

[Dossiê] AUDIOTOUR: percursos guiados e outras práticas contemporâneas



Organização:

Michele Louise Schiocchet

Milene Lopes Duenha

Paulina Maria Caon

Renata Ferreira da Silva

Verônica Veloso

v. 13 n. 2 (2026)

ISSN: 2358-3703

DOI: 10.14393/issn2358-3703.v13n2a2026-0

Organização do dossiê:

Michele Louise Schiocchet

Milene Lopes Duenha

Paulina Maria Caon

Renata Ferreira da Silva

Verônica Veloso

Imagem Capa:

Cândida da Silva Carneiro - Natividade -TO

[Dossiê] Título

AUDIOTOUR: percursos guiados e outras práticas contemporâneas

Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC
Universidade Federal de Uberlândia | IARTE

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Carlos Henrique de Carvalho/ Vice-reitor: Catarina Machado Azeredo
Direção EDUFU: Sertório de Amorim e Silva Neto
EDUFU- Editora da Universidade Federal de Uberlândia Av. João Naves de Ávila, 121
Bloco A – Sala 01 – Campus Santa Mônica 38408.100 – Uberlândia-MG
www.edufu.ufu.br | e-mail: edufu@ufu.br revista rascunhos ISSN 2358-3703

Revista Rascunhos: caminhos da pesquisa em Artes Cênicas
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Diretor IARTE

Jarbas Siqueira Ramos

Coordenadora do PPGAC

Daniele Pimenta (UFU - Brasil)

Editor Chefe

Fernando Aleixo (UFU - Brasil)
Daniel Santos Costa, (UFU - Brasil)

Organização / Curadoria

Michele Louise Schiocchet
Milene Lopes Duenha
Paulina Maria Caon
Renata Ferreira da Silva
Verônica Veloso

Comitê Editorial

O Comitê Editorial é formado pelos membros ativos do Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - IARTE - UFU

Conselho Editorial

Daniele Pimenta (UFU - Brasil)
Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU - Brasil)
Eduardo De Paula (UFU - Brasil)
Jarbas Siqueira Ramos (UFU - Brasil)
Mara Leal (UFU - Brasil)
Mario Piragibe (UFU - Brasil)
Narciso Telles (UFU - Brasil)
Paulina Caon (UFU - Brasil)
Clara Angelica Contreras, Universidad Del Bosque - Colômbia

Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
Amabilis de Jesus da Silva, Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Céli da Salume Mendonça, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
Elisabeth Silva Lopes, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Gerard Samuel, University of Cape Town (UCT), África do Sul
Giuliano Campo, University of Ulster, Reino Unido
Fernando Mencarelli, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Ileana Diéguez, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México
José Mauro Barbosa, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Julia Elena Sagaseta, Universidad Nacional de las Artes/UNA, Argentina
Leonel Martins Carneiro, Universidade Federal do Acre (UFAC), Brasil
Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil
Maria Lucia Pupo, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Nara Keiserman, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil
Patricia Aschieri, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina
Patrícia Caetano, Universidade Federal do Ceará (UFC), Brasil
Renato Ferracini, Universidade de Campinas(LUME/UNICAMP), Brasil
Silvia Citro, Universidad de Buenos Aires (UBA) y CONICET, Argentina
Vivian Martinez Tabares, Casa de las Américas, Cuba

Diagramação e Desing da capa

Fernando Aleixo (UFU - Brasil)

rascunhos.ppgac@gmail.com

Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 Bloco 3E - Santa Mônica - Uberlândia - MG - CEP: 38408-100

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista Rascunhos ou à Edufu.

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU

Rascunhos [recurso eletrônico]: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas/Universidade Federal de Uberlândia Instituto de Artes. Vol.13, n.2 (2026) - Uberlândia: EDUFU, 2026.
v.
Semestral
ISSN 23583703
Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/archive>
1. Artes-Periódicos . I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes.

CDU: 7



EDITORIAL

A *Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, revista vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC/UFU), apresenta nesta edição o dossiê ***Audiotour - Percursos Guiados e Outras Práticas Contemporâneas***, dedicado a práticas artísticas que colocam o corpo em movimento, a escuta em primeiro plano e o território como campo de experiência.

Os artigos reunidos neste número convidam o leitor a percorrer caminhos nos quais a cena se desloca do espaço tradicional e se reinscreve nas ruas, nos ambientes cotidianos, nas paisagens urbanas e nos territórios da memória. São pesquisas e criações que operam a partir do caminhar, do ouvir e do perceber, propondo outras formas de relação entre a arte, os espaços e a presença.

Ao reunir investigações desenvolvidas em diferentes contextos e regiões do país, esta edição contribui para ampliar o debate sobre os percursos guiados e o *audiotour* no âmbito das Artes Cênicas, reconhecendo-os como dispositivos potentes de criação, pesquisa e formação.

A revista *Rascunhos* cumpre, assim, seu objetivo de difundir conhecimentos e pesquisas no campo das Artes Cênicas, ao acolher investigações que ampliam modos de pensar, fazer e experienciar a cena na contemporaneidade. Ao dar visibilidade a práticas que articulam criação artística, escuta, deslocamento e território, esta edição reafirma o compromisso da revista com a circulação de pesquisas comprometidas com a invenção de novos percursos estéticos, pedagógicos e políticos.

Agradecemos às organizadoras do dossiê pelo cuidado na condução deste processo editorial, às autoras e aos autores pelas contribuições generosas e às/aos pareceristas pelo trabalho atento e criterioso. Que esta edição inspire novos deslocamentos e abra caminhos para outras formas de escuta e presença no campo das Artes Cênicas.

Os Editores

Fernando Aleixo

Daniel Santos Costa

SUMÁRIO

[Dossiê] *AUDIOTOUR* PERCURSOS GUIADOS E OUTRAS PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS

APRESENTAÇÃO

Michele Louise Schiocchet, Milene Lopes Duenha, Paulina Maria Caon, Renata Ferreira da Silva, Verônica Veloso 01

CAMINHAR COM FONES DE OUVIDO: PERCURSOS DO COLETIVO TEATRO DODECAFÔNICO NA CRIAÇÃO DE *AUDIOTOURS*

Beatriz Cruz, Paulina Maria Caon, Verônica Veloso 03

A CARTOGRAFIA SENSÍVEL DE RE-PERCURSOS COMO MODO DE INCIDÊNCIA POÉTICO-POLÍTICA NAS PERCEPÇÕES DA PRAÇA SANTOS ANDRADE EM CURITIBA (PR)

Michele Louise Schiocchet, Milene Duenha, Paloma Bianchi, Giorgio Zimann Gislon 22

MANIFESTAR-SE EM SILÊNCIO: O USO DO *AUDIOTOUR* COMO ESTRATÉGIA DE EMBATE POLÍTICO NO ESPETÁCULO TUDO GENTE

Murilo Gaulês 39

AUDIOWALKS, VIDEOWALKS: AS VOZES DE JANET CARDIFF NA GERAÇÃO DE ESPAÇOS E PERCURSOS SONOROS

Wânia Mara Agostini Storolli 59

PERFORMATIVIDADES VOCAIS EM *AUDIOWALKS*: UM ESTUDO A PARTIR DO CONCEITO DE MULTIPLICIDADE VOCAL

Flávia Andresa Oliveira de Menezes 69

PAISAGEM COM FUTURO DENTRO

Carla Kinzo 88

CONTRACARTOGRAFIAS INSURGENTES: *AUDIOTOUR* NO PARQUE DOS POVOS INDÍGENAS

Gabriel Dias de Souza, André Demarchi, Renata Ferreira da Silva 100

UM ÁUDIO QUE CAMINHA POR DENTRO: MEDITAÇÃO DAS ÁGUAS QUE PERCORRE OS TRÊS CÉREBROS NO PRÓLOGO DE PARQUE AQUÁTICO (2024)

Olívia Niculitcheff 121

AUDIOTOUR PATRIMONIAL DE NATIVIDADE – TO: CONVERSA SOBRE UM PERCURSO DE PESQUISA ARTÍSTICO ETNOGRÁFICO DRAMATIZADO

Nei Clara Lima, Renata Ferreira da Silva 142



APRESENTAÇÃO

Michele Louise Schiocchet

<https://orcid.org/0000-0002-1181-1883>

Milene Lopes Duenha

<https://orcid.org/0000-0002-2316-0408>

Paulina Maria Caon

<https://orcid.org/0000-0003-3317-3496>

Renata Ferreira da Silva

<https://orcid.org/0000-0001-6433-6564>

Verônica Veloso

<https://orcid.org/0000-0003-0156-8872>

O presente dossiê é fruto do encontro entre pesquisadoras de diferentes regiões do Brasil - Norte, Sul e Sudeste - que vêm se dedicando a mapear e refletir sobre investigações artísticas vinculadas aos percursos guiados, compreendendo-os como um campo de criação expressivo nas artes contemporâneas desde, pelo menos, a década de 1980. Apesar de sua presença crescente nas práticas artísticas e performativas, o tema ainda encontra poucas abordagens na literatura das Artes Cênicas no país.

Trata-se de uma proposição interdisciplinar que reúne trabalhos voltados a pensar os percursos guiados em relação com as cidades, com o patrimônio material e imaterial brasileiro, com criações ficcionais, memória, ativismo, práticas inclusivas, contra-narrativas e pedagogias culturais, entre outras interfaces possíveis entre arte, território e experiência.

Termos como *audiotour*, *audiowalk*, *walktour*, *walkscape*, *soundscape*, *smellscape*, *sensescape*, *performative audiowalk*, *caminhadas radiais* e *sensewalk* são utilizados em diferentes campos do conhecimento para designar formas de relação entre ambiente e percepção sensorial, estruturando experiências que se configuram como percursos guiados.

As obras reunidas neste dossiê revelam múltiplas possibilidades de composição, transitando por diversas linguagens artísticas e propondo modos singulares de perceber, experienciar e recriar espaços e discursos. Algumas convidam a percorrer longas distâncias; outras exploram intensamente pequenas

escalas de território, em experiências individuais, duplas ou coletivas. Há criações que articulam ações mediadas e livres, entrelaçando os campos do ficcional e do documental, e compondo poéticas sonoras que sussurram nos ouvidos ou ressoam coletivamente.

A coletânea que compõe este dossiê apresenta artigos desenvolvidos por artistas e pesquisadoras/es brasileiras/os, que abordam o *audiotour* e os percursos guiados sob diferentes perspectivas teóricas, metodológicas e poéticas.

Boa leitura!



**CAMINHAR COM FONES DE OUVIDO:
PERCURSOS DO COLETIVO TEATRO DODECAFÔNICO NA CRIAÇÃO
DE *AUDIOTOURS***

**CAMINANDO CON AURICULARES:
TRAYECTORIAS DEL COLETIVO TEATRO
DODECAFÔNICO EN LA CREACIÓN DE *AUDIOTOURS***

**WALKING WITH HEADPHONES:
PATHS OF THE COLETIVO TEATRO DODECAFÔNICO IN THE CREATION
OF *AUDIOTOURS***

Beatriz Cruz¹

<https://orcid.org/0009-0005-6283-6019>

Paulina Maria Caon²

<https://orcid.org/0000-0003-3317-3496>

Verônica Veloso³

<https://orcid.org/0000-0003-0156-8872>

RESUMO

Nosso texto busca rastrear a trajetória do Coletivo Teatro Dodecafônico em sua aproximação, modos de produção e de compartilhamento de procedimentos de criação de *audiotours* ao longo dos últimos doze anos. Essa trajetória envolveu estudos teórico-práticos, que, com o tempo, extrapolaram as experimentações internas do Coletivo, desdobrando-se em produções que compuseram encenações performativas e na produção de *audiotours* como propostas artísticas autônomas. A sistematização desses modos de produção em nosso percurso se dá em situações de residências artísticas e oficinas com diferentes públicos, funcionando, simultaneamente, como mediação cultural para os participantes e como processos de criação compartilhados para o Coletivo.

¹ Performer e pós-graduada em Técnica Klaus Vianna pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Integrante do Coletivo Teatro Dodecafônico.

² Professora do Curso de Teatro e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Mestrado Profissional em Artes do IARTE-UFU. Integrante do Coletivo Teatro Dodecafônico.

³ Professora do curso de Artes Cênicas e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. Vice líder do Grupo de Pesquisa em Pedagogia das Artes Cênicas (GPPAC). Integrante do Coletivo Teatro Dodecafônico.

Palavras-chave: *audiotour*, caminhar como prática estética, mediação cultural, procedimento de criação, Coletivo Teatro Dodecafônico.

RESUMEN

Nuestro texto busca presentar la trayectoria del Colectivo Teatro Dodecafónico en su aproximación, modos de producción e intercambio de procedimientos de creación de audiotours a lo largo de los últimos doce años. Esa trayectoria involucró estudios teórico-prácticos que, con el tiempo, trascendieron las experimentaciones internas del Colectivo, desdoblándose en producciones que conformaron obras de teatro performativo y en la producción de audiotours como propuestas artísticas autónomas. La sistematización de estos modos de producción en nuestro recorrido se realiza en situaciones de residencias artísticas y talleres con diferentes públicos, funcionando, simultáneamente, como mediación cultural para los participantes y como procesos de creación compartida para el Colectivo.

Palabras Clave: audiotour, caminar como práctica estética, mediación cultural, procedimientos de creación, Coletivo Teatro Dodecafônico

ABSTRACT

Our text aims to trace the trajectory of the Coletivo Teatro Dodecafônico in its approach, modes of production, and sharing of creative procedures for audiotours over the past twelve years. This journey involved theoretical and practical studies that, over time, went beyond the Collective's internal experiments, resulting in productions that formed theatrical performances and in the creation of audiotours as autonomous artistic proposals. The systematization of these production methods throughout our process occurs in artistic residencies and workshops with different audiences, functioning simultaneously as cultural mediation for the participants and as creative processes for the Collective.

Keywords: audiotour, walking as an aesthetic practice, cultural mediation, creative procedure, Coletivo Teatro Dodecafônico.

Breve percurso do encontro do Dodecafônico com os *audiotours*: o termo e a investigação dessa modalidade artística

O Coletivo Teatro Dodecafônico⁴ nasce em 2008 e, desde então, se organiza pelo agrupamento de artistas pesquisadoras de diferentes campos artísticos, como o teatro, a dança, a música, as artes visuais, na investigação de procedimentos criativos da contemporaneidade e sua potência na

⁴ Ao longo do texto, para facilitar o fluxo da escrita e da leitura, em alguns momentos nos referimos ao Coletivo Teatro Dodecafônico de modo abreviado como “Coletivo” ou “Dodecafônico”. Para mais informações sobre o coletivo, acessar o site: <https://coletivoteatrododecafonico.com/>.

construção de sentidos acerca da sociedade atual. Ao longo dos anos, o Coletivo Teatro Dodecafônico tem se interessado especialmente pelos modos de existência das mulheres na sociedade contemporânea, bem como pelos modos de habitar e ressignificar o ambiente urbano.

Os *audiotours*, como modalidade artística presente na cena contemporânea, nos interessam desde a década de 2010, tendo ocupado nossas investigações de diferentes maneiras. De modo bastante simples, temos considerado os *audiotours* como percursos guiados por faixas sonoras, que têm sido investigados por artistas e teóricos do campo das artes em suas diferentes nuances - desde os estudos da percepção sonora desenvolvidos por Michel Chion e retomados por Anyssa Kapelusz (2013), passando pelas análises das criações da pioneira na área Janet Cardiff, desenvolvidas por Walter Moser, Olivier Asselin e Marie Fraser (Féral e Perrot, 2013) até os estudos de Anne Gonon sobre a criação musical e sonora no espaço público (2016) e o livro de Karen O'Rourke, sobre caminhar e mapear artistas cartógrafos (2013). Em 2021, uma dissertação de mestrado foi defendida na ECA-USP por Renato Navarro Martins (2021), na qual o autor analisa alguns experimentos de *audiotours*, a partir de experiências imersivas de escuta. Sem a intenção de realizar uma cartografia ampla sobre as criações nessa modalidade artística pouco estudada no Brasil, é curioso notar que muitos são os termos usados para nomear tal prática, além de *audiotour*: percursos ou peças sonoras, áudio guia, *audiowalk*, *walking pieces* e teatro sonoro em deambulação. Diante de tantas denominações, observam-se tentativas de dar nome a uma modalidade em franca elaboração e ainda em fase de experimentação.

Para Walter Moser, trata-se de um novo gênero dentro da categoria *artmotion*, na qual há um engajamento corporal do espectador em um espaço/tempo real, sem que nenhuma situação seja construída visivelmente para ser observada. Ou seja, não há o que ser assistido, os dispositivos colocados em jogo – a mobilidade e a faixa sonora – operam na atitude e no olhar de quem experimenta tais percursos sonoros. Moser chama atenção para o fato de que tais criações artísticas se inscrevem em um mundo igualmente móvel. Elas adotam a mobilidade de seu entorno, sem, no entanto, constituir-se como simples reproduções miméticas do mundo.

A produção de Janet Cardiff inspirou o Dodecafônico nesse campo, bem como as reflexões de Olivier Asselin, segundo as quais os passeios de Cardiff são romance e cinema no espaço real, foram uma importante constatação para nossa investigação. Tal abordagem foi retomada por Verônica Veloso em sua tese de doutorado (publicada em 2021), ao afirmar que um *audiotour* pode ser considerado cinema para os ouvidos. Em seus estudos, propõe duas categorias para tal modalidade, que percorrem um arco entre o ficcional e o contextual; assim analisando composições mais sedimentadas na proposição de uma situação ficcional ou no diálogo direto com o espaço no qual o ouvinte se encontrará no ato da recepção da obra. Nesse último caso, as criações podem ser *site specific* ou não, na medida em que se reportam de modo mais ou menos genérico a determinado espaço-tempo.

A interface entre as artes da cena e o cinema, contudo, têm um percurso próprio na história do Coletivo Teatro Dodecafônico. Verônica Veloso investiga algumas dessas relações durante seu mestrado (2009), reunindo e elaborando uma coleção de procedimentos de criação que pautaram e ainda pautam experimentações do Coletivo, seja nas salas de ensaio, seja no ambiente urbano. Por meio da escolha de pontos de vista (posição da câmera e/ou do público) e de enquadramentos espaciais nos quais se posicionam corpos e/ou ações corporais, desde seus primórdios, a composição de imagens no Coletivo tem esse atravessamento cinematográfico.

Dando continuidade a essas interfaces entre as artes cênicas e o cinema, entre 2012 e 2013, o Coletivo se volta para a investigação do som no processo de criação de *¡SALTA!*, através do estudo da filmografia de Lucrecia Martel. Ademais do estudo e composição de cenas da peça utilizando procedimentos como a escala de planos, os ângulos do enquadramento e a dissociação entre a faixa sonora e a faixa de imagem, é nesse trabalho que experimentamos pela primeira vez a produção de faixas sonoras a serem escutadas pelo público com fones de ouvido no deck do SESC Santo Amaro.

Nessa ocasião, os *audiotours* produzidos pelo Dodecafônico consistem em cinco faixas sonoras distintas que convidam os espectadores a seguirem com o olhar e, ocasionalmente, a se aproximarem fisicamente de pessoas do elenco, que se deslocam pelo espaço e depois os conduzem até a sala de espetáculo. Cada áudio se refere a uma das quatro atrizes ou ao ator que participam da encenação, fazendo menção a uma versão da história contada dentro do teatro, cujo enredo não desvende necessariamente as pontas soltas apresentadas nos diferentes áudios. Assim, cada grupo de espectadores lida com informações extras sobre um dos personagens que podem ser retomadas em sua leitura das cenas subsequentes. Tal efeito faz com que os espectadores cheguem a conclusões diversas sobre a história contada, operando, eles também, como co-autores da peça. Não raro, encontramos espectadores ao final da peça debatendo o enredo e apresentando informações das quais os outros não dispõem. O uso dos *audiotours* na cena inicial de *¡SALTA!* se configura como uma estética do fragmento, um modo de contar uma história a partir de pontos de vista distintos, assim como acontece na vida cotidiana. Ninguém tem domínio sobre a totalidade de um acontecimento, nossa percepção dos fatos é sempre parcial, cheia de lacunas, pois não sabemos tudo o que foi dito ou ouvido.

Após a estreia de *¡SALTA!* é que Verônica Veloso e Paulina Maria Caon se encontram com o trabalho *Remote X* do coletivo Rimini Protokoll, em 2013, durante o Festival de Avignon, na França. Em seguida, temos a oportunidade de rever o trabalho em outras duas ocasiões: em São Paulo (2014) e em Paris (2015). Trata-se de uma criação que coloca a cidade como protagonista, pois o texto se configura como uma dissertação sobre aspectos identificados nessas cidades em confronto com a mecanização da vida corrente, e não como uma narrativa ficcional. Por mais que os artistas do Rimini Protokoll se valham de elementos ficcionais, os áudios são mais abertos e socializáveis com os

espectadores, que por sua vez são deliberadamente convidados a construir suas próprias narrativas. Os artistas convocam cada participante a fabular a respeito desse ou daquele passante, ou imaginar algo a respeito de outro espectador. Em alguma medida, uma pessoa se torna espectadora da outra, assim como a cidade e o acontecimento cênico também se assistem mutuamente. Há uma subversão dos estatutos da cena, uma vez que o espectador se coloca também como criador e jogador, pois é seu corpo que dá a partida ao acontecimento cênico, como se fosse ele o responsável por apertar o *play* da ação cênica.

Quem observa essa criação na condição de passante percebe um grupo de pessoas caminhando simultaneamente, usando fones de ouvidos e conectado a um “comando comum” dado pela faixa sonora. Trata-se de uma modalidade artística que dispõe de dispositivos da cultura urbana - como os próprios fones de ouvidos e, dependendo do tempo histórico da criação, de um *discman*, de um *mp3* ou de transmissores de ondas radiofônicas, como ocorre em *Remote X*. O bando de pessoas munidas de fones de ouvido deslocando-se pela cidade está sendo constantemente convocado a observar a teatralidade da própria cidade, quando não se constitui ele mesmo (o grupo) como o acontecimento cênico a ser observado pelos demais passantes da cidade, como afirmamos há pouco.

A matéria sonora, as técnicas de gravação e de transmissão de áudio desempenham um papel pelo menos tão importante quanto o visual, mas levanta questionamentos específicos. O porte do fone de ouvido engendra um paradoxo evidente: enquanto a escuta teatral é tradicionalmente coletiva - o público aparece como o “grande ressonador” no fenômeno de co-presença cena-sala -, os fones geram uma experiência privada, que fecha o ouvinte em si mesmo e o isola dos seus semelhantes, provocando de fato uma dissolução do coletivo formado pela sala (KAPELUSZ, 2013, p. 125)⁵.

O que se observa aqui não é apenas a dissolução do coletivo formado pela sala, mas a composição de uma outra coletividade, estabelecida pelo uso de um dispositivo comum. No caso do *Rimini*, o espectador é o sujeito da experiência e embora ele ouça a faixa sonora separadamente do outro que caminha ao seu lado, essa condição não o separa definitivamente desse outro. Isso ocorre, pois o tempo todo a voz condutora convida o espectador a refletir sobre uma cidade igualmente habitada e a explorar ações que não são individuais e, portanto, não excluem o coletivo. Como se trata de um ajuntamento casual de pessoas, aos olhos da cidade (ou seja, dos passantes) o que se vê é uma coralidade espectadora, um conjunto de pessoas das mais diversas procedências, reagindo aos mesmos estímulos, de maneira extremamente particular.

A experiência do *audiotour* proposto pelo Rimini Protokoll, percorrendo cidades, se articulou às investigações artísticas sobre o caminhar no ambiente urbano que estávamos iniciando, desde o

⁵ *La matière sonore, les techniques d'enregistrement et de diffusion audio jouent un rôle au moins aussi important que le visuel, mais soulève des questionnements spécifiques. Le port du casque audio engendre un paradoxe évident : alors que l'écoute théâtrale est traditionnellement collective – le public apparaît comme le ‘grand résonateur’ dans le phénomène de co-présence scène-salle -, les écouteurs génèrent une expérience privée, qui renferme l'auditeur sur lui-même et l'isole de ses semblables, provoquant de facto une dissolution du collectif formé par la salle* (tradução Verônica Veloso).

contato com o livro *Walkscapes* - o caminhar como prática estética, de Francesco Careri (2013). A partir dessa referência, vínhamos experimentando especialmente realizar derivas pelo ambiente urbano de São Paulo e de algumas outras cidades em que integrantes do Coletivo viviam ou passavam períodos, na realização de suas pesquisas acadêmicas.

Se em *¡SALTA!* investigamos a produção de faixas sonoras ficcionais e centradas nas figuras dos atores; em 2015, elaboramos o *audiotour Procedimentos para deslocar-se na multidão*, citando de modo indireto as análises de Walter Benjamin acerca do *flâneur* e do “homem na multidão”, em referência ao conto de Edgar Allan Poe. Este *audiotour* se propõe a guiar o percurso de qualquer pessoa num ambiente urbano populoso ou numa metrópole, sem a utilização de uma narrativa ficcional e, ainda, sem estabelecer previamente o local de realização do percurso. Dessa forma, esse *audiotour* pode ser experimentado em qualquer local ou cidade onde há multidões. Ao invés de se falar em *site specific*, o que esse *audiotour* pressupõe é a existência de um *time specific*, pois ele deve ser realizado necessariamente na hora do *rush*, quando em diferentes localidades pessoas se aglomeram.

Após essa contextualização, que revela o modo pelo qual o Dodecafônico se aproxima de tal modalidade artística, o presente texto se divide em três partes. Na primeira delas, apresentamos o processo de criação de quatro *audiotours* que simboliza um mergulho do Coletivo nessa modalidade, situação na qual começa a se desenhar uma metodologia de criação própria. Na segunda parte, experiências de oficinas de criação de *audiotour* são apresentadas, reforçando a vocação pedagógica desse coletivo que articula sistematicamente sua criação com processos de ensino e aprendizagem. Na terceira, apresentamos nossa mais recente incursão por criações nessa modalidade, quando produzimos faixas sonoras para a cena final da encenação *Eu amo Chris - uma pequena coleção de fracassos*, que estreou no SESC Pompeia em 2023. Após esses três momentos, nos quais não será possível abarcar todas as experiências com *audiotour* vivenciadas pelo Dodecafônico, apresentamos algumas considerações finais desse campo de investigação potente, constantemente estimulado pelos avanços tecnológicos e pela experiência de percorrer a cidade a pé.

Mergulho investigativo para a composição de *audiotours* - a descoberta de uma metodologia

O Centro Cultural São Paulo tem a estrutura de uma rua, possível de ser atravessada e experimentada, como lugar de passagem ou lugar de paisagem. (...) Onde você se posicionaria, interferindo nesse espaço e compondo a paisagem? Que visões você tem, que facetas da cidade podem ser visíveis de suas diferentes plataformas? (Trecho do argumento do *audiotour* Paisagem Passagem)

O prédio do centro cultural é um buraco, uma fresta, uma fenda na cidade. Seus espaços propõem gritos e rupturas. (...) O que é visível e invisível nesta arquitetura? O que isso modifica nos corpos que ocupam esse espaço e no fluxo das pessoas? Esta arquitetura pode ser chamada de feminista? (Trecho do argumento do *audiotour* Arquitetura Feminista)

Ocupar o espaço da biblioteca (...) Observar as mesas e as pessoas estudando de cima para baixo, como uma câmera que observa em *plongée*. Os corpos sentados rezam, cometem crimes, dançam em suas posições silenciosas ou trepam com as estantes? Percorrer os corredores da biblioteca (...) Escolher títulos que saltem aos seus olhos, interferir nesse espaço com o corpo, desenhar corpos sentados, deitar-se tranquilamente entre livros. (Trecho do argumento do *audiotour* Biblioteca Para Caminhar)

Chegar às bordas, ver e ouvir o que está de um lado e de outro. Onde há entradas? Onde há saídas? Permanecer nas bordas. (...) O que pode estar ou o que se pode fazer no CCSP? O que isso tem a ver com o mundo da arte, as políticas culturais e com o projeto político de um centro cultural? (Trecho do argumento do *audiotour* Limites Entre o Visível e o Invisível)

Em 2017, iniciamos o Projeto Deslocamentos Sonoros, no qual conseguimos aprofundar a pesquisa com os *audiotours* e ao mesmo tempo desenvolver uma metodologia coletiva de criação nessa linguagem. Durante 8 meses ocupamos artisticamente os espaços e acervos do Centro Cultural São Paulo - CCSP⁶, por meio do edital Mediação em Arte e Cidadania Cultural. Neste período propusemos experiências de deriva a diferentes públicos, acompanhadas de ateliês de criação plástica e sonora, imersões nos acervos e ocupações nessa arquitetura. Este trabalho culmina na criação de quatro *audiotours*⁷ que conduzem o público por diferentes trajetos no Centro Cultural. Trata-se de um espaço plano, com um caráter urbano latente, que ocupa quase um quarteirão no centro expandido de São Paulo. O objetivo do Projeto foi transpor as práticas de deriva investigadas pelo Coletivo na cidade para o Centro Cultural, propondo que seus corredores, rampas, jardins, biblioteca fossem percorridos de maneira experimental.

