da dramaturgia musical do espetáculo *Preto Fugido* está intrinsecamente relacionadas às novas possibilidades estéticas descoloniais, em diálogo com o pensamento de fronteira, a luz das ideias de Walter Dignolo, que estão relacionadas aos processos produtivos da dramaturgia musical do espetáculo *Preto Fugido*, nas cenas, canções, canto dos atores nas cenas analisadas. Segundo Oliveira: “a descolonialidade não consiste em um novo universal que se apresenta como o verdadeiro, superando todos os previamente existentes; trata-se antes de outra opção” (Oliveira, 2022, p.70). Sobre a relação entre autor, os atores e o processo de criação da musicalidade do espetáculo *Preto Fugido*, em entrevista Cesar Teixeira comenta:

Embora não seja uma regra, é muito comum os autores acompanharem direta ou indiretamente a montagem de um espetáculo. No caso de “Preto Fugido” estive com o grupo desde o início, não só para a leitura de texto, mas também com o violão repassando as músicas. É bom lembrar que a peça foi dirigida por Tácito Borralho, com quem eu já havia trabalhado no Laborarte, e isso facilitou mais ainda (Cesar Teixeira apud Santos, 2014).

4. 5 O Roteiro diagramático³¹ do espetáculo *Preto Fugido*

CENAS	PERSONAGENS	INSTRUMENTOS	SONS	MÚSICAS	CANTO	PERFORMANCE
CENA 1 Morte	A família de Virgulino e Cel. Felicidade e Oficial de Justiça	Pilão e Tarrol	Tiro de Revolver	Toada do Socar Pilão.	Canto coral	Tambor de crioula
CENA 2 e 3 Êxodo	A família de Virgulino	Caixa do Divino	buzinas e motores de carros	Ladainha de Romeiros	Canto coral	Caixeiros do Divino Espírito Santo
CENA 4 Encontro com Meninos de Rua	Virgulino E os Meninos de Rua	Pandeiro, Zabumba, maracás	Música Alta	Preto Fugido	Canto coral	Coco de Embolada
CENA 7 e 8 Encontro com Meninos de Rua	Virgulino E os Meninos de Rua	Tambor, tamborim, tarol.	Marchas Enredo de carnaval	Bloco dos Pivetes	Canto coral	Escola de Samba de Carnaval
CENA 10 Morte dos meninos de rua	Virgulino E os Meninos de Rua Policias do Esquadrão de Morte	Caixa do Divino	Machinhas de carnaval	Cantiga da Mula-Sem-Cabeça	Canto coral	Caixeiros do Divino Espírito Santo
CENA 11 Final	Virgulino E os Meninos de Rua	Caixa do Divino	Tiros de revolver metralhadora	Oração Latina	Canto coral	Caixeiros do Divino Espírito Santo

³¹ “O roteiro diagramático faculta o acesso ao caráter modular da atividade, evidenciando a possibilidade de se dispor eventos a partir de suas perspectivas diferenciadas e simultâneas. Antes de propor falas para os agentes em cena” (Mota, 2016, p.18).

4.6 Análise da Cena 1 – Apresentação dos personagens

O espetáculo *Preto Fugido* começa com a apresentação do personagem protagonista e sua família, sendo retratados numa atmosfera de alegria, música e canto, demonstrando o cotidiano de uma tradicional, típica família de quilombolas do interior do Maranhão. Neste sentido, pode ser constatado a partir do contexto da narrativa dos personagens, e também, dos instrumentos da musicalidade da primeira cena, que o texto traz a essência dessa família na fala da personagem Pedro Catequista, segundo Teixeira: “Mas, Seu Coronel, a gente vive aqui feito cristão há mais de dois séculos. É terra de preto conquistada por escravos, que já têm calo até na alma de tanto forcejar neste chão de meu Deus” (Teixeira *apud* Borralho, 2022, p.142).

A primeira canção musical Toada de Soca-pilão é o tema das personagens que faz parte do núcleo da família de Virgulino: Pedro Catequista, Das Dores e Zé Piroca, que começam cantando de maneira coletiva a primeira canção musical do espetáculo, a Toada de Soca Pilão, no ritmo do tambor de crioula, enquanto que os outros personagens, Virgulino e as crianças brincam de pegador, fazendo uma referência ao nome do espetáculo, *Preto Fugido*. Sobre a musicalidade do canto dos atores no momento da cena, Silva esclarece:

Primeira cena, que como canto à capela, Soca Pilão, acompanhada somente com instrumentos de efeitos, como correntes, carrilhão, triângulo, chaves, pratos e caxixi. Logo depois, dá-se início ao tambor de crioula no ritmo bem acelerado, sendo tocado por um percussionista que faz três variações em um só tambor, pois normalmente, este ritmo é executado por uma parelha de três tambores e três tocadores operam o som. A parelha sugere denominação específicas; tambor grande é chamado roncadador ou rufador; o médio, meião ou socador, e o pequeno, crivador ou pererengue (Silva, 2002, p.89).

A história desses cantos até hoje, revelam o ritmo do trabalho das mulheres que vão improvisando as letras, embora não saibam ler, guardam tudo na memória e esses cantos resistem à modernidade em várias regiões do país. A simplicidade e a beleza das composições vêm do cotidiano do trabalhador, cujas manifestações transformam as trabalhadoras em verdadeiras artistas: “o pilão é um instrumento de percussão. Então, o pilão está no meio. Uma mulher de cada lado tem a mão no pilão. A música já nasceu do trabalho”, segundo Renata Matta e Lucielene Silva, em entrevista ao G1, em 2011. E este acessório, transforma-se literalmente em instrumento musical, assim como na vida real, além de compor a cena da chegada das famílias que foram expulsas das terras, no formato de teatro de sombras.

Em sequência temos o início do conflito gerador da ação dramática, da narrativa da peça, com a entrada dos primeiros antagonistas: Cel. Felicidade, Oficial de Justiça e os Policiais do Esquadrão da Morte, que entram em cena ao som de um tarol, no ritmo de marcha militar, rompendo com a atmosfera do ambiente, trazendo uma tensão dramática a cena, com o assassinato de Pedro Catequista, e o incêndio da casa da família de Virgulino. Segundo Teixeira: “A faina dos lavradores e a brincadeira das crianças são interrompidas com a chegada do Oficial de Justiça, em seu enorme paletó xadrez, seguido por PMs fortemente armados (puxando, inclusive, um pequeno canhão)” (Teixeira *apud* Borralho, 2022, p.142).

Em relação a perspectiva descolonial no ponto de vista da fronteira, observados na primeira cena, podem ser considerados, a partir das temáticas apresentadas sobre: o êxodo rural devido a expulsão do campo e a violência e morte em terras quilombolas. Sendo uma ferida colonial, preconizada pelo poder do Estado, pela não demarcação das terras de quilombolas nas áreas urbanas e no interior do Maranhão, até hoje. Além da valorização da musicalidade das práticas ritualísticas ancestrais das religiões de matriz afrodescendentes, no ponto de vista do canto ritualístico, da originalidade dos instrumentos musicais afrodescendentes que fazem parte da cultura quilombola maranhense, a exemplo do pilão, o tambor de crioula, as quebradeiras de coco babaçu.

IMAGEM 07: Virgulino, Malandrecas, João Piaba e Olhudo



Fonte: acervo do GRITA

Sobre a estrutura melódica do Tambor de Crioula, a parte melódica dos cânticos ritualísticos dos cantadores de tambor, são chamados de toadas, parte cantada de forma improvisada, com uma estrutura melódica das toadas, não utilizam totalmente as notas da escala pentatônica, adotada no sistema sonoro europeu. Sobre o padrão das formas melódicas, Ferrete explica: “segundo o padrão das formas melódicas utilizadas pelos africanos, o Tambor de Crioula, caracteriza-se pelo canto e acompanhamento de instrumentos de percussão” (Ferrete, 2002, p.105). No ponto de vista descolonial de fronteira pode ser verificada pela a utilização do canto ritualístico e formas musicais fundamentados em manifestações culturais do período colonial, na perspectiva da resistência das tradições africanas, dos cânticos das toadas do tambor de crioula. Sobre a característica do Tambor de Crioula, esclarece Ferrete:

Um solista, logo após à entrada e aos primeiros toques dos tambores, “puxa” uma toada chamada por alguns de “toada de levantamento” e que pode independentemente ter sido improvisada naquele instante ou ser algumas dentre as centenas já existentes e que são do conhecimento de todos. A seguir, o coro composto pelos instrumentistas e demais homens coreiros presentes na roda (que podem também improvisar ou apenas cantar o coro) e uma parte das mulheres dançantes (coreiras) repete algumas vezes a toada por inteiro ou parte dela, passando esse canto a compor uma espécie de estribilho (refrão) para futuras improvisações desse primeiro solista ou de outros que assim o queiram. Não existe uma ordem específica de números de toadas a serem ditas por um mesmo cantador (que em alguns lugares chamam de “cabeceira”) bem como qualquer dos presentes à roda pode puxar uma toada, seja sua ou não (Ferrete, 2002, p.105).

A primeira música Toada de Soca-pilão foi composta em gênero de toada de tambor de crioula³². A canção musical tem 06 versos e 01 refrão. A composição musical tem uma estrutura de harmonia simples, apenas dois acordes, como podemos observar na cifra está no tom da escala diatônica de Dó, contendo apenas as notas da tônica e a dominante, representados pelas cifras C e G; a melodia apresenta intervalos ascendente e descendentes de terça e quintas, como podemos analisar nos primeiros 01 e 02 compassos da partitura da música, as escalas ascendentes e descendentes em graus conjuntos; e o rítmico do andamento da música está no compasso 6/8, contendo várias células rítmicas em sincopas musicais, a exemplo dos compassos 07, 08, 09 da partitura da música. Em relação a musicalidade das vozes dos cantadores de tambor de crioula, em geral, notamos um tipo de efeito, uso frequente da vozes impostadas, e involuntariamente outras vozes mais aguda, no coro, como se fosse uma segunda voz.

³² “É uma dança popular maranhense, provavelmente de origem africana, realizada tradicionalmente por populações de visível ascendência negra. Como a grande número de representação folclórica, tem um cunho religioso” (Ferrete, 2002, p.119).