Cada peça sonora tem um elemento de investigação ou ideia-força como propulsora do percurso e propõe uma série de ações e reflexões, desenvolvidas a partir das pesquisas do Coletivo nos acervos e durante as experiências de deriva no espaço. Arquitetura Feminista, Paisagem-Passagem, Biblioteca para caminhar e Limites: entre o sensível e o político eram os títulos das peças sonoras, que propõem uma narrativa contextual e sintetizam a ideia-força levada a cabo na investigação de cada peça sonora. Entender as características contextuais dos *audiotours* foi um passo importante para nomear um modo de criação específico que o Dodecafônico vinha desenvolvendo, buscando tecer uma narrativa para um conjunto de circunstâncias de um determinado espaço ou percurso. Dessa forma, podemos considerar que tais *audiotours* se configuram como criações em *site specific*, pois não faria sentido escutar esses áudios fora do edifício do CCSP. Nessa investigação, quem ouve as peças se relaciona com os dados concretos do espaço - como arquitetura, história, objetos, fluxos, modos de usar - e as ações propostas, as perguntas, as sonoridades agregadas na edição. Essas diferentes camadas

⁶ Importante centro cultural da cidade de São Paulo, criado em 1982. Durante o projeto, o Coletivo realizou um trabalho de mediação que compreendia o espaço físico do CCSP (jardim suspenso, áreas de convivência, horta urbana, espaço expositivo) e entradas e saídas; seus acervos permanentes: discoteca, hemeroteca e biblioteca, bem como o acervo de multimeios, a folhetaria e a rádio.

⁷ As quatro peças sonoras podem ser ouvidas em: <https://coletivoteatrododecafônico.com/deslocamentosonoros.html>

presentes na faixa sonora e na interação com quem a ouve são os fios da tessitura da narrativa de cada *audiotour*.

O processo de criação desses áudios foi determinante para sistematizar certo modo de fazer do Dodecafônico, que une mediação cultural e ações formativas. A primeira ação do trabalho consiste em uma espécie de mapeamento inicial, a partir de visitas, conversas com coordenadores, arquivistas, pesquisadores, consulta de materiais, livros e acervos propriamente ditos. A partir daí, preparamos dez atividades públicas intituladas Derivas Abertas, com duração de 3 a 4 horas, nas quais qualquer pessoa poderia se inscrever para participar. As derivas são organizadas em programas de ação a partir de instruções que propõem novas maneiras de conhecer, habitar o espaço e explorar os acervos, inclusive fazendo referência a ações performativas de outros grupos e artistas, que se deram em outros tempos e que fazem parte da história do Centro Cultural.

Em nossa trajetória, a noção de programa de ação ou programa performativo vem da performer e professora carioca Eleonora Fabião. Para ela, o programa nada mais é do que enunciado da performance (ou ação), isto é, “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (Fabião, 2013, p.4). No caso dos programas de deriva dodecafônicos no CCSP, cada um parte de uma ideia-força, um olhar específico inspirado por algum local ou material de acervo. As instruções propõem um estímulo inicial, ou uma série de estímulos sequenciais, regrados pelo tempo, possibilitando que cada derivante crie seu próprio caminho e relações com o espaço. Na sequência, compartilhamos partes dos programas que foram propostos para o desenvolvimento das ideias-força⁸ ou elementos de investigação em cada um dos percursos explorados.

⁸ Ideias-força são ideias que impulsionam a criação e que de algum modo sintetizam os aspectos desenvolvidos na criação desses *audiotours*.



Imagem de público ouvindo *audioguide* no CCSP, em 2018. Foto: Thiago Lima.

Na primeira Deriva Aberta, intitulada *Prólogo para o jardim*⁹, os cheiros e sensações do jardim e da horta são vivenciados pelo corpo dos participantes para além do sentido da visão, comumente usado e super estimulado em nossa sociedade. No programa *Desvios do discurso*, o coletivo se inspira no trabalho de intervenções efêmeras do grupo Poro (MG), encontrado em um livro que é parte do acervo da biblioteca. Os participantes são convidados a percorrer os espaços da biblioteca, flunar pelos corredores e mesas, andar livremente e ver quem estava ali e o que fazia. Ainda faz parte desse programa, observar objetos, cores, formas e intervir com letras de papel em lugares desejados, escrevendo palavras e ideias. Na deriva *Dentro e fora*, a ideia é achar todas as entradas e saídas do CCSP, suas possibilidades de ações e memórias que delas ecoam em cada participante. Na deriva *O que está dentro fica, o que está fora se expande*, inspirada do trabalho do grupo paulistano 3nós3 - que tem várias obras no acervo do Centro Cultural -, a proposta é jogar com lugares bloqueados, tentando entender o que está permitido e o que está proibido em uma instituição cultural.

O conjunto de dez programas de deriva é determinante para impulsionar e organizar a relação com os espaços e acervos do centro cultural. Ao mesmo tempo, aponta caminhos para a construção dos *audioguides*, na medida em que alguns de seus roteiros resgatam instruções ou dialogam com o campo poético proposto por alguns programas. Ao final das derivas, os participantes realizam uma escrita automática, prática cotidiana do Coletivo ao realizar experiências de caminhada. Em seu livro *Elogio aos Errantes*, a professora e pesquisadora Paola Berenstein Jaques apresenta o uso desse procedimento

⁹ Título inspirado em projeto de Dança em *Site Specific* realizado por Natalia Fernandes, no CCSP.

por diversos artistas ligados às errâncias urbanas descrevendo, a partir de textos de Flávio de Carvalho, como sendo uma forma de escritura tipicamente surrealista que preconizava “a livre associação de ideias como forma textual” (JACQUES, 2012, p.112). Além disso, alguns programas ainda preveem propostas plásticas ou visuais de registro, realizadas no espaço da Folhetaria, ou propostas sonoras, realizadas na rádio do CCSP. Nesta última, o grupo de participantes faz uma experimentação de leitura e jogo com as escritas automáticas emergentes das derivas, que é gravada na rádio do CCSP. Assim, essas práticas proporcionam tanto o contato dos participantes com os espaços abertos ao público do CCSP, quanto geram materialidades sonoras para a composição dos áudios.

As Derivas Abertas são realizadas ao longo de três meses, período em que o Coletivo, além destes encontros abertos, realiza semanalmente mais um dia de trabalho *in loco*, nos quais a pesquisa continua, os materiais produzidos são organizados e as experiências são gradativamente processadas. Dessas propostas de registro feitas a todas as pessoas participantes, incluindo a nós mesmas, integrantes do Coletivo, resultam as escritas automáticas produzidas após a realização de todos os programas, criações plásticas como cartografias, mapas, colagens e desenhos de observação de diferentes espaços e de corpos em interação com a arquitetura, cadernos de botânica, fotografias, gravações das leituras e jogos com as escritas automáticas, bem como a própria coleção de programas de deriva, que não deixa de ser um vestígio de tal ação.

Esse material é exposto durante quatro dias em áreas de circulação e convivência do Centro Cultural, criando um momento de apreciação dos vestígios dessas derivas. Assim, enquanto as integrantes do Coletivo se debruçam sobre as materialidades, outras pessoas podem fazer o mesmo, desde o público frequentador do CCSP até o grupo de participantes das Derivas Abertas ou outros artistas interessados na pesquisa. O objetivo é definir elementos de investigação para a criação dos *audiotours*, selecionando e agrupando materiais que têm relação entre si, separando trechos de escritas automáticas, definindo lugares e programas (ou parte deles) que pudessem compor a dramaturgia e a faixa sonora propriamente dita dos *audiotours*. Assim, o Coletivo chegou às quatro ideias-força supracitadas.

O passo seguinte é a criação de um argumento para cada áudio (trechos citados como epígrafe desta seção). A elaboração de um argumento como ponto de partida para a criação de um *audiotour* ou mesmo de uma encenação é outro procedimento emprestado do cinema frequentemente utilizado pelo Dodecafônico. No cinema, o argumento é um resumo detalhado da história de um filme, incluindo os principais acontecimentos, personagens e o desenvolvimento da trama. Ele serve como uma espécie de roteiro resumido que ajuda a entender a estrutura da narrativa antes da produção. No caso específico desses argumentos dodecafônicos, eles apresentam uma espécie de sinopse do futuro *audiotour*, trazendo perguntas norteadoras, descrições dos lugares do CCSP aos quais estariam vinculados ou de

ações que faziam referência àquela ideia-força.

A próxima etapa do Projeto é o desenvolvimento dos *audiotours* propriamente ditos, novamente de forma aberta ao público. O Coletivo abre inscrição para os *Encontros de criação de audiotour*, uma imersão pelo período de um mês, com um encontro por semana. No primeiro dia apresentamos essa modalidade artística e os quatro elementos de investigação dos *audiotours* que seriam criados para o CCSP. Cada participante, então, pode entrar em contato com o argumento e as materialidades de cada ideia-força e escolher em qual deles gostaria de participar. Assim, foram divididos quatro grupos de trabalho, um para cada *audiotour*, coordenados por uma dupla de integrantes do Coletivo. Cada dupla ficou responsável pela condução dos encontros do seu grupo, bem como pela construção do roteiro final e pela edição do áudio. Após uma exploração do espaço a ser percorrido, revisitando locais e trajetos do CCSP que se relacionavam com seu áudio, cada grupo cria um roteiro geográfico do percurso que estaria conjugado à faixa sonora.

A partir dessa definição, cada integrante refaz o trajeto algumas vezes, colocando seu corpo em contato com o espaço, observando pontos de vista, possíveis ações e procedimentos para o roteiro dramático do *audiotour*. Assim, cria-se uma malha de possíveis ações, procedimentos e temas correspondentes a cada roteiro geográfico. Com tudo isso em mãos, as integrantes do Coletivo estruturam um primeiro roteiro narrativo, que é testado e complementado pelo grupo no encontro seguinte. A escrita do roteiro é um trabalho de montagem e alinhavo que leva em consideração o espaço e caminhos a serem percorridos, as ações e procedimentos previamente pensados, as escritas automáticas pré-selecionadas e outras pesquisas específicas realizadas para cada *audiotour*. Da mesma forma, na edição, estabelece-se o ritmo e atmosfera do áudio e aproveita-se materiais sonoros das derivas. As escritas automáticas têm um papel fundamental nesse processo, pois configuram-se como ignição para o roteiro, outras vezes como inserções poéticas no áudio ou ainda como textura sonora no momento da edição.

Com o roteiro fechado, as gravações dos áudios são realizadas na rádio do CCSP e novamente as integrantes do Dodecafônico ficam responsáveis pela edição das vozes, bem como pela mixagem com músicas e sonoridades. O processo resulta em quatro *audiotours* que têm duração de trinta minutos a uma hora, que conduzem o público a experimentar os espaços do Centro Cultural a partir de diferentes matizes, propondo uma relação contextual com todos os elementos que compõem o CCSP. Em todos os áudios há uma ativação corporal ou sensorial no início, que dialoga com as provocações que o áudio vai propor ao longo da narrativa.

Ao posicionar o seu pé no primeiro degrau, procure empurrá-lo como um todo no chão, apoiando-os firmemente dos metatarsos ao calcanhar. Observe também como seu peso se transfere de um pé para o outro. Se você realizar esse movimento lentamente perceberá como seu corpo se organiza: dos pés, passando pelas pernas, quadris e coluna vertebral. Deixe seus braços soltos para perceber os movimentos de torção da coluna. (...) Ao chegar no jardim, respire fundo. (Trecho do *audiotour* Paisagem-passage)

O *audiotour* Paisagem-Passagem, por exemplo, propõe ao público percorrer o CCSP observando “a sua forma parque, seu formato lúdico”, iniciando com um convite para subir a escada em caracol que leva ao jardim suspenso. Assim, como um prólogo ao restante do áudio que propõe caminhadas e paradas para contemplação, abre um canal de percepção corporal em relação a um elemento bastante marcante do espaço - a escada vermelha em caracol - e a uma ação cotidiana - o ato de subir um degrau ou dar um passo. Da mesma forma, o *audiotour* Limites - entre o sensível e o político, que se inicia do lado de fora do CCSP, próximo de uma de suas entradas, chama a atenção para a oposição e o fluxo entre o dentro e o fora, primeiro convidando a uma reflexão sobre a rua, salientando os sons do ambiente gravados durante as derivas e depois chamando a atenção para o piso tátil que justamente conduz o caminhante com deficiência visual da calçada, desde a estação de metrô, até as entradas e saídas do Centro Cultural.

Você se sente bem aqui do lado de fora? (...) A rua costuma ser um ambiente familiar e conhecido pra você ou é apenas passagem mesmo? Olhe bem pra ela agora, a via de carros, os dois lados das calçadas, as pessoas que passam a pé ou nos automóveis, as construções, o chão. (...) Você sabe o que é o piso tátil? São faixas em alto-relevo fixadas no chão para auxiliar a locomoção de pessoas com deficiência visual. O fato é que essas faixas acabam ajudando e atraindo a caminhada de muita gente, e vão além da sua função principal (...) e hoje, você também, vai sentir-se ligado a elas. Identifique o piso tátil nessa calçada e coloque seus pés sobre ele. Sinta os pequenos reajustes que possam acontecer no seu esqueleto e musculatura a partir desse apoio. (Trecho do *audiotour* Limites)

Em seguida, o áudio convida para entrar, mas pede que as pessoas se coloquem no limiar da porta e traz novamente o elemento som do ambiente. Anteriormente esse elemento foi inserido no processo de edição, ressaltando os ruídos dos automóveis, de animais, de pessoas circulando etc. Neste momento, torna-se texto-textura, com trechos da leitura de uma das derivas que investigou as sonoridades do CCSP¹⁰.

Derivando pelo CCSP, algumas pessoas, em um outro dia, descreveram o que podiam ouvir bem nessa fronteira em que você se encontra agora. Como a sua audição está temporariamente afastada da realidade que te cerca, e fortemente vinculada a nós, vamos te levar a escutar o que já foi ouvido e registrado neste mesmo local. (Trecho do *audiotour* Limites)

A locução também passou a ser objeto de pesquisa do Coletivo dada sua importância na criação de vínculo com quem experimenta os *audiotours*. No caso dos áudios do CCSP, todos são compostos por muitas vozes, das diferentes pessoas que participaram do processo, tanto nas Derivas Abertas quanto nos encontros de criação de *audiotour*. Alguns áudios têm um narrador único, outros, uma dupla de narradores, que acaba criando uma relação íntima com quem escuta. Outros ainda têm uma narração em grupo, como se muitas pessoas nos levassem a caminhar. Em todos, vozes incidentais aparecem trazendo textos poéticos, que podem estar com efeitos de edição para criar uma

¹⁰ Todos os áudios estão disponíveis no site do Coletivo Teatro Dodecafônico: <https://coletivoteatrododecafonico.com/deslocamentosonoros.html>.

diferenciação entre quem conduz a narrativa e quem dá as instruções.

Ao longo do percurso, há dados históricos sobre o Centro Cultural e citação a materiais dos acervos, ao mesmo tempo, há exercício de imaginação e fabulação, jogos corporais e propostas coreográficas. No *audiotour Biblioteca para caminhar*, por exemplo, logo após uma dessas vozes incidentais comentar sobre "todas essas bundas sentadas enquanto pensam" - frase lida de uma escrita automática, a narrativa passa a uma reflexão sobre os corpos que utilizam uma biblioteca. Esse exercício de observação será resgatado ao longo do áudio, propondo um jogo ou uma "coreografia para os que estudam":

Rimbaud chamava os frequentadores das bibliotecas de "os sentados". Geralmente não se caminha em uma biblioteca, é um espaço para corpos sentados, que se levantam para pegar um livro ou ir ao banheiro. Como espaço fechado, confinado, essa biblioteca apresenta outros encantos. Observe as linhas de sua arquitetura. Quais os recortes por onde os corpos podem ser vistos? E esses corpos sentados são vistos em sua inteireza ou é possível visualizar apenas algumas de suas partes? (...)

Há algum lugar vazio? Encontre um lugar para se sentar. Observe os corpos ou partes dos corpos das pessoas à sua volta. O movimento da cabeça de alguém ou dos seus braços. Tente reproduzir o desenho que ela faz. Brinque com este movimento, repetindo-o algumas vezes. Aumente ou diminua sua amplitude. Observe o movimento do pé de alguém, você consegue ver algum? Está fazendo algum movimento? Ou a posição desse pé te estimula a mover o seu pé ou perna? Experimente! Junte com o movimento da parte de cima do corpo que você já estava fazendo. Componha uma pequena dança e aproveite. (Trecho do *audiotour Biblioteca para caminhar*)

No *audiotour Arquitetura Feminista* o público também inicia o percurso fora do CCSP observando sua arquitetura e a relação do prédio com o território da cidade. São apresentados dados históricos sobre a construção do Centro Cultural e a partir daí são propostas algumas fabulações acerca das escolhas arquitetônicas, urbanísticas e dos modos de uso e gestão do centro cultural.

Até onde você consegue ver o prédio do CCSP? (...) Ele ocupa um pedaço de terra que sobrou. Uma nesga de terra estreita, comprida e desbarrancada que sobreviveu apesar de sua condição de margem. Margem literal e metafóricamente. A porção de terra onde o centro cultural foi construído era a margem do córrego Itororó. Ele passava lá embaixo, do outro lado, onde hoje é a avenida 23 de maio. Depois da canalização do rio, a prefeitura imaginou transformar o local em um bairro novo, planejado, destinado a prédios de negócios. (som forte de obra) E se hoje existissem aqui 3 torres de prédios de negócios? Faça esse exercício de imaginação por alguns instantes. Feche os olhos, se isso te ajudar. Imagine se no lugar do logo vermelho estivesse escrito: Bem-vinda à Nova Vergueiro. Como seria a entrada? Quais materiais e cores iriam compor essa outra construção? Haveria pessoas? O que elas estariam fazendo? O que você teria vontade de fazer? Abra os olhos. (suspiro de alívio) As torres não estão aí. O que será que aconteceu para os prédios não subirem? Ao contrário, deram espaço para a criação de um centro cultural. (Trecho do *audiotour Arquitetura Feminista*)

Os audiotours do CCSP, de modo geral, são criados para serem experimentados em grupo. Por dois meses saídas semanais são organizadas para experimentação dos áudios, que depois passam a ser realizadas de forma pontual. Todas as peças sonoras operam camadas distintas de significação, aliando informação sobre os espaços, diálogos com obras do acervo de diferentes épocas, experiências corporais e jogo entre os participantes. Em função disso, durante o período em que a gestão que

acompanha sua criação perdura no espaço, essas peças sonoras são incorporadas como material de mediação por parte do educativo do Centro Cultural. O percurso de construção reafirma a vocação do Coletivo em criar processos de criação mesclados a processos de ação formativa, aberta e coletiva. Nesse caso, agregou a ideia de mediação cultural, que depois resgatamos na criação de outro trabalho sonoro *Mover-se: 7 peças para deslocar-se de dentro para fora*¹¹ para a Bienal Sesc de Dança, em 2021.

Da mesma forma, este percurso de desenvolvimentos dos *audiotours* do CCSP evidenciou o percurso metodológico da criação do Dodecafônico, que parte de experiências no espaço organizadas por programas de ação, passa por um processo de definição dramática a partir dos registros do processo - escritas automáticas, criações plásticas, visuais e sonoras e conjunto de programas - e de um roteiro geográfico, até chegar na criação do roteiro narrativo, gravação e edição. Esta metodologia passou a ser compartilhada em momentos de oficinas, que iremos aprofundar na próxima seção do texto.

Compartilhar modos de fazer como forma de investigação

Ao longo do seu percurso investigativo, o Coletivo Teatro Dodecafônico compartilha seus processos de criação em diferentes situações, aproximando-se definitivamente dos contextos educacionais formais ou informais. Além de sua constituição como coletivo artístico, o Dodecafônico se configura também como um coletivo de professoras, que atuam em universidades e cursos livres em diferentes cidades do Brasil. Dessa forma, nossa sala de ensaio, que muitas vezes está dispersa em múltiplos espaços urbanos, se constitui como sala de aula e nossas salas de aula são igualmente ambientes de investigação artística, sem muito discernimento entre onde uma começa e a outra termina. Não raramente nossos processos de criação são entremeados de oficinas nas quais compartilhamos nossos procedimentos de criação e formas de pensar as artes cênicas, sendo que muitas etapas de nossa pesquisa acontecem de modo compartilhado, aberto, no ato mesmo da convivência entre as artistas do coletivo, artistas convidadas ou externas ao Coletivo, e pessoas que desejam experimentar ou se aproximar de composições artísticas contemporâneas.

¹¹ Realizado em contexto de abertura parcial durante a pandemia de COVID 19, o projeto *Mover-se: 7 peças para deslocar-se de dentro para fora* surgiu a partir de uma proposta da Bienal Sesc de Dança para o Coletivo. Como nesse ano as ações da Bienal seriam majoritariamente realizadas online, eles encomendaram peças sonoras que convidassem o público a mover o corpo, mesmo que no espaço doméstico, e fizessem referência às obras que seriam apresentadas naquele ano. Assim foram criadas quatro peças sonoras, em formato de *audiotours* e três programas de ação escritos, em formato de cards para redes sociais. Os áudios podem ser escutados em: <https://sesc.digital/colecao/mover-se>. Esta proposta veio na esteira de outro projeto realizado pelo Dodecafônico em 2020 na pandemia, o álbum sonoro *Deslocamentos Mínimos*. Como um álbum musical, foram criadas 11 faixas que convidam a vivenciar os deslocamentos mínimos possíveis no ambiente da casa e seu entorno. Trata-se de uma proposição relacional, de imersão e reinvenção de ações concretas e singelas em tempos de crise. O álbum está disponível em: <https://coletivoteatrododecafonico.com/deslocamin.html>.

É nesse ir e vir entre a sala de aula e a suposta sala de ensaio (a rua, os lugares de trânsito, as praças e os espaços públicos) que nossa investigação se instala e é disseminada. Talvez esse seja também um modo de questionar os estatutos da cena, de indagar a real importância da autoria e de aproximar a figura do espectador da figura do artista, sem muita diferenciação entre suas potencialidades criativas.

A exemplo do que ocorreu nos *Deslocamentos Sonoros*, em 2021, em meio à pandemia de Covid-19, o coletivo oferece uma oficina pelo Itaú Cultural, dentro do projeto de *A_Ponte: cena do teatro universitário*. Seguindo a mesma estrutura da metodologia desenvolvida no CCSP, o Coletivo propõe que as pessoas participantes, localizadas em diferentes geografias brasileiras, experimentem derivas dentro ou nos entornos de suas casas, realizem escritas automáticas, para que, na sequência, elaborem dois roteiros (um textual e outro geográfico). A essa estrutura se agrega outro procedimento de trabalho comum em nossas oficinas e residências: o compartilhamento e análise de referências artísticas com as quais o Dodecafônico já tem contato, visando a contextualização do grupo de participantes. Desse modo, cada encontro é composto por quatro momentos: o primeiro deles dedicado à fruição dessas referências e introdução de noções como o programa performativo, *audiotour* contextual e ficcional; o segundo, à experimentação de um programa performativo de deriva, seguido de escrita; o terceiro, à elaboração dos dois roteiros e à gravação da faixa sonora propriamente dita; no quarto e último momento, as pessoas participantes enviam sua gravação daquele dia para outra pessoa da oficina experimentar.

Essa forma de composição mútua define, por um lado, por onde cada pessoa caminha (tendo como ponto de partida a sua própria casa) e, por outro, o que cada espectador ouve, o que ele é convidado a fazer ou que reflexões acompanha. Como a oficina é realizada online, cada pessoa participa a partir de seu próprio endereço e os áudios criados não contam com edição ou superposição de outras materialidades sonoras. Todo o processo de composição das faixas sonoras se dá da forma mais simplificada possível. Mesmo a inserção de trilhas sonoras acontece de modo rudimentar, com a gravação de voz e de alguma sonoridade ou música sendo realizada simultaneamente, através do uso de um segundo dispositivo sonoro. Assim é que pequenos experimentos de *audiotours* são criados a cada dia da oficina em diferentes cidades do país, colocando em evidência sua grande potencialidade estética a partir do uso de recursos técnicos mínimos.

Os mesmos princípios orientam a composição de pequenos *audiotours* realizados no SESC Pompeia e seus arredores, na ocasião do processo de criação da peça *Eu amo Chris - uma pequena coleção de fracassos* (que estreia neste mesmo SESC no ano seguinte). Mais uma vez, o Dodecafônico abre as portas de sua sala de ensaio para receber pessoas desconhecidas ou não, admitidas sem

processo de seleção para participar de três oficinas¹² que se configuram como parte efetiva do processo de criação em curso. Nesse sentido, todos os materiais produzidos nessas oficinas poderiam ser inseridos em alguma dimensão da encenação, com o devido consentimento das pessoas participantes. Não que os materiais seriam deslocados diretamente de um contexto para o outro, sem filtros; mas tais materiais produzidos nas oficinas, para o Dodecafônico, têm o mesmo peso, a mesma potência criativa que qualquer outro levantado em ensaio realizado pelas artistas do coletivo, sem distinção de níveis de relevância.

Para esses encontros no SESC Pompeia, realizamos o compartilhamento de uma série de *audiotours* de artistas de diferentes procedências, incluindo peças compostas pelo Dodecafônico, apresentamos conceitualmente como compreendemos essa modalidade artística e analisamos suas possibilidades de criação, do mais contextual ao mais ficcional. Nesse contexto, nosso interesse se volta para o campo ficcional em diálogo com as materialidades que escolhemos para a composição da peça em questão. Por esse motivo, uma das categorias de *audiotour* apresentada na oficina dizia respeito à fuga. A proposta para as pessoas participantes, portanto, se volta para a investigação e composição de peças sonoras que convidassem o público a seguir uma pessoa. Aqui aparece um dado novo, que ainda não havia sido suficientemente explorado pelo coletivo, a presença de um performer durante a experiência de fruição da peça sonora.

Esta não é a primeira vez que o coletivo experimenta a convivência de um áudio com a presença ao vivo de corpos em performance. Em 2014, quando Paulina Caon realizava parte de seu doutorado na Argentina, ela criou o *audiotour Preguntando caminos al cuerpo*, que foi compartilhado com pesquisadores da Universidad de Buenos Aires. Enquanto o público se deslocava ouvindo a faixa sonora, performers do Dodecafônico ocupavam a cidade, criando camadas de significação sobrepostas entre o que se ouvia e o que era possível de ser observado das performers em ação e das teatralidades presentes no próprio cenário da cidade. Há algo muito potente nessa composição, que se vale da ação do acaso e que é desvelada na medida em que engajamos nosso olhar em outra forma de atenção, como quem se coloca em um exercício de leitura dos fatos ordinários da vida cotidiana. Quando essas criações colocam performances sendo realizadas ao mesmo tempo em que se ouve um áudio, aquelas diversas camadas de significação são acionadas, dando ao espectador a tarefa de relacioná-las e de definir uma equação muito particular na combinação de suas leituras, das referências expostas e do que o acaso pode prover diante seus olhos, de modo efêmero e irrepetível.

Uma experiência de *audiotour* dentro de uma encenação performativa - um

¹² Além da oficina de *Audiotour*, realiza-se uma oficina de Dramaturgia e outra de Fotoperformance, na qual corpos inertes são experimentados em diferentes recortes arquitetônicos do SESC para composição de fotografias que integram o acervo visual da encenação em suas apresentações futuras.

convite para que as mulheres tenham coragem de seguir em frente

Em *Eu Amo Chris – uma pequena coleção de fracassos*, o Coletivo Teatro Dodecafônico propõe uma reação ao livro *Eu Amo Dick*, de Chris Kraus (1997). Para nós, reagir a uma obra significa responder a ela, deixar-se inspirar ou atravessar-se pela obra de outra artista, somando novas camadas à referência original. Reagir se configura como uma conversa com a artista de referência, como se prolongássemos a criação de Chris Kraus com a composição da encenação. Ao contrário do que acontecia em *¡SALTA!*, que se iniciava com *audiotours*, nesta peça, a primeira parte acontece dentro do espaço cênico e a segunda, a partir de uma experiência de caminhada, na qual os espectadores se dividem em quatro grupos para seguir uma das atrizes que vivem o papel de Chris K (pseudônimo que remete à autora do livro). O convite que se faz ao público, na última cena que acontece dentro do teatro remete à afirmação de bell hooks, segundo a qual “a busca pelo amor continua”.

Ao adentrar o teatro, a espectadora (propositadamente colocada no feminino) é convidada a visitar uma coleção de fracassos disposta em cena, percorrendo o palco e lendo as etiquetas referentes a muitos objetos expostos como se juntos compusessem um museu dos relacionamentos amorosos¹³, os restos de histórias de amor que não vingaram ou que ao contrário do que nos disseram, não duraram para sempre. Essas espectadoras também encontram no palco as quatro atrizes, compartilhando narrativas fracassadas sobre os percursos de vida dessa Chris que cada uma interpreta. São narrativas que vêm de diversos lugares, acontecimentos embaralhados da vida de mulheres que passaram pelo processo e poderiam ser de qualquer uma de nós. Junto com esses objetos, encontra-se um corpo masculino vivo, porém objetificado, igualmente etiquetado, como se seu corpo tivesse sido empalhado na forma de uma mesa e guardado como um troféu, de bunda de fora. Um pouco de ironia para se contrapor a tantas narrativas de perdas, *ghostings*, *gaslightinhs* e desencontros.

Ao longo da peça, mais exemplos de fracassos são apresentados, dos fracassos profissionais, da dificuldade de se fazer ser vista ou ouvida, das tentativas de praticar sexo casual sendo uma mulher e mesmo dos desafios de se realizar uma transição de gênero, quando se torna um homem trans. Tudo isso tendo como pano de fundo uma afirmação de Chris Kraus, segundo a qual quando se nasce mulher, fracassar é uma condição. Talvez por isso, por um tanto de solidariedade às mulheres espectadoras e como forma de apresentar pistas para nossa sobrevivência e não investir em uma terra arrasada e totalmente inóspita para corpos femininos, optamos por propor quatro *audiotours* como forma de respiro na reta final da encenação. Cada um dos áudios convida parte do público a seguir uma das atrizes, que de modo poético e irreverente, o conduz por caminhos que levam até um carro na qual todas entram e partem em fuga, se não livres, capazes de escrever de algum modo seus destinos.

¹³ Tal cena foi inspirada na história do *Museum of Broken Relationships*, localizado na cidade de Zagreb, na Croácia. Para visitar o site do museu: <https://brokenships.com/visit>.

Nossa intenção com essa forma *audiotour* é engajar o corpo, reforçar a dimensão de *art motion* (Moser in Féral e Perrot, 2013) e apresentar pistas para que as mulheres ali presentes percebam que há caminhos possíveis, que em última instância, nossas pernas nos levam para onde quisermos ou até onde nos permitimos ir. Cada áudio convida uma parcela do público a seguir por um percurso, seja dançando nas faixas de pedestres e tomando uma cerveja, seja lembrando da força de permanecermos vivas, seguindo em frente e nos dando as mãos, seja observando as pequenas belezas do cotidiano ou negociando com as memórias do passado. Essa escrita cênica em deslocamento e combustão, pode servir como tempo necessário para decantar os fracassos apresentados dentro da sala ou como um respiro para essa condição tristemente encarnada por todas nós. Caminhar pela cidade se configura como um processo de retomada de próprio corpo, ritmado pela faixa de áudio que nos conduz e nos convida a vislumbrar possibilidades e a experimentar - nem que seja pelo ato de rebeldia desses corpos femininos outros - a sensação de liberdade ao presenciá-las se permitindo um ato de fuga. A trilha sonora que escapa do carro pertence à não menos subversiva Patti Smith, cuja voz anuncia que a noite pertence aos amantes, à luxúria e à cada uma de nós.

Um respiro, uma pausa, antes de retomar o caminho

Ao nos propormos à escrita desse texto, observamos que há mais de dez anos o Coletivo Teatro Dodecafônico investiga a criação de *audiotours* e realiza o compartilhamento desses modos de fazer. Diferentes experimentações individuais ou coletivas que não foram tratadas nesse texto foram realizadas ao longo dessa trajetória do Coletivo, incluindo, apenas como ilustração, a composição de faixa sonora a ser executada por meio de aparelhos de rádio (portanto, sem fones de ouvido) em duas ocasiões em que integrantes do Coletivo participaram de residências artísticas no Festival Tsonami - Arte Sonora, em Valparaíso, no Chile. Tal experiência ainda mereceria maior análise e compartilhamento de nossa parte, mas, para o momento, reafirmamos as potencialidades estéticas da forma artística do *audiotour*, com todas as variações já experimentadas ou ainda impensadas para ele, que não se esgota nesse texto, nem em nossa trajetória.

Da mesma maneira, observamos que a investigação criativa dos *audiotours* e sua análise no contexto brasileiro encontra-se ainda em consolidação, tendo sido pouco discutida no Brasil. Nesse sentido, parece importante sublinhar a importância da organização do dossiê no qual nosso texto se insere, como espaço de compartilhamento entre artistas pesquisadoras do campo, e, desejamos, como semente para o florescimento e expansão desse campo artístico.

REFERÊNCIAS

- CAON, Paulina & ARAÚJO, Getúlio Góis. Caminhar, desacelerar – uma experiência com *audiotour* e fotoperformance na escola. **Urdimento**. Florianópolis, vol.1, n.34, p.224-235, 2019.
- CARDIFF, Janet; SCHAUB, Mirjam. **Janet Cardiff**: the walk book. New York: Public Art Found, 2005.
- FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: Corpo-em-experiência**, Revista do LUME: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. São Paulo: 2013.
- FÉRAL, Josette; PERROT, Edwige (Org.). **Le réel à l'épreuve des technologies**: Les arts de la scène et les arts médiatiques. Rennes: Presses Universitaires de Rennes; Québec: Presses de l'Université du Québec, 2013.
- GONON, Anne. **Tout ouïe**: la création musicale et sonore en espace public. Montpellier: Éditions l'Entretemps, 2016.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes** - Salvador : EDUFBA, 2012.
- KAPELUSZ, Anyssa. Quitter la communauté? L'écoute au casque dans les dispositifs théâtraux contemporains. **Théâtre Public** – Penser le spectateur, Montreuil, p. 124-128, avril/juin 2013.
- NAVARRO, Renato Martins. [CE]NA ESCUTA[DA]: Poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- O'ROURKE, Karen. **Walking and mapping**: artists as cartographers. London: The MIT Press, 2013.
- VELOSO, Verônica. **Jogos do Olhar** – procedimentos cinematográficos para a composição da cena teatral. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- VELOSO, Verônica. **Percorrer a Cidade a Pé** - ações teatrais e performativas no contexto urbano. Curitiba: Appris, 2021.



**A CARTOGRAFIA SENSÍVEL DE RE-PERCURSOS COMO MODO DE
INCIDÊNCIA POÉTICO-POLÍTICA NAS PERCEPÇÕES DA PRAÇA SANTOS
ANDRADE EM CURITIBA (PR)**

**LA CARTOGRAFÍA SENSIBLE DE RE-PERCURSOS COMO UN MODO DE
INCIDENCIA POÉTICO-POLÍTICA EN LAS PERCEPCIONES DE LA PLAZA
SANTOS ANDRADE EN CURITIBA (PR)**

**THE SENSITIVE CARTOGRAPHY OF RE-PERCURSOS AS A
POETIC-POLITICAL APPROACH IN THE PERCEPTIONS OF VERSIONS OF
SANTOS ANDRADE SQUARE IN CURITIBA (PR)**

Michele Louise Schiocchet¹

<https://orcid.org/0000-0002-1181-1883>

Milene Duenha²

<https://orcid.org/0000-0002-2316-0408>

Paloma Bianchi³

<https://orcid.org/0000-0003-2983-0465>

Giorgio Zimann Gislon⁴

<https://orcid.org/0000-0003-3744-5305>

RESUMO

RE-PERCURSOS propõe a performance como ato contínuo de criação de paisagens. Buscamos, através de proposições performativas, dialogar com questões sociopolíticas e ambientais utilizando a cartografia como meio e produto da investigação. O artigo trata do processo de criação de RE-PERCURSOS, um *audiotour* de base documental, criado a partir de encontros semanais na Praça Santos Andrade, em Curitiba. Nesta proposta, o movimento do corpo é ativador de experiências produzidas por encontros relacionais que

¹ Docente do curso de Licenciatura em Artes da Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral, Pesquisadora em estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes (Artes Visuais), da Escola de Belas Artes/UFMG.

² Docente no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

³ Docente no curso de Bacharelado em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

⁴ Docente no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba. Pesquisador em estágio de pós-doutorado financiado pelo CNPq no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina.

triangulam experiência subjetiva pessoal, com vestígios encontrados no palimpsesto urbano. A proposição-convite se torna ativadora de relações em uma malha na qual diferentes agentes não apenas percebem, mas produzem paisagens.

Palavras-chave: *audiotour*, performance, site-specific, arte e política.

RESUMEN

RE-PERCURSOS es un trabajo de investigación que propone la performance como un acto continuo de creación de paisajes. Buscamos, a través de propuestas performativas, dialogar con problemáticas sociopolíticas y ambientales utilizando la cartografía como medio y producto de investigación. El artículo aborda el proceso de creación de RE-PERCURSOS, un audioguía de base documental, creado a partir de encuentros semanales en la Praça Santos Andrade, en Curitiba. En esta propuesta, el movimiento corporal activa experiencias producidas por encuentros relacionales que triangulan la experiencia subjetiva personal con los rastros encontrados en el palimpsesto urbano. La invitación-proposición se convierte en un activador de relaciones en una red en la que diferentes agentes no sólo perciben, sino que producen paisajes.

Palabras clave: *audiotour*, performance, site-specific, arte y política.

ABSTRACT

RE-PERCURSOS proposes performance as a continuous act of creating landscapes. We seek, through performative propositions, to engage in dialogue with sociopolitical and environmental issues using cartography as a means and product of investigation. The article deals with the creative process of RE-PERCURSOS, a documentary-based audio tour, created from weekly meetings at Praça Santos Andrade, in Curitiba. In this proposal, the movement of the body activates experiences produced by relational encounters that triangulate personal subjective experience with traces found in the urban palimpsest. The invitation-proposition becomes an activator of relationships in a network in which different agents not only perceive, but also produce landscapes.

Keywords: *audiotour*, performance, site-specific, art and politics.

RE-PERCURSOS pode ser um anti-monumento invisível, uma experiência íntima compartilhada ou um encontro com diferentes camadas que se move em um desenho que muda o tempo todo e do qual fazemos parte. Como muda um mesmo lugar quando mudamos a forma de percebê-lo, de ativar suas histórias ou de caminhar por esse espaço? Propomos um mergulho poético-político na cidade, criando paisagens e convidando o público a se implicar na produção de outras realidades.

O trabalho é fruto da parceria entre o projeto Performance como Pesquisa (UFPR-Litoral) coordenado por Michele Louise Schiocchet, o Projeto de extensão CPP_Implicações (UNESPAR) coordenado por Milene Duenha e, a época, co-coordenado por Paloma Bianchi, e o coletivo Mapas e Hipertextos. Participaram também da pesquisa e da criação Bruna Danyella Moraes Delfino Silva,

Giorgio Gislou, Paloma Bianchi e Rafael Mesquita Neves, pessoas da comunidade e outros profissionais das artes que colaboraram pontualmente.

Buscamos, através de proposições performativas, dialogar com questões sociopolíticas e ambientais da atualidade e relacionar presencialidade e mediação no processo de criação artística, utilizando a cartografia como meio e produto da investigação. Benites (2016, p. 307) pontua na obra de Ingold a “indissociabilidade entre habitar o mundo, mover-se nele e a forma de vir a conhecê-lo”. Ecoamos esta compreensão sugerindo que as cidades são ambientes dinâmicos que se configuram como referência e resultado de práticas espaciais.

Em etapas anteriores dessa pesquisa coletiva, focamos em notícias relacionadas à política brasileira em projetos como Amarrações para um pequeno Brasil e Rituais íntimos partilháveis. A atual fase desta pesquisa expande as noções de cotidiano, cultura e sociedade para incorporar elementos não humanos e dinâmicas espaço-temporais mais dilatadas. Estes estudos já se desdobraram em diversos subprojetos através de cartografias sensíveis e arquivos performativos, sendo a obra artística tanto meio quanto produto da investigação.

Nossa proposta tem o movimento do corpo como principal ativador de percursos produzidos por encontros relacionais e efêmeros que costuram percepções na intersecção entre experiência subjetiva pessoal, vestígios encontrados no palimpsesto urbano e proposições-convites em formato de faixas de áudio. Deste modo, mesmo que o áudio pré-exista à experiência, a relação de sentido produzida pelo contexto do corpo no ambiente faz emergir percepções singulares. A proposição-convite se torna ativadora de relações em uma malha na qual diferentes agentes não apenas percebem, mas produzem paisagens.

Há algo em comum, Lefebvre nota, entre o modo como as palavras são inscritas numa página de texto e o modo como os movimentos e ritmos da atividade humana e não humana são registrados no espaço vivido. Mas isso apenas se pensarmos a escrita não como uma composição verbal, mas como uma malha de linhas – não como texto, mas como textura. “A atividade prática escreve na natureza”, nota ele, “com uma mão que rabisca” (Lefebvre, 1991, p. 117). Pense nas trilhas reticulares deixadas por pessoas e animais à medida que eles seguem sua vida na casa, vila e cidade. Capturado nesses múltiplos emaranhados, cada monumento ou prédio é mais “arqui-textural” que arquitetônico. Apesar de sua aparente permanência e solidez, eles também têm uma ecceidade que é sucessivamente experimentada nos panoramas, oclusões e transições que se desenrolam ao longo da miríade de caminhos tomados pelos habitantes, de um cômodo a outro, saindo e entrando de portas, no ritmo dos seus afazeres quotidianos. (Ingold, 2012, p. 39-40)

A pesquisa resultou em um *audiotour* denominado RE-PERCURSOS, composto pelas faixas de áudio *Paisagem*, *Perpendicular*, *Araucária*, *Vértebra* e *Quedas*. A pessoa participante deve ir até a Praça Santos Andrade, em Curitiba, com um dispositivo com acesso à internet, como um *smartphone*, e trazer também fones de ouvido. Uma vez na praça a pessoa se conecta a um [website](#) no qual são disponíveis as cinco faixas de áudio e uma pequena sinopse para cada uma delas de modo a que possa escolher um percurso que servirá de guia-convite para experienciar a praça movendo-se a partir das

proposições temáticas e sugestões de cada áudio.

RE-PERCURSOS foi concebido para ser experienciado sem a necessidade da co-presença das artistas-criadoras(es), pois as funções de performer e de público se fundem, para priorizar a experiência do próprio público em detrimento da contemplação de alguma ação cênica construída por atores. Não há, portanto, uma espetacularidade que estabeleça posições de artista e de público.



Fonte: acervo do grupo Mapas e Hipertextos

Desenvolvemos o *tour* a partir de encontros semanais durante o primeiro semestre de 2023, testando procedimentos artísticos que possibilitassem tanto a descoberta constante de aspectos da praça (cartografia sensível), quanto a criação de proposições-convites. A cartografia é uma referência para essa abordagem como em Passos, Kastrup e Escóssia (2014), mas buscamos desenvolver uma ideia de cartografia sensível que considera a possibilidade de mapear como os corpos são afetados e afetam o meio no ato de mapeamento. A cartografia sensível é um termo que já é amplamente utilizado, mas que propomos na nossa pesquisa partindo da premissa de que não existe uma realidade do espaço a priori ou alheia ao ato de investigá-lo, e entendemos que a paisagem se constitui a partir de uma malha na qual diferentes agentes ocorrem em correspondência (Ingold, 2013) ao longo de uma trajetória-linha no tempo, como explicita Santos (2022, p. 33), a propósito da terceira fase do trabalho de Ingold:

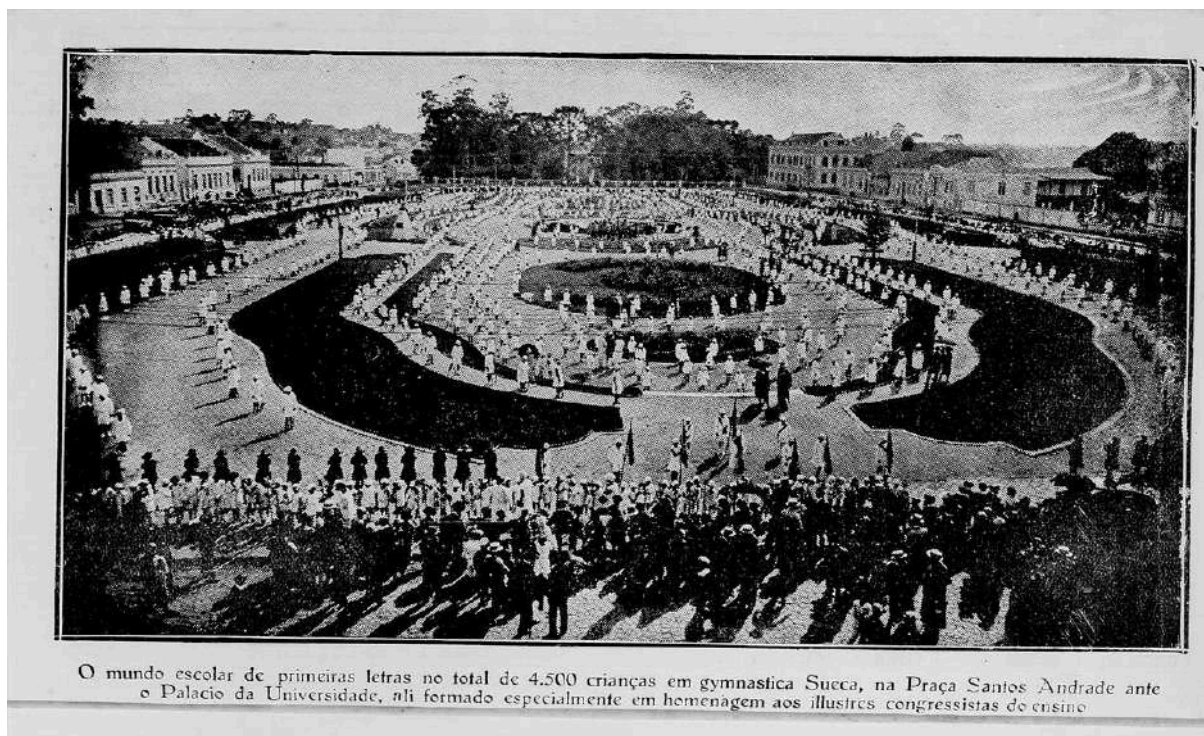
a vida não é vivida em locais, mas em caminhos ou linhas. Assim, o “modo de vida” tem que ser entendido literalmente, não como um corpo de tradição recebido, entregue de forma independente e antecipada à sua promulgação no mundo, mas como um processo criativo e improvisado de encontrar um caminho através, em um mundo de relações e processos que estão sempre se desenrolando.

Acreditando que espaço e sujeito se co-constituem em movimento, a cartografia não busca um olhar externo que se sirva do campo para colher dados para criar conceitos (*in vitro*). Pelo contrário, o

pesquisador atua performativamente, investigando de que modo sua ação cria disparadores de experiências, buscando compor mais do que um retrato ou explicação, um conjunto de proposições capazes de (re)criar encontros com elementos que emergem na pesquisa (e na paisagem).

Um levantamento bibliográfico a partir de aspectos históricos, geográficos, biológicos, políticos e simbólicos foi o nosso ponto de partida para desenvolvermos enquadramentos temáticos a partir dos seguintes elementos: *Placa em homenagem à colônia Afro-brasileira*; Monumento a Santos Dumont; Rosáceas paranistas e piso de *petit pavé*; Estátua de Ruy Barbosa; (ausência do) Pinheiro do centenário; Escadaria da UFPR; Prédio dos correios; a vegetação; as aves que habitam a praça; Linhas e desenhos planejados como o paisagismo e o urbanismo, dentre outros.

Nos servimos de jornais que datavam desde o séc. XIX, de artigos científicos, livros e de relatos encontrados em redes sociais principalmente em grupos dedicados à memória de Curitiba, além da pesquisa *in situ*. Cada um destes elementos trazia em si diversas questões disparadoras que nos interessava aprofundar como; o apagamento da história negra e as políticas de branqueamento em Curitiba, o nacionalismo, patriotismo e regionalismo forjados e expressos em símbolos diluídos na paisagem em formas de bandeiras brasileiras, mosaicos paranistas, reverberando também materiais e documentos que encontramos em registros que datam mais de um século e que também poderiam ser evidenciados nas representações de corpos como o do monumento em homenagem a Santos Dumont, ou nas fotografias antigas das práticas de ginástica sueca e marchas militares.



Fonte: Disponível em: <https://curitibaantigamenteeregiaoemfotos.blogspot.com/2013/11/curitiba.html> Acesso em 16 ago 2024.

Também nos chamou a atenção o desaparecimento de rios, vegetação e animais, dando lugar a

espaços com uso planejado e controlado, mas que deixam transbordar evidências de sistemas marginais ao modelo oficial, por exemplo, quando avistamos camas de papelão espalhadas pelos canteiros da praça, e roupas secando em arbustos. Estado e povo são representados de modo assimétrico dada a monumentalidade de prédios públicos como a Universidade Federal do Paraná e o Teatro Guaíra em relação às inúmeras janelinhas quadradas do prédio do INSS, logo ao lado. Essa diferença de escalas é muitas vezes compensada pelo volume humano em dias de manifestações políticas que historicamente ali tomam lugar. O chão da praça também representa um território de disputas, sobreposições, apagamentos e lutas, que vão desde as raízes que literalmente rompem o piso até diferentes compreensões e leituras deste chão a partir de recortes como ancestralidade, propriedade e pertencimento ou (falta de) acessibilidade. O aplainamento do chão (Lepecki, 2012) contrasta com as inúmeras rupturas que trazem relevo para um mapa que não é vazio nem neutro, mas pulsa por baixo e por cima do piso, desvelando tensões e desigualdades.

A segunda fase da pesquisa foi um processo *in loco*, para descobrir novos aspectos e entender como abordar as questões já descobertas. Que tipo de exercício ou observação seria necessária para levantar material para construir o *tour*? Como criar um mapeamento que seja ao mesmo tempo o registro de uma experiência e um convite para a experiência de outra pessoa? Que diferenças haveria entre uma proposição de pesquisa e o resultado desta mesma pesquisa como proposição poética? Como a cartografia pode se configurar como um tipo de obra que cria experiências/ paisagens ao invés de explicações ou tentativas de “retratos estáticos”? A cada novo modo de se colocar no espaço, algum tipo de percepção diferente se desvelaria, como em um diálogo no qual a resposta depende da forma como a pergunta é colocada.

Logo no primeiro encontro do projeto se estabeleceu a dinâmica de que cada participante proporia convites aos outros participantes como forma de ativação do espaço. Passamos por vários processos coletivos e gradualmente as pessoas do grupo foram delineando suas rotas. Tínhamos também clara a intenção de trazer certa dose de informação no conteúdo de nosso *tour*, mas não ao ponto de transformar a experiência em uma aula ou palestra sobre o local. Para que fosse possível gerar um engajamento mais dinâmico, optamos por equilibrar a quantidade de informações com convites à ação e à percepção de modo proporcional. Antes de haver a definição de rotas específicas passamos por vários processos coletivos, como derivas, caças ao tesouro, ou mesmo testes com público convidado, até que fossem gradualmente se delineando propostas “guiadas” por cada uma das pessoas do grupo.

O processo de criação de RE-PERCURSOS contou com as seguintes etapas; pesquisa bibliográfica, arqueologia sensível/ ativação de elementos do espaço através de proposições performativas, seleção e edição de material para o desenvolvimento de percursos temáticos, e a

composição de dramaturgias “participativas” que possibilitem uma inter/hiper/textualidade dinâmica entre som (áudio gravado) e espaço vivo. Na sequência, trazemos as particularidades de cada percurso para descrever as diferentes possibilidades de experiências propostas por RE-PERCURSOS.

Paisagem e Araucária

Os percursos *Paisagem e Araucária* foram criados por Michele Louise Schiocchet com intenção de relacionar corpo e espaço a partir das transformações no desenho do local, sugerindo a existência de uma gestualidade implícita no palimpsesto. Além desta escrita espacial mais permanente, os conceitos de malha (Ingold, 2015) e de oralitura (Martins, 2021), são considerados, trazendo a dimensão do movimento, escalas e de temporalidades a estes processos de inscrição e de atualização da paisagem. As múltiplas compreensões do termo cartografia nos convidam a aprofundar relações entre experiência e representação buscando responder à seguinte pergunta: Como uma arqueologia sensível pode recuperar as vozes silenciadas dos lugares, das páginas, mapas, superfícies e linhas e corpos? Como conhecer, re-conhecer-se, e reivertar-se coletivamente através de performances no tempo espiralar?

Partindo de documentos históricos a proposta foi conectar os fluxos e movimentos da praça sensorialmente, fundindo temporalidades na percepção do espaço. O percurso *Paisagem* parte dos enquadramentos de onde foram tiradas fotografias antigas, buscando experimentar a possibilidade de sobreposição de imagens, trazendo elementos remotos para o presente, investigando se era possível produzir sensações a partir das descrições de imagens e de estímulos sonoros em uma analogia entre corpo humano e “o corpo do espaço como organismo vivo”.

A investigação “física” da praça se centrou principalmente no processo de reestruturação que ocorreu em 1922, quando houve uma grande reforma do local em ocasião da celebração do centenário da independência, e nas relações entre desenhos traçados como diretrizes de movimento e comportamento e aqueles resultantes do uso apropriado do espaço.

A construção de corpos e comportamentos, é evidenciada ao *escavar* as superfícies urbanas, observando a relação entre documentos históricos e as estruturas materializadas no espaço. A relação entre o que se escolhe memorar e o que se escolhe apagar é um ponto central em praticamente todos os percursos, pois em uma observação mais atenta, é possível notar assimetrias na representatividade dos monumentos, a implantação de uma simbologia regional, a falta de acessibilidade e a higiene social, além da arquitetura hostil. Um dos dispositivos poéticos de conexão entre os percursos foi a citação de uma rota dentro de outra rota. Um exemplo é o *petit pavé*, que em *Perpendicular* é trazido na perspectiva de quem o constrói, quebrando as pedras e encaixando-as manualmente e em *Paisagem* faz referência à Lange de Morretes e à rosácea de pinhões como uma espécie de logomarca do paranismo.

Tratando imagem e som tanto como signo como quanto matéria, o objetivo foi re-acesar a circunstância de implantação de elementos naturalizados ou até inobservados, a fim de questionar se nossas escolhas de diretrizes ou referências para a cidade seguem sendo as ali implantadas. A ideia dos enquadramentos era pensar em filtros perceptivos ou temáticos como forma de atravessar o espaço a partir de linhas dramáticas, encontrando pontos por onde as rotas passariam, podendo ser locais que geram sensações, onde ocorreram fatos históricos, onde podemos construir ficções e locais com algum tipo de vulnerabilidades, como acessibilidade, violência etc. A principal questão era como transitar entre registros de naturezas diferentes, tratando imagem e som tanto como signo como quanto matéria, a fim de gerar sensações e não apenas informações.

Os primeiros experimentos, contudo, seguiam em um plano excessivamente narrativo. Descrições longas históricas com excesso de detalhes geravam uma dificuldade de engajamento com o participante. Justamente por conta do excesso de informações que cada experimento continha, foi necessário buscar “apoios sensoriais” para cada linha narrativa que era introduzida, levando inclusive à necessidade de estar fisicamente na praça para criar e testar sucessivas vezes tanto texto quanto as sonoridades. Esses apoios seriam objetos, coisas, ou situações que fossem possíveis de serem tocadas, observadas ou experienciadas corporalmente no momento da escuta do áudio, criando assim uma espécie de porta de entrada para os demais níveis que se pretendia alcançar na dramaturgia. A definição de que as pistas-convite se alternariam entre tipologias distintas criou uma divisão de vozes na narrativa, sendo experimentado de que modo a forma de construir o texto e o som poderia se relacionar com a recepção, por exemplo; a narrativa em primeira pessoa geraria uma identificação com o corpo do participante? Os trechos de descrição de imagens antigas seriam capazes de trazer algum elemento de visualidade remota para o espaço do presente? Nomear sensações poderia provocar sensações? Alterar ritmos na fala, produzindo alguns efeitos de paisagem sonora poderia trazer algum elemento sensorial para a percepção do espaço? Alterar a textura do som contribuiria para criar camadas de temporalidade diferentes? Em *Paisagem* este recurso de sobreposição de texturas como possibilidade de mesclar a paisagem observada/vivida com a narrada foi explorado, descrevendo imagens que misturavam o presente com elementos das fotos históricas, modificando as frequências sonoras da gravação para reproduzir as texturas sonoras da época da ação à que o áudio diz respeito.

Os estudos de enquadramento foram sendo permeados gradualmente por descrições de imagens *in loco*, buscando tanto estranhamentos como coincidências entre o que se ouve e o que se vê. Estas ações efêmeras que poderiam estar acontecendo no momento em que a pessoa ouve o áudio acentuariam a cumplicidade entre a “voz” narrativa e o ouvinte. Um fato curioso que observamos nas vezes que fizemos mediações do *tour* para grupos é que as pessoas se referiam ao áudio como “a voz”,

mesmo sendo as vozes do *tour*, as nossas vozes.

Paisagem foi a rota que resultou mais diretamente da pesquisa com os enquadramentos e fotografias antigas, e por mais que trouxesse dados gerais da praça, nos incluía dentro do quadro, como atores e criadores de paisagens e não apenas observadores.

Araucária focou na relação direta entre os organismos corpo e praça a partir de estímulos sensoriais concretamente experimentados no local. Esta rota explora a conexão entre o que é efêmero e o que se cristaliza sobre as superfícies, os arquivos impressos e os arquivos móveis que dependem de gestos e comportamentos, sendo uma espécie de memória viva do espaço. Também é foco deste percurso a relação entre os monumentos, os ritos e atos que os instauram, confirmam ou deslegitimam.

Chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de forma encatado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. Para aqueles que edificam, assim como para os destinatários das lembranças que veiculam, o monumento é uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança. [...] Desafio à entropia, à ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, ele tenta combater a angústia da morte e do aniquilamento. (Choay, 2006, p. 18).

O nome Araucária se refere à ambiguidade da presença desta árvore na praça, explorando principalmente a trajetória da araucária do centenário, que havia sido plantada pelo então presidente do Estado Caetano Munhoz da Rocha, e que em 25 de janeiro de 2004 caiu ocasionando o falecimento de um casal. Embora seja possível encontrar *online* o processo judicial das famílias contra a prefeitura, não há nenhum monumento nem resquícios dessa história no espaço da praça, além de que a placa que indicava o local da árvore-monumento foi retirada.

A tensão das raízes que lutam contra o pavimento vai tecendo uma analogia com a relação da vida que pulsa por debaixo do concreto, evocando camadas de gerações anteriores, e apontando para assimetrias e para a emergência de disputas que pairam sobre e sob aquele solo, decorado com mosaicos paranistas e sistematicamente higienizado, sendo retiradas diariamente as ervas que nascem das frestas entre as pedras. Que simbologias do espaço produzem que noções de pertencimento? Qual a temporalidade dos monumentos e quem de fato é testemunha da história: os humanos, as araucárias, os monumentos?