GÊNERO MUSICAL: Toada de Tambor de Crioula
TOM: C

TOADA DO SOCA-PILÃO

Cesar Teixeira

C G
 Já mandei buscar no mato Cinco folhas de limão
 G C
 Eu vou socar pilão! Eu vou socar pilão!
 C G
 Que é pra temperar a cana e não derramar no chão
 G C
 Eu vou socar pilão! Eu vou socar pilão!
 C G
 Olho de moça bonita já plantei no coração

 G C
 Eu vou socar pilão! Eu vou socar pilão!
 C G
 Pra colher de manhã cedo A flor do manjeriço
 G C
 Eu vou socar pilão! Eu vou socar pilão!
 C G
 Bem-te-vi ele só canta Pra espantar a paixão
 G C
 Eu vou socar pilão! Eu vou socar pilão!
 C G
 É que nem “preto fugido” enfrentando gavião
 G C
 Eu vou socar pilão! Eu vou socar pilão!

Link da canção Toada do Soca Pilão:

<https://drive.google.com/file/d/1pCf4104APAw3-6zrYIoeERGvOFE925m/view?usp=sharing>

Toada do Soca-Pilão

transc. Partitura_Ricardo Wayland

Cesar Teixeira



4.7 Análise das Cenas 2 e 3 – Exposição do conflito gerador da ação dramática

A cena 2 traz o contexto de uma denúncia velada, de maneira resignada da família de Virgulino, pelo assassinado do patriarca da família. A cena tem uma representação simbólica de uma romaria de retirantes, em referências aos Autos Sacramentais Religiosos da Idade Média. As canções são interpretadas a capela em forma de Ladainha, com as vozes em uníssono, formando assim um grande coro, no ritmo de um andamento lento e a melodia traz um tom melancólico. Sobre a intensão da cena, Teixeira, comenta: “O morto é carregado numa rede, e sua camisa serve de estandarte aos desterrados, que passam uma garrafa de pinga de mão em mão, entoando uma ladainha” (Teixeira *apud* Borralho, 2022, p.144). A encenação utilizou o teatro de sombras, criando uma procissão de romeiros, que expressava seus passos, ao compasso da canção música da cena. As sombras das personagens, disformes caminhando em fila, pausadamente, até configurar o perfil da imagem de cada ator. Sobre a musicalidade da cena, em entrevista, Borralho comenta:

Um das cenas mais bonitas que eu acho desse espetáculo quando eu idealizei no começo do espetáculo era uma família de retirantes que eles vinham e viravam notícia de alguma forma. Eu fiz a cena em sombras, com pilões tocando, e na verdade quando esse povo vinha entrando e a sombra deles aumentando eles rompiam o jornal, deixavam de ser uma notícia lida e passavam a ser uma notícia explícita (Borralho *apud* Santos, 2014).

A palavra ladainha vem do grego e significa súplica. Mas desde o início da Igreja ela foi utilizada para indicar não quaisquer súplicas, mas as que eram rezadas em conjunto pelos fiéis que iam à procissão. Essa ladainha no caso é cantada de forma coletiva a camisa do morto, a dor da perda, mas um assassinato nas terras dos trabalhadores rurais. Por outro lado, a questão descolonial de fronteira tem relação com a valorização dos cânticos de ladainhas que fazem parte das manifestações culturais do período colonialista, de origem portuguesas, que foram deixadas de herança do colonialismo português no Maranhão, enquanto forma de resistência, continuou sobrevivendo em forma de sincretismo religioso, incorporado as manifestações religiosas de matriz africana.

Os sincretismos religiosos entre a religião católica e as culturas afrobrasileiras também é evidente em todos esses festejos tradicionais da cultura maranhense, visto que, as diversas práticas com as suas tradições, como os principais personagens do imaginário cultural, a exemplo temos: o bumba meu boi, o tambor do divino, o tambor de crioula e o tambor de mina, entre muitas outras, eram proibidas durante o período do colonialismo maranhense.

Na cena 3 temos o momento quando a família de Virgulino chega a cidade grande, depois de serem expulsos de suas terras. Podemos verificar na musicalidade da cena, o emprego do recurso de paisagens sonoras, enquanto elemento de narrativa da encenação, por meio da utilização de sonoridades que representam simbolicamente, um tipo de ambiente urbano das grandes cidades: música altas, buzinas, ruídos sonoros de motores de carros. Sobre o contexto da cena, nos esclarece Silva: “as tralhas que eles trazem são arrumados em um canto e o estandarte é fixado no chão, com a referência de símbolo inútil. Ruídos de motores, buzinas, ensurdecem os recém-chegados, que estranham e reclamam da zoadeira da cidade grande” (Silva, 2002, p.82).

IMAGEM 08: Policiais do Esquadrão da Morte



Fonte: acervo do GRITA

A canção musical *Ladainha de Romeiros* foi composta na tonalidade maior, como podemos observar na canção da música cifrada, seguindo a sequência do campo harmônica da tonalidade de ré maior. A canção musical está dividida em partes A e B, sendo repetidos os finais das estrofes e a C que funciona como um refrão. A canção tem uma melodia com escalas ascendente e descendente em graus conjuntos, como podemos analisar nos compassos 01 e 03 da partitura da canção musical. O ritmo da música está no compasso 4/4, andamento lento, contendo uma predominância células rítmicas com figuras com ligaduras, a exemplo dos compassos 27 ao 30.

A produção teatral da música sacra e religiosa maranhense desde o período colonial até os dias atuais apresenta inúmeras obras musicais ligadas à devoção religiosa. Neste contexto, encontramos a titulada festividades das *Ladainhas*³³. Fora da liturgia – as cerimônias oficiais da Igreja Católica – a população fazia seus próprios eventos. Para Cerqueira: “As ladainhas e novenas, compostas e interpretadas em festejos e procissões, entre outros, tinham origem popular e não eram reconhecidas no repertório oficial da Igreja, ao contrário do canto-chão, missas e motetos” (Cerqueira, 2017, p.12)

O aspecto descolonial de fronteira pode ser observadas na *Ladainha de Romeiros*, em a sua importância da preservação de composições de estilo ladainha, e a preservação do canto ritualístico sacros maranhenses, que vem sendo preservadas, a partir de suas tradições de oralidade, regatando melodias de ladainhas centenárias, sendo fundamental para preservação da identidade cultural. Neste sentido, temos em destaque o estudo do Professor Joaquim Santos, que por meio da tradição oral, conseguiu resgatar partes melódicas de uma ladainha centenária do compositor maranhense Antônio Rayol. Segundo Cerqueira:

Outro estudo que merece destaque é o de Joaquim dos Santos Neto (2009). Ao verificar a partitura da ‘*Ladainha Pequena*’ de Antônio Rayol presente no APEM, ele notou que a parte de violino estava em falta. Para recuperá-la, fez uma pesquisa de campo no interior do Estado, onde a população ainda cantava a melodia da obra por memorização e oralidade cerca de cem anos após a última interpretação da obra realizada através da partitura. Em seguida, realizou o registro sonoro da melodia cantada pela população, comparando-a com as demais partes sobreviventes da *Ladainha Pequena*, visando à restauração da parte de violino perdida (Cerqueira, 2019, p.186).

³³ “A *Ladainha* inicia com a invocação da figura divina através das palavras *Kyrie, Christe, Pater de coelis Deus, Fili Redemptor mundi, Spiritus Sancte Deus, Sancta Trinitas unus Deus*. Na sequência se dá uma serie de invocações da figura de Nossa Senhora através de diversos títulos espirituais” (Oliveira, 2021, p.182).

GÊNERO MUSICAL: Ladainha
TOM: D

LADAINHA DE ROMEIROS

D
 Nos ombros secos levamos
 G D
 Uma moringa de sangue
 D Em A D
 Há um hino em cada boca por onde o Anjo canta
 G D A D
 Há um hino em cada boca por onde o Anjo canta
 D
 Em nossas mãos a bandeira
 G D
 É a camisa do morto
 D A Em A D
 Tremulando feito alma expatriada do corpo
 G D A D
 Tremulando feito alma expatriada do corpo
 G
 Mas as fronteiras de arame
 F# Bm
 entre um e outro homem serão cortadas agora
 G D/F#
 Que todas as ferramentas
 Em
 Estão plantando na terra
 A D
 A semente das auroras

Link da canção Ladainha de Romeiros:

https://drive.google.com/file/d/1Eg7sgNBox7QmuB3QgUY8N3eF64GAu5db/view?usp=s_haring

4.8 Análise Cena 4– O desenvolvimento– o encontro de Virgulino e os meninos de rua

A cena tem início com um canto solo do personagem principal, cantando a canção tema do espetáculo *Preto Fugido*, composta em ritmo de coco de embolada, que ganhou na encenação, uma coreografia da dança do coco da cultura popular maranhense. Segundo Teixeira: “Virgulino entra no “palco” (sob um foco de luz) com uma lata de goiabada vazia na mão, uma baladeira enfiada no cós do calção e um livro debaixo do braço, vestido com uma camisa surrada do Flamengo” (Teixeira *apud* Borralho, 2022, p.144).

Sobre o contexto da cena, esclarece Silva: “os personagens interpretam o canto coreográfico de *Preto Fugido*, com jornais como forma de denúncia dos assassinos dos meninos e meninas de rua” (Silva, 2002, p. 89). Ao final da canção musical temos a quebra da quarta parede, quando Virgulino interage com o público. Segundo Teixeira: “Terminada a cantoria, desce e pede comida à plateia, foco de luz acompanhando” (Teixeira *apud* Borralho, 2022, p.146).

A cena continua com o encontro de Virgulino, o Político e os meninos de rua: Malandrecas, Olhudo e João Piaba. Neste sentido, a cena ganha uma dimensão de importância da fala do Político, que foi extraído do discurso do ex-presidente Collor, na publicação da 1ª edição do Estatuto da Criança e do Adolescente de 1989. Segundo Teixeira: “Pouco depois, um político (devidamente caracterizado) sobe no “palco” e faz um discurso em cima de um caixote, anunciando que a criança e o adolescente seriam prioridade no seu Governo” (Teixeira *apud* Borralho, 2022, p.146).

Para composição da cena, os personagens trouxeram para o palco uma musicalidade construída a partir da corporeidade do ator, embasado em pesquisas sobre as danças populares maranhenses, os instrumentos musicais e os recursos vocais que abarcam as culturas, afrodescendentes e as dos povos indígenas brasileiro.