São abordadas também relações entre arquitetura e contra-arquitetura, gambiarras feitas para utilizar tomadas, o uso do chafariz para lavar a roupa e escovar os dentes, as menções ao circo da constituinte e às diversas manifestações políticas que historicamente partem da frente da escadaria da universidade. Araucária resultou em uma rota fundamentalmente atrelada ao movimento do corpo e à experiência física do espaço, enquanto que *Paisagem* se estruturou de modo inverso, para viabilizar a

possibilidade de que a rota pudesse ser feita em dias de chuva.

Quedas



Fonte: Acervo de [Paulo José da Costa](#)⁵.

O percurso *Quedas* segue uma linha reta desde o prédio da UFPR até o outro lado da praça, onde está a estátua de Santos Dumont. Esse percurso foi criado por Giorgio Gislou a partir da relação estabelecida por Schiocchet entre as fotos do Zeppelin Hindenburg sobrevoando a Praça Santos Andrade e o monumento ao aviador Santos Dumont que existe na praça. O entrelaçamento entre as duas referências a partir da temática do nacionalismo foi um meio de relacionar a percepção das bandeiras do Brasil colocadas nas janelas e sacadas dos prédios em torno da praça e a constituição histórica deste espaço público.

⁵ Disponível em: <https://paulodafigaro.blogspot.com/2014/11/> Acesso em: 16 ago 2024.



Praça Santos Andrade em 1938, durante festejos de comemoração do Dia da Pátria.
Foto: João Batista Groff⁶.

Benedict Anderson (2008) aponta que o nacionalismo é uma invenção dos Estados-nação modernos, forjada a partir dos interesses políticos da burguesia de instituir a ideia de um povo único num domínio territorial. Assim, dentro da concepção nacionalista há uma unidade idealizada que apaga as desigualdades decorrentes das divisões em classe gênero e raça.

Na dramaturgia de *Quedas* a temática do nacionalismo surge aos poucos. São feitos convites para olhar o céu e perceber pássaros, e depois para uma desnaturalização do olhar observando detalhes do Monumento a Santos Dumont. O áudio questiona, por exemplo, porque o monumento, criado por Iolando Malozzi, retrata um aviador musculoso que ostenta uma hélice em forma de brasão. Indaga se essa foi uma tentativa de tornar Dumont um herói nacional militar, atlético e viril, o que contraria a fisionomia e as posições políticas do aviador, um pacifista que sofria pelo fato de sua invenção estar sendo utilizada em guerras.

Também foram estabelecidas relações dramatúrgicas entre as tragédias do incêndio do dirigível Hindenburg, que trazia suásticas estampadas no casco, o momento em que Santos Dumont tirou a própria vida e as referências ao mito grego de Ícaro, frequentemente associadas ao aviador brasileiro.

Desse modo, a dramaturgia do percurso convida a estranhar elementos que não são cotidianamente percebidos como fascistas, e vincula o autoritarismo do passado, marcado no estilo do

⁶ Disponível em: <https://curitibaeparanaemfotosantigas.blogspot.com/> Acesso em: 16 ago. 2024.

Monumento a Santos Dumont, com o autoritarismo recente que está marcado pela presença das bandeiras nacionais nos entornos da praça.

Vértebra

Vértebra, criado por Paloma Bianchi, discute a mudança nas formas de vida que habitam a praça nos últimos séculos, principalmente a partir do início da ocupação humana, tendo como protagonistas as aves que atualmente vivem na região. Como na maioria das praças brasileiras, na Santos Andrade há tanto uma desproporcionalidade entre pombos e outras aves, quanto pouca diversidade de espécies de aves. Pombos não são nativos do Brasil, no entanto, vêm ocupando o território nacional há séculos, como um dos inúmeros efeitos da colonização europeia.

A necessidade de conhecer mais sobre as aves que habitam a Santos Andrade, bem como entender as transformações na ocupação das aves no centro da cidade ao longo do tempo, exigiu uma pesquisa bibliográfica com foco na zoologia e na ecologia urbana. A leitura das pesquisas do zoólogo Rafael de Amorin (2015; 2019), que investiga os efeitos da urbanização na distribuição avifauna em Curitiba e do livro *Aves de Curitiba* (STRAUBE et al., 2014), propiciou a compreensão de que as aves que habitam hoje a praça são diferentes das que a habitavam antes do desenvolvimento urbano, *i.e.*, o processo do Antropoceno/Capitaloceno produziu efeitos radicais na paisagem e na distribuição das aves. Hoje, na região central, há apenas espécies de aves que se alimentam de forma diversificada, usam cavidades de árvores ou de edifícios para fazer seus ninhos e têm facilidade de convívio com humanos (AMORIN, 2019), como é o caso do João-de-Barro, o Sabiá, o Pardal e a Rolinha, além de espécies de pombos. Centenas de espécies que tinham modos de vida diferentes desses, migraram para outras regiões, algumas delas podem ser consideradas extintas, outras em risco grave de extinção.

A dramaturgia de *Vértebra* se desdobra por acumulações para que cada novo convite venha contextualizado por aquele que o precedeu. *Vértebra* primeiramente faz uma descrição geográfica da região, detalhando os aspectos da paisagem escondidos debaixo da pavimentação urbana. Depois traz uma anedota sobre a visita do engenheiro inglês Thomas Bigg-Wither a Curitiba em meados de 1800, para analisar a possibilidade da construção de uma linha férrea entre os oceanos Atlântico e Pacífico, com vistas a facilitar o transporte de recursos extraídos do Brasil. Nessa anedota Bigg-Wither tenta caçar aves com sua espingarda e acaba atolado na lama até a região torácica. Nesse momento começa-se a aviltar a possibilidade da ação micropolítica por parte dos não-humanos (Rolnik, 2018), convidando a quem ouve o percurso a perceber que há uma vontade política da lama em soterrar a quem tenta expropriar suas terras e exterminar seus habitantes.

A busca por retirar o humano da centralidade também perpassa um trecho de *Vértebra* em que há um convite para a criação de uma relação mais íntima com alguma ave. A proposta era mobilizar percepções mais simétricas entre pessoa e ave, no intuito de destituir provisoriamente as lógicas antropocêntricas que hierarquizam espécies e situam a humanidade no ápice evolutivo. Ela também mirava na tentativa do reconhecimento da ave como sujeito (Viveiros de Castro, 2015; Haraway, 2016; De la Cadena, 2018).

Vértebra traz à vida as aves que já não habitam esse lugar devido à expropriação e a transformação de

seu território pela ação humana. No áudio estão os cantos das espécies desaparecidas para materializar suas presenças ausentes. A estratégia emula o que o povo Maxakali faz no Vale do Mucuri, área que foi parcialmente devastada pela exploração de minério e pedras preciosas, a pecuária e a agricultura. Os Maxakali seguem invocando diariamente a presença dos animais e plantas que existiam antes da devastação para recriar e animar seu mundo, para que esses animais e plantas sigam existindo (Bianchi, 2021). Em *Vértebra* há a tentativa de recriar realidades, assim como fazem os Maxakali.

Perpendicular

O percurso *Perpendicular* foi disparado pelo encontro com uma placa em homenagem à Colônia Afro-brasileira de Curitiba que homenageia 68 personalidades negras, sem busto, sem contextualização e, em alguns casos, sem a ciência das próprias pessoas homenageadas. Criado por Bruna Silva, Milene Duenha e Rafael Neves, o percurso expõe a invisibilização da presença de pessoas negras no traçar da história e convida à invenção de outra história diante dos vãos que essas ausências provocam nos modos de habitar a cidade.

Durante o processo de mapeamento realizamos trocas propositivas como busca de subsídios para a criação. Entre as proposições nos deparamos com elementos que revelavam contradições e desproporções. Essas percepções aliadas a pesquisas sobre a história da região nos impulsionaram a discutir as questões sociopolíticas cada vez mais evidenciadas ao longo de nossa permanência na praça. Na produção de *Perpendicular* investimos em pistas que diziam dessas discrepâncias. Por exemplo, encontramos vários bustos em homenagem a figuras masculinas e apenas duas em homenagem a figuras femininas. A placa de bronze encontrada em um dos cantos da praça trazia a informação de que se tratava de uma homenagem à Colônia Afro-Brasileira de Curitiba e foi instalada por ocasião das comemorações do centenário da abolição da escravatura nomeando como colonizadores as pessoas negras que não participaram do processo de colonização, mas que, ao contrário, tiveram seus antepassados subjugados por esse processo. Ali eram destacados os nomes de personalidades curitibanas de ascendência africana que contribuíram para o desenvolvimento do estado nos últimos cem anos.

Passamos, então, a fazer um mergulho nas histórias que a placa evocava. A partir da leitura de *Para além da placa* (2020); e *Os Nomes da Placa* (2021), organizados por Ana Vanali, Andrea Kominek e Celso de Oliveira, tivemos acesso a informações sobre as pessoas que tinham seus nomes ali expostos e sobre um pitoresco evento de inauguração da placa em 1988, para o qual muitas pessoas homenageadas não foram convidadas (Vanali; Kominek; Oliveira, 2021). Dentre as pessoas homenageadas, 52 são homens e 16 mulheres. Há personalidades reconhecidas nacionalmente e há outras das quais pouco se ouviu falar. Dentre os nomes figuram os engenheiros Antônio e André Rebouças; a militante Iyágunã Dalzira; a delegada Tereza Ermelino dos Santos; a atriz Odelaire

Rodrigues; a indígena caigangue ativista por moradia Marina Andrade de Souza; e a engenheira Enedina Alves Marques. Essas personalidades ali destacadas tinham atuação de relevo em questões sociais e de desenvolvimento cultural.

A invisibilização proposital da presença dos corpos negros em Curitiba ficava cada vez mais evidente ao longo do processo, inclusive no acesso aos escritos sobre a história da cidade que se orgulha da colonização e imigração europeia. Curitiba é a capital mais negra do sul do Brasil. Segundo o censo de 2022 (IBGE, 2022) dentre as 1.773.718 pessoas habitantes da cidade, 427.782 se declaram como negras ou pardas. Curitiba é também uma das cidades mais desiguais do mundo, como afirma Glaucia Pereira do Nascimento (2021) ao expor dados do 5º Fórum Mundial da Organização das Nações Unidas em sua discussão sobre processos de segregação espacial de base racial que se explicita no planejamento urbano da cidade. O racismo é evidente em diversas situações e os modos de ocupação dos espaços centrais da cidade também nos confirma essa realidade. Nascimento (2020) afirma que o apagamento da existência da população negra na cidade e a segregação racial territorial é histórica.

Diante de tantas evidências, decidimos investir na sobreposição às configurações dadas. Além da revelação de uma parte da história não contada sobre os nomes da placa, ficcionalizamos aspectos dessa história como a descrição de um glamouroso evento de inauguração e a ocupação do espaço por outras vozes e sons em referência à cultura afro-brasileira. Também investimos em uma poética que busca produzir no imaginário um traçado perpendicular que corta a história de apagamento das presenças negras na cidade e propõe outros ângulos da história. Assim, narramos imagens com a ideia de traçar no instante presente a referência afrofuturista. Destacamos nomes de mulheres, incluímos nomes de pessoas negras que não figuravam na placa e fizemos com que a experiência fosse atravessada por uma sonorização que recria o ambiente da praça, povoando-a com a presença negra e aspectos da cultura afro-brasileira.

Considerações

A tecitura desta pesquisa/performance/*audiotour* que nos viabilizou a criação de tantos percursos em um espaço tão pequeno como uma praça, apontou para a complexidade da construção do tecido social nos convocando a uma produção eticamente responsável diante das condições sociopolíticas e ambientais em que vivemos. Provocar a percepção sensível, não operar de modo panfletário e nem como encantadores de turistas (Gislon; Schiocchet, 2020) foram desafios permanentes. Os encontros semanais com as questões emergentes na/da praça Santos Andrade nos convidavam a habitá-la e acioná-la como uma entidade viva que move corpos e versões da história no percorrer de suas nuances. Nossas proposições-convites emergem, então, como um mergulho poético-político na cidade, buscam criar paisagem e lançar ao público a possibilidade deste se implicar

na produção de outras realidades. Imaginá-las e perceber-se nelas foram gestos nos quais apostamos.

A dinâmica das cidades pode ser pensada a partir da relação entre (im)pressões e performances, de modo a que este tecido seja constantemente percebido, praticado e atualizado ao longo das gerações que se sucedem sobre um mesmo território. A relação de um rastro, signo ou marca com as circunstâncias de sua inscrição e ou com os gestos e movimentos que possam vir a gerar ou sugerir raramente é consciente. Visto que também somos feitos a partir de muitas destas inscrições, raramente as concebemos como construções sociais, e acabamos percebendo-as como se fossem naturais. Leda Maria Martins utiliza o termo palimpsesto, mas com referência a inscrições imateriais/ encorpadas, para articular seu conceito de oralitura. Por vias da performance corporal, a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural.

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pelo corpo e seus vozeados, denominei de oralitura. [...] todo traço de memória, seja ele inscrito como letra, como voz, gesto, corpo, grafa-se na constituição dos sujeitos como repertórios de conhecimento, como inscrição, grafias alternas do conhecimento. [...] Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporiedades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre oralidade e escrita (Martins, 2021, p. 41).

Essa inscrição se associa ao movimento/ performance e não à sedimentação de uma linha sobre uma superfície. Ela se relaciona com uma dimensão que é ancestral, mas que também se atualiza em movimento. Martins (2024) menciona a “construção de apagamentos” dos processos coloniais, perceptíveis no branqueamento forjado nos monumentos e artefatos culturais e na segregação social que periferiza o não branco. Além do que se escolhe preservar, também se escolhe o que apagar, como ocorria nos pergaminhos⁷.

Mas quem decide o que tem relevância cultural? Que textos foram ou são considerados sem relevância ou inconvenientes e passíveis de ser apagados dos palimpsestos? Como os resquícios de inscrições antigas podem interagir inter ou hiper-textualmente com as novas inscrições que são feitas sobre esta superfície? Que práticas imateriais se inscrevem no espaço tempo através do corpo em movimento/ performance? De que forma nossa passagem pelo espaço tempo é capaz de redesenhá-lo?

Buscamos investigar que diretrizes de movimento e que ações estão latentes, de que modo nos constituímos a partir destas referências prévias e também como costuramos constantemente novas linhas neste palimpsesto. A criação de mapas ou pistas-convites se fundamenta na relação entre escrita/desenho/cartografia/performance, não se limitando a um aspecto representacional da paisagem, mas buscando expandir o palimpsesto urbano de modo a trazer temporalidades, gestos, e percepções

⁷ Em referência à origem do termo palimpsesto.

sensíveis ao projeto de escrita do espaço.

Referências

- AMORIN, Rafael Rufino. **Influência da urbanização em diferentes níveis de organização biológica de aves neotropicais**, 2019. Tese (Doutorado em Ciências Biológicas). Área de concentração: Zoologia - Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- AMORIN, Rafael Rufino. **Urbanização como fator de distribuição da avifauna em Curitiba, Paraná, Brasil**, 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Biológicas). Área de concentração: Zoologia - Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BENITES, Luiz Felipe Rocha. A Antropologia imersa na vida: Apresentação à tradução do editorial de Tim Ingold. **Revista Antropolítica**. 2016, Vol. n. 40, pp. p.307-314.
- BIANCHI, Paloma. **Da impotência ao impossível: a arte de enfeitiçar a realidade**, 2021. Tese (Doutorado em Teatro). Área de concentração: Artes Cênicas - Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antrope-cego. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 69, p. 95–117, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p95-117>. Acesso em: 30 jan. 2020.
- GISLON, Giorgio Zimann. SCHIOCCHET, Michele Louise. O estranhamento do turismo controlado: no áudio tour Remote Buenos Aires do Rimini Protokoll. DOI: 10.5965/14145731023820200013 **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1–28, 2020.
- HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Durham: Duke University Press, 2016.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. ano 18, n. 37, jan./jun. 2012. p. 25-44.
- INGOLD, Tim. **Making: anthropology, archaeology, art and architecture**. London: Routledge, 2013.
- INGOLD, T. **Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. 1. ed. Petropolis: Editora Vozes, 2015. 392 p.
- IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA.. **Censo 2022 - Panorama - Indicadores**. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/indicadores.html?localidade=BR> Acesso em: 14/ ago. 2024.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA Revista de Antropologia**, Vol. 13, N. 1, 2. Florianópolis, 2012. DOI: 10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932> Acesso em: 14 ago. 2024.

MARTINS, L. M. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Glaucia Pereira do. Introdução e A Luta Negra na Cidade de Curitiba: Construção Histórica de uma Relação Social e Espacial Conflituosa. In: **Territorialidades Negras em Curitiba-PR**: Ressignificando uma Cidade que não quer ser Negra. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020, p. 18 - 47.

NASCIMENTO, Glaucia Pereira do. A racialização do espaço urbano da cidade de Curitiba - PR. **Geografia Ensino & Pesquisa**, Santa Maria, v.25, e 24, p. 1-32, 2021. DOI 10.5902/2236499446911. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2236499446911>. Acesso em: 05 ago. 2024.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2014.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANTOS, Mayara Regina Araujo dos. **Práticas alimentares e soberania alimentar em Terra Indígena Xavante**: desafios e perspectivas. Piracicaba : Dissertação (Mestrado) Universidade de São Paulo, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.91.2022.tde-10022023-122723>. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/91/91131/tde-10022023-122723/> Acesso em 16 ago. 2024.

STRAUBE, Fernando C. et al. **Aves de Curitiba**: coletânea de registros. Curitiba: Hori Consultoria Ambiental, 2014.

VANALI, Ana Christina; KOMINEK , Andrea Maila Voss; OLIVEIRA, Celso Fernando Claro de (Org). **Os Nomes da Placa**: A História e as histórias do monumento à Colônia Afro-brasileira de Curitiba. 1ª ed., Sesc PR, Curitiba, 2021.

VANALI, Ana Christina; **Para além da placa**: outras histórias da negritude em Curitiba. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



**MANIFESTAR-SE EM SILÊNCIO:
O USO DO *AUDIOTOUR* COMO ESTRATÉGIA DE EMBATE POLÍTICO NO
ESPETÁCULO TUDO GENTE**

**MANIFESTARSE EN SILENCIO:
EL USO DEL *AUDIOTOUR* COMO ESTRATEGIA DE CONFLICTO POLÍTICO
EN EL ESPECTÁCULO TUDO GENTE**

**DEMONSTRATING IN SILENCE:
THE USE OF THE *AUDIOTOUR* AS A STRATEGY FOR POLITICAL CONFLICT
IN THE SHOW TUDO GENTE**

Murilo Gaulês¹

<https://orcid.org/0000-0002-7704-5229>

RESUMO

O artigo explora o espetáculo "TUDO GENTE", uma *audiotour* da Cia dXs TeRrOrIsTaS no Parque da Juventude (SP), como estratégia de resistência e embate político. Com uma narrativa documental focada na memória do Massacre do Carandiru, a obra aplica elementos do "teatro do real", conceito de Maryvonne Saison, e da "ficção visionária", de Walidah Imarisha, para gerar uma experiência imersiva. A dramaturgia promove um espaço de empatia e reflexão crítica, utilizando as estratégias da *audiotour* como ferramenta contra o apagamento histórico e como manifestação política silenciosa, destacando a relação entre arte, memória e justiça social.

Palavras-chave: Teatro do real, *Audiotour*, Massacre do Carandiru, Ficção visionária, Espaço urbano.

RESUMEN

El artículo explora el espectáculo "TUDO GENTE", un *audiotour* de la Cia dXs TeRrOrIsTaS en el Parque da Juventude (SP), como estrategia de resistencia y conflicto político. Con una narrativa documental centrada en la memoria de la Masacre de Carandiru, la obra aplica elementos del "teatro de lo real", concepto de Maryvonne Saison, y de la "ficción visionaria", de Walidah Imarisha, para generar una experiencia inmersiva. La dramaturgia promueve un espacio de empatía y reflexión crítica,

¹ Pós Doutorando na ECA/USP com bolsa FAPESP (processo nº 2025/12602-2) com o projeto POR UM TEATRO ABOLICIONISTA: Reflexões e práticas nas intersecções entre artes cênicas e abolicionismo prisional.

utilizando las estrategias del audiotour como herramienta contra el borrado histórico y como manifestación política silenciosa, destacando la relación entre arte, memoria y justicia social.

Palabras clave: Teatro de lo real, Audiotour, Masacre de Carandiru, Ficción visionaria, Espacio urbano.

ABSTRACT

The article explores the performance "TUDO GENTE," an audiotour by CiA dXs TeRrOrIsTaS at Parque da Juventude (SP), as a strategy of resistance and political conflict. With a documentary narrative focused on the memory of the Carandiru Massacre, the work applies elements of the "theater of the real," a concept by Maryvonne Saison, and "visionary fiction," by Walidah Imarisha, to create an immersive experience. The dramaturgy promotes a space for empathy and critical reflection, using the audiotour's strategies as a tool against historical erasure and as a silent political manifestation, highlighting the relationship between art, memory, and social justice.

Keywords: Theater of the real, Audiotour; Carandiru massacre, Visionary fiction, Urban space.

Primeiros passos: reconhecendo o território

O aumento da população em situação de rua na cidade de São Paulo é um fenômeno crescente, influenciado por fatores econômicos e sociais complexos. Segundo dados do Observatório Brasileiro de Políticas Públicas para População em Situação de Rua, vinculado à UFMG, mostram que, entre 2023 e 2024, o número de pessoas em situação de rua na cidade passou de 64,8 mil para 76,6 mil. (Mello, 2024)

As causas desse aumento estão associadas ao desemprego, à inflação e à escassez de moradias populares, fatores que dificultam a subsistência digna de milhares de pessoas. A pandemia de Covid-19, cujas consequências econômicas e sociais são sentidas ainda nos tempos presentes, agravou ainda mais essa situação, colocando mais indivíduos em vulnerabilidade social e econômica.

O Parque da Juventude, localizado na região norte da cidade de São Paulo, é uma dessas regiões onde se concentram essas populações em situação de rua. É inevitável encontrar dezenas de homens e mulheres deitados sobre placas de papelão ou cobertores em torno da Biblioteca de São Paulo ou nos bancos do pátio de entrada do parque. Essas pessoas utilizam da estrutura da biblioteca pública para tomar água, usar o banheiro, se lavar, se abrigar da chuva ou do sol intenso e acessar a internet.

O território circunscrito pelo Parque da Juventude também abrigou a antiga Casa de Detenção de São Paulo, que integrava o Complexo do Carandiru. Fundado em 1920, o Complexo se inicia com a construção da Penitenciária do Estado de São Paulo (atualmente Penitenciária Feminina de Santana),

projetada pelo mesmo arquiteto que idealizou o Theatro Municipal de São Paulo, Ramos de Azevedo. Idealmente projetado para ser um presídio modelo, a instituição atraiu a atenção de intelectuais de todo o mundo à época, como o antropólogo Levi Strauss e o escritor Stefan Zweig, que queriam entender melhor a abordagem daquela prisão, pautada no trabalho e na educação como lugar de ressocialização, tida como moderna e humanizada para a época e inspirada no Centre Pénitentiaire de Fresnes, na França. (Nascimento, 2005)

O espaço também foi palco de importantes manifestações da história do teatro brasileiro. Foram dentro daqueles muros que Abdias Nascimento gestou seu Teatro do Sentenciado, um dos mais importantes e significativos marcos do Teatro Abolicionista de toda a história do Brasil. (Narvaes, 2020)

Com o passar do tempo o Complexo do Carandiru foi ampliado com a construção de novas instituições penitenciárias locais como a Penitenciária Feminina da Capital, o Centro de Observação Criminológica, e a Casa de Detenção de São Paulo, conferindo ao Carandiru o título de maior complexo prisional da América Latina até a data de sua implosão.

Esses novos prédios também abrigaram ações importantes de artistas da cena que teceram a história do teatro nas prisões ao lado de comunidades inteiras de pessoas presas. Pessoas essas que se constituíram como atores e atrizes do lado de dentro dos muros, grafando registros relevantes sobre a história das prisões, da violência e do punitivismo em suas dramaturgias, encenações e na própria história do teatro brasileiro. (Gaulês, Bastos; 2024)

Evidente que essa pulsão de vida, arte e resistência - que insurgia como resposta da violência estatal infligida pelos tentáculos do sistema punitivista carcerário - seria silenciada pelas estruturas de poder operantes. E essas coreografias de emudecimento praticadas pelo estado culminaram em um dos episódios mais sanguinários da história do Brasil, conhecido como Massacre do Carandiru.

No dia 2 de outubro de 1992 uma intervenção estatal que envolveu cerca de 1.000 policiais, resultou em um episódio de violência extrema. O saldo foi de 111 presos mortos, a maioria em circunstâncias que geraram controvérsia e críticas pela brutalidade da operação e outras 104 vítimas de lesão corporal (Tavolari; Machado; Nisida, 2022). Muitos dos mortos foram baleados nas costas enquanto tentavam fugir ou estavam rendidos. A operação foi amplamente condenada por defensores dos direitos humanos e é lembrada como um dos maiores episódios de violência no sistema penitenciário brasileiro.

A repercussão negativa desse vergonhoso episódio de nossa história culminou na desativação da Casa de Detenção de São Paulo no ano de 2002. No lugar, o projeto assinado pela arquiteta Rosa Grená Kliass deu forma ao Parque da Juventude como o conhecemos atualmente.

Mas esse horizonte antes impossível, adornado por um vasto espaço de grama verde, com

espaços de leitura, escolas técnicas e áreas para prática de esporte também serve como ferramenta de apagamento e silenciamento das memórias do território.

Memórias essas que pavimentam, simultaneamente, a história da criminologia e do teatro brasileiro literalmente soterradas debaixo de nossos pés.

Segundo instruções e estudos registrados no processo administrativo n. 1997-0.125.758-8 do CONPESP que registra o tombamento do Complexo do Carandiru, muitos dos escombros da antiga Casa de Detenção foram apenas cobertos por terra e grama depois da construção do Parque da Juventude. Os desníveis formando pequenos morretes na área verde próxima à instalação ESPHEROPÉIA, de Gilberto Salvador, marcam a localização desses tesouros arqueológicos enterrados. (SÃO PAULO, 2020)

Pesquisadores de instituições diversas têm lutado há anos, sem sucesso, pelo direito a escavação desses sítios arqueológicos, com o intuito de investigar parte dessas histórias veladas pelo estado.

Um relato de experiência

Foi no Parque da Juventude que eu conheci W. Estava tomando cachaça com seus amigos que, segundo ele, deu coragem para que ele pudesse se aproximar. O cheiro de etílico era forte. Muito gentil, ele me contou que é migrante do estado da Bahia e mantinha uma curiosidade em saber o que um grupo variado de pessoas faziam duas vezes por semana caminhando em silêncio com fones de ouvido.

W. se referia a montagem do espetáculo “TUDO GENTE”, realizado pela Cia dXs TeRrOrIsTaS no Parque da Juventude com temporada realizada entre os meses de outubro e novembro de 2024.

A referida obra é uma audiotour que mescla elementos do teatro documental para construir uma narrativa em torno da história de Maurício Monteiro, protagonista do espetáculo e sobrevivente do Massacre do Carandiru.

TUDO GENTE consiste em uma caminhada que sai do pátio central do Parque da Juventude, ou da antiga Divinéia², seguindo pelos antigos pavilhões que compunham a Casa de Detenção de São Paulo. Guiados por instruções nos fones de ouvido, o público era convidado a ressignificar os espaços do parque montando quebra-cabeças com aquilo que é visto durante o trajeto e as memórias narradas por Maurício. Durante o percurso, cada espectador carrega consigo uma pedra com um nome gravado que deve ser carregada durante todo o desenrolar da trama.

² Espaço de entrada da antiga Casa de Detenção. Lá eram feitas as triagens de presos para seus respectivos Pavilhões, descarregamento de cargas como alimentos, itens de uso diário e uniformes.



Figura 1: Elenco distribuí pedras com nomes gravados para o público

Foto: Dan Agostini

Os elementos de encenação e dramaturgia do espetáculo foram sistemicamente organizados pelo coletivo para produzir o que denominam como ficção visionária.

O termo “ficção visionária” foi cunhado pela escritora e abolicionista Walidah Imarisha (2016), para descrever as conexões que operam entre os campos da mudança social e da ficção científica. Segundo Imarisha, essas ficções acontecem nas intersecções, instigando a imaginação política comunitária e promovendo espaços criativos onde é possível imaginar soluções para nossas sociedades que extrapolem as práticas reformistas que nos são tão afirmadamente oferecidas como únicas e melhores alternativas. A autora complementa seu pensamento com a seguinte afirmação:

Nos disseram que toda mudança social real fosse considerada uma impossibilidade antes que as pessoas pudessem torná-las real. Então precisamos ser capazes de sonhar o impossível para construir o futuro que queremos (Gaulês, Imarisha, Concílio, 2024, p. 8)

De mãos dadas e ouvidos atentos à figura de Maurício, o público de TUDO GENTE é convidado a co-protagonizar essa ficção visionária em uma jornada pela busca das memórias veladas do Carandiru. Em dados momentos, os espectadores - que na obra passam também a ser atores (ou interatores³) da cena – precisam fazer escolhas e dar formas no espaço para aquilo que a voz de

³ Interatores são participantes ativos em uma obra interativa, como instalações artísticas, frequentemente empregado em audiotours, cuja presença e interação são fundamentais para o desenvolvimento da narrativa. Diferente de um observador passivo, o interator atua como espectador-ator, influenciando e moldando a obra. Em alguns contextos, a figura do interator

Maurício sugere por meio da imaginação. Esses borrões entre ficção e realidade remetem diretamente ao que a filósofa e psicanalista Maryvonne Saison (1998) nomeou como “teatros do real”. Segundo a autora algumas encenações utilizam elementos do real como temática ou linguagem cênica, buscando criar uma experiência autêntica para o espectador e, muitas vezes, intervir na realidade social.