Neste sentido, tiveram como referência coreográfica a dança do coco, que tem influências indígenas e africanas, assim como a maioria das festas folclóricas brasileiras. A maioria dos folcloristas concorda, no entanto, que a dança do coco tem origem nos cantos simples e improvisados das quebradeiras de coco, durante a procura do fruto nas matas e que, só depois disso, transformou em ritmo dançado. Neste sentido, é sinônimo de tradição e resistência cultural de um povo que luta para sobreviver, mas que traz alegria na alma. Sobre a referência a dança do coco na cena, esclarece Silva: “a dança do coco, difundida por toda o Nordeste, (...) é mais um dos ritmos da cultura maranhense que faz parte do espetáculo, sustentando a música popular chamada *Preto Fugido*” (Silva, 2002, p. 89).

O aspecto descolonial de fronteira pode ser observada na cena, a partir da perspectiva da performance teatral da musicalidade dança do coco e a canção musical *Preto Fugido*, que são fundamentais para a condução da narrativa da história, por meio de ritmos, cânticos, rituais da vida cotidiana e artísticas dos negros, que trazem na memória um repertório de performance-corporificada em diversos estilos de canto e de danças que aparecem na corporeidade das manifestações culturais populares maranhenses. Segundo Nunes: “oralidade, musicalidade, corporalidade, ancestralidade, material simbólico que se constitui na própria memória” (Nunes *apud* Siman; Contão; Luna, 2022, p.12). De acordo com Nunes:

Corpos negros, atravessados por toda essa oralitura trazem uma tessitura negra para a cena, rompendo com o ideal de teatro cujo corpo negro não é visto e/ou não tem voz. (...) Sendo assim, o corpo negro, a memória, a ancestralidade, a musicalidade são alguns dos componentes das estéticas negras usadas nas cenas teatrais hoje. No século passado, o teatro negro, queria ser visto e ter voz, hoje além de visibilidade e dizibilidade, ele traz outra narrativa para cena. Narrativa aqui não é apenas o que está sendo dito, mas também a imagem, a subjetividade, simbologia, a história de vida, a representatividade, a negrura que esses corpos em cena propiciam (Nunes *apud* Siman; Contão; Luna, 2022, p.11).

IMAGEM 9: O CANTO COREOGRAFADO DE PRETO FUGIDO



Fonte: acervo do GRITA

A dança do coco³⁴ é principal fundamento da musicalidade da encenação da cena 4, presente nas coreografias executadas pelos personagens, nas formas de canto popular e também no gênero da canção musical, tema do espetáculo *Preto Fugido*. Sobre a estrutura musical do coco, aponta Travassos: “Eles têm em comum, porém, o caráter “dialogal”, quer dizer, a condição necessária para sua criação é a troca contínua de réplicas entre vozes solistas e corais, sons instrumentais e movimentos de dança” (Travassos, 2010, p.16).

A canção musical tema do espetáculo *Preto Fugido* foi composta em estilo de coco de embolada, tendo a estrutura musical, sendo dividida com a introdução, começando com as vocalizes de uma melodia curta. Depois, temos três estrofes, a parte A, que repete o final da estrofe, a segunda parte B, repetindo o final da estrofe, e parte C repetindo o final e depois volta para a introdução até o final. Sobre o canto do coco de embolada, comenta Travassos: “alternam-se um solista e o coro de dançarinos de ambos os sexos; ou dois solistas, no chamado coco-de-embolada. Parte-se sempre de uma cantiga curta e fixa, repetida como refrão entre as intervenções individualizadas, propícias ao verso improvisado” (Travassos, 2010, p.17).

A composição musical está na tonalidade de Lá maior, tem uma estrutura harmônica mais complexa, com notas naturais, sustentadas e dissonantes, tem uma melodia com escalas curtas em graus conjuntos, como podemos analisar nos compassos 15 e 33 da partitura de *Preto Fugido*. O ritmo da música tem compasso 4/4, andamento rápido, como podemos ver representado na partitura a predominância nas estrofes e refrões, de figuras rítmicas, na primeira parte de colcheias; nas segunda parte, sequências de semicolcheias, como podemos identifica nos compassos 15 e 23.

O ritmo da música continuando sempre na mesma pulsação. Sobre a estrutura musical do coco de embolada, ela não tem um padrão, porém geralmente, as estrofes são cantadas de forma mais lentas e as estrofes com um ritmo mais acelerados. Sobre, a estrutura da linha melódica do coco de embolada, nos esclarece o comentário de Travassos: “no coco alternam-se o refrão, “parte mais lírica e de movimento mais amplo”, e estrofe em “ritmo declamatório precipitado e linha melódica de intervalos curtos” (Travassos, 2010, p.17).

³⁴ Não se procedeu ainda à descrição morfológica exaustiva das variedades de cocos, que estão distribuídas numa área muito vasta, não necessariamente contínua, do litoral cearense ao sertão e Recôncavo baiano. Será uma grande árvore, cheia de ramos? Os arranjos instrumentais variados resultam em sonoridades muito diversas (Travassos, 2010, p. 16).

GÊNERO MUSICAL: Coco de Embolada
TOM: A

PRETO FUGIDO

Cesar Teixeira

A G/B D A
 É pra lê, lê, ô, lê, lê, É pra, lá, lá
 B7 E7 A
 É pra lê, lê, ô, lá, lá (2x)

A
 Desde menino eu vivo perseguido,
 G/B A/D# D
 Com uma corda no pescoço

E A
 E uma bala no ouvido.
 A D A E A
 Eu vivo com a Polícia brincando "preto fugido".
 A D A E A
 Eu vivo com a Polícia brincando "preto fugido".

A
 Olha, seu moço, eu tenho sofrido!
 G/B A/D# D E A
 Mas sou carne de pescoço e não me dou por vencido:
 A D A E A
 hoje quem me persegue também será perseguido.
 A D A E A
 hoje quem me persegue também será perseguido.

A A#° D
 E qualquer dia eu fico atrevido,
 F# Bm
 Pego a minha ferramenta
 E A
 E corro atrás do bandido.
 A D A E A
 Quem com ferro fere, com ferro será ferido!
 A D A E A
 Quem com ferro fere, com ferro será ferido!

Link da Canção PRETO FUGIDO:

<https://drive.google.com/file/d/1SSGcsyUvscT6lqjE74LcHgiBCWs6k6nV/view?usp=sharing>

Preto Fugido

Transc. Partitura - Ricardo Wayland

Compositor: Cesar Teixeira

The musical score for "Preto Fugido" is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves of music, with measure numbers 5, 10, 14, 18, 22, 27, and 32 indicated at the beginning of their respective staves. The piece features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as accents and hairpins. The score concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

4.9 Análises das Cenas 7 e 8 – o clímax – o sonho dos menino de rua

A cena 7 começa com entrada dos seres mitológicos relacionados a cultura popular: a mula-sem-cabeça e o boizinho. Diz a “Mula Sem Cabeça - Eeeeu!? Você é que está fora de época. Estamos no carnaval. Aqui não é viveiro de Bumba meu Boi! A cena acontece quando as crianças de rua, sob efeito da cola fórmica, as quatro crianças de rua dormem profundamente e começam a sonhar, também dormir e sonhar é uma forma de espantar a fome.

No primeiro momento da cena do sonho, os garotos resolvem fazer uma grande festa. João Piaba e Virgulino colocam a bandeira nacional sobre um caixote, os tira gostos, quitutes, as bebidas e os charutos. Sobre a cena, esclarece Silva: “João Piaba, Virgulino e Olhudo vestem *smokings* por cima dos trapos, colocam chapéu e uma rosa na lapela; Malandrecas põe um xale. Em seguida, eles dançam, cantam” (Silva, 2002, p. 84).

Durante o sonho, acontece um baile carnavalesco, com a criação de um bloco de sujo de carnaval, fazendo menção aos antigos carnavais de São Luís. O baile de carnaval sonhado pelos meninos de rua, tem uma temática de narrativa centrada na realidade cruel e sem futuro feliz. A cena teve a proposta de coreografia, utilizando como referência o gênero musical de enredo de escola de samba, que tinha o acompanhamento de uma batucada com instrumentos de percussão, improvisando com materiais recicláveis. Segundo Teixeira: “Carregam as garrafas e latas vazias, fazendo uma batucada e cantando um samba (...). Olhudo é o Mestre-sala e Malandrecas a porta-bandeira, empunhando uma vassoura com a toalha de mesa pendurada” (Teixeira *apud* Borralho, 2022, p.161).

O gênero musical carnavalesco é fundamental para composição da cena, fazendo com que a música, Bloco dos Pivetes, tenha ainda mais destaque nas coreografias em referência ao carnaval de rua e a escola de samba. Em relação ao momento da cena, comenta Silva: “a música o nosso bloco vai sair, também de Cesar Teixeira, cantada pelos pivetes, traz à tona o carnaval de rua e eles desenvolvem uma coreografia, simulando uma escola de samba” (Silva, 2002, p.89).

A canção tem formato de gênero musical de samba enredo, cantada pelos meninos de rua, traz em seu discurso, um desejo de esperança em poder mudar o seu próprio destino. Sobre a musicalidade dos ritmos, timbres e os instrumentos em cena, Silva, comenta: “o enredo é acompanhado por uma batucada improvisada com materiais que as crianças manipulam diariamente. O zabumba, o pandeiro e o tarol sustentam o ritmo na coxia” (Silva, 2022, p.89).

A cena 8 inicia depois da canção musical Bloco dos Pivetes, ao som da música marchinha de carnaval. A cena mostra os meninos de rua, observando dois personagens típicos do imaginário do carnaval, o Sheik e a Odalisca. Os personagens e a cena tem diálogos com a estética da Comédia Dell'Arte no contexto do conflito romântico, entre o Arlequim e Colombina. Sobre o uso e a funcionalidade do gênero musical da marchinha, gênero musical carnavalesco, inverte essa função social das relações humanas e suas trocas simbólicas. Para Tragtenberg: “Seu uso também tem a função de juntar, só que para pular, dançar, seduzir, se divertir, como também para descolocar as máscaras do jogo social, interpessoal, expressar a individualidade e as diferenças” (Tragtenberg, 2008, p.35). O final da cena 8 chega no seu momento de clímax, quando os meninos de rua interrompem o clima de sedução dos personagens do Sheik e da Odalisca, roubam o casal, matam o Sheik e a Odalisca é estuprada, por uma das crianças de rua, o Virgulino, sendo depois perseguidos pelos policiais do esquadrão de morte.

Vale ressaltar a musicalidade da cena 8 enquanto a utilização dos recursos de sonoplastia e a trilha sonora musical da cena, a partir da utilização das canções de marchinhas de carnaval e para construção das paisagem sonoras, estas que ambientam a encenação, por meios dos sons de carro de polícia, sons de tiros de revólver, usados na sonoplastia. A encenação trabalhou um tipo de narrativa que usou o sonho e a realidade para construção da cena. A cena finaliza com a constatação que tudo, ainda opera no contexto do sonho dos meninos de rua, sendo que momentos depois, todos serão surpreendidos e mortos pelos policiais.

IMAGEM 10: Os policiais do Esquadrão de Morte e os meninos de rua



Fonte: acervo do GRITA

O samba surgiu como um novo gênero musical histórico, no momento da criação da indústria fonográfica, sendo consolidado como o primeiro gênero musical de identidade nacional, entre as décadas de 1917 a 1931. Segundo Napolitano: “a primeira geração do samba, João da Baiana, Donga e Pixinguinha, entre outros, tinha a marca do maxixe e do choro” (Napolitano, 2002, p.34). Donga fez a primeira gravação do gênero samba: “Pelo Telefone” sendo assim o primeiro samba registrado na biblioteca nacional, em 1916 e também teve seu registro fonográfico pelo selo Odeon, em 1917. Porém, o gênero musical ainda tinha muito dos estilos do maxixe e marcha sendo tomado outra forma, ao final dos anos 30, com o surgimento de um novo estilo.

O samba enredo nasce junto com as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, principalmente influenciado pelo Samba do Estácio. Ressalta Napolitano que: “O tipo de samba conhecido como “Samba do Estácio” passou, a partir dos anos 30, a ser considerado o sinônimo de samba autêntico, de “raiz” (Napolitano, 2002, p.35). Seus primeiros compositores de samba enredo, em destaque foram: Ismael Silva, Alcebíades Maia Barcelos (Bide), Armando Vieira Marçal, entre outros.

A canção musical O bloco dos Pivetes tem uma composição em estilo de samba enredo, sendo sua estruturada dividida em 03 estrofes e 01 refrão. A tonalidade da música no tom de Lá maior, a música contendo uma harmonia bem elaborada, com notas maiores, menores sustentadas e adinonantes. O ritmo da música em compasso 4/4, com predominâncias de figuras musicais de colcheias, semicolcheias e sincopa, como podemos analisar nos compassos 12 ao 14 na partitura musical da transcrição da canção Bloco dos Pivetes.

A questão descolonial de fronteira no contexto da encenação, tem relação com os temas abordados na cena e na letra da canção musical: a corrupção, o abuso de violência do poder do estado, os diferentes níveis de violência sexual feminina. Em relação a musicalidade da encenação, tem ligação com a utilização do gênero musical carnavalesco, a partir de canções de marchinhas de carnaval, que deram possibilidades dialógicas de ressignificação simbólica aos elementos da narrativa dramatúrgica musical da cena, ao exemplo do instrumento do tarol, que em cenas anteriores, foi usado para a marcha militar, agora entra como parte da sonoridade da música de cena, no Bloco dos Pivetes. Tragtenberg a ponta: “a qualidade gestual do som são determinados com relação à constituição dos gêneros e a carga simbólica-histórica inerente a cada instrumento musical” (Tragtenberg, 2008, p.35).

GÊNERO MUSICAL: Samba Enredo
TOM: A

BLOCO DOS PIVETES

Cesar Teixeira

A E A E A A#° Bm F#
 O nosso bloco vai sair Nem que chova canivete
 Bm E A A#° Bm C° C#m7
 Ninguém pode proibir O sonho dos pivetes
 F# E A C° C#7 G#m7/5° C#7
 Djangos, moleques Nossa Porta-bandeira, que não tem INPS
 F#m
 Hoje desce a Avenida
 F# Bm
 E o nosso enredo
 C° G#m7/5° C#7
 É a própria vida
 Bm C° C#m7
 Embrulhada nos jornais
 F# E A
 Sob os olhos frios dos policiais
 A E A
 O mestre-sala já está acostumado
 A#° Bm7
 A viver trancafiado
 C° C#7 F#
 E, aporrinhado com a Censura!
 Bm C° C#m
 Escreveu com letras encarnadas
 F# F#m
 Nos muros da madrugada
 Bm E A
 Abaixo a Ditadura!
 F# Bm A
 Olha aí abaixo a Ditadura!
 A7 D
 Para a glória nacional
 Bm C° C#m F# Bm E A
 Qualquer dia o nosso bloco ganha o Carnaval.
 Bm C° C#m F# Bm E A
 Qualquer dia o nosso bloco ganha o Carnaval.
 E A
 Sai ou não sai?

Link da canção Bloco dos Pivetes

https://drive.google.com/file/d/174qj9AL5Ew9HMPTIRHUfgS1QXtu1TXnx/view?usp=s_haring

Bloco dos Pivetes

Transc. Partitura: Ricardo Wayland

Compositor: Cesar Teixeira

The image displays a musical score for the piece 'Bloco dos Pivetes'. The score is written in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The music is organized into seven systems, each beginning with a measure number: 7, 12, 17, 24, 29, and 36. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

4.10 Análises das Cenas 10 e 11– o desenlace - o fim trágico dos meninos de rua

A cena 10 temos como proposta o teatro de formas animadas, a partir da utilização em cena, de bonecos que fazem um canto coletivo e dança coreográfica. O personagem da Mula-sem-cabeça e do boizinho entram em cena, cantando a canção musical do estilo de valsa pastoril³⁵. Sobre a proposta da personagem da Mula-sem-cabeça em cena, Teixeira esclarece: “Saracoteia e dá pinotes, tentando impressionar. Vira-se para todos os lados como se esperasse estar sendo vista por alguém, no entanto sente que está sozinha. Então, desolada, canta e dança tristemente uma valsa de pastoril” (Teixeira *apud* Borralho, 2022, p.168).

A proposta da musicalidade dialoga com as festas de pastoril natalinos, por meio dos cantos ritualísticos das Caixeiras do Divino e o teatro de formas animadas, com grandes cabeças de bonecos manipuláveis. Os personagens mitológicos formam um canto coral, aos moldes da tragédia grega antiga, fazendo uma performance de canto coral e dança coreográfica.

O canto coral dos personagens mitológicos da Mula-sem-cabeça, expressa o momento entre o sonho e a realidade dos meninos de rua, que traz ao ambiente do palco, uma atmosfera de tensão dramática a cena. Sobre a proposta do personagem, Teixeira explica: “a Mula-sem-Cabeça para o seu canto e o bailado soluçando, encolhida, sendo consolada pelos outros personagens, que a cercam e tentam fazê-la sorrir. De súbito, presente alguma coisa no ar” (Teixeira *apud* Borralho, 2022, p.169).

A Cena 10 finaliza com a canção tema, A Cantiga da Mula-sem-cabeça, depois entram os policiais encapuzados, que fazem parte do Esquadrão da Morte, ao comando do Coronel Felicidade, assustam os seres mitológicos da floresta, instaurando na cena, uma atmosfera de medo e terror. Sobre a proposta da cena, Teixeira, comenta: “A Mula começa a pinotear, rinchando, como se estivesse possuída pelo Demônio. Os seres da floresta fogem apavorados. Entram os integrantes do Esquadrão da Morte, com suas máscaras e fortemente armados” (Teixeira *apud* Borralho, 2022, p.169).

³⁵ Encenado durante o período natalino, esse gênero musical apareceu no Brasil como resultado da mútua influência de culturas que a colonização trouxe. No século XIX, fez mais intensamente parte da cultura popular urbana. Sua popularidade decresceu no fim do século e quase desapareceu no século XX, na fase em que era implantada a comunicação de massa (Pinto, 2002, p.16).

Podemos analisar a musicalidade da cena, de maneira descolonial de fronteira, a partir das relações dialógicas entre o canto ritualístico das Festas do Divino, com outros personagens simbólicos da cultura popular maranhense - os seres mitológicos, inseridos na encenação por meio do teatro de formas animadas - os personagens da Mula-sem-cabeça e o boizinho do bumba-meu-boi, e outros encantados que fazem parte do imaginário das lendas da cultura popular maranhense.

A dramaturgia musical da cena traz uma musicalidade que dialoga com várias manifestações das festas tradicionais do folclore nordestino, fazendo ligação com os Pastores de Natal, ao utilizar o gênero musical da valsa pastoril, procedente do período do colonialismo, que em algumas regiões brasileiras, vem sobrevivendo como forma de resistência cultural, relacionado às formas dos cânticos ritualísticos das festas dos pastores natalinos nordestinos. Sendo o gênero musical da valsa, uma música tipicamente europeia, símbolo da identidade musical da alta sociedade eurocêntrica, que em terras brasileiras, tem fortes relações com a periferia e suas festas tradicionais da cultura popular.

IMAGEM 11: A mula-sem-cabeça e bonecos do universo mitológico



Fonte: acervo do GRITA

A música da cena 10, a cantiga da Mula-sem-cabeça, tem sua estrutura de composição musical inspirado nas festas religiosas de pastores natalinos, muito tradicionais nas periferias das localidades urbanas e rurais de São Luís, que tiveram suas origens durante o período do colonialismo brasileiros, com destaque no início do século XIX e XX, que atualmente vem sobrevivendo como forma de resistência cultural e resgate da memória das manifestações das tradições religiosas de matrizes africanas brasileiras. Sobre a musicalidade das festas de pastores, Pinto comenta: “Na festividade popular, as pastoras dão suporte às cenas, fazem o coro das músicas, acompanham-nas com castanholas ou tamborins. As regras da performance (coreografia e canções) e sua função fora do palco, no entanto, são controladas por homens” (Pinto, 2002, p.21).

A canção musical da Mula-sem-cabeça, foi composta na tonalidade de Lá maior, sendo sua estrutura composicional dividida em 6 estrofes. A estrutura harmônica bastante simples, com notas musicais naturais, maiores, menores e sustenidas e com sétima, se observa na transcrição da canção musical cifrada, tendo a seguinte sequência harmônica: A F# Bm E7 Bm E7. O ritmo da música tem a cadência característica da valsa, uma pulsação em ritmo ternário, $\frac{3}{4}$, com figuras musicais de semimínimas, semimínimas pontuadas e colcheias, como podemos observar, nos exemplos dos compassos 5, 13, da transcrição na partitura, da canção musical da Mula-sem-cabeça. A letra traz um eu lírico de uma canção de lamento e dor, com versos e refrão curtos.