Em TUDO GENTE, a voz de Maurício Monteiro como protagonista e sobrevivente do episódio narrado opera como elemento do real junto à arquitetura que ornamenta o espetáculo como cenografia *site-specific*. Isso confere ao público um nível de tensão com a obra que segue em uma crescente constante. O caráter cinematográfico, estimulado pela narrativa vivida em primeira pessoa ritmada por uma trilha sonora metadieética⁴, também contribui para a promoção dessa atmosfera, já que era muito frequente ouvir espectadores do espetáculo dizendo que “parece que eu estava dentro de um filme” ao final das apresentações da audiotour.

E era essa mesma tensão, propositalmente provocada pelo espetáculo, que colocava os espectadores-interatores da obra em um estado de presença que despertou a curiosidade de W.

Assim como muitas outras pessoas ali presentes, W. aproveitava o abrigo da cobertura da Biblioteca de São Paulo ou os bancos do pátio central do Parque para poder dormir durante o dia. Segundo ele, é mais seguro para descansar nesse horário porque tem mais gente olhando.

Ele queria entender porque aquele grupo de pessoas se moviam em bando tão avidamente pelo parque e o que é que elas ouviam naqueles fones que lhes tomava completamente a atenção.

Quando me perguntou do que se tratava aquilo, resolvi simplificar e lhe disse que era “uma peça de teatro”.

Ele iniciou um discurso dizendo sobre como era importante valorizar a cultura, que gostava muito de eventos artísticos e que “até tinha um cunhado homossexual”, em clara alusão ao meu jeito efeminado e ao senso comum de que “teatro é coisa de viado”.

Perguntei se gostaria de participar da *audiotour* e ele me abriu um sorriso. Conectamos um transmissor com um fone a ele para que pudesse acompanhar a apresentação.

“É drama?”, me perguntou.

“Vou deixar você me dizer o que é, mas eu acho que você vai se emocionar”, respondi.

“É que vocês são mais sensíveis, né? Mas homem que é homem não chora. Mas acho que eu vou gostar”, completou.

Disse-me estas palavras e centrou a sua atenção na cena, que já havia começado tinham pouco menos de cinco minutos. Durante a apresentação, mirava seus olhos para o grupo de homens, seus

pode ser compreendida como um personagem que integra a narrativa cênica. (Castro; Caires, 2015).

⁴ O conceito de som metadieético pode ser descrito como uma categoria intermediária de trilha sonora no audiovisual, que se situa entre o som diegético (aquele que os personagens do filme conseguem ouvir) e o som não diegético (apenas audível para o público, como trilhas sonoras). Esse tipo de som normalmente representa um estado psicológico dos personagens, sendo um elemento sonoro percebido pelo espectador, mas que funciona como uma expressão subjetiva ou interna, sugerindo emoções ou lembranças, sem uma fonte física clara na narrativa. (Moreira, 2018)

amigos, que se reunia ao lado, e fazia sinais para que um deles se aproximasse. Insistiu tanto até que o rapaz cedeu. E nessa coincidência, conheci o V.

Ele se aproximou e recebeu uma breve explicação de W. sobre o que estava acontecendo, que logo depois retirou um dos fones de seu ouvido e compartilhou com V.

Ao ver isso, a equipe da peça entregou-lhe um transmissor com fone para que pudesse acompanhar o trajeto com mais conforto.

Seguimos.

A cena a seguir se tratava de uma apresentação geográfica dos antigos pavilhões da Casa de Detenção. Enquanto eram encaminhados por duas atrizes para um trajeto que percorria a Biblioteca de São Paulo (antigos pavilhões 2 e 5), o espaço Mundo do Circo (antigo pavilhão 8), o centro do pátio de entrada (pavilhão 6) e as ETECs das Artes e Parque da Juventudes (pavilhões 7 e 4 respectivamente), W. e V. acompanhavam o público e eram apresentados a algumas estruturas, regras e funcionamentos do antigo presídio.



Figura 2: Público trafega pelos antigos pavilhões da Casa de Detenção

Foto: Ricardo Yakamoto

Nesse momento pude perceber V. acenando muito com cabeça em concordância. Ele cochichava com W. coisas do tipo: “É isso mesmo. Era assim que funcionava. Tá certinho”. Era notório como a expressão de V. e seu estado de presença tinham destaque no meio dos demais integrantes do público. Sua conexão com o trabalho cênico parecia se desenrolar para mais do que o fascínio de degustar de um bom teatro. Era pessoal.

V. era jovem, devia ter seus vinte e poucos anos. Talvez fosse sobrevivente do sistema prisional, mas parecia muito novo para ter sido preso na Casa de Detenção. Imaginei que ele tivesse ouvido algumas das tantas histórias e lendas que se espalharam por aquele lugar desde que o presídio foi implodido. Ou poderia ser somente o efeito do álcool que estava fazendo-o sentir a narrativa e a performance com outra intensidade.

Comecei a imaginar se V. já havia assistido a algum espetáculo de teatro em formato mais convencional. Se sim, talvez aquele formato e sua estranheza para com aquilo a que estamos hegemonicamente condicionados a chamar de teatro poderiam ter contribuído para a sua reação.



Figura 3: Duas atrizes conduzem o público pelo trajeto e facilitam ações de acessibilidade

Foto: Dan Agostini

Afinal, apesar da presença física de duas atrizes em cena que atuam como guias e cuidadoras durante o trajeto, o grande protagonista do espetáculo ainda é a voz sem forma de Maurício que reverbera dos fones de ouvido. Ao contrário, as duas atrizes não falam, pelo menos não com as palavras vocalizadas. Uma delas costura todos os diálogos junto a sua companheira e o público por meio da linguagem de libras, em uma tentativa de construir recursos de acessibilidade dentro de uma linguagem que é estruturalmente restrita nesse quesito⁵.

⁵ Devido ao uso dos fones de ouvido e as caminhadas pelos espaços que dificultam a participação de pessoas surdas ou com dificuldade de locomoção

Embora não seja meu objetivo me demorar sobre essa questão, acho importante abordar o esforço que a CiA dXs TeRrOrIsTaS tem feito em seus últimos trabalhos para tentar encontrar formas reais de promover acesso a públicos diversos na produção de suas ficções visionárias. Essa postura vai de encontro direto com a metodologia que emprestam de Walidah Imarisha (2022) já que, segundo a autora, as ficções visionárias precisam da diversidade e da interseccionalidade presentes para poder encontrar soluções eficazes e criativas para reinventar a justiça por meio da ficção.

A condução da interseccionalidade na encenação aliada a estética da audiotour promovem soluções criativas para tratar dessas presenças. A exemplo, as duas atrizes fisicamente presentes são travestis, que ocupam o lugar de cuidadoras e guias do público durante a narrativa. Na dramaturgia, Maurício justifica essa escolha ao dizer que: “Nóis também precisamos ficar atento nas nossas manas. Longe delas você pode perder a conexão com a caminhada. Eu vou cantar a caminhada pra você, não se preocupe. Mas o que seria de nós sem o cuidado das mulheres? Essa é outra história...”⁶

Essa postura se apoia no discurso da performer e educadora mexicana Lía Garcia, que afirma sobre o tema que:

Historicamente, nós mulheres, cis ou trans, sustentamos o mundo através do cuidado. Obviamente mulheres trans, num espaço onde há 13 mil homens, vão sustentar a dinâmica social de uma prisão. Somos nós que lavamos a roupa, que tricotamos, que fazemos a comida, que cortamos o cabelo, até companhia de um homem que quer ter uma companheira. Tudo isso gera dinheiro e cobranças. (Gaulês et. al., 2024, p.10)

Se por um lado, as atrizes do espetáculo ganham destaque por conduzirem o público a partir de práticas de cuidado, utilizando gestos e ações que trazem outras nuances para o tom de voz duro e mais rígido de Maurício, por outras vezes elas e a equipe assumem uma postura completamente oposta, literalmente desaparecendo no meio do público.

O desaparecimento desses corpos socialmente minorizados também surge como uma estratégia combativa possível pela linguagem da audiotour. Afinal, TUDO GENTE, busca construir uma crítica comunitária ao sistema prisional em uma narrativa com 60 minutos de duração, dentro de um espaço de extrema vigilância.

O Parque da Juventude, além de seguir um protocolo para rechaçar ou silenciar qualquer tipo de menção à Memória do Massacre em sua programação, ainda está cercado de instituições carcerárias que fazem um cerco de vigilância no parque como o prédio da SAP (Secretaria de Administração Penitenciária), a Penitenciária ARSA (antiga Penitenciária Feminina da Capital), a Penitenciária do DEIC, o Hospital Penitenciário e a Penitenciária Feminina de Santana.

A escolha pela linguagem da audiotour, nesse sentido também se dá como estratégia política, como forma de dizer o indizível por meio de discursos que acontecem no segredo (pelos fones de ouvido) e a partir de movimentos da opacidade.

⁶ Trecho da dramaturgia TUDO GENTE, escrita por Lúcia Souza e ainda não publicada.

Embora movimentos realizados em bando durante o espetáculo atuem como manifestações coreografadas contra o apagamento da memória do Carandiru no território, apenas o público que utiliza os fones de ouvidos tem acesso a todos os códigos e suas traduções que conferem sentido à narrativa.

Sobre esse ponto, a performer e pesquisadora Jota Mombaça declara:

A gente tá falando de processos históricos de silenciamento e apagamento, faz completo sentido. Mas ao mesmo tempo a gente tá em face de um momento que exige que a gente reveja a densidade e a importância dessas ferramentas. Inclusive pra perceber que a visibilidade não nos protege. Então como é que a gente pode não ser apagada e ainda assim se tornar transparente? Não ser silenciada e ainda assim não ser completamente traduzida? [...] Já passou da hora de reivindicar também junto com o direito à visibilidade, com direito à representabilidade, o direito à opacidade, [...] o direito a se esvanecer nas sombras. (Mombaça, 2018, s.n)

Desaparecer para poder ser percebido em segurança é um movimento possível quando se pode escolher quem ouve ou entende o que no espaço urbano. Essa possibilidade de elencar as compreensões, os códigos e suas respectivas traduções é um recurso estético político muito interessante que é utilizado no espetáculo para poder distrair os policiamentos enquanto o público atua em um manifesto político silencioso, seja fazendo pequenas passeatas; dançando ao som dos Racionais Mcs; revivendo os conflitos que antecederam o Massacre, ou jogando futebol com uma bola costurada por Maurício, tal qual é feito dentro das prisões.



Figura 4: Reconstituição da briga no pavilhão 9 que foi usada como justificativa para o Massacre do Carandiru

Foto: William Marques

Entretanto, em meio ao movimento silencioso de manifestar por entre as frestas, era V. quem não conseguia passar despercebido naquela sessão de TUDO GENTE. Tudo nele comunicava o

quanto se via pertencido àquela narrativa. Era como se ele quisesse mais do que participar, mas complementar a história que estava sendo contada.

Foi somente quando chegamos ao estacionamento da ETEC das Artes, onde era o antigo Pavilhão 9, palco do Massacre, que uma catarse tomou V. por completo. Enquanto o público era confrontado com lendas urbanas que falavam sobre fantasmas de presos que perambulavam pelo local até os dias de hoje, ele abraçava W. e soluçava de choro. W. retribuía e lhe fazia carinhos nos cabelos para tentar acalmá-lo. Em dado momento lhe deu um beijo na testa e eu pude ouvir um: “Calma, eu sei que é difícil”.

O trajeto seguiu pelo canil do parque, depois pelo parquinho infantil e finalmente chegou na ponte que percorre o Córrego Carandiru.

Carregando as pedras nas mãos, o público é apresentado aos personagens que carregaram consigo durante toda a performance: os nomes entalhados nas pedras são os nomes das 111 vítimas fatais do Massacre do Carandiru. A dramaturgia da peça segue impondo aos espectadores uma escolha:

“Você lembra da pedra que você pegou lá no começo?
 Segure ela com força. Daqui a pouco você vai precisar tomar uma decisão importante, morô?
 Não larga dela.
 Eu vou te pedir pra falar o nome que tá escrito nela mais uma vez. *(tempo)* Mais alto! *(tempo)*
 Mais alto! *(tempo)*
 Esse é um nome de GENTE. É o nome de um dos 111 assassinados na Casa de Detenção no dia 02 de outubro de 1992.
 Sim, uma pedra no sapato, uma pedra no caminho do estado brasileiro.
 Agora você vai ter que decidir o que fazer com ela. Escuta as suas opções com atenção:
 Você pode decidir jogar essa pedra no rio, deixar a correnteza do esquecimento levar pra longe e a nossa caminhada termina aqui. Se essa for a sua escolha, tudo bem. Eu falei que não ia ser uma caminhada fácil, tá ligado? *(tempo)* Agora, se você decidir carregar essa pedra até o final do nosso percurso, ela vai ser o motivo pra gente pensar novas formas de olhar esse parque, e como podemos construir uma maneira de fazer jus à memória do Nenê neste lugar.⁷”

Ninguém do público se moveu. Muito seguras de continuar as pessoas aguardavam o tempo de espera com suas pedras nas mãos. Eu podia ver V. tenso, apertando sua pedra com muita força, quando em dado momento ele me interpelou com os olhos cheios de água e me entregou a pedra que estava carregando.

⁷ Trecho da dramaturgia de TUDO GENTE, escrito por Lúcia Souza. Ainda não publicado.



Figura 5: Os espectadores devem decidir se lançam a pedra no rio

Foto: Dan Agostini

“Será que eu posso sair no meio?”, me disse hesitante e com a mão trêmula.

“Claro que pode. Você não está gostando?”, estranhei.

“Eu estou. Mas eu não consigo mais seguir. Eu já esgotei toda a minha emoção, mas eu não posso jogar essa pedra no rio. Meu pai morreu naquele lugar”, disse-me apontando para o antigo Pavilhão 9. “Ele era um dos 111. E a pedra que eu estou segurando nas mãos tem o nome dele”.

Qual a possibilidade? Fiquei completamente sem reação. Eu abracei V. que imediatamente voltou a chorar.

Tentei disfarçar o meu choro que também o acompanhava porque achei que tinha lhe ofertar algum conforto. Senti que precisava lhe dar força naquele momento de dor e que devia guardar a emoção que me tomava ali.

“Cuida dele pra mim?”, encerrou me entregando cuidadosamente sua pedra.

O nome gravado na pedra, como enuncia Maurício em TUDO GENTE, “poderia ser meu nome. Mas não”. E ele ainda insiste: “Eu peço que você carregue essa pedra durante o nosso percurso”.

O público carrega consigo mais do que uma pedra, um peso, um incômodo. Carrega a memória de toda uma vida estampada em um primeiro nome. Uma figura que transcende a representação de uma das vítimas do Massacre do Carandiru. Quem poderia ser?

O encontro com V., somado à experiência da deriva no parque, suscita o que estudiosos como

Suzanne Keen (2006) e Patrick Colm Hogan (2011) denominam, respectivamente, "empatia narrativa" e "empatia estratégica". Ambos os conceitos explicam como certas histórias conseguem envolver emocionalmente o público, superando diferenças culturais ou pessoais. Ao se conectar com personagens e situações por meio de temas universais como dor, perda e alegria, os leitores podem desenvolver empatia, o que pode levar a atitudes altruístas e à redução de preconceitos.

Eu gosto de transpor esses conceitos sobre o manejo narrativo da empatia para exemplificar como as audiotours podem carregar em seu bojo um aspecto político inerente a partir da aproximação imersiva do público a temas e contextos que podem lhe ser intimamente familiares ou completamente distantes. Ao colocar os espectadores como co-atuadores da obra, os mesmos são convidados a ocupar um lugar de escuta ativa e de envolvimento sensorial, o que os leva a uma experiência mais imersiva e potencialmente empática. Esse deslocamento — tanto físico quanto emocional — faz com que o público não apenas observe a narrativa, mas a vivencie, criando pontes entre suas próprias memórias, percepções e as histórias apresentadas. Dessa forma, a audiotour transforma a relação entre obra e público, promovendo não só a empatia, mas também uma reflexão crítica sobre as realidades evocadas por meio dessas conexões empáticas, tornando-os cúmplices e testemunhas dos acontecimentos narrados.

Além disso, a dramaturgia de TUDO GENTE busca apelo do público ao trafegar por diversos contextos e estratégias presentes em obras no formato de audiotour, estratégias essas que aqui tento classificar⁸, no intuito de organizar possíveis repertórios da linguagem.

A primeira delas eu chamo de “contemplação da paisagem”. Aqui os comandos tendem a direcionar o olhar do espectador de modo que ele possa perceber sutilezas, detalhes e poéticas que passam despercebidas pelas relações com o tempo cotidiano. Ao se demorar nesses frames de imagem, o espectador também imprime suas próprias subjetividades na paisagem, dando-lhe novos sentidos a partir de seus repertórios pessoais. Em TUDO GENTE, cena da passagem pelos pavilhões ilustra bem essa estratégia de ação, já que ali os espectadores têm seus olhares direcionados para determinados frames do espaço que ajudam a ilustrar a história que é contada pelo protagonista nos fones. Não há interferências feitas no espaço urbano, mas uma reinvenção ou ressignificação dessas paisagens a partir da imaginação estimulada pela narrativa nos fones, embalada por uma trilha sonora.

⁸ Em sua tese de doutorado, a pesquisadora Verônica Veloso (2017), referência na área, também faz uma classificação das audiotours em, pelo menos, duas categorias: contextuais (nas quais o espectador interage com o contexto urbano real, contemplando e intervindo nas organizações que estão postas em seu trajeto) e ficcionais (que tendem a alterar ou ampliar as noções de real que ressignificam as paisagens visitadas a partir da fabulação, onde novas realidades são tecidas pela ficção que é narrada pelos fones de ouvido). A partir dessas duas classificações tento expandir esses conceitos na busca de investigar as estratégias de ação possíveis na linguagem, de modo a facilitar a organização de repertórios para criação de audiotour.

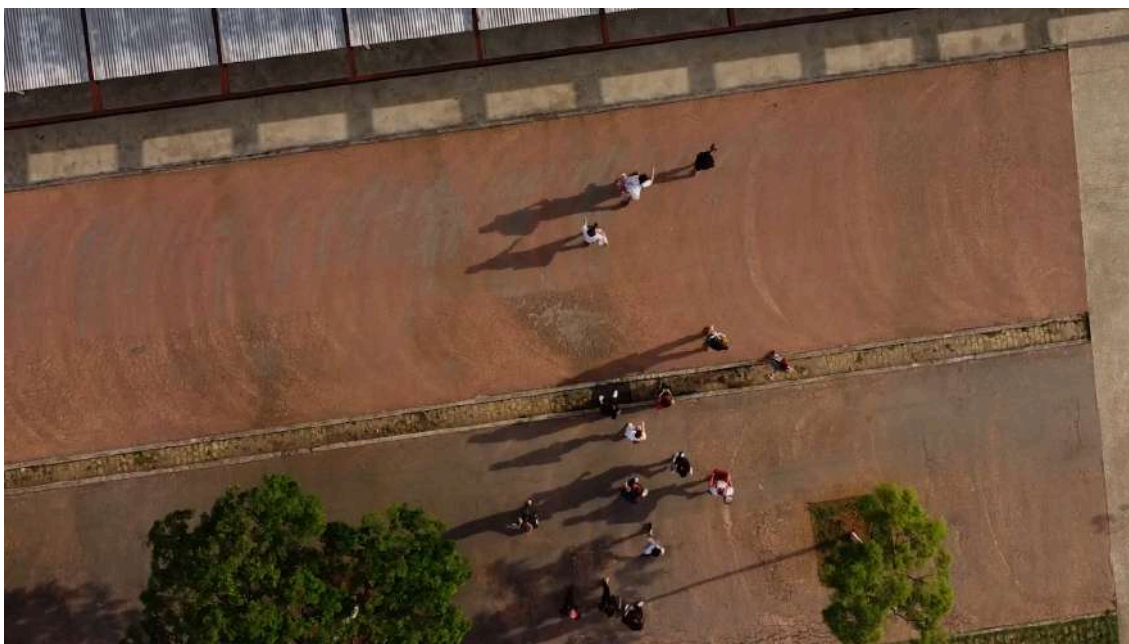


Figura 6: Público trafega em frente as duas ETECS, antigos pavilhões 4 e 7

Foto: Ricardo Yakamoto

A segunda estratégia eu nomeio de “intervenção na paisagem”. Nesse modo de operar os comandos sonoros sugerem que os espectadores realizem ações que geram coreografias ou reconfigurações físicas no espaço. Em dado momento da peça, os espectadores de TUDO GENTE são convidados a realizar uma partida de futebol nos morretes que soterram os escombros do Carandiru. Durante a partida, os corpos re-coreografam o espaço e transformam o local em um campo de futebol que passa também a ser contemplado pelos transeuntes do parque (que aqui passam a ser como um segundo público que acessa outras camadas de sentido do espetáculo).



Figura 7: Público joga futebol sobre os escombros do Carandiru

A terceira estratégia é a “contextualização de narrativa”. Aqui a trilha sonora não dispara comandos, mas oferece elementos, contextuais ou ficcionais, para compor a narrativa que se constrói no trajeto. Em diversos momentos, Maurício compartilha com o público memórias de seu tempo como detento na casa de Detenção, enquanto o mesmo é levado a ouvir e imaginar. Esses momentos também são importantes para o andamento da peça pois geram pausas para descanso da caminhada para os espectadores, garantindo uma experiência mais salutar com a obra.

Por fim, a última estratégia que classifico é o que eu vou chamar de “produção de opacidade”, inspirado nas provocações de Jota Mombaça (2018) citadas acima. Essa estratégia está relacionada ao manejo do recurso como lugar de embate político. Nessa perspectiva, os áudios compõem performances, ações ou manifestações que só podem ser completamente assimiladas pelos interatores que as realizam. Embora eu perceba essa estratégia em diversos momentos do trajeto, acredito que a cena da muralha é onde esse modo de operar mais se destaca. Enquanto caminham em fila pela muralha que contorna o prédio da SAP, Maurício convoca o público a cantar uma *jody call*, ou cantigas de marcha⁹. Enquanto Maurício canta frases de manifesto contra o punitivismo que são repetidas em coro pelo público, os funcionários da SAP acompanham da janela, sem saber exatamente o que está acontecendo, esse grupo de pessoas repetindo as frases enunciadas.

Embora o público esteja declaradamente expressando uma manifestação de oposição à instituição punitivista, as pessoas sem fone não possuem contexto suficiente para compreender do que se trata a cena, passando por ela com, no máximo, uma expressão de estranhamento. De forma explícita, esse tipo de manifestação jamais poderia ser feita naquele território sem acionar os mecanismos de censura locais. Essa camuflagem conferida pelos fones de ouvida permite a realização dessa manifestação de forma direta, expressiva, mas invisível e configura uma estratégia de ação política possível na criação de audiotours.

⁹ são cantos militares usados principalmente durante exercícios e marchas para manter o ritmo e elevar o moral das tropas. Geralmente, um líder canta uma frase, que é repetida em uníssono pelo grupo. As letras frequentemente abordam temas do cotidiano militar. No Brasil, muitas dessas cantigas contêm mensagens racistas, classistas e discursos de ódio perpetuados por militares e estimulados pelas políticas de tolerância zero ao crime



Figura 8: Cena do futebol

Foto: Dan Agostini



Figura 9: Cena final, Maurício se revela presencialmente ao final do trajeto

Foto: William Marques



Figura 10: Cena da marcha sobre a muralha

Foto: Ricardo Yakamoto

Esses exercícios de imaginação e memória colocam os participantes de TUDO GENTE em contato direto com a humanidade e identidade das pessoas representadas na narrativa. Ao carregar uma pedra marcada com um nome, o público é convidado a refletir sobre questões de pertencimento, perda e identidade, criando um espaço de conexão emocional e empática com a história do Massacre do Carandiru.

Para responder à pergunta de Maurício, é preciso buscar na memória figuras que ressoem com as histórias e imagens evocadas pela performance. Essas figuras, sejam de familiares, amigos ou até desconhecidos cujas trajetórias tocam o espectador de alguma forma, permitem que o público enxergue nos nomes gravados nas pedras fragmentos de uma coletividade humana.

Esse tipo de recordação traz à tona as memórias pessoais e a carga emocional associada a elas, criando um vínculo com o passado que, embora seja individual, conecta-se com uma história coletiva. A partir dessa ponte entre o íntimo e o coletivo, o público passa a entender que as experiências de perda, sofrimento e resistência são parte de uma narrativa social maior, onde cada nome representa não apenas uma vida interrompida, mas também um símbolo de resistência e luta por dignidade.

Ao carregar essa pedra e nomeá-la, o público se envolve em um exercício de imaginação ativa e empatia, que permite que eles experimentem um encontro com essas identidades.

Eu nunca mais encontrei o V. depois daquele dia. E eu também nunca mais esqueci daquela pedra e do peso que ela passou a ter depois que ele me entregou.

Seu amigo W. tinha se enganado.

Homem chora.

E talvez V. precisasse desaguar aquele rio que estava represado. Ele queria ver a história de seu pai sendo retratada por alguém que não o fizesse mais uma manchete sensacionalista nos canais da

imprensa marrom. Sem alguém para achatar sua humanidade sob o peso do estigma de criminoso. Alguém que lembrasse que ele era gente.

A arte tem esse poder. E ele pode viver isso em um trecho de uma audiotour.

Eu prometi que cuidaria daquela pedra que V. depositou nas minhas mãos. E por isso escrevo aqui. Para que essa pedra e nenhuma outra jamais sejam esquecidas.

Ele chorou. Seu amigo chorou. E eu também. Que bom que homens ainda choram.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Maria Guilhermina; CAIRES, Carlos Sena. **No limiar da narrativa: É o interator uma personagem?** Conference: V Encontro da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em MovimentoAt: Lisboa, 2015. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/281495328_No_limiar_da_narrativa_E_o_interator_uma_personagem

GAULÊS, Murilo Moraes; BASTOS, Maria Helena Franco de Araujo. **Muito além do Carandiru – processos indisciplinados em teatro, prisão e abolição.** Ephemera, São Paulo, SP, v. 7, n 13, 2024.

DOI: 10.70446/efêmera.v7i13.7278. Disponível em:

<https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/7278/5823>

GAULÊS, Murilo Moraes; CONCÍLIO, Vicente; IMARISHA, Walidah. **Ficções visionárias: intersecções criativas entre ficção científica, teatro e mudança social.** Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 14, n. 00, p. e024010, 2024. DOI: 10.20396/pita.v14i00.8676507. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8676507>

GAULÊS, Murilo Moraes; NEDER, Maria Galindo; GARCIA, Lia; VALENCIA, Sayak. **O dentro, o fora e o vão no meio: epistemologias libertárias e práticas cênicas abolicionistas.** Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 50, p. 1–23, 2024. DOI:

10.5965/1414573101502024e0109. Disponível em:

<<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25139>

HOGAN, Patrick C. **What Literature Teaches Us about Emotion - Studies in Emotion and Social Interaction.** Cambridge University Press, 2011.

IMARISHA, Walidah. 3º FPCR - Aula Pública com WALIDAH IMARISHA sobre Ficções

Visionárias. Youtube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YP2Os2c6CBU>

IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever justiça**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/378747787/Walidah-Imarisha-22Reescrevendo-o-futuro-22-pdf>

KEEN, Suzanne. **Empathy and the Novel**. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195175769.001.0001> Oxford: Oxford University Press, 2006. Disponível em: <<https://academic.oup.com/book/5700>>

MELLO, Daniel. **Levantamento aponta crescimento da população de rua em São Paulo**. São Paulo: Agência Brasil, 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-05/levantamento-aponta-crescimento-da-populacao-de-rua-em-sao-paulo>

MOMBAÇA, Jota. **As Facas de uma Travessia - Entrevista com Jota Mombaça**. [Parte 4] Língua Bifurcada. Youtube, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j_EwTemsK8Q

MOREIRA, Marina Marcon. **Música meta diegética: a música eletroacústica como uma estratégia**. 2018. 137 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/58806>

NARVAES, Viviane Becker. **O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: classe raça e a modernização do teatro brasileiro**. 2020. Tese de Doutorado (Teoria e Prática do Teatro) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19022021-183344/publico/VivianeBeckerNarvaesVC.pdf>

NASCIMENTO. Silvia Haskel Pereira. **Histórico da Penitenciária do Estado**. 2005 In: Resolução CONPESP 38/2018 - Processo de Tombamento do Complexo Penitenciário do Carandiru. nº 1997-0.125.758-8

SAISON, Maryvonne, **Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain**, Paris, L'Harmattan, 1998.

SÃO PAULO. **Resolução de Tombamento nº 38/18**. Tombamento do Complexo Penitenciário do Carandiru. CONPRES, 2020. Disponível em:

https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/re3818tombamentocomplexopenitenciariocarandiruepdf_1583514372.pdf

TAVOLARI, Bianca, MACHADO, Máira Rocha; NISIDA, Victor. **Cemitério dos direitos - desativar, demolir, cimentar, transformar em parque: os trinta anos do Massacre do Carandiru.**

São Paulo: Quatro Cinco Um, 2022. Disponível em:<https://quatrocinco.com.br/artigos/as-cidades-e-as-coisas/cemiterio-dos-direitos/>



**AUDIOWALKS, VIDEOWALKS:
AS VOZES DE JANET CARDIFF NA GERAÇÃO DE ESPAÇOS E PERCURSOS
SONOROS**

**AUDIOWALKS, VIDEOWALKS:
LAS VOCES DE JANET CARDIFF EN LA GENERACIÓN DE ESPACIOS Y
RECORRIDOS SONOROS**

**AUDIOWALKS, VIDEOWALKS:
JANET CARDIFF'S VOICES IN THE GENERATION OF SOUND SPACES AND
WALKS**

Wânia Mara Agostini Storolli¹

<https://orcid.org/0000-0002-4828-9654>

RESUMO

Partindo da apreciação do *audiowalk* *The Missing Voice (Case B)* e do *videowalk* *Alter Bahnhof* desenvolvidos pela artista canadense Janet Cardiff em parceria com George Bures Miller, este artigo relata sobre as características destas formas, com foco nas relações entre voz, espaço e tecnologia. As vozes de Cardiff, suas narrativas e a sobreposição de sonoridades gravadas com as que ocorrem no percurso geram novas percepções destes espaços, entrelaçando o real e o virtual.