As características descoloniais de fronteira podem ser considerado pela importância de seu valor imaterial relacionado ao resgate e a preservação da musicalidade dos autos natalinos: os instrumentos, as construções das melodias, ritmo, lírica e vestimentas. O pensamento de fronteira pode ser analisado a partir dessas possibilidades das relações dicotômicas clássicas: popular/folclórico, sagrado/profano, popular/erudito, rural/urbano. Sobre as relações dialógicas do Pastor de Natal e o pensamento de fronteira, Pinto comenta: “É uma celebração que coexiste numa região fronteira com a superposição de períodos históricos e culturais, com forças seculares e religiosas convivendo” (Pinto, 2002, p.17.)

CENA 10 – RÍTMO – Valsa Pastoril

TOM: A

CANTIGA DA MULA-SEM-CABEÇA

A
 Uma mula-sem-cabeça
 F# Bm
 Só pode cantar assim:
 Bm E7 Bm E7 A
 Ai, de mim! Ai, de mim! Ai, de mim! Ai, de mim!
 A
 Já não trago em meus cabelos
 F# Bm
 O cheiro do alecrim.
 Bm E7 Bm E7 A
 Ai, de mim! Ai, de mim! Ai, de mim! Ai, de mim!
 A
 Não posso mais na capela
 F# Bm
 beijar o meu serafim.
 Bm E7 Bm E7 A
 Ai, de mim! Ai, de mim! Ai, de mim! Ai, de mim!
 A
 Quando eu passo na floresta
 F# Bm
 Ninguém vê meu alfenim.
 Bm E7 Bm E7 A
 Ai, de mim! Ai, de mim! Ai, de mim! Ai, de mim!
 A
 Mesmo se desencantada
 F# Bm
 por um belo curumim...
 Bm E7 Bm E7 A
 Ai, de mim! Ai, de mim! Ai, de mim! Ai, de mim!
 Bm D
 Não posso apagar o fogo
 E7 A
 que sai de dentro de mim.

Link da canção CANTIGA DA MULA-SEM-CABEÇA

<https://drive.google.com/file/d/1qu4jBXRxInDjgHbNOG3yxSIOYv6-jOH-/view?usp=sharing>

Cantiga da Mula-Sem-Cabeça

Transc. Partitura: Ricardo Wayland

Compositor: Cesar Teixeira



4.11 Análise da Cena 11– o final de *Preto Fugido*

A última cena do espetáculo *Preto Fugido* inicia com a chegada dos policiais do Esquadrão de Morte. Entram com o rosto coberto com uma meia fina feminina, cor da pele, vestindo uniformes pretos, completamente armados, com revólveres, metralhadoras. Torturam cruelmente as crianças de rua que não reagem as violências, pois ainda estão em estado de sonolência, não conseguindo distinguir entre a realidade e o sonho. Sobre o momento da cena, Teixeira esclarece: “As crianças são fuziladas (luz vermelha). Os homens do Esquadrão retiram-se às pressas, depois de limparem os bolsos dos cadáveres e cuspirem sobre eles. O Coronel Felicidade contempla a sua obra, rindo” (Teixeira *apud* Borralho, 2022, p.171).

A cena segue com um blecaute, seguido de flashes de máquinas fotográficas que registram os corpos assassinados dos meninos de rua. Depois de alguns minutos, Virgulino, Malandrecas, Olhudo e João Piaba, aparecem estampados nos jornais, com tarjas pretas nos olhos, noticiando seus assassinatos. Em sequência, rasgam um buraco no jornal, alternadamente um por um, e saem em silêncio, em direção ao público, retiram as tarjas dos rostos lentamente, e iniciam em forma de canto coral a canção musical *Oração Latina*. Sobre a musicalidade da cena, a intensão da canção música na cena, Silva esclarece: “Geralmente, um a três músicos são instalados visivelmente no palco (...). A composição *Oração Latina* complementa a ação e, ao mesmo tempo, critica a conjuntura social” (Silva, 2002, p.87).

A canção musical *Oração Latina* teve uma proposta de musicalidade baseado nos cantos ritualísticos de tradição africana, com arranjos e instrumentos típicos das Caixas do Divino Espírito Santo da cultura popular maranhense. A letra da canção musical *Oração Latina* completa a ação dramática da cena, aumentando sua importância, no ponto de vista das bandeiras de lutas e a crítica contra a ditadura, ao racismo estrutural e violência do poder do Estado.

Sobre o início da cena, Silva faz um comentário diante da proposta da encenação relacionado ao canto ritualístico da canção *Oração Latina*, aos ritmos do tambor da caixa do divino e a musicalidade do canto do ator na cena, Silva comenta: “os primeiros trechos são um canto-falado, bem articulado, dando ênfase a cada palavra; em seguida entra o ritmo e a melodia original, baseados na Festa do Divino Espírito Santo de Alcântara, acompanhados por um único instrumento - a Caixa do Divino” (Silva, 2002, p.88).

O questão descolonial de fronteira da cena final, do espetáculo Preto Fugido, pode ser analisada na musicalidade da cena, por meio da Oração Latina³⁶, a partir da valorização dos cantos ritualísticos ancestrais africanos das caixeiros das Festas do Divino Espírito Santo, a utilização de instrumentos artesanais e arranjos típicos da cultura popular maranhense. A letra da canção musical Oração Latina, o compositor faz referências aos conflitos de terra no Maranhão, além de levantar importantes bandeiras: as lutas contra as desigualdades sociais e os direitos humanos, além da valorização da cultura e ritmos maranhenses; as críticas as elites sociais e políticas locais; os conflitos de terras no Maranhão e a luta contra a tortura da ditadura militar brasileira. Sobre o aspecto das bandeiras de lutas contidas na música Oração Latina, Araújo comenta: “Em *Oração Latina* César faz mais uma vez referência a Ditadura, no entanto, já em 1983 proclamando o fim das ditaduras na América e a expressão máxima do grito de Liberdade” (Araújo, 2016, p.10).

IMAGEM 12: O final do espetáculo Preto Fugido



Fonte: acervo do GRITA

³⁶ A canção Oração Latina, sendo gravada, por grandes compositores maranhenses, ao exemplo de Alcione, sendo adaptada para o espetáculo Preto Fugido na década de 90.

A canção musical Oração Latina foi composta durante o período da ditadura militar brasileira, na década de 80, sendo a grande vencedora do Festival VIVA de 1985, inserida uma década depois como a música de cena final do espetáculo *Preto Fugido*. A composição musical Oração Latina foi composta na tonalidade de Lá menor, sendo sua estrutura musical em 6 estrofes, dividida em partes A e parte B e refrão. A estrutura harmônica é bastante simples, com notas musicais naturais, maiores, menores e sustenidas e com sétima. Se observa na transcrição da canção musical cifrada, tendo a seguinte sequência harmônica de Am: Am G F E. O ritmo da música tem a cadência de pulsação, em ritmo ternário, $\frac{3}{4}$, com figuras musicais de mínimas, semimínimas pontuadas, semimínimas e colcheias, e síncopas, como podemos observar, nos exemplos dos compassos 2, 3, 5 da transcrição na partitura, da canção musical Oração Latina.

A canção Oração Latina, enquanto música de cena apresentou diálogo com as tradições das Festas do Divino do Maranhão³⁷, a partir de suas formas de musicalidade de cantos ritualísticos e do toque das Caixeiras do Divino. As Festas do Divino Espírito Santo realizadas no Maranhão compõem vários terreiros de matrizes religiosas africanas – cada qual tem a sua especificidade e preservam as tradições ritualísticas com determinados orixás e entidades espirituais.

Na Festa do Espírito Santo o protagonismo feminino tem seu papel fundamental com o canto ritualístico e o toque das Caixeiras do Divino, composto por um conjunto de mulheres que tocam caixa (instrumento de percussão) e cantam, comandando os rituais da Festa. Sobre a importância das Caixeiras do Divino, Mariano comenta: “São guardiãs da tradição e se espalham pelo estado do Maranhão, como em Alcântara, São Luís, Rio Grande, Pedrinhas, Rosário, Providência, Comunidade Quilombola de Santa Rosa dos Pretos, entre outras localidades” (Mariano, 2020, p.63). Sobre a proposta da musicalidade nas produções teatrais do Grupo GRITA, em entrevista a Cláudio Silva comenta:

É uma característica marcante do Grupo Grita as montagens dramático-musicais. Textos que eventualmente não tenham música, temos a preocupação de criar e fazermos uma adaptação, no contexto do texto sempre valorizando o ritmo da cultura popular, como coco, bumba-meu-boi, tambor de crioula e assim vai (Cláudio Silva *apud* Santos, 2014).

³⁷ As homenagens ao Espírito Santo teriam chegado ao Maranhão a partir da imigração de açorianos no século XVII. A semelhança entre as Festas do Maranhão e as dos Açores se pauta, por exemplo, no ritual do Império com a coroação dos Imperadores do Divino. Para além da corte imperial, há especificidades importantes, como, por exemplo, a associação da Festa aos terreiros de religiões de matriz africana, muito presente no estado maranhense (Mariano, 2020, p.63).

ORAÇÃO LATINA

CESAR TEIXEIRA

Tom: C

Am
 Esta nova oração
 G
 É uma canção de vida
 F E
 Pelo sangue da ferida no chão
 Am
 Que não cicatrizará
 G
 Nem tampouco deixará
 F E
 De abrir a rosa em nosso coração
 Am
 E diga sim
 G
 A quem nos quer abraçar
 F E
 Mas se for pra enganar
 Am
 Diga não
 G Am
 Ê, ê -i- a!
 G
 Com as bandeiras nas ruas
 F E Am
 Ninguém pode nos calar
 Am
 E quem nos ajudará
 G
 A não ser a própria gente
 F E
 Pois hoje não se consente esperar
 Am
 Somente a rosa e o punhal
 G
 Somente o punhal e a rosa
 F E
 Poderão fazer a luz do Sol brilhar
 Am
 E diga sim
 G
 A quem nos quer acolher
 F E
 Mas se for pra nos prender
 Am
 Diga não
 G Am
 Ê, ê -i- a!
 G
 Ninguém vai ser torturado
 F E Am
 Com vontade de lutar

Link da canção Oração Latina

<https://drive.google.com/file/d/1ZHiZaWZ3VxbUki5inTEwsXa-0Dm0ITRc/view?usp=sharing>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa fez no primeiro momento uma síntese do contexto histórico da trajetória da dramaturgia musical do teatro ocidental, tendo como foco, a interrelação entre a música, o texto e a cena. Neste sentido, o ponto de partida foi o Teatro Grego Antigo, no qual, foram identificadas, os pressupostos de origens da dramaturgia musical, ligados aos principais gêneros do Teatro Grego Antigo, que nasceram a partir do coro de ditirambos em adoração a Dionísio, deus do teatro grego. Estes cânticos ritualísticos, posteriormente formaram os principais gêneros do teatro grego antigo: a Tragédia e a Comédia, cujas obras e teorias teatrais, fundamentaram as duas principais teorias do teatro grego antigo: o conceito da *Mousiké* e a *Poética* de Aristóteles, que continuam até hoje sendo utilizadas enquanto parâmetros de criação, produção e análises da dramaturgia musical do teatro acidental contemporâneo.

Então, o levantamento sobre o contexto histórico da trajetória da dramaturgia musical do teatro ocidental, ao longo dos séculos até os dias atuais, foi importante para a constatação de quais foram os principais movimentos artísticos europeus e os pensadores do teatro contemporâneo, que são referências para o processo de fundamentação da dramaturgia musical do teatro ocidental. Neste sentido, houve a necessidade de investigar as possíveis colaborações destas práticas e teorias, para a criação de novas possibilidades de dramaturgias musicais do teatro maranhense, tendo como foco de análises, os processos de formação e produção dramaturgical musical do Grupo GRITA.

O segundo capítulo apresentou as dinâmicas históricas que formaram a dramaturgia musical do Grupo GRITA, durante o pioneirismo do teatro religioso instituído pelos Jesuítas, a partir de seus Mistérios e Autos Sacramentais durante o Maranhão Colonial. Depois com chegada das Companhias teatrais europeias, que realizaram apresentações de vários espetáculos e contribuíram ao longo dos tempos, com o intercâmbio cultural importante para o processo de formação da sociedade artística maranhense. Assim, destacamos o pioneirismo dos autores: Gonçalves Dias, Arthur Azevedo, que pela importância de suas produções, contribuíram para sedimentação da origem da dramaturgia musical do teatro de revista, do romantismo no teatro nacional e, especificamente, no teatro maranhense.

Neste sentido, temos em destaque principais grupos do teatro da cena teatral maranhense, os grupos surgidos entre as décadas de 60 a 90, respectivamente: TEMA, o LABORARTE e o Grupo GRITA.

Para os processos de investigação sobre a dramaturgia musical descolonial do Grupo GRITA, cujo objeto de pesquisa relaciona-se intrinsecamente com a dramaturgia musical do *Preto Fugido*, tendo como focos de análises: a musicalidade da cena, do canto e do corpo do ator em cena, ligados aos processos criativos da produção e preparação do ator, em diálogos com as teorias do pensamento descolonial, no ponto de vista do pensamento de fronteira, de Mignolo, enquanto resistência a posição de subalternidade epistêmica eurocêntrica. Para Belém: “a atitude de grupos teatrais brasileiros, ao assumirem a elaboração de treinamentos próprios e também a autoria de seus espetáculos, parece colaborar para inverter a posição subalterna” (Belém, 2016, 121).

A dramaturgia musical descolonial do espetáculo *Preto Fugido*, tendo como análises: os processos criativos relacionados a montagem do espetáculo, que abarca: o contexto histórico da produção do espetáculo; a narrativa textual afrodescendentes; os elementos da musicalidade do canto do ator; a música de cena e da performance coreográficas dos atores em cena, a partir de análises sobre enredo do texto; o contexto das narrativas das cenas; da musicalidade do canto individual e coletivo; as canções musicais autorais, baseadas nos ritmos tradicionais da ancestralidade da cultura popular maranhense, a exemplo temos, os mitos e as lendas, símbolos de resistência cultural baseados na cultura popular.

Tivemos como conceitos de análises o pensamento descolonial, enquanto perspectiva de análises a partir das temáticas intrínsecas ao pensamento de fronteira: a resistência cultural; a luta contra o autoritarismo das estâncias de poder, no ponto de vista da subalternidade eurocêntrica; os processos de criações coletivas; a utilização e ressignificação de ambiente urbano como espaço cênico; e também, a valorização de atores da comunidade na formação de elenco, serviram de fundamentação dos parâmetros de análises dos espetáculos musicais do Grupo GRITA, dos seus processos de produções autorais de dramaturgia musical descolonial.

O primeiro passo que inicia a caminhada, de qualquer proposta descolonial, é uma retomada de autoconsciência para compreensão, de como somos influenciados em nossos cotidianos de vidas, pelas relações de poder colonialista e o racismo estrutural. Temos que admitir que a colonialidade existe e age como formas simbólicas e reais do sistema opressor. Para Oliveira: “para compreender a produção a partir deste lugar é preciso destituir os conceitos tradicionais (ocidentais) de arte, cultura e conhecimentos” (Oliveira, 2022, p.75).

Por outro lado, atualmente percebe-se a escassez dos registros de pesquisas acadêmicas relacionadas às dramaturgias musicais e também sobre o pensamento descolonial relacionados aos grupos de teatro comunitário. Isto é, ainda conhecemos muito pouco, sobre as origens dos grupos de teatro, os contextos históricos de criação, produções e representação dos seus espetáculos musicais, e também, quais são os diálogos existentes entre a encenação e os espaços cênicos de representação dos espetáculos musicais que foram realizados em São Luís, durante o século XX e XXI.

A pesquisa trouxe enquanto contribuição, além das análises da dramaturgia musical do espetáculo *Preto Fugido*, as transcrições das canções musicais que compõem a trilha sonora, em duas formas de leitura musical: as Cifras, onde os acordes musicais são representados pelas letras: Lá (A), Si (B), dó (C), ré (D), mi (E), fá (F), Sol (G), e a partitura musical, com transcrições das melodias das seis canções musicais e o *link* dos áudios das canções musicais gravadas pelo autor, Cesar Teixeira.

A pesquisa abre diversos caminhos de reflexões e análises que estabeleceram relações entre a dramaturgia musical e o pensamento descolonial contemporâneo à luz das ideias do pensamento de fronteira, no sentido de resistência a subalternidade eurocêntrica, na perspectiva da reprodução de saberes. A importância de refletirmos, discutirmos e analisarmos antigas e novas produções artísticas dramatúrgicas musicais descoloniais de grupos teatrais brasileiros, que tenham intrinsecamente em suas práticas artísticas, um posicionamento anticolonialista eurocêntrica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Telmo. WALSH, Catherine (Ed.). **Pedagogias decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.553 p. Revista: Práxis Educativa, Ponta Grossa, v. 10, n. 2, p. 585-590, jul./dez. 2015.

ANDRADE, Cláudia. **Coro: corpo coletivo e espaço poético: interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário**. Universidade de Coimbra, 2022.

ANUNCIACÃO. Aldri Antônio Alves da. **Necronarrativa teatral: necropolítica como pulsão criativa de narrativas ficcionais para cena**. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 8, n. 1 [14], p. 86 - 99, jan./jun. 2018.

AQUILES, FÁBIO. **Onde há fogo, há música: a repressão militar nas décadas de 1960 e 1970 cantada e contada por cantores maranhenses**. Monografia apresentada a Coordenação do Curso de História da Universidade Estadual do Maranhão, para obtenção do grau de Licenciatura em História. UEMA, 2006.

ARAÚJO. Wilson Pinheiro. **Música e ditadura no maranhão: canções como elementos de contestação a partir do AI-5**. Esse trabalho faz parte das pesquisas que venho desenvolvendo como membro do Núcleo de Pesquisa em História Contemporânea (NUPEHIC) na linha de pesquisa Ditadura Civil Militar: Terror de Estado e Aparelhos de Repressão no Maranhão sob a orientação da Profª Drª Monica Piccolo. 2016.

BANU, Georges. **Peter Brook: esboço de uma obra**. Moringa - Artes do Espetáculo João Pessoa, V. 6 N. 1 jan-jun/2015.

BALLESTRIN, LUCIANA. **América Latina e o giro decolonial Decolonial turn and Latin America**. Revista: Brasileira de Ciência Política, Brasília, nº11, p. 89-117, maio/agosto, 2013.

BELÉM, Elisa. **Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial**. Revista: Revista Sala Preta , Vol. 16, n. 1, 2016.

BENNET, ROY. Uma breve história da música. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor: as ações físicas como eixo, de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORRALHO, Tácito; MARTINS, Benedita Afonso. **Teatro do norte brasileiro Coletânea Teatro Do Maranhão Vol. 2** [recurso eletrônico] . – São Luís: EDUFMA, 2022.

BORRALHO, Tácito. **O Boneco do Imaginário popular Maranhense ao teatro. Uma análise de O Cavaleiro do Destino**. Secretaria do Estado da Cultura – SESC, 2005.

BORNHEIN, Gerd Alberto. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 180.

BURZYNSKA, Ana. **Teatro Musical e Pós-dramático de Tadeusz Kantor**. Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 2, jul/dez 2016, p.135 a 145. João Pessoa, 2016.

CAMARGO, Roberto Gil. **Som e cena**. Sorocaba, São Paulo: TCM-Comunicação, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música**. Rio de Janeiro. Ediouro. 1968.

CARRASCO, NEY (2003). **Syngkronos: a formação da poética musical do cinema**. São Paulo: Via Lettera: FAPESP.

CASTIAJO, Isabel. **O Teatro Grego em Contexto de Representação**, 1ª edição: IUC, 2012.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Música maranhense**. UEMANET, São Luís, 2017.

CHAGAS, Rodrigo Lemos. **O treinamento corpo-mente – reflexões entre principais técnicas de Decroux e Meierhold nos processos de preparação do artista da cena**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas UFU- Uberlândia. 2022.

CHIARI, Gisele Gemmi. **A estética romântica do teatro de Gonçalves Dias: Leonor de Mendonça**. Tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira. Área de Concentração: Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientadora: Cilnaine Alves Cunha. São Paulo, 2015.

COSTA, Rodrigo Marconi da. **Inter-relação entre texto, música e cena: uma pequena introdução**. XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil.

CONCILIO, Vicente. **Modelo de ação e o jogo da Encenação com a peça didática De Bertolt Brecht**, Urdimento, 2011.

CUNHA, Carlos Alberto Motta. **Teologia de fronteira: encontros com a gnose liminar de Walter**. Anais Eletrônicos do Congresso Epistemologias do Sul v. 1, n. 1, 2017.