Palavras-Chave: *Audiowalk*, *Videowalk*, Janet Cardiff, Voz, Mídias.

RESUMEN

A partir de la audioguía "La Voz Perdida" (Caso B) y la videoguía "Alter Bahnhof", desarrolladas por la artista canadiense Janet Cardiff en colaboración con George Bures Miller, este artículo analiza las características de estas formas, centrándose en las relaciones entre la voz, el espacio y la tecnología. Las voces de Cardiff, sus narrativas y la superposición de sonidos grabados con los que se escuchan a lo largo del camino generan nuevas percepciones de estos espacios, entrelazando lo real y lo virtual.

Palabras clave: *Audioguía*, *Videoguía*, Janet Cardiff, Voz, Medios.

Palabras clave: *Audioguía*, *Videoguía*, Janet Cardiff, Voz, Medios.

¹ Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho". Professora Assistente Doutora. Pesquisadora da área de Voz e Performance e docente nos cursos de Graduação em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP. Líder do Grupo de Pesquisa Vozes Performáticas (CNPq).

ABSTRACT

Based on the appreciation of the audiowalk *The Missing Voice* (Case B) and the videowalk *Alter Bahnhof* developed by Canadian artist Janet Cardiff in partnership with George Bures Miller, this article reports on the characteristics of these forms, focusing on the relationships between voice, space and technology. Cardiff's voices, their narratives and the overlapping of recorded sounds with those occurring along the walk generate new perceptions of these spaces, intertwining the real and the virtual.

Keywords: *Audiowalk*, *Videowalk*, Janet Cardiff, Voice, Media.

Introdução

Andar à deriva, flunar, olhos e ouvidos abertos, caminhar por um determinado espaço, sem destino pré-determinado, sem outro objetivo a não ser conhecer e perceber os espaços deste percurso, movimentos e sons. Como estrangeira nos espaços urbanos, a impressão do não pertencimento, da possibilidade de olhar e ouvir sob a perspectiva de alguém de fora. Ouvir as vozes, as sonoridades, as línguas, os fragmentos de relatos em timbres e intensidades diversas, formas de apreender os espaços urbanos, perceber os habitantes, a arquitetura e como essas vozes ali se fazem presentes, ecoam, reverberam. Em minha trajetória pessoal, caminhar à deriva para conhecer espaços, o que os compõe e o que por eles transita, tem sido uma estratégia frequente, que estimula o registro e a captação dos sons, das imagens, do desenho das vozes nestas paisagens – ações que podem integrar posteriormente processos criativos. Assim, no ano de 2012, em estadia em New York para desenvolver parte de um projeto de pesquisa sobre voz que enfocava a relação desta com as mídias,² a percepção e o registro das vozes e sonoridades nos diversos espaços da cidade mostrou-se como muito instigante, indicando possíveis desdobramentos futuros. Essa experiência foi determinante para uma aproximação com a forma dos *audiowalks*. Neste período, ao focar em meus estudos linguagens híbridas e processos artísticos contemporâneos que trabalhavam com a voz e sua relação com a tecnologia e especificamente com as novas mídias, me deparei com a obra de Janet Cardiff. Primeiramente, o contato se deu com a instalação sonora *The Forty Part Motet*. Criada pela artista canadense em 2001, a obra obteve grande destaque internacional e percorreu diversos países e, em 2006, esteve sediada no MoMA - *Museum of Modern Art* de New York, gerando diversas reportagens sobre sua passagem pela cidade de New York. Os relatos sobre esta obra provocaram um forte interesse na produção desta artista e a investigação seguiu com a possibilidade de acesso ao seu *audiowalk The Missing Voice (Case Study B)*, disponível na Biblioteca da New York University.

² Pesquisa realizada com apoio da FAPESP.

Como uma forma artística o *audiowalk* passou a ser desenvolvido por Janet Cardiff desde o início da década de 90. Segundo relato da própria artista, a potencialidade desta forma foi percebida ao caminhar e gravar simultaneamente sua voz trazendo percepções do momento e do espaço ao redor. Ao ouvir a gravação que havia feito em seu percurso, percebeu a sobreposição de sonoridades – sua voz tecendo narrativas, paisagens sonoras dos espaços percorridos compostas por outras vozes, sons e ruídos, o que se revelou como uma possibilidade para desenvolver uma forma artística independente – o *audiowalk*, da qual Cardiff é uma pioneira. Esta forma propõe ao espectador percorrer um caminho e relacionar-se com o espaço segundo o estímulo sonoro oferecido, como observa Veloso. Do ponto de vista do artista, refere-se a “um percurso sonoro, cabendo a ele a definição do caminho e a proposição de um tipo de contemplação da cidade” (Veloso, 2021, p. 259). Kitty Scott descreve assim a experiência com esta nova forma, o *audiowalk*:

Audiowalks requerem fones de ouvido, um walkman ou um discman, um tape ou cd e um ambiente onde se pode andar. A experiência de visitar a instalação e tomar parte dos *audiowalks* é como dividir as meditações ou pensamentos dos sonhos de outros. Sente-se o efeito da perda, do falso reconhecimento, da incompreensibilidade e da impossibilidade de comunicação em um mundo ostensivamente mediado pela tecnologia (Scott, 1999, p. 4, tradução nossa).³

Trabalhos anteriores de Cardiff desempenharam um importante papel para o desenvolvimento dos *audiowalks*. Segundo Scott, *Whispering Room*, instalação de 1991, “representa a primeira incursão de Cardiff no mundo do som gravado” (Scott, 1999, p. 5 – tradução nossa).⁴ Ali também surgiu a *persona* Cardiff e é onde ela começa a definir uma forma de interagir com os visitantes. Já os experimentos com a tecnologia de gravação binaural aparecem em *Forest Walk* (1991). Outros *audiowalks* produzidos na década de 90 são: *Louisiana Walk* (1996), *Walk Münster* (1997) e *Drogan’s Nightmare* (1998), este ambientado no Pavilhão da Bienal de São Paulo do arquiteto Oscar Niemeyer.

The Missing Voice (Case Study B)

Uma voz que falta, uma voz desaparecida - o *audiowalk The Missing Voice (Case Study B)* foi comissionado pela *Artangel*, organização de Londres, cujas obras comissionadas materializam-se “de forma distinta em uma diferente parte da cidade”, segundo Scott (1999, p. 14, tradução nossa).⁵ Cardiff pode escolher onde iniciar e como desenhar o percurso, movendo-se a partir da quietude de uma biblioteca – a *Whitechapel Library*, para o leste da cidade de Londres, percorrendo ruas ruidosas. Parte como em um guia urbano, parte como em um filme *noir*, a narrativa desenrola-se através das diversas

³ “The audio-walks require headphones, a walkman or a discman, a tape or compact disc and an environment where you can walk. The experience of visiting the installations and taking the audio-walks is like sharing someone else’s meditations or dream-like thoughts. You feel the effects of loss, mis-recognition, incomprehensibility and the impossibility of communication in a world ostensibly mediated by technology.”

⁴ “[...] represents Cardiff’s first major foray into the world of recorded sound.”

⁵ “[...] in a different form in a different part of the city”.

vozes de Cardiff, mixadas com as personagens de vozes masculinas e sonoridades de filmes policiais, ruídos da cidade e vozes dos transeuntes.⁶

A narrativa aparece nesta peça pela proposta de Cardiff de contar uma história com uma qualidade cinematográfica, tal qual “um gênero híbrido derivado da ficção científica popular, mistérios de assassinatos, suspenses e filmes *noir*” (Scott, 1999, p. 4, tradução nossa)⁷, nos remetendo a um universo ficcional que ora nos coloca como cúmplices no meio das ações de uma narrativa que sugere sermos parte de um filme policial ou como *voyeurs* e ora nos lembra de que se trata de uma gravação, em um procedimento de distanciamento que não nos deixa esquecer de que estamos ouvindo uma história através de um dispositivo. Uma dramaturgia surge através das diversas vozes, realizada através do entrelaçamento entre os recursos vocais e a tecnologia. Assim Cardiff descreve o processo de criação deste *audiowalk*:

Parte de meu processo para esta peça foi andar ao redor e tomar notas em meu mini-gravador de voz. Ao re-ouvir estas notas em meu apartamento, percebi como a voz se transformou em outra mulher, uma personagem diferente de mim, um tipo de companheira. A voz também parecia metaforicamente representar como todos nós temos múltiplas personalidades e vozes. Eu vi essa mulher na história como sendo alienada de si mesma, mas procurando por si própria através da voz, atuando, criando falsos perigos e casos de amor, desejando ter sua própria história dramatizada. Ao mesmo tempo a voz que narra, aquela que fala em terceira pessoa a remove da história, a mantém a uma distância segura (Cardiff, 1999, p. 66, tradução nossa).⁸

A relação que se instaura com a tecnologia, com as novas mídias, é objeto de reflexão da artista. Cardiff comenta que muitas de suas histórias trazem como tema a dificuldade de comunicação. A relação com o dispositivo *walkman*, mídia utilizada para este *audiowalk* é percebida por Cardiff como “uma forma de ter relacionamentos substitutos” (Cardiff, 1999, p. 66, tradução nossa).⁹ E adiciona que este seria um modo de falar com alguém de maneira mais íntima, porém a uma distância segura: “É uma forma covarde, mas espero que minhas peças deem às pessoas uma sensação de conhecer um pouco alguém, mesmo que seja apenas com uma voz desconhecida, uma voz desaparecida” (Cardiff, 1999, p. 66, tradução nossa).¹⁰

Com duração de 50 minutos, *The Missing Voice (Case Study B)* é uma peça sonora para ser ouvida com fones de ouvido, gravada com áudio binaural, uma tecnologia que busca reproduzir a

⁶ Mesmo sem poder percorrer o percurso indicado por Cardiff na cidade de Londres, o acesso ao áudio de *The Missing Voice* possibilitou percepções e reflexões sobre a obra por esta autora, indicando a potência das sonoridades na geração das imagens e da dramaturgia.

⁷ “[...] a hybrid genre derived from popular science fiction, murder mysteries, thrillers and *film noir*”.

⁸ “Part of my process for this piece was to walk around and take notes on my mini voice recorder. While relistening to these notes in my apartment I realized how this voice became another woman, a different character from myself, a companion of sorts. Also this voice seemed metaphorically to represent how we all have multiple personalities and voices. I saw the woman in the story as being alienated from her own self, but searching for herself through this voice, play-acting, creating false dangers and love-affair, wanting her own story dramatized. At the same time her ‘voice over’ the one that speaks in the third person removes her from the story, keeps her at a safe distance.”

⁹ “[...] a way to have surrogate relationships.”

¹⁰ “It is a coward’s way but I hope that my pieces give people a sense of knowing someone a little, even if it is only with an unknown voice, a missing one.”

forma como humanos ouvem e captam as ondas sonoras pelos dois ouvidos. O áudio binaural coloca o ouvinte no centro da gravação, envolvendo o ouvinte e viabilizando a percepção da relação dos sons com o espaço, permitindo a captação dos sons como de fato ocorre pela audição humana, ou seja, a localização de onde vêm os sons, incluindo a diferença de tempo em que chegam ao ouvido esquerdo e ao direito. As percepções aqui descritas decorrem da apreciação da parte sonora, sem a possibilidade de percorrer os espaços sugeridos, o que provavelmente geraria outras percepções. Mas esta vivência restrita à escuta não pode ser considerada como menos rica ou menos estimulante, pois podemos perceber como as sonoridades têm a potencialidade para gerar espaços imaginários e como podem tornar também possível a realização de um percurso por estes espaços. A voz de Cardiff funciona como um guia e o ouvinte a segue. “Quero que você ande comigo, há algumas coisas que eu preciso te mostrar” (Cardiff, 1999, p. 3, tradução nossa)¹¹, convida Cardiff com uma voz que sugere intimidade, cumplicidade. A artista cria assim a ilusão de que estamos a sós com ela e sua voz soa como se fosse nos confidenciar algo, nos tornando parceiros da caminhada. Somos convidados a andar pelos espaços que a artista percorreu e ouvir os sons que gravou criando a ambientação e a narrativa. Enquanto experienciamos a realidade, vemos as cenas que criamos em nossa imaginação instigadas pela escuta do áudio. Ouvimos sua voz sussurrada, sua respiração ofegante, uma voz que nos guia pelo espaço, passos de outros e de Cardiff, voz masculina e sons do ambiente. É como se estivéssemos dentro de um filme, percorrendo o espaço e vivendo seu enredo: trechos de música, vozes, conversas perdidas na cidade. Conforme relatam os co-diretores Lingwood e Morris:

A autenticidade da ficção no trabalho de Janet Cardiff é surpreendente. A facilidade com que as camadas da narrativa e da trilha sonora se entrelaçam com o lugar pelo qual se caminha não é, porém, atingida facilmente. O processo exige um compromisso excepcional com a pesquisa, a escrita, a gravação e a edição (Lingwood; Morris in Cardiff, 1999, p. 67, tradução nossa).¹²

O enredo de *The Missing Voice* está centrado na descoberta de uma fotografia de uma mulher com cabelo vermelho que pode ter desaparecido ou mesmo ter sido assassinada. A voz de Janet Cardiff assume várias personagens: algumas vezes ela volta o tape na gravação e ouvimos de novo a frase que acabou de falar, gravação dentro da gravação, indicando claramente a mediação. Estimulado a se transformar em *performer*, o ouvinte realiza seu percurso a partir das instruções de Cardiff. O caminho tem início em uma biblioteca, quando Cardiff diz ao ouvinte para pegar determinado livro na estante e em seguida lê um trecho deste. As ações audíveis são intercaladas por reflexões e pensamentos, ditos em voz alta pela própria Cardiff. Assim, sua fala, executada por uma voz que sugere querer confidenciar algo, com característica introspectiva, nos lembra de que quando lemos algo é como se estivéssemos nos recordando de algo.

¹¹ “I want you to walk with me there are some things I need to show you”.

¹² “The authenticity of the fiction in Janet Cardiff’s work is astounding. The effortlessness with which the layers of the narrative and the soundtrack interweave with the place you are walking through is however not easily achieved. The process demands an exceptional commitment of research and writing, recording and editing”.

A relação com a tecnologia traz em si uma ambiguidade. Ao mesmo tempo em que é a tecnologia das novas mídias que possibilita aqui o processo criativo, esta é também percebida como uma forma de mediação que se coloca de forma ostensiva e que tende a substituir os relacionamentos pessoais. Em *The Missing Voice*, ouvimos a voz suave e tranquila de Cardiff nos convidando para andar com ela, dizendo que há algumas coisas que quer nos mostrar, e logo depois em um efeito de distanciamento ela nos lembra que essa voz nos chega pela mídia: “Comecei estas gravações como um meio de lembrar, de fazer a vida parecer mais real” (Cardiff, 1999, p. 3, tradução nossa).¹³

Com essa fala Cardiff traz uma constatação sobre a crescente onipresença das mídias digitais em nossa sociedade antecipando uma situação que nos dias atuais tornou-se ampla realidade, quando para muitos o contato com o mundo passou a se dar através de dispositivos, agora o celular, e a importância de contar suas vidas através das mídias tornou-se fundamental, como se apenas dessa forma suas existências se tornassem reais. Por outro lado, o uso destes recursos pode representar apenas uma outra forma de elaboração simbólica de eventos e acontecimentos, que de qualquer forma transcorrem muitas vezes no plano da imaginação. As fronteiras entre realidade e ficção, entre o real e o virtual, nem sempre identificáveis, tornam-se ainda mais tênues ao encontrar nas mídias contemporâneas o parceiro perfeito, que pode deixar estes limites mais turvos. De qualquer forma, a afirmação de Janet Cardiff indica a importância da mediação através das mídias para certificar uma realidade, que de fato, é em geral construída.

E Cardiff prossegue: “Não posso explicar, mas então a voz transformou-se em alguém diferente, em uma pessoa separada, pairando na minha frente como um fantasma” (Cardiff, 1999, p. 3, tradução nossa).¹⁴ Uma voz desincorporada, uma voz que escapa do corpo e que se multiplica gerando personagens e configurando os espaços pelos quais somos convidados a percorrer com a artista. Nas reflexões sobre a voz, esta é comumente percebida em relação à sua dimensão temporal, especialmente na sua interação com a linguagem, porém “da mesma forma a voz deve ser compreendida e conceitualizada como um evento no espaço” (Schrödl, 2004, p. 143, tradução nossa).¹⁵ No *audiowalk* de Cardiff o espaço acústico é desenhado pelas vozes e sonoridades com o auxílio da tecnologia. As vozes são capazes de gerar espaços e podemos visualizar os espaços através da escuta, o que significa que podemos vivenciar o percurso e a narrativa pelo registro sonoro, mesmo sem estar no espaço real. A possibilidade de estar no espaço real, quando se oferece, determina uma experiência única, capaz de reunir o real e o ficcional, as sonoridades gravadas previamente com as produzidas no espaço no momento em que se realiza o percurso – uma sobreposição de sonoridades, de realidades. Real e virtual entrelaçam-se num gênero artístico que, criado a partir da introdução dos meios tecnológicos de

¹³ “I started these recordings as a way to remember to make life seem more real”.

¹⁴ “I can’t explain it but then the voice became someone else a separate person hovering in front of me like a ghost”.

¹⁵ “Ebenso stark muss die Stimme allerdings als ein räumliches Ereignis begriffen und konzeptualisiert werden”.

registro e reprodução sonora, tem o poder de provocar a reflexão sobre este entrelaçamento tanto na arte contemporânea como na vida diária. A própria trilha sonora já se faz a partir da inclusão de sons diversos: sons gravados do meio ambiente, voz da narradora artista que descreve o percurso, voz que assume as personagens ficcionais, indicando que esta proposta artística resulta da intersecção entre real e ficcional, entre real e virtual, situação que se expande ainda mais quando este ambiente sonoro interage com o do ouvinte.

Em *The Missing Voice (Case Study B)*, as vozes de Janet Cardiff parecem tão próximas. Atingindo nossos corpos, tornam-se parte deles e nos transformam além de *performers*, em verdadeiros cúmplices de suas histórias e trajetórias. A estas impressões e estímulos não conseguimos nos esquivar facilmente. Essas vozes nos envolvem, trazem uma materialidade que parece real, mesmo sem poder estar nos locais e caminhar pelos percursos indicados. Visualizamos a biblioteca, o livro, o caminho, as personagens através dos sons ouvidos. Esta materialidade é de fato real no plano sonoro. A ausência dos corpos não diminui a presença destas vozes. Elas são o atestado da existência corpórea, ainda que só nos cheguem de forma mediatizada. Em *The Missing Voice (Case Study B)* de Janet Cardiff somos simultaneamente audiência e protagonistas. Ao mesmo tempo em que ocorre a quebra da mediação, quando passamos a agir e tomar parte na narrativa, a consciência em relação ao uso da mídia se intensifica e fica claro que o real e o virtual se fundem, produzindo uma nova realidade.

Outro aspecto interessante a ser considerado é o fato de que o *audiowalk* de Cardiff propõe um percurso desenhado em 1999, data da criação da obra, espaços estes que podem ser muito diferentes na atualidade, ou seja, na apreciação desta forma há que se considerar também uma possível e instigante sobreposição de tempos e espaços – do tempo em que o *audiowalk* foi criado e do tempo em que pode ser eventualmente experienciado ao vivo no percurso sugerido, do espaço originalmente descrito e do espaço que de fato pode ser percorrido. Veloso observa esta possível diferença entre o que é descrito do percurso original, ou seja, do momento em que Cardiff desenvolveu o *audiowalk* e o que eventualmente pode ser visto se formos percorrer atualmente este mesmo percurso, como “disjunção crescente”, e comenta: “Quando esse percurso foi criado, a cidade estava repleta de obras que já foram concluídas. Dessa forma, a experiência possibilita uma constatação do tempo que passou. A voz descreve uma cidade que já não há mais [...]” (Veloso, 2021, p. 274).

Alter Bahnhof Videowalk

Os procedimentos e estratégias desenvolvidos por Cardiff para a criação de *audiowalks* são de certa forma expandidos ao integrar novas mídias para registro e reprodução de imagens, gerando uma forma similar, mas que faz uso de vídeos - os *videowalks*. A experimentação com o desenvolvimento de *videowalks* tem início em 1999 com *In Real Time*, seguido por *The Telephone Call* (2001),

Conspiracy Theory (2003) e *Ghost Machine* (2005). Em 2012, Janet Cardiff e George Bures Miller apresentam o *Alter Bahnhof Videowalk* (*videowalk* Antiga Estação de Trem), como parte da programação da dOCUMENTA (13) – uma das mais importantes exposições de arte contemporânea internacional, que acontece em Kassel, na Alemanha, a cada cinco anos. A décima terceira edição da exposição foi realizada entre 9 de junho e 16 de setembro de 2012 sob o tema “colapso e recuperação”.

No site de Janet Cardiff e George Bures Miller¹⁶, com quem a artista tem desenvolvido seus projetos, há uma breve explicação sobre o que vem a ser um *videowalk*: “Em um *videowalk*, são fornecidos aos espectadores uma tela de vídeo que usam para seguir um filme gravado anteriormente ao longo do mesmo trajeto que estão percorrendo no presente”.¹⁷ Através de um curto excerto de 6 minutos do total de 26 minutos que compõem a duração do *videowalk Alter Bahnhof*, disponibilizado pela artista na internet,¹⁸ podemos ter uma ideia da experiência proposta. Vemos uma filmagem de alguém realizando o percurso guiado pela voz de Cardiff, alguém com o ipod nas mãos onde a filmagem pré-gravada tem início e leva o espectador a iniciar a experiência ao focar o espaço do hall da Estação de Trem da cidade de Kassel, na Alemanha. Na tela que exibe o trajeto sugerido ouvem-se sonoridades pré-gravadas e imagens filmadas anteriormente são projetadas, de modo que há uma sobreposição de sonoridades e imagens que estão no filme gravado com o que ocorre no momento presente na estação. De fato, este momento presente também é para nós mediado pela filmagem disponibilizada na internet. O vídeo começa com a voz de Cardiff avisando que está sentada conosco na Estação de Trem de Kassel, vendo as pessoas passarem. O espectador é convidado a ver as pessoas passando, perceber se estão felizes ou tristes, ação que se desenrola nos dois planos – da gravação e do momento presente (também gravado já que é disponibilizado para nós na internet, ou seja, uma segunda mediação). Cardiff avisa: “esse vídeo será um experimento” (tradução nossa).¹⁹ Ao longe uma figura de casaco vermelho aparece no vídeo gravado e também no que seria o registro do momento presente, provavelmente uma personagem de Cardiff. Logo em seguida a artista comenta a banda que atravessa o hall na tela do ipod. Somos convidados a seguir esta banda e perceber que acontecimentos diferentes ocorrem no momento presente. “Memórias são uma diferente forma de viajar” (tradução nossa),²⁰ diz Cardiff. E passamos a ouvir um depoimento pré-gravado de um sobrevivente da guerra, enquanto Cardiff nos conduz a uma espécie de vitrine montada em um carrinho – um monumento dedicado aos judeus que foram deportados a partir desta estação na época da Segunda Guerra Mundial. Cardiff nos conduz então à plataforma por onde passam os trens e na tela do ipod nos indica ser ela de casaco branco a caminhar pela plataforma ao lado do trem que parte. Pouco depois a artista pergunta

¹⁶ <https://www.cardiffmiller.com/walks/> Acesso em 25 jun. 2025.

¹⁷ “In a video walk, viewers are provided with a video screen which they use to follow a film recorded in the past along the same route they are traversing in the present”.

¹⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sOkQE7m31Pw> . Acesso em: 25 jun. 2025.

¹⁹ “This video will be an experiment”.

²⁰ “Memories are a different form of travelling”.

como lidar com memórias que gostaríamos de esquecer. Trata-se apenas de um pequeno trecho, mas que oferece uma ideia de como a proposta do *audiowalk* ganha maior complexidade na forma *videowalk*, ampliando a possibilidade de sobreposições.

O *videowalk* de Cardiff estimula uma nova percepção para o espaço da estação de trem pelo qual as pessoas transitam muitas vezes sem perceber nem atentar para o que ocorre ao redor. Cardiff traz a questão da memória – a memória do que ocorreu anteriormente durante os registros sonoros e na filmagem deste espaço e que são exibidos na tela do ipod e também a memória de um tempo muito anterior em que a estação foi palco das deportações durante a guerra, uma memória que é trazida pela escuta de uma voz sobrevivente e pela visualização do monumento dedicado aos judeus enquanto a trajetória está sendo percorrida.

Novamente temos a questão da relação com as mídias. A onipresença das mídias na vida diária é aqui lembrada. Afinal, nos dias atuais, tornou-se comum pessoas caminharem pelas ruas com os olhos na tela de seus celulares, de forma que real e virtual tem se misturado no cotidiano e nos espaços públicos. Porém, a forma como Cardiff faz uso da tecnologia representa uma possibilidade de estimular novas percepções sobre os espaços, de intensificar a escuta para o que em geral pode passar despercebido. Algo que passou a ser usual no dia-a-dia nos espaços urbanos tem nas formas propostas por Cardiff a possibilidade de ressignificação.

Considerações Finais

Audiowalks e *Videowalks*, formas artísticas que intencionam levar o ouvinte e o espectador a percorrer um determinado trajeto, quando os registros sonoros e visuais pré-gravados são mixados ao que ocorre no espaço percorrido no momento da caminhada, podem nos conduzir a uma experiência de vivenciar estes espaços, mesmo quando não lá estamos, sobrepondo-se então espaços distintos. Mesmo em nossa imobilidade quando apreciamos os *audiowalks* e *videowalks* sem de fato percorrer fisicamente estes espaços, ao ouvir e ver, somos transportados para estes espaços pela narração e pelas sonoridades. As muitas vozes de Cardiff e as *personas* que cria em suas narrativas nos tocam, nos trazem novas percepções. Tempos e espaços originalmente separados se sobrepõem.

A potencialidade dos *audiowalks* tem sido reconhecida e a forma frequentemente incorporada a eventos e performances teatrais. Por estimular a interatividade, faz dos espectadores *performers* que participam ativamente das ações. Oferece-se também como um modo de ocupar espaços não tradicionais de encenação, uma forma a estimular novas percepções dos espaços públicos. Voltando ao meu desejo de flunar, de apreender os

espaços, sonoridades e vozes em percursos nos espaços urbanos, percebo o *audiowalk* como possibilidade de gerar um estranhamento, uma perspectiva estrangeira em meu próprio lugar, que facilita perceber o que ali está e que até então passou desapercibido.

Referências

ALTER BAHNHOF VIDEO WALK – Janet Cardiff & Georg Bures Miller.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sOkQE7m31Pw> . Acesso em: 25 jun. 2025.

CARDIFF, Janet. **The Missing Voice (Case Study B)**. London: Artangel, 1999.

JANET CARDIFF & GEROGE BURES MILLER WALKS – Disponível em <https://cardiffmiller.com/walks/> . Acesso em 28 jun. 2025.

SCHRÖDL, Jenny. Stimm(t)räume: Zu Audioinstallationen von Laurie Anderson und Janet Cardiff. In: KOLESCH, Doris; SCHRÖDL, Jenny. (Hg.) **Kunst-Stimmen**. Alemanha: Theater der Zeit, 2004. p. 143-160.

SCOTT, Kitty. I want you to walk with me. In: CARDIFF, Janet. **The Missing Voice (Case Study B)**. London: Artangel, 1999. p. 4-16.

THE MISSING VOICE (CASE STUDY B). Janet Cardiff. CD. London: Audio Services, 1999.

VELOSO, Verônica. **Percorrer a cidade a pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano**. Curitiba: Appris, 2021.



PERFORMATIVIDADES VOCAIS EM *AUDIOWALKS*:
UM ESTUDO A PARTIR DO CONCEITO DE MULTIPLICIDADE VOCAL

PERFORMATIVIDADES VOCALES EN *AUDIOWALKS*:
UN ESTUDIO DESDE EL CONCEPTO DE MULTIPLICIDAD VOCAL

VOCAL PERFORMATIVITIES ON *AUDIOWALKS*:
A STUDY FROM THE CONCEPT OF VOCAL MULTIPLICITY TÍTULO EM INGLÊS

Flávia Andresa Oliveira de Menezes¹
<https://orcid.org/0000-0001-5884-1660>

RESUMO

Parte-se da ideia de multiplicidade vocal para realizar um estudo da performatividade da voz em três obras *audiowalk*, a citar: “Coma Profundo”, Grupo Visões Úteis; “O Homem Do Chapéu”, Grupo BiNeural-MonoKultur; “Mover-se: 7 peças para deslocar-se de dentro para fora”, do Coletivo Teatro Dodecafônico/SP. A ideia de multiplicidade vocal (de Menezes, 2024) permitiu o desenvolvimento do conceito analítico voz-documento para referência e estudo de vocalidades que existem na condição de arquivo de áudio. Como metodologia, foi utilizado um protocolo/questionário de análise perceptivo-auditiva composto de três eixos de análise sobre as vozes que compõem as obras: o unívoco, o técnico e o dos significados: semânticos e simbólicos. O estudo ajuda a compreender características vocais, composição de entornos acústicos e interesses temáticos dos grupos estudados, bem como permite refletir sobre algumas ausências no que se refere às vocalidades em performance nas obras estudadas.