DIAS, Alder; ABREU, Waldir. **Por uma didática decolonial: aproximações teóricas e elementos categoriais**. Rev. Diálogo Educ., Curitiba, v. 19, n. 62, p. 1216-1233, jul./set., 2019.

DIAS, Gabriel Gouvêa Vilela. **A Rebelião do Corpo Contra o Conceito: A poética da fragmentação e uma dramaturgia desvinculada da filosofia logocêntrica**. Monografia de trabalho de conclusão de curso apresentada ao Departamento de Artes Cênicas/Ida/UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharelado em Artes Cênicas. Orientadora: Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto. Brasília 2018.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. São Paulo: Ática, 1990.

ELIAS Larissa. **Vazio de Peter Brook: ausência e plenitude**. Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Camillo Osorio de Almeida. Rio de Janeiro, 2004.

ESSLIN, Martin (1979). **Brecht: dos males o menor**. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues; MALETTA, Ernani de Castro (Orientador). **Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. (Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.

FONTENELE, Wesley. **Compreendendo a mímica corporal de étienne decroux[1898-1991] como uma arte interdisciplinar**. Revista do departamento de história e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 5, n. 2, jul./dez. 2016.

FONTEERRADA, Marisa Trech de Oliveira. **Raymond Murray Schafer – o educador musical em um mundo em mudança**. in: __. Pedagogias Em Educação Musical. Teresa Mateiro, Beatriz Ilari. (org.). Curitiba: Ibpe, 2011.

FERRETE, Sérgio Figueiredo. **Tambor de crioula: ritual e espetáculo**. 3ed. Comissão Maranhense de Folclore, São Luís, 2002.

FREITAS, Mabel. **A afromusicalidade do Bando de Teatro Olodum**. Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII, pp. 137 - 159. Recuperado em <http://iberoamericasocial.com/a-afro-musicalidadedo-bando-de-teatro-olodum>, 2017.

GALWAY, JAMES, **A música no tempo**. São Paulo. Martins Fontes: 1987.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. SP: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 2002.

GOMES, Adriane Maciel. **O teatro de Vakhtângov: fundamentos de uma prática teatral**. 2017.

KIBUUKA, Greice Ferreira Drumond. **A comédia de Aristófanes na fase de transição**. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2010. Orientadora: Nely Maria Pessanha Tese (doutorado) – UFRJ/FL/Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2010.

LEMOS, Vera San Payo de. **Brecht e a música**. 2004.

LEITE, Rodrigo Morais. **História do teatro ocidental: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo francês** / Rodrigo Morais Leite. – Volume 1. – Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020.

MADUREIRA, José Rafael. **Émile Jaques-Dalcroze sobre a experiência poética da rítmica - uma exposição em 9 quadros inacabados**. Dissertação de Doutorado. Orientadora: Eliana Ayoub. Campinas-SP, 2008.

MARIA, Nádia. **Descolonização epistêmica na perspectiva negro-brasileira**. Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutora. UFBA, Salvador, 2018.

MARIANO, Neusa de Fátima. **A Festa do Divino Espírito Santo: uma tradição em movimento**. vol. 3 | n. 5 | março 2020.

MARIANI, Silvana, Émile Jaques-Dalcroze a música e o movimento in: _____.Pedagogias Em Educação Musical. Teresa Mateiro, Beatriz Ilari. (org.). Curitiba: Ibpe, 2011.

MARTINS, Geraldo. **A música das peças de aprendizagem (*Lehrstücke*)**. Brasília: Universidade de Brasília; Doutorando; Marcus Mota. Músico, Dramaturgo. VI Reunião Científica da ABRACE 2011.

MIRANDA, CLARICE. **Coleção a história da música vol.** Curitiba. Expoente: 2010.

MORAES, João Lucio de. **A produção artístico-pedagógica de Murray Schafer e a Bauhaus**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Orientadora: Prof.^a Dra. Sonia Regina Albano de Lima Instituto de Artes - São Paulo, 2021.

MOREIRA, Jussara Trindade. **A contemporaneidade do teatro de rua : potências musicais da cena no espaço urbano** / Dissertação de Mestrado, Centro de Letras e Artes-UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.

MOREIRA, Laura Alves. **Dramaturgia: a arte de ator em processos colaborativos**. UNB, Brasília, 2014.

MOURA, Caroline Navarrina de. **Ensino, literatura e linguagens: novos tempos, novas abordagens**. 1.^a edição. Campo Grande, 2022.

MOTA, Jones Oliveira. **Teatro de revista contemporâneo: História, ensino e reexistência**. Orientadora: Profa. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.

MOTA, Marcus. **Dramaturgia Musical: Variações em Torno de sua Redefinição**. Música em Contexto 13, no. 2: 01-26.-2019. Disponível em <http://periodicos.unb.br/>.

_____. **A dramaturgia musical de Ésquilo**. Editora Universidade de Brasília, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.120p.

NEMI, Serena Ucelli di. **Biografia do mais famoso e diretor e scenografo de teatro internacional: Bob Wilson**. Disponível em: <https://serenaucelli.blog/2018/06/30/biografia-do-mais-famoso-e-diretor-e-scenografo-de-teatro-internacional-bob-wilson/>
Acesso em: 10/11/2023.

NOLASCO, Edgar César. **Os condenados da fronteira: pensamento fronteiriço e estética descolonial**. Revista Z Cultural.2016.

OLIVEIRA, Lucas Roberto. **Processo analítico para a declamação textual da *ladainha* em ré de Marcos Coelho Neto**. ANAIS DO IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES, 2021.

OLIVEIRA, Marcos Antônio Bessa. **Fronteiras na arte. Artes a partir de fronteiras**. Revista Visuais, nº 2, v. 8, UNICAMP, 2022

PINHEIRO, Lucas de Almeida. **Bob Wilson: por trás do olhar de um surdo e da voz-pensamento de um autista**. Dissertação de Mestrado, em Artes Da Cena, Na Área De Concentração De Teatro, Dança E Performance. Orientadora. Isa Etel Kopelman. Universidade Estadual de Campinas-SP, 2017.

PINTO, Davi de Oliveira; ROCHA, Maurilio Andrade (orientador). **A Música-Gestus nos espetáculos Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem é Um Homem e Nossa Pequena Mahagonny** (dissertação de mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

PINTO, Mércia. **Pastoril: um musical brasileiro**. Revista de Ciências Sociais, V33, n02 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 1998.

SADIE, Stanley (Ed.) (1994). **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar.

SANTOS, Andea Paula J. **Reflexão sobre o terceiro teatro na América Latina**. Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 41-55, jan./jun. 2013.

SANTOS, Felipe Augusto de Souza. **Poética do fracasso: dramaturgia e encenação no tempo de Samuel Beckett**. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. PUC-SP. 2015.

SANTOS, Fernando Brandão dos. **Canto na Tragédia Greta – Eurípides, Hipólito**. Revista Aletria, 2000.

SANTOS, Ricardo Wayland. **O canto na cena teatral - do espetáculo Preto Fugido do Grupo GRITA**. (Monografia). Orientadora: Profa. Dra. Maria José Lisboa Silva, Licenciatura em Teatro – UFMA, São Luís, 2014.

SEIXAS, Victor Paulo de. **Repetir e sentir: Mimo Corpóreo, treinamento e subjetividade**. Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de Título de Mestre em Artes. SÃO Paulo, 2016.

SILVA, Nelson Rodrigues da. **Teatro sagrado de Peter Brook**. Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Cláudia Guerra Madeira. FCSH- Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. 2016.

SILVA, Maria José Lisboa. **Grupo Grita sua estética e sua política**. São Luís: EDFUNC, 2002.

_____ **O Grupo Grita e o Teatro Comunitário: Um Processo de Prática e Construção Coletiva Multidisciplinar** In: II EIRPAC - Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias: Práticas Artísticas colaborativas/Participativas e Comunidades 2017.

SIMAN, Lana; CONTÃO; Camila; LUNA, Débora. **Teatro negro e atitude: a descolonização do corpo em performance**. Revista Interdisciplinar - Cadernos Cajuína, v.7, n2, 2022.

SIMÃO, Marina; SAMPAIO, Juliano. **Corpo e Descolonialidade em Composição Poética Cênica**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 665-690, out./dez. 2018.

STANISLAVSKI, **Constantin**. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena: dramaturgia sonora**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada**. Revista **IEB** n50 2010.

VEIGA, Luiz Guilherme. **Teatro e teoria na Grécia antiga**. Brasília: Thesaurus, 1999.

ZIMMERMANN, Nilsa. **A música através do Tempos**. São Paulo: Paulinas, 2007.

APÊNDICE

Transcrição da entrevista concedida pelo jornalista, poeta e compositor Cesar Teixeira, autor da peça teatral “Ganzola - A peleja do preto fugido contra os inimigos da lei” e das canções hino do novo dia, bloco dos pivetes, preto fugido e oração latina, entre outras criadas para o espetáculo montado pelo Grupo GRITA, do bairro Anjo da Auarda. Ele fala sobre o roteiro musical de “Preto Fugido”, título original da peça.

Ricardo Wayland – O espetáculo “Preto Fugido”, montado pelo Grupo GRITA na década de 90, foi baseado na sua peça teatral “Ganzola - a peleja do Preto Fugido contra os inimigos da Lei”. Qual sua relação no processo de adaptação do texto para o espetáculo dramático-musical do grupo GRITA?

Cesar Teixeira – *Não houve adaptação do texto. O espetáculo foi montado pelo GRITA na forma integral da última versão que eu fiz da peça original “Preto Fugido”, escrita em meados da década de 70 e que só foi liberada pela Censura Federal em 1979.*

Ricardo Wayland – O espetáculo “Preto Fugido” traz quatro composições suas: Hino do Novo Dia, Bloco dos Pivetes, Preto Fugido e Oração Latina. As músicas surgiram na mesma época da criação do texto adaptado?

Cesar Teixeira – *As músicas foram especialmente criadas para o espetáculo, com exceção de Oração Latina e o Hino do Novo Dia. Esta última, na verdade, é um antigo poema que foi musicado e utilizado para uma apresentação pública do grupo do Anjo da Guarda no final da década de 70, onde Cristo era representado por um lavrador. Depois, com alguma modificação, virou tema do enterro de Pedro Catequista, um dos personagens de “Preto Fugido”. Ao todo são seis músicas apenas, por isso não pode ser confundido com um musical.*

Ricardo Wayland – Qual a sua participação no processo de aprendizagem das músicas do espetáculo pelos atores que participaram em Preto Fugido?