Palavras-chave: Performatividade Vocal, Voz-documento, Análise Perceptivo-auditiva, Narrativa.

RESUMEN

La idea de multiplicidad vocal se utiliza para realizar un estudio de la performatividad de la voz en tres obras de *audiowalk*: "Coma Profundo" (Coma Profundo) del Grupo Visões Úteis; "O Homem Do Chapéu" (El Hombre del Sombrero) del Grupo BiNeural-MonoKultur; y "Move: 7 Pieces to Move from the Inside Out" del Coletivo Teatro Dodecafônico/SP. La idea de multiplicidad vocal (de Menezes, 2024) permitió el

¹ Professora do Curso de Licenciatura em Teatro e do PPG em Artes Cênicas, ambos da Universidade Federal do Maranhão. Doutora em Artes Cênicas/UDESC. Mestre em Cultura e Sociedade/UFMA. Integrante do CENACORPO - Grupo de Pesquisa Encenação e Corporeidade/CNPq, onde coordena o OBSERVAVOZ - Observatório de Estudos sobre Voz. Especializações em: Fundamentos da Voz, Educação Inclusiva e Gestão Cultural. Graduada em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas.

desarrollo del concepto analítico de documento de voz para la referencia y el estudio de vocalidades existentes como archivos de audio. La metodología empleada fue un protocolo/cuestionario de análisis perceptivo-auditivo compuesto por tres ejes de análisis de las voces que componen las obras: la unívoca, la técnica y los significados semántico y simbólico. El estudio ayuda a comprender las características vocales, la composición de ambientes acústicos y los intereses temáticos de los grupos estudiados, así como permite reflexionar sobre algunas ausencias en cuanto a las vocalidades en la interpretación en las obras estudiadas.

Palabras clave: Performatividad vocal, Voz-documento, Análisis perceptivo-auditivo, Narrativa.

ABSTRACT

The idea of vocal multiplicity is used to conduct a study of the performativity of the voice in three audiowalk works: "Coma Profundo" (Coma Profundo) by Grupo Visões Úteis; "O Homem Do Chapéu" (The Man in the Hat) by Grupo BiNeural-MonoKultur; and "Move: 7 Pieces to Move from the Inside Out" by Coletivo Teatro Dodecafônico/SP. The idea of vocal multiplicity (de Menezes, 2024) allowed the development of the analytical concept of voice-document for reference and study of vocalities that exist as audio archives. The methodology used was a perceptive-auditory analysis protocol/questionnaire composed of three axes of analysis of the voices that compose the works: the univocal, the technical, and the semantic and symbolic meanings. The study helps to understand the vocal characteristics, the composition of acoustic environments, and thematic interests of the groups studied, as well as allows reflection on some absences regarding vocalities in performance in the works studied.

Keywords: Vocal Performativity, Voice-document, Perceptual-auditory Analysis, Narrative.

Introdução

O presente artigo reúne um compilado de ideias desenvolvidas na tese “Multiplicidade Vocal e o Conceito de Voz-Documento aplicado à análise de Audiowalks”, em que realizei uma pesquisa sobre as vozes mediatizadas, emanações que ecoam na paisagem sonora das cidades a partir da invenção de diferentes ‘equipamentos técnicos’ (Simondon, 2014, 2020). Assim, com base no olhar sobre esse universo empírico, foi possível agrupar essas emanações em categorias que expressam o tipo de tecnologia que as produz, quais sejam: ‘Voz-ciborgue’, ‘Voz-biocibernética’, ‘Voz-artificial’ e ‘Voz-documento’² (de Menezes, 2024). Para tanto, inicialmente refleti sobre os diferentes agentes que se associam para que essas vozes emanem (com interesse sobretudo na voz que está em formato de

² Sugiro a leitura da tese para melhor compreensão das categorias. No estudo, reconheço, ainda, que tenha deixado de fora uma categoria, importante e bastante usual, que são as vozes-transmitidas (em processos instantâneos como microfones, telefones, ondas de rádio, internet, etc.).

áudio). E assim, partindo de um diálogo com a ideia de ‘unicidade vocal’ em Cavarero (2011), propus o conceito de ‘multiplicidade vocal’ para compreender essas emanções vocais mediatizadas que se constituem e acontecem a partir da cooperação entre diferentes corpos (humanos e não-humanos).

Cavarero, em sua “fenomenologia vocálica da unicidade”, destaca que a Voz é a “singularidade encarnada de cada existência, enquanto essa se manifesta vocalmente” (2011, p.22). Desse modo, a autora evidencia não só a relação da voz com uma garganta de carne, mas também explicita o caráter acontecimental e relacional do fenômeno, trazendo a consciência de que não podemos negligenciar, no estudo da vocalidade, o fato de que cada voz é produzida no, e por, **um** corpo em específico. Portanto, estudar Voz tendo como referência a ideia de unicidade é estudar corpos singulares.

Ao me voltar para as tecnologias contemporâneas ou mesmo narrativas mitológicas, que a própria Cavarero nos traz em tela, e ainda expressões coloquiais, verifiquei que existe uma série de outros fenômenos aos quais nos referimos cotidianamente como Voz. Nesses casos, o substantivo Voz, por vezes, aparece adjetivado, de forma a delimitar o contexto de entendimento, ou seja, reconhecendo como “Voz”, mas resguardando suas especificidades. É o caso de conceitos como “Voz mineralizada” (Cavarero, 2011), “Voz mediatizada” (Zumthor, 1985), “Pixel da Voz” (Soares, 2014), “Voz aumentada” (Beller, 2014/2015), “Vozes desincorporadas” (Storolli, 2020), ou de expressões como ‘voz de Deus’, ‘voz do povo’, ‘voz da consciência’, etc.

Cada uma dessas abordagens apresenta uma delimitação de entendimento sobre o que também é voz, que, de alguma forma, transborda a ideia de Voz (humana) apresentada por Cavarero (2011). Assim, fazendo o exercício de pensar o que diferencia os fenômenos vocais, entendidos puramente como Voz, dos outros fenômenos (adjetivados), bem como sugerir um conceito geral que tome por referência seus processos de composição, armazenamento e emanção, cheguei à ideia de multiplicidade vocal, como forma de me referir a esses fenômenos outros produzidos na ação cooperada entre pessoas e equipamentos técnicos, por exemplo.

Nesse sentido, Simondon (2020) que nos alerta não ser apropriada a compreensão dos “objetos técnicos” como “seres artificiais” e sugere que sejam percebidos em três níveis: elementos, indivíduos e conjuntos. Os elementos (ou objetos técnicos) possuem funções de conjunto; os indivíduos precisam ser considerados na sua relação com os objetos técnicos (com destaque para a ação criadora), e o conjunto remete à consciência de um grupo no entendimento de que os objetos técnicos podem colaborar para sua evolução

Quando penso sobre isso no campo da voz mediatizada, em especial tomando as vozes que existem potencialmente em formato de áudio, uma série de dispositivos são identificados, os quais atuam cooperadamente para a performatividade dessa “vocalidade” (Zumthor) em suas diferentes fases de existência (captação, armazenamento, composição, emanção). Da mesma forma deslocam a ideia

de **um** corpo em específico como responsável pela produção de uma Voz.

Assim, se pensarmos na escuta de uma voz gravada para uma obra em *audiowalk* (por exemplo), e tomarmos a performatividade dessa vocalidade, identificaremos os seguintes dispositivos de composição/emanação:

- **Ancestral Vocal/ corpo emanador:** artista que se prepara para realizar a gravação; aqui já existe uma primeira ação de composição da vocalidade;
- **Equipamento Técnico** (que capta e registra a voz): insere por si só uma outra camada de informação e processa a transformação nas características físicas da voz, transformando-a de uma onda mecânica sinuosa para uma onda elétrica, deixa de ser som para virar áudio, deixa de ser fenômeno efêmero para existir em estado potencial como um arquivo no interior de um dispositivo;
- **Profissional da Edição/Mixagem:** por vezes um corpo terceiro que poderá fazer ajustes, tratamentos, inserir efeitos, compor essa vocalidade obedecendo a um projeto estético;
- **Equipamentos técnicos** (que traduzem o áudio em som): em geral uma associação de *softwares* e *hardwares* que possibilitam que os ouvidos humanos recebam e assim possam compreender aquela sonoridade como uma Voz (gravada/ áudio).

Esses elementos existem ao mesmo tempo quando ouvimos uma voz que existe como áudio. Por isso, a ideia de multiplicidade é aqui empregada não para se opor ao conceito de unicidade, mas para me referir às especificidades composicionais desses tipos de vocalidades, com as quais nos relacionamos cotidianamente, sejam elas vozes humanas que passam por processos de gravação para obras artísticas (ou não), vozes-ciborgues, vozes-biocibernéticas ou vozes artificiais.

Essas vozes, quando tomadas a sua existência em formato de áudio e postas como objeto de estudo em uma pesquisa, são então entendidas como vozes-documento. Assim, o conceito de multiplicidade vocal é usado para compreender a essência composicional dessas vozes, múltipla, por agentes cooperados. A voz em estado de multiplicidade tem especificidades quanto ao seu estado de permanência, quando a possibilidade de se desenvolver ou transformar-se pode ganhar ou perder características sonoras, depende de agentes terceiros (humanos e não-humanos) para emanar, transforma-se no próprio lugar da transformação e ainda é o produto mesmo dessa transformação. Já a ideia de voz-documento surge como um olhar, ou melhor, uma escuta metodológica de análise. A ideia de documento vem sobretudo a partir do entendimento de Meriat (2016, p.241), que destaca:

O documento pode ser definido como um objeto que suporta a informação, que serve para comunicar e que é durável (a comunicação pode, assim, ser repetida). Duas noções intervêm conjuntamente aqui, uma de natureza material (o objeto que serve de suporte), a outra

conceitual (o conteúdo da comunicação, isto é, a informação). [...] Trata-se de uma informação que possui um sentido, para aquele que a emite e para aquele que a recebe. Cada mensagem tem um significado e não se pode definir um documento independentemente do significado da mensagem que ele tem a função de transmitir.

No caso das vozes em formato de áudio, quando tomadas como documentos de estudo, podem ser estudadas a partir de diferentes pontos de investigação. Pois

[...] possuem uma natureza material-virtual (ou suporte), cuja existência se dá na articulação entre tecnologias que transformam essa voz em arquivo de dado (análogo ou digital), fixado em mídia técnica (Vinil, Fita, CD, HD, Nuvem, etc.); e múltiplas naturezas comunicacionais, que são construídas no percurso existencial dessa voz, desde a fase de elaboração da oralidade a ser gravada, permanece como dado informacional no arquivo gerado, pode ter elementos agregados no processo de tratamento desse sinal, até que chegue à versão “finalizada”. O aspecto comunicacional, ou seja, a informação que essas vozes-arquivo trazem consigo, pode ser tanto de ordem unívoca, quanto técnica, e ainda em relação ao conteúdo que essa voz torna disponível a partir da palavra e das relações que ela estabelece com o entorno acústico, quando há. Assim as vozes-arquivo podem ser ouvidas a partir de diferentes lugares de escuta e de busca de informação. Elas têm unicidade e multiplicidade (De Menezes, 2024, p. 107-108, aspas no original).

Para dar conta desses diferentes lugares de escuta, foi necessária a construção de um questionário de análise perceptivo-auditiva organizado em três eixos que dão atenção a diferentes aspectos que uma vocalidade comunica performativamente, que se encontram separados para fins didáticos, mas que acontecem de forma intrincada. São eles: o unívoco, o da mediação técnica e o dos significados: semânticos e simbólicos.

No eixo unívoco são percebidas informações sobre gênero (masculino, feminino, não-binário e desgendrado) (Jacobs, 2021; Smidth, 2024), faixa etária³ e materialidade sonora (altura, intensidade, ataque vocal, ressonância, qualidade vocal, projeção, articulação e pronúncia) (Da Silva e de Luna, 2009).

No eixo “Voz e mediação técnica”, observam-se aspectos de natureza técnica e estética, pois nele se concentra o interesse pelo ato equizofônico, isto é, pelo modo como a voz é produzida, captada e transformada por tecnologias. Nesse processo, a participação de equipamentos técnicos e de tecnologias de registro e edição impacta diretamente a construção da identidade sonora de uma voz.

Tais mediações podem gerar mascaramentos, especialmente quando consideramos as camadas composicionais da fala. O corpo ancestral, ao se dedicar à composição rítmica e à impostação vocal, já tensiona sua unicidade vocal; em seguida, essa voz recebe novas camadas no processo de captação, edição e mixagem. Além disso, o entorno acústico da obra também influencia a escuta, caracterizando o ambiente performático e revelando as condições técnicas e temporais de sua produção. Mesmo quando nos limitamos à materialidade sonora do acontecimento, essas dimensões permanecem audíveis e analisáveis.

³ Nele considero: crianças (até 12 anos), jovens (14 a 24 anos), adultos (25 a 59 anos), idosos (a partir de 60 anos)

Assim, nessa parte do questionário, convido a escuta a buscar informações como: se a gravação é analógica ou digital, se houve algum tipo de alteração na sonoridade da voz (tratamento, filtros ou inserção de efeitos), a presença de ruídos (sobre o entorno acústico ou do ato de falar), o meio de mediação com o público, etc.

Por fim, o eixo dos significados semânticos e simbólicos vai em direção às leituras e reflexões feitas a partir da escuta da fala, da palavra e do ambiente acústico. A sugestão é identificar o nível de fala, se formal ou informal, o que considero relevante por essa informação também falar sobre os contextos culturais a que esses corpos (mesmo que ficcionais) pertencem. Também é possível perceber a maneira de organizar a narrativa, perceber os ritmos e fluências da fala, a relação da narrativa com o entorno acústico, bem como o seu conteúdo buscando aspectos sensíveis, éticos, políticos, etc.

A partir desses parâmetros organizados em um questionário, acredito poder realizar um estudo das vozes presentes nas obras em *audiowalk*, compreendendo-as como documentos que nos informam sobre sua materialidade sonora, técnica e estética, bem como sobre aquilo que trazem como discussão temática.

O estudo das performatividades vocais em *audiowalks*

Foram estudadas as obras “Coma Profundo”, do Grupo Visões Úteis (Portugal); “O Homem Do Chapéu”, do Grupo BiNeural-MonoKultur (Argentina/Alemanha/Brasil); “Mover-se: 7 peças para deslocar-se de dentro para fora”, do Coletivo Teatro Dodecafônico (Brasil). As três obras caracterizam-se como obras na linguagem *audiowalk*, ou seja, obras narrativas que são mediadas por fones de ouvido, durante as quais os ouvintes-participantes, em geral, precisam realizar algum tipo de percurso a pé. Nesse tipo de linguagem há uma sobreposição entre dinâmicas reais e ficcionais, em que um “corpo-plugado” estabelece a percepção de um espaço, confrontando sua existência e seus usos cotidianos com a possibilidade de ele compor cenários na narrativa em áudio, ou ser re-percebido pelas experiências propostas. A apreciação é feita na relação entre escuta e ação performativa (de Certau, 1998; Navarro, 2021; Santaella, 2003, 2024; Schechner, 2006; Veloso, 2021).

“Coma profundo”(2004) foi o primeiro *audiowalk* do Grupo Visões Úteis e foi criado para ser experienciado durante um trajeto de 50 minutos pelas ruas da cidade do Porto. Os temas que atravessam a história tocam o patrimônio arquitetônico, a memória afetiva presente em experiências cotidianas nesses espaços, no passado e no presente, trazendo reflexões sobre como as novas dinâmicas socioculturais e as modificações na paisagem urbana alteram as visualidades e as sonoridades da cidade (Palinhos, 2017; Eusébio, 2016). Como estratégia paliativa para me aproximar da experiência do percurso fiz a escuta do áudio e percorri as ruas utilizando a ferramenta *Street View*

do *Google Maps*.

A obra original foi apreciada com o uso de fone de ouvido e escuta de arquivo de áudio em mídia de CD, caracterizando-se assim como uma obra em formato digital.

“O Homem Do Chapéu” (2018) é um *audiotour* ficcional do grupo BiNeural-MonoKultur, produzido no contexto do XVIII Festival de Inverno, Sesc Santo André / para a cidade de Paranapiacaba – SP, e desenvolve-se num percurso de 55 minutos, iniciando no interior de um prédio, em seguida rumo às ruas da cidade; durante o percurso, os ouvintes-participantes passam por marcos arquitetônicos que se relacionam com as bases econômicas históricas do lugar, e assim conhecemos um pouco da fundação do local e sua relação com a ferrovia, bem como informações de percepções socioculturais da época, os conflitos de gênero, na regulação e controle do corpo feminino, que se relacionam com a dramaturgia ficcional que se desenrola (foi utilizada também o recurso *Street View*).

Nessas duas obras há um importante aspecto que se relaciona às vozes, não só em termos de narrativas: elas também são responsáveis por caracterizar os acontecimentos e, ainda, construir o cenário imagético da história; além disso, a partir da inserção de efeitos, elas trabalham camadas de tempo, em que o ouvinte participante transita entre o seu espaço real no tempo do agora da apreciação, o tempo presente da obra e o seu passado.

“Mover-se: 7 peças para deslocar-se de dentro para fora” (2021), do Coletivo Teatro Dodecafônicos/SP, foi criada para integrar a programação da “Bienal Sesc de Dança”. Diferente das outras duas obras que constroem um cenário ficcional onde se desenrola uma história, essa aproxima-se mais da ideia de programas de ação performativa, e foi elaborada para ser vivenciada no espaço da casa (e entornos) do ouvinte-participante. A obra é composta de partes em áudio e há partes em card visual: “Peça Pele – Entre Corpo e Casa” (peça sonora); “Peça Mapa” (Card); “Peça Espaço – Ensaio para Lembrar” (peça sonora); “Peça para Plantar-se” (Card); “Peça Pergunta – Desvio para o Outro” (peça sonora); “Peça para Sonhar” (Card).

A obra dedica-se a levar o ouvinte participante a pensar o aspecto pessoal, reconhecendo a si primeiramente para se preparar para ouvir e reconhecer o outro, o mundo. Há uma relação com um tipo de ritual de transformação de si, preparando e convidando para agir no seu contexto sociocultural e ambiental.

Agora conheceremos as vozes que compõem as obras estudadas.

Em “Coma Profundo”, as vozes aparecem com três grandes ações na encenação: “vozes condutoras”, “vozes-aparições” e os “vozerios”. As primeiras são as que acompanham os ouvintes-participantes por toda a experiência; são duas vozes: “Guia” e “Ela”. O rádio taxista, o Contador de Histórias, a Jornalista de Rádio e de Televisão e o Carpinteiro são as vozes-aparições, elas surgem pontualmente. E os vozerios são grupos de vozes, tais como burburinhos, transeuntes, crianças,

mulheres que conversam. Esses grupos de vozes ajudam a construir o entorno acústico dos acontecimentos⁴.

Na obra “O Homem do Chapéu”, temos a ação vocal da atriz Ana Luíza Leão, que atua na composição vocal de duas figuras: Ágata, que se insere na história como uma personagem que está dentro dos acontecimentos, e a Narradora, que se coloca em uma posição fora da cena. A atriz constrói ainda as vozes da personagem Nenê e outras figuras pontuais, ao longo da peça.

Por fim, em “Mover(-Se): 7 Peças Para Deslocar-Se - De Dentro Para Fora”, a ação vocal é feita por diferentes vozes em cada parte da obra. O grupo não identifica nomes de “personagens”, pois esse conceito de personagem não se aplica à obra; as vozes não constroem um ser fictício sobre quem se fala. A ação caracteriza uma Voz que fala diretamente com o ouvinte-participante conduzindo ações e levando a reflexões. Porém, para fins de identificação na análise, nomeei as vozes de acordo com a função ou performatividade de gênero e ordem de aparição. Assim, em “Peça Pele – Entre Corpo e Casa” temos: Apresentadora, Voz Feminina 1, Voz Feminina 2 e a voz de Paulo Freire. Em “Peça Espaço – Ensaio para Lembrar”, as vozes são: Apresentadora, Voz Feminina 1, Voz Masculina 1, Voz Feminina 2. Na parte intitulada “Peça Pergunta – desvio para o outro”, a condução da ação é feita por: Apresentador, Voz Masculina e Voz feminina. E em “Peça Chão – Ouvir os Fluxos da Terra”, temos: Apresentadora e Voz Feminina. Apesar de a identificação das vozes se repetir, percebemos pela escuta que há um jogo, no qual mudam as artistas que performatizam cada parte do trabalho⁵.

Como primeira camada de estudo, incorremos nas informações de caráter unívoco. Na tese, esse estudo foi realizado com todas as vozes de cada trabalho, mas, para ficar no recorte proposto neste artigo, trabalharei aqui apenas a voz de um/uma artista de cada obra e convido o leitor a conhecer o trabalho completo⁶. Na tabela abaixo temos o seguinte:

Quadro 01 – Estudo dos aspectos unívocos

OBRA	Voz-documento	Ancestral Vocal	Aspectos unívocos destacados
“Coma profundo”	Guia	Carlos Costa	“Guia”: voz masculina, de pessoa adulta, não muito grave, intensidade e ataque vocal moderado, ressonância equilibrada, qualidade vocal clara, bem projetada e articulação precisa das palavras.

⁴ Vozes: Ana Vitorino (Ela) e Carlos Costa (Guia). Pedro Carreira (voz rádio taxi e contador de histórias), Arsélio Martins (homem), Fernando Tavares (jornalista de rádio), Fernando Moreira (carpinteiro), Alzira Matos (mulher), Jorge Paupério (locutor), José Reis (professor), Catarina Antunes (rapariga 1), Cláudia Escalreira (rapariga 2), Carla Carvalho (jornalista de televisão), Ágata Fino, Alexandra Martins, Catarina Martins, Edgard Fernandes, Fernando Moura, Inês Ramos, João Martins, Jorge Marques, Manuela Lopes, Mariana Ricca, Nuno Casimiro, Paulo Lobo, Paulo Neves, Reinaldo Moura da Costa, Rosa Amélia Martins e Susana Monteiro (vozes na rotunda).

⁵ As vozes que compõem a obra completa são de: Beatriz Cruz, Hideo Kushiya, Ierê Papá, Monica Galvão, Olívia Niculitcheff, Paulina Caon e Verônica Veloso. O grupo não especifica qual artista performatiza a sua voz em cada parte da obra.

⁶ Repositório da UDESC.

			Ritmo de respiração calmo impactando no ritmo de fala, que lembra uma abordagem cotidiana de tom profissional. A voz do Guia tem um temperamento confiante, é cordial, direto e claro em suas colocações.
“O Homem do Chapéu”	Narradora, Ágata, Nenê (outros personagens)	Ana Luiza Leão	Voz feminina: se expressa ora como jovem, ora como pessoa adulta. [...]. Pouco aguda, de intensidade e ataque vocal moderados. Ressonância passeia entre equilibrada e impostada. Qualidade vocal clara, bem projetada e possui articulação e pronúncia precisas. Respiração calma e temperamentos variados, ora confiantes, reflexivos, sérios, curiosos, conforme as demandas da narrativa.
“Mover(-Se): 7 Peças Para Deslocar-Se - De Dentro Para Fora” – Trecho “Peça Espaço – Ensaio para Lembrar”	Voz feminina 1	Não identificada	Voz feminina de pessoa adulta: com timbre um pouco grave, intensidade elevada e ataque vocal forte. Ressonância equilibrada, bem projetada, articulação e pronúncia claras. Elocução firme e assertiva. Há a presença de ruídos da fonação: saliva e chiados na emissão de palavras com “s”. Leve arrastar do fonema “r” quando ela finaliza palavras, parece característica de sotaque.

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

A fim de notar aproximações entre as obras analisadas e articular uma compreensão sobre aquilo que se repete e aquilo que faz falta, identifiquei alguns dados quanto às unicidades e dinâmicas vocais do falar. Assim, percebi que a maioria das vozes são de pessoas adultas masculinas ou femininas, e que mesmo aquelas vozes compreendidas como jovens estão na faixa mais próxima de transição para a idade adulta. Outro aspecto comum é que as Vozes também expressam um domínio das técnicas de falar, pois todas soam as palavras de maneiras agradáveis, articuladas, claras, compreensíveis, etc. Isso ocorre provavelmente devido ao fato de que as pessoas que se dedicaram em criar vocalidades na linguagem *audiowalk* são artistas com maturidade de experiência na cena, o que se confirma quando olhamos para a trajetória dos grupos estudados.

Confrontando isso com uma característica do aspecto comunicacional que é o nível de fala/linguagem, verifiquei que todos os grupos usam o nível de fala formal, ou culto, atento às normas gramaticais e ao vocabulário formal de palavras, o que não quer dizer que seja uma fala rebuscada e antiquada. Pelo contrário, as maneiras de narrar são ajustadas ao tempo presente, mas existe um cuidado com as construções gramaticais, mesmo para uma fala de nível de comunicação cotidiano, e isso também comunica sobre o grau de instrução dos indivíduos fazedores e a consciência da importância da língua no processo de mediação da obra artística.

Portanto, é possível inferir que essas vozes-documento, ou que essas unicidades, refletem fazeres de pessoas com bom nível de formação escolar, artística e acadêmica, o que se confirma pela qualidade das investigações realizados pelas equipes de criação dramaturgica, no caso do Grupo

Visões Úteis e do Bineural-Monokultur. Nesses trabalhos existe tanto uma pesquisa de cunho histórico quanto investigações sobre cotidiano e sociedade que pautam os textos. O que é também presente nas obras do Coletivo Dodecafônico, além da densa pesquisa teórica acadêmica que é marcante em seus trabalhos. Essas criações artísticas incitam à reflexão, na medida em que fornecem informações e possuem potencial de transformação profunda dos participantes sobre suas visões de mundo, de local e de si.

No entanto, nas investigações nas obras e informações dos grupos levantados, de forma geral, também percebi ausências. Por isso, para meus projetos futuros no âmbito pedagógico, considero ser necessário buscar e produzir trabalhos que empreguem outras sonoridades vocais, unicidades que sejam mais diversas, que performem outras identificações de gênero, outros sotaques, modos de falar, que denunciem em sua vocalidade outros graus de formação e outras dinâmicas orais que reflitam questões socioeconômicas e culturais. Faltam as expressões locais, as gírias, as crianças, idosos, as pessoas não-binárias, as vozes das travestis, da periferia, enfim, outras vocalidades construídas no seio de contextos diversos, bem como suas histórias, sejam elas ficcionais ou reais.

Como segundo eixo de estudo passamos ao item “Voz e Mediação técnica”, em que foram identificados dados de natureza técnica e estética da composição sonora da voz e do ambiente acústico. Todas as obras estudadas foram ouvidas a partir de equipamentos digitais de áudio, o que demonstra a sua natureza técnica como arquivo de áudio digital. Cabe apenas uma observação com relação à voz de Paulo Freire: a sonoridade da vocalidade, o entorno acústico e data da gravação original sugerem que ela foi originalmente captada por processo de gravação analógica e posteriormente convertida em sinal digital.

Importante destacar a qualidade do som percebido, que indica uso de bons equipamentos de captação e bons profissionais de tratamento de áudio. Uma escolha estética feita na maioria das vezes foi a preservação dos ruídos do ato de fonação, sons de saliva, chiados decorrentes da pronúncia de alguns fonemas, que trazem organicidade para a escuta, evocando os corpos falantes.

De maneira geral, há uma característica no âmbito da estetização das vozes gravadas, quanto à inserção de efeitos modificadores. Um procedimento que se repetiu entre os grupos é que as multiplicidades vocais que mais receberam efeitos foram aquelas que estão em outra camada de tempo, geralmente passado, enquanto que, sobre as vozes que “habitam” o presente e estão numa relação mais imediata com as/os ouvintes-participante, as edições buscam preservar e evidenciar as características tímbricas do corpo-vocal emanador, assim são um registro de unicidades.

Essa prática reproduz o que já é feito no âmbito do audiovisual; por exemplo, nas telenovelas é comum que uma cena que ocorre no passado receba um outro tratamento de imagem e som (distorções, embaçamentos, ecos), o que pode ser compreendido como uma influência entre

linguagens.

O entorno acústico também é um elemento fundamental em todas as narrativas analisadas, tanto que as vozes do nível presente em “O homem do Chapéu”⁷ e “Mover-se”⁸ geralmente não recebem trilha sonora, acontecem solo; no entanto, todas denunciam o entorno acústico gerado no ambiente da gravação. Já o personagem Guia, na obra “Coma Profundo”⁹, tem entorno acústico com sons da cidade e de passos que remetem à caminhada do personagem, formando uma camada de hiper-realidade.