Cesar Teixeira – *Embora não seja uma regra, é muito comum os autores acompanharem direta ou indiretamente a montagem de um espetáculo. No caso de “Preto Fugido” estive com o grupo desde o início, não só para a leitura de texto, mas também com o violão repassando as músicas. É bom lembrar que a peça foi dirigida por Tácito Borralho, com quem eu já havia trabalhado no Laborarte, e isso facilitou mais ainda.*

Ricardo Wayland – Depois de pronto, o espetáculo foi apresentado ao público no início da década de 90. O que achou do resultado final?

Cesar Teixeira – *Acima das minhas expectativas. Quando o espetáculo estreou em um casarão abandonado da Rua da Estrela, convidei um grupo de meninos e adolescentes de rua que eu havia entrevistado na Casa João e Maria. Foi emocionante. Assisti a quase todas as apresentações realizadas em São Luís. Depois o grupo foi apresentar a peça no Rio de Janeiro.*

Ricardo Wayland – Além, do Espetáculo Preto Fugido, existe outras obras suas criadas para o gênero dramático?

Cesar Teixeira – *Sim. Posso citar “A Morte do Boi Desmiolado”, montada pela Santa Ignorância Cia. de Artes em 2006, e o espetáculo de rua “O Batizado do Boi de Taipa”, encabeçado pelo grupo Vale Protestar, em 2009. Nesse mesmo ano também escrevi o roteiro “Memórias da Última Ceia” para a Companhia de Dança Olinda Saul. Existem outros textos inéditos engavetados.*

Transcrição da entrevista concedida pelo diretor do espetáculo preto fugido, o Professor Dr. Tácito Borralho que fala sobre as opções dramático-musicais do canto na cena teatral do espetáculo Preto Fugido do Grupo GRITA.

Ricardo Wayland – Professor Tácito Borralho, gostaria de lhe agradecer pela segunda vez que nos encontramos para uma Entrevista sobre a história do Teatro Maranhense, e assim como a primeira vez, o Sr. tem sido atencioso. Naquele outro encontro falamos sobre a origem do grupo Co-teatro neste, gostaria de conversarmos sobre o grupo GRITA, mas especificamente sobre da montagem do Espetáculo Preto Fugido, de Cesar Teixeira. *Quando falamos em teatro de cultura popular, falamos nas confluências da existência da música, dança e canto na cena. No espetáculo Preto Fugido, do jornalista e compositor Cesar Teixeira que foi montado pelo grupo GRITA, e encenado pelo Sr. em, 91, 92 e 93. Como se estabeleceu a criação dramático-Musical do espetáculo Preto Fugido, em relação à colaboração do grupo GRITA, Cesar Teixeira, o criador do texto e compositor das musicais e a direção do espetáculo?*

Professor Dr. Tácito Borralho – *Na verdade o Cesar coloca na dramática dele certo norte dramático-musical, vamos dizer assim. Pra ele simplicidade de composição é muito fértil e ele já propunha isso. O que eu fiz foi realmente usar essa composição musical em muitas das vezes, ou quase sempre como Gagues. E nisso que a intenção Brechtiana é isso. Agora não foram difíceis as adequações, as adaptações, ocorreram muito mais em termo de encenações de dramaturgia de palco que era a parte que me competia ali.*

Ricardo Wayland – Segundo a professora Maria José, nos seus trabalhos com o grupo GRITA sempre “há um trabalho sistemático de elaboração dos personagens, aulas de expressão corporal, dicção, respiração, interpretação, etc..” No espetáculo Preto Fugido as músicas eram cantadas, com acompanhamento de instrumentos feitos ao Vivo. Como era feito a preparação do canto na cena teatral do espetáculo preto fugido?

Professor Dr. Tácito Borralho – *Esse Pessoal todo tocava instrumento e cantava já. Não houve nenhuma dificuldade. Houve uma necessidade de preparação e ensaio. Eles já tinham toda uma formatação. Eu só dizia como deveria ser colocado em cena. Então se a voz era mais aguda ou mais grave, se eles deviam entrar cantando ou tocando. Eu organizava a parte visual. Preparação musical só enquanto cena. A qualidade de som, de vocalização de utilização de instrumentos eles dominavam.*

Ricardo Wayland – Considerando que o Espetáculo Preto Fugido tem quatro canções: Ladainha de Romeiros, O nosso samba vai sair, Oração Latina, e Preto fugido. Porque foram construídas paisagens sonoras dramático-musicais brechtianas relacionando aos nossos ritmos populares maranhenses. Aos exemplos de Ladainha de Romeiros (Caixa do Divino), O nosso samba vai sair (samba enredo de bloco tradicional); Oração Latina que utilizou o tambor de crioula e caixa do divino e preto Fugido com o ritmo de coco?

Professor Dr. Tácito Borralho – *Por que eu coloquei nessa ordem? Cenicamente funcionavam melhor, mas as composições eram de Cesar já estavam prontas. Eu somente usava essas composições com dança, canto dentro do andamento das cenas. Um das cenas mais bonitas que eu acho desse espetáculo quando eu idealizei no começo do espetáculo era uma família de retirantes que eles vinham e viravam notícia de alguma forma. Eu fiz a cena em sombras, com pilões tocando, e na verdade quando esse povo vinha*

entrando e a sombra deles aumentando eles rompia o jornal, deixavam de ser uma notícia lida e passavam a ser uma notícia explícita.

Ricardo Wayland – No livro *O grupo GRITA sua estética e sua política*, segundo a professora Maria Jose Lisboa, fala que “A interpretação em Preto Fugido exige do GRITA uma mistura de elementos do método de Stanislávski com o “distanciamento crítico” brechtiano”. Além do Distanciamento, foram utilizados outros elementos dramático-musicais brechtianas na criação do canto na cena teatral do espetáculo preto fugido, como Teatro épico e Música Gestus?

Professor Dr. Tácito Borralho – *O gestual o que chamaria de interpretação de atuação, a forma de cantar, de representar eles eram dentro de certa verdade simbólica. Era um simbolismo verdadeiro, o cara tinha consciência do que ele estava pro público ouvir. Ele não tava se reportando ao um personagem que não existe, e ser apenas um símbolo de alguma coisa. Ele era um símbolo que atuava que estava ali presente.*

Ricardo Wayland – Como foi a receptividade do público no espetáculo Preto Fugido?

Professor Dr. Tácito Borralho – *Foi maravilhoso. Primeiro que lotava, e era barato mais não tão de graça, e era uma coisa inusitada, espaço inusitado, todo mundo cantava a ultima música Oração Latina.*

Em entrevista concedida pelo Ator-cantor, Diretor, Encenador, Cláudio Silva, diretor do Grupo GRITA. Ele fala sobre o canto na cena teatral do espetáculo Preto Fugido.

Ricardo Wayland – Qual o tipo de canto na cena teatral foi mais utilizado pelos atores-cantores do Espetáculo Preto Fugido: em forma coletiva ou solos individuais?

Cláudio Silva – *Houve mais o canto coletivo do que o individual, embora o solo individual tenha marcado mais pra mim.*

Ricardo Wayland – A montagem dramático-musical do espetáculo foi feita, com auxílio de sonoplastia ou por música ao vivo com músicos e instrumentos?

Cláudio Silva – *O acompanhamento musical foi ao vivo, entre os próprios atores, com suporte de uma percussão e um violão.*

Ricardo Wayland – Os atores-cantores além de cantarem as músicas também tocavam algum tipo de instrumento em cena? Qual instrumento?

Cláudio Silva – *Os atores tocavam instrumentos alternativos, muitas das vezes, como lata, tampa de panela, panela, além de um triangulo, de vez em quando.*

Ricardo Wayland – Existem quatro momentos de canto na cena teatral do Espetáculo Preto Fugido: Ladainha de Romeiros, Meu bloco vai sair, Oração Latina, e Preto Fugido. Qual personagem o Senhor fazia? Ele cantava alguma dessas músicas?

Cláudio Silva – *O personagem principal, Virgulino. Ele cantava todas as músicas no coletivo e fazia um solo: “Oração Latina”, inicialmente em Capela.*

Ricardo Wayland – O grupo GRITA tem outras montagens dramático-musicais que utilizam o canto na cena teatral?

Cláudio Silva – *Sim. É uma característica marcante do Grupo Grita as montagens dramático-musicais. Textos que eventualmente não tenham música, temos a preocupação de criar e fazermos uma adaptação, no contexto do texto sempre valorizando o ritmo da cultura popular, como coco, bumba-meu-boi, tambor de crioula e assim vai.*

ANEXOS

ANEXO A



ANEXO B



ANEXO C

Acesse <https://doi.org/10.24035/1519-1146.2022.0001> para verificar se este certificado é válido. Código de validação: 1ZZB1P-A

**IV SIICS
Simpósio
Internacional
Interdisciplinar
em Cultura e
Sociedade do
PGCult** & IX Semana Acadêmica do PGCult

certificado

Certificamos que o trabalho intitulado **A Dramaturgia Musical Descolonial do Grupo Grita** foi apresentado por **RICARDO WAYLAND GOMES SANTOS**, durante o IV Simpósio Internacional Interdisciplinar em Cultura e Sociedade e a IX Semana Acadêmica do PGCult, realizados no período de 27 a 29 de setembro de 2022, em formato virtual.

São Luís - MA, 29 de setembro de 2022

Klaútenys D. Guedes Cutrim
Profa. Dra. Klaútenys Gledene Guedes Cutrim
Coordenadora dos Eventos

Flávio Luiz de Castro Freitas
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas
Coordenador do PGCult - UFMA

Realização

IC **FAPENÁ**
Associação de Faculdades de Pedagogia do Maranhão

Apoio



ANEXO D

Acesse <https://doly.com.br/validar-certificado> para verificar se este certificado é válido. Código de validação: 1HU1M1-A



**XVII ENCONTRO
HUMANÍSTICO
DA UFMA**

CERTIFICADO

Certificamos que o trabalho **A DRAMATURGIA MUSICAL DESCOLONIAL DO GRUPO GRITA** foi apresentado por **RICARDO WAYLAND GOMES SANTOS**, na modalidade Comunicação Oral, durante o XVII Encontro Humanístico da UFMA: ciências, humanidades e reconstrução democrática, realizado no período de 19/06/2023 a 23/06/2023, no Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão, em São Luís.

São Luís-MA, 23 de junho de 2023



Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas
Organizador do Evento



Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha
Organizador do Evento



Prof. Dr. Ronaldo Barros Sodré
Organizador do Evento