O trabalho de composição de música incidental e sonoplastia se relaciona de forma mais evidente às vozes que estão em outra camada de tempo, e, no caso da obra “Mover-se”, a música se destina aos momentos em que as vozes orientam algum tipo de experimentação sensorial, de ação de dança, ou percurso. Para efeitos de maior detalhamento do estudo, trago o exemplo da obra “O Homem do Chapéu”, na qual a atriz Ana Luíza Leão produz as vocalidades de diversas personagens, como explicitado no seguinte trecho recortado da tese:

Com relação aos aspectos estéticos que compõem essa voz, existe uma variedade de dinâmicas que são resultadas do trabalho de composição da atriz e também os ajustes do design sonoro. Quando está atuando como Ágata, não há alterações técnicas marcantes na voz. Existe no entorno acústico a presença da reverberação do ambiente de gravação, e claro, dos ajustes realizados para dar mais clareza sonora na voz, mas que não têm por intuito mudar as suas características unívocas. A atriz conduz uma fala em nível de atuação, construindo uma personagem que se mostra alguém curioso, mas de temperamento tranquilo e jovem. Bem parecido com a maneira de falar da personagem Nenê, que acredito ser de fato a voz de Ágata, mas no campo da memória; é ela lembrando as narrativas que Nenê lhe contou, pois, como Nenê é uma mulher idosa, a escuta que ela teve não foi no registro que escutamos. Assim, a diferença na voz para identificar quando é Nenê que fala, foi construída pelo design sonoro, que nos momentos de fala dela fez um trabalho de edição na onda sonora que modificou o ambiente performativo da voz, no caso, de forma mais expressiva foram realizadas modificações na ressonância, dando sensação de que a voz fala de um ambiente que causa um certo abafamento, o que entendo ser uma estratégia para marcar a diferença de épocas, pois as falas de Nenê, mesmo ditas com os verbos no tempo presente, estão no âmbito do passado. É a memória da memória; são lembranças de Ágata para quem Nenê narrou muitos fatos intrigantes. Quando a atriz atua como narradora, ela dá um certo encorpamento na sua voz. Se as vozes das meninas são um pouco suaves e agudas, a Narradora tem presença de sons graves na sua elocução. Enquanto nas vozes de Ágata e Nenê há um tom de interesse, questionamento e busca por entender os fatos, na voz da narradora é colocada uma carga de suspense e tensão. Assim, o design sonoro para evidenciar esse trabalho de atuação e ainda marcar diferença de tempos realizou um aumento na intensidade que soa a voz, e um ajuste espacial, parece que ela fica na nossa frente. Outro trabalho feito pelo design de som foi em ajustes que deixaram a voz mais nítida. A narradora tem como principal função mediar os momentos de deslocamento dos participantes, indicando as direções a seguir e informações sobre os lugares onde passam. Também é a Narradora que vai chamar a/o participante à atenção quando precisar ter cuidado ao caminhar em determinados lugares. E vez ou outra tem alguma fala que se relaciona com a narrativa ficcional. O trabalho de atuação da atriz Ana Leão, na dinâmica da cena, é importante, pois ela precisou definir claramente os ritmos e dinâmicas prosódicas de cada personagem para que por meio da escuta fosse possível diferenciar claramente qual das vozes fala. O trabalho de edição também tem importante impacto nessa leitura auditiva. (de Menezes, 2024, p.203-204).

⁷ Design sonoro e música original: Guillermo Ceballos.

⁸ Trabalham na camada de áudio: Sandra X e Tiago Port, na gravação; Ierê Papá, na edição; e Felipe Julian, na masterização.

⁹ Paisagem sonora e engenharia de som: João Martins (Todos os temas são compostos por João Martins, exceto extratos do Segundo Concerto de Brandenburgo, de J. S. Bach, e da Valsa nº 10 de Frederic Chopin)

A parceria entre a performance vocal da atriz e o trabalho do *designer* sonoro é fundamental na caracterização das vozes e dos espaços que habitam na narrativa. Esse é um excelente exemplo de contexto no qual se aplica a ideia de multiplicidade vocal.

Como terceiro eixo de estudo darei destaque ao que chamo aqui no artigo “eixo dos significados: semânticos e simbólicos”, que se refere a entendimentos sobre o nível de fala, intenções psicológicas da prosódia, relação da narrativa com o entorno acústico e atenção a aspectos sensíveis, éticos e políticos presentes nas narrativas.

Em “Coma Profundo”, a voz “Guia” está na camada do tempo presente da narrativa, passa a ideia de um morador local, ou mesmo de um guia de turismo que apresenta o lugar; assim, umas de suas funções é orientar o percurso dos ouvintes-participantes. Essa atividade é reforçada pelo ritmo da fala, que expressa segurança e propriedade sobre o espaço. A voz-personagem demonstra ter relações cotidianas com o lugar e sua prosódia gera confiança no ato da escuta, acreditamos nas suas informações, seguimos os caminhos por ela indicados. Na relação com o entorno acústico:

A voz do Guia é contextualizada por uma paisagem sonora que vai se diversificando conforme o trajeto da caminhada se desenvolve. Há alguns sons mais constantes, como passos sobre um terreno de pedrinhas; junto deste, há também uma sonoridade metálica como se houvesse chaves em um bolso. Essa primeira camada é uma espécie de presentificação da voz-personagem; os sons de seus passos indicam sua presença imediata, mesmo que sem vê-lo, e ao mesmo tempo sugerem um ritmo para a caminhada do ouvinte-participante. Assim podem caminhar juntos. Sons de pássaros também estão presentes na quase totalidade do percurso. Eles mostram que mesmo um ambiente urbano não consegue expulsar os sons naturais. A natureza se revela e se faz insistente, é parte do ambiente real ou uma evocação sonora do passado? O mar que ora aparece também é um vislumbre do natural, que permanece como lugar de refúgio dos sons maquínicos que em muitos momentos também compõem a paisagem sonora da encenação, lembrando o tempo presente, são eles: sons de carros, buzinas e ônibus, que em alguns momentos utilizam o recurso do *panning* de espacialização, um som que dá a impressão de que se movimenta de um lado para o outro dos fones, para simular esse deslocamento e lembrar o participante da cidade no seu tempo, e que é preciso ter atenção na caminhadas. Vozes infantis aparecem pontualmente em determinados trechos da fala do narrador, indicando que ele passa por elas (de Menezes, 2024, p. 193).

Importante destacar a presença de melodias em violão, sopro e piano como trilha sonora da performance vocal. O texto narrativo do Guia se dedica a mostrar espaços arquitetônicos, trazer informações históricas e sobre novas dinâmicas de ocupação da malha da cidade. Como por exemplo:

Estamos numa zona da cidade cuja origem se perde na história e nas lendas. Há cerca de mil anos toda esta zona foi doada pelos primeiros reis à ordem religiosa dos Beneditinos, tornando-se assim praticamente independente do resto da cidade. Até ao século dezanove, a administração e o exercício da justiça pertenciam aqui aos monges Beneditinos, os senhores deste couto. Testemunho desta longa história é este gradeamento que, em tempos, delimitava uma extensa propriedade pontuada por uma casa senhorial. A casa foi substituída, como podemos ver, por este condomínio fechado, mas, além das grades e do portão, algumas das árvores da propriedade original foram mantidas (Vitorino, Costa, Carreira, 2002, p.06)

As referências históricas evocam memórias, tradições, relações cotidianas, apontamentos sobre as mudanças no uso político do espaço da cidade. Outras lógicas que passam a ser privilegiadas. No caso em questão, o financeiro, mercadológico, toma lugar do histórico e cultural. Na relação com a abordagem do personagem Guia, que traz dados históricos sobre a igreja, nos confronta com as novas dinâmicas de “relação” que visitantes desses espaços desenvolvem com essas edificações, as quais de uso e presença cotidiana passam a ser apenas marcos históricos, registros de modos de construir do passado.

Durante a condução do percurso, a voz-personagem faz indicações que expressam um cuidado com o ouvinte-participante, lembrando-o de atentar para o tempo-presente real, pois é fácil imergir no tempo presente-ficcional e esquecer-se da cidade que se movimenta com veículos e outros pedestres.

Em “O Homem do Chapéu”, é contada a história de Ágata, uma cuidadora de idosas que vai até a cidade de Paranapiacaba-SP para investigar os fatos contados por uma paciente, chamada Nenê. Na trama, Ágata faz um percurso na cidade, durante o qual vai nos mostrando seus lugares importantes, narrando acontecimentos vividos ali e trazendo dados de ordem sociocultural para descobrir o que aconteceu com a tia de Nenê, Emília.

A narrativa traz algumas denúncias que refletem sobre o universo feminino da época em que se ambienta o cenário da peça, como falta de liberdade para realizar escolhas e ter comportamentos espontâneos, ausências, experiências de engano e abuso sexual, e ainda uma reflexão sobre o agir, perpassando por aspectos como lutas de classe e apagamento das histórias das pessoas negras que compuseram a base da cadeia produtiva, ligada à ação da ferrovia de Santos, que corta a cidade.

Aparecem, ainda, aspectos relacionados ao cotidiano e costumes da comunidade local, como práticas de lazer, informações de caráter histórico, percepções sobre a paisagem da cidade, sobretudo nos aspectos arquitetônicos. Conhecemos como a organização da cidade era relacionada com a vida dos funcionários da ferrovia e suas dinâmicas de trabalho. Há forte conteúdo político e sensível (De Menezes, 2024). A relação entre passado e presente vai sendo realizada no percurso, no qual percebemos ao mesmo tempo o que cada espaço foi, e o que ele é no tempo de agora do ouvinte-participante

Na cena-experiência, “Mover(-Se): 7 Peças Para Deslocar-Se - De Dentro Para Fora” – Trecho “Peça Espaço – Ensaio para Lembrar”, o grupo Teatro Dodecafônicos nos apresenta a seguinte sinopse:

Esta peça convida o ouvinte a observar o espaço da casa e da cidade, escavando memórias, propondo movimentos possíveis a partir dos objetos, da arquitetura e do entorno do lugar que cada um habita. Articula pensamentos do geógrafo Milton Santos, do arquiteto Juhani Pallasma e da bióloga Donna Haraway, enquanto propõe pequenas doses de reflexão, entrelaçando o ouvinte ao mundo enquanto conversa com ele (Teatro Dodecafônico (A), 2021, s/p).

Sobre a ação vocal, trago a seguinte observação:

As atrizes e o ator conduzem sua narrativa de maneira compassada e clara. Aqui percebo que não há intenção de dramatização artificial da elocução cênica, no sentido de construir estados psicológicos complexos e variados para cada momento da fala. Buscam uma naturalidade na prosódia. As vozes se mantêm no mesmo ritmo, com nuances sutis de alguém que fala e faz indicações de experimentações de forma natural, conforme a necessidade do texto, para indicar perguntas, um direcionamento de ação, uma reflexão de caráter pessoal, etc. Essa postura parece ter a intenção de não influenciar demasiadamente os estados emocionais do ouvinte-participante, mas serem como anfitriões que medeiam uma experiência e criam uma atmosfera de disponibilidade, que induz a participar e estar atento. Nesse sentido, a sonoridade e a dinâmica vocal são elementos dramaturgicamente importantes nas obras audiowalk. As vozes têm funções claras na narrativa. Enquanto a Voz Feminina 1 tem a função de conduzir toda a ação performativa, a Voz Masculina 1 e a Voz Feminina 2, surgem como mediadores da teoria que toca algumas temáticas abordadas no texto da Voz Feminina 1, empregando um aprofundamento da informação. Com ataque vocal suave, as vozes inserem certa leveza ao conteúdo conceitual que explanam, ajudando, assim, a quebrar preconceitos de que a teoria acadêmica seja sempre maçante e inacessível a pessoas diversas (De Menezes, 2024, p.228).

Como ação performativa, o ouvinte-participante é convidado a realizar uma série de procedimentos, tais como: fechar os olhos, reabrir e varrer a paisagem da casa, reencontrar formas, cores e volumes, estranhar o espaço, dançar, escrever, observar a paisagem de uma janela, falar, etc., impactando, dessa forma, os modos de perceber e refletir sobre coisas que estão inscritas na vida cotidiana, sobre as quais desenvolvemos uma relação em automatismos. As Vozes propõem a quem participa uma reapropriação do seu nome, questionam a imagem que vemos de nós no espelho, conduzindo um processo interessante de reconhecimento de si, para em seguida propor uma saída até a rua para reconhecer as diferentes camadas que separam o dentro e o fora de uma residência. A peça nos prepara para o reencontro com o fora e a busca de uma ação social para melhorar o mundo, numa relação de afetamentos entre o dentro e o fora da casa e da pessoa.

É importante evidenciar que todas as obras integram em suas narrativas indicações que se referem a uma atenção à segurança das/dos participantes, quando ocorrem indicações de atenção ao tráfego de veículos, ou de atenção ao piso irregular, e ainda ao uso de máscaras (no caso de obras criadas no contexto da Pandemia de COVID-19, pós-isolamento social). As obras de maneira geral tocam em dimensões sensíveis, quando tratam de temas que tomam o âmbito pessoal ou de identificação com a experiência da personagem da história, e também demonstram interesse em discutir algum assunto de envergadura política.

Considerações Finais

O conceito de multiplicidade vocal foi desenvolvido para tratar dos eventos vocálicos na contemporaneidade, como forma de evidenciar as especificidades no seu percurso de composição até

chegar ao seu acontecimento sonoro. Assim, percebi que a ideia de multiplicidade serve para caracterizar esses fenômenos tanto no percurso emanatório (diferentes corpos trabalham cooperadamente para compor uma voz, seu acontecimento se dá na associação de diferentes equipamentos e tecnologias), como também serve para notar que esses próprios percursos ocorrem de maneiras variadas (há vozes que emanam pela relação corpo-equipamento técnico; há aquelas que soam na produção corporal e mediação por equipamento técnico – *software* - equipamento técnico em situações efêmeras; e há aquelas que passam por processos de registro, marcando sua permanência).

A ideia de multiplicidade permitiu discutir em nível teórico esses fenômenos, como um conceito que se articula ao de unicidade, marcando aquilo que é específico no campo das vozes mediatizadas, sem negar o ponto de partida da emanação vocal, que é o corpo humano. Olhar para essas emanações foi especialmente instigante, pois permitiu ver além do meu interesse inicial, que era a voz gravada, e, desse modo, perceber essas outras vozes que caracterizam a contemporaneidade, verificar suas especificidades e então criar as categorias que pudessem agrupá-las. Consequentemente, cheguei aos tópicos-conceitos de “Vozes ciborgue”, “Vozes biocibernéticas”, “Vozes artificiais” e “Voz-documento”.

Feito isso, pude compor de forma mais clara a maneira de olhar que aplicaria sobre as narrativas em áudio, bem como compreender o espaço que elas ocupam nesse universo múltiplo das vozes mediatizadas, e ainda verificar o impacto sociocultural sobre o prazer estético e a aquisição de conhecimentos de ordem sensível, cronológica e técnica.

Preciso evidenciar a importância dos instrumentos de coleta e sistematização de dados criados e utilizados para dar suporte às análises e organizar a abordagem. O questionário se mostrou fundamental para que pudesse não só organizar a escuta da obra e das vozes, mas também realizar a leitura analítica delas e posterior escrita do texto.

Compreender uma voz em áudio, sob a perspectiva do conceito voz-documento, me permitiu empreender um percurso denso pelas cenas, atentar às nuances das vozes, suas sonoridades, aquilo que contam, como contam e vislumbrar por que contam, entre outros aspectos.

Essa experiência foi muito provocante e enriquecedora, sobretudo porque aqui a escuta aparece como um instrumento de análise valioso. Pude perceber que, a cada nova investida em escutar os trabalhos, outros elementos eram notados e, ao passo que as dimensões eram exploradas, a potência dos trabalhos ia se revelando.

Este é um trecho do trabalho que revela as relações de alteridades entre as obras e a minha leitura e entendimento delas a partir das abordagens elencadas. Apresentar isso ao leitor é como fazer um trabalho de visita guiada, que espero que tenha instigado uma investida até as obras e ainda o uso futuro do questionário para realização de suas próprias análises, inclusive acrescentando e modificando

itens, pois esse também foi um processo que vivenciei na interação desse instrumento de coleta e sistematização de dados com cada obra, fazendo com que eu voltasse à obra anterior e fizesse novas investidas.

“Coma Profundo”, do Grupo Visões Úteis (Portugal); “O Homem Do Chapéu”, do Grupo BiNeural-MonoKultur (Argentina/Alemanha/Brasil); “Mover-se: 7 peças para deslocar-se de dentro para fora”, do Coletivo Teatro Dodecafônico (Brasil), me possibilitaram uma rica viagem pelas unicidades vocais dessas artistas, em estado de multiplicidade pela ação dos outros corpos que com elas interagiram. Perceber os timbres, os ritmos sonoros, as maneiras de narrar e compor vozes é especialmente valioso para quem está interessado em escutar para além da palavra. A escuta dessas sonoridades permitiu uma melhor compreensão sobre as temáticas trabalhadas em cada cena-experiência e, ainda mais, me conectar com a forma que cada grupo escolheu para contar, aprendendo, refletindo e experienciando os contextos socioculturais de cada obra.

Referências:

BELLER, Grégory. **L'IRCAM et la voix augmentée au théâtre**: les nouvelles Technologies sonores au service de la dramaturgie. L'Annuaire théâtral Revue québécoise d'études théâtrales. (Dossier: Écouter la scène contemporaine) Numéro 56-57, automne 2014, printemps 2015. p. 185-203. DOI : <https://doi.org/10.7202/1037338ar> Document généré le 13 nov. 2023 1.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DA SILVA, Elthon Gomes F.; DE LUNA, Carmem Lúcia C. **Análise perceptivo-auditiva de parâmetros vocais em cantores da noite do estilo musical brega da cidade do Recife**. Rev. CEFAC. 2009 Jul-Set; 11(3), p.457-464.

DE CERTAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 3ª Ed. Editora Vozes: Petrópolis, 1998.

DE MENEZES, Flávia A. O. **Dramaturgia-teia**: narrativa, sonoridade e espaço como dispositivos de presença do ouvinte-participante em performances audiowalk. p.761-781. In: FREITAS, Flávio L. de C.; FAÇANHA, Luciano da S.; SODRÉ, Ronaldo B. (orgs.). **E-book do XVII Encontro Humanístico da UFMA**: Ciências, Humanidades e Reconstrução Democrática[recurso eletrônico]. São Luís: EDUFMA, 2023. Disponível em: <https://www.encontrohumanistico.ufma.br/> Acesso em 17/03/2024.

DE MENEZES, Flávia A. O. de. **Multiplicidade Vocal e o conceito de voz-documento aplicado a análise de audiowalks**. 2024. 298 f. Tese (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) – Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2024.

EUSÉBIO, Ivo Rodrigues. **Coimbra soundwalk**. Dissertação (Mestrado Desing e Multimédia). Faculdade de Ciências e Tecnologia. Universidade de Coimbra, 2016. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/98945/1/Ivo%20Euse%CC%81bio%20-%20Coimbra%20SoundWalk.pdf>. Acesso em 14/03/2024.

JACOBS, Daiane D. S. **Voz, Gênero e Performance**. 1ª Ed. São Pauli: Hucitec: A2, 2021.

MEYRIAT, Jean. **Documento, documentação, documentologia**. Tradução: Camila Mariana A. da Silva; Marcílio de Brito; Cristina Dotta Ortega. Revista Perspectivas em Ciência da Informação, v.21, n.3, p.240-253, jul./set. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-5344/2891>. Acesso em 22/01/2024.

NAVARRO, Renato Martins. [CE] NA ESCUTA [DA]: Poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

PALINHOS, Jorge. **Visões Úteis: viagens performativas - a "arte na paisagem" como trabalho site-specific**. In: PALINHOS, Jorge; CARNEIRO, Maria; PAIXÃO, Susana. Teatro site-specific. Três estudos de caso. Centro de Estudos Arnaldo Araújo. Escola Superior Artística do Porto. Porto, 2017. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/18891/1/Teatro%20site-specific.pdf>. Acesso em 14/03/2024.

SARDENBERG, Cecilia M. B. **O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres**. Revista do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Inclusão Social, Brasília, DF, v.11 n.2, p.15-29, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://revista.ibict.br/inclusao/article/view/4106/3726>. Acesso em 04/04/2024.

SANTAELA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELA, Lúcia. **Pós-humano – Por quê?** REVISTA USP, São Paulo, n.74, p. 126-137, junho/agosto 2007. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i74p126-137>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13607>. Acesso em 25/02/2024.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **Performance studies: an introduction**. 2ª Edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. 2006.

SIMONDON, Gilbert. **Mentalidade técnica**. Revista Filosofia e Educação. Vol. 06. N. 03. Outubro de 2014, p.137-156.

SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Coleção Artefissil. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

SMIDT, Bê Saboya de A. **Atritos e respiros: à procura de uma possível voz não-binária**. Revista Brasileira de Estudos da Homocultura – REBEH. Vol. 02, N. 03, Jul. -Set., 2019. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/10112/6894>. Acesso em 12/04/2024.

SOARES, Thiago. **O pixel da voz**. Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos. Vol. 16 (1): 20-27, janeiro/abril, 2014. doi: 10.4013/fem.2014.161.03.

STOROLLI, Wânia M. **A Voz Desincorporada e a Face do Outro**. Revista Voz e Cena, Brasília, v. 01, nº 02, julho-dezembro/2020 - pp. 104-119. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

VELOSO, Verônica. **Percorrer a cidade a pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano**. 1ª Ed. Curitiba: Appris, 2021.

VITORINO, Ana; COSTA, Carlos; CARREIRA, Pedro. **Coma Profundo**. (texto dramaturgico, obra não publicada). Porto, 2002.

WEGNER, Ana Cristine; LARMET, Chloé; D'ALESSANDRO, Christophe; MOURA, Roberto. **L'acteur et l'écoute augmentée: tissage sonore de voix autour des Bacchantes d'Euripide**. Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 01, nº 02, julho-dezembro/2020 - pp. 120-139. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ZUMTHOR, Paul. **Permanencia de la voz**. s/l,1985.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Ferreira. São Paulo: Companhia as Letras, 1993.

ÁUDIOS

“MOVER(-SE): 7 peças para desloca-se de dentro para fora”. Coletivo Teatro Dodecafônico. *Audiowalk*. Disponível em: <https://sesc.digital/colecao/mover-se> .

O HOMEM DO CHAPÉU. DÁVILA, Ariel; RUF, Christina. *Audiowalk*. XVII Festival de Inverno Sesc Santo André. Paranapiacaba/SP, 2018. Disponível em: <https://www.bineuralmonokultur.com/pt/2020/12/o-homen-do-chapeu-por/> . Acesso em 10/04/2024.

COMA PROFUNDO. VITORINO, Ana; COSTA, Carlos; CARREIRA, Pedro. *Audiowalk*. Grupo Visões Úteis: Porto, 2002. Disponível em: <https://visoesuteis.pt/pt/repositorio/sons>



PAISAGEM COM FUTURO DENTRO
PAISAJE COM FUTURO ADENTRO
LANDSCAPE WITH A FUTURE INSIDE

Carla Kinzo¹

<https://orcid.org/0000-0002-4564-0445>

RESUMO

O artigo investiga a mobilidade como força dramaturgica e política no espetáculo *Eu amo Chris*, do Coletivo Teatro Dodecafônico. Partindo de um processo de criação atravessado pela pandemia e pela experiência do caminhar, o artigo propõe pensar o texto dramaturgico como deriva e como ensaio, formas abertas e porosas, que se constroem a partir do deslocamento e da escuta do espaço urbano. A pesquisa articula referências como Achille Mbembe, Hagar Kotef e Christy Wampole, refletindo sobre fronteiras, corpos e liberdade sob perspectiva crítica e interdisciplinar. Ao abordar o formato de *audiotour* como parte do espetáculo, o artigo propõe pensar também o esgarçamento da cena e da escritura teatral.

Palavras-chave: Dramaturgia Contemporânea, Ensaio, Fronteira, Mobilidade, Espaço Urbano.

RESUMEN

El artículo investiga la movilidad como fuerza dramaturgica y política en el espectáculo *Eu amo Chris*, del Colectivo Teatro Dodecafônico. A partir de un proceso creativo atravesado por la pandemia y por la experiencia de caminar, la autora propone pensar el texto dramaturgico como deriva y como ensayo: formas abiertas y porosas que se construyen desde el desplazamiento y la escucha del espacio urbano. La investigación articula referencias como Achille Mbembe, Hagar Kotef y Christy Wampole, abordando las fronteras, los cuerpos y la libertad desde una perspectiva crítica e interdisciplinaria. Al analizar el uso del *audiotour* como parte del espectáculo, el artículo también propone reflexionar sobre el desbordamiento de la escena y de la escritura teatral.

Palabras clave: Dramaturgia Contemporânea, Ensaio, Frontera, Movilidad, Espaço Urbano.

¹ Pós-doutoranda em Teoria Literária no IEL/UNICAMP e Doutora em Letras pela FFLCH/USP. Dramaturga, escritora e atriz.

ABSTRACT

This article investigates mobility as a dramaturgical and political force in the performance *Eu amo Chris*, by the Coletivo Teatro Dodecafônico. Drawing on a creative process shaped by the pandemic and by the experience of walking, the author proposes to think of dramaturgy as drift and as essay — open, porous forms built through displacement and attentive listening to the urban landscape. The research draws on theoretical references such as Achille Mbembe, Hagar Kotef and Christy Wampole to reflect on borders, bodies, and freedom from a critical and interdisciplinary perspective. By analyzing the use of the audiotour format in the performance, the article also considers the expansion and transgression of both stage and writing.

Keywords: Contemporary Dramaturgy, Essay, Border, Mobility, Urban Space.

*ler a paisagem com o futuro dentro
fazer o futuro entrar na linguagem
e me dizer o que não vejo*

(Marília GARCIA, *Expedição: nebulosa*, p. 10)

No livro *Expedição: nebulosa*, a poeta Marília Garcia traz um poema intitulado “Paisagem com futuro dentro”, cujo título copiei deliberadamente para nomear estas reflexões sobre dramaturgia, ensaio e fronteira a partir de minha experiência como dramaturga do espetáculo *Eu amo Chris*, do Coletivo Teatro Dodecafônico – que começou seus ensaios em 2021 e estreou em agosto de 2023 no Sesc Pompeia. No início do poema, Garcia escreve: “todo dia a paisagem é a mesma / mas a cada vez que olho ganha / nova camada” (2023, p. 10). Essa imagem ressoa com uma experiência particular: em 2021, ainda sob os efeitos do isolamento imposto pela pandemia de covid-19, muitas de nós caminhavam pouco pela cidade. Foi nesse contexto que recebi o convite para integrar o processo de dramaturgia do espetáculo que, a partir do livro *Eu amo Dick*, da autora estadunidense Chris Kraus, já iniciara seus ensaios de forma remota. Diante das circunstâncias, tivemos de nos adaptar a um procedimento de criação a distância, negociando formas novas de pesquisa e experimentação.

A imagem de uma paisagem que se repete e, ainda assim, ganha camadas sucessivas, me pareceu atravessar diretamente o processo criativo. O acúmulo, a repetição e o tempo que gira sobre si mesmo aparecem, de certo modo, na matéria da dramaturgia. Além disso, o confinamento, a restrição de circulação e o privilégio da imobilidade se misturavam a inquietações sobre os modos de se mover na cidade: quem pode circular, como e quando. Dependendo da raça, do gênero ou mesmo da orientação sexual, certos corpos gozam de maior ou menor liberdade no espaço urbano. E a história da cidade também está inscrita nesses acessos desiguais: ela determina quem pode andar sem medo, quem pode parar, quem pode “falhar”.²

² Não posso deixar de mencionar aqui o caso de Bruna Oliveira, estudante do campus da USP Leste, assassinada na saída do terminal Itaquera, na zona Leste de São Paulo, em abril de 2025.

Felizmente, o processo evoluiu para as salas de ensaio em 2022. E algo daquela experiência de isolamento foi retido no espetáculo, tanto em sua materialidade (como no uso da projeção como elemento cênico, por exemplo), quanto no desejo de que a rua, recuperada como espaço de vivência, fosse também um de seus elementos estruturantes. A mobilidade e seus impasses emergiam como força dramaturgica e, assim, o trabalho de mais de dezessete anos do *Coletivo Teatro Dodecafônico*, em sua pesquisa sobre a encenação em deriva, atravessou necessariamente a escritura da dramaturgia de *Eu amo Chris*. Longe de seguir uma trajetória linear, o texto se deslocou errante desde o princípio, afetado tanto por essa primeira etapa de encontros por meio de telas, quanto pela relação dos corpos das atrizes com os espaços de investigação (a rua, a sala de ensaio) depois de terminado o isolamento. O teatro, a tela e a cidade propunham imagens diversas, compondo um mapa que queríamos explorar. A dramaturgia foi se urdindo como uma teia, em uma cartografia na qual o corpo que caminha (ou que deseja caminhar) era oriente e bússola, guiando os percursos no papel. Uma vez na rua, durante os ensaios, o corpo passou a ser *um* dos elementos-guia na orquestração imprevisível da rua e os textos dos *audiotours* se tornaram progressivamente mais porosos a interferências da cidade; menos controláveis, por assim dizer. E mesmo depois da estreia, essa sensação permaneceu. O espetáculo se encerrava com quatro *audiotours*, entre os quais o público se dividia aleatoriamente, ainda na bilheteria. Com textos e percursos próprios, os grupos seguiam as atrizes Clarissa Kiste, Kátia Lazarini, Beatriz Belintani e Olívia Niculitcheff.

É precisamente sobre a possibilidade (e também a impossibilidade) de caminhar e de deslocar sentidos entre a criação textual e a cena que me proponho a refletir aqui. Gostaria de pensar no ensaio como gênero ao tratar da dramaturgia em deriva e em como essa *caminhada da ficção* é capaz de propor, quem sabe, um mundo mais poroso a atravessamentos. Recorro, para isso, à imagem da fronteira, dimensão que configura nossa relação com o espaço urbano e com nossa própria identidade. Para aprofundar a discussão, mobilizo algumas reflexões de Achille Mbembe e Hagar Kotef sobre a *mobilidade*.

Por fim, ao trazer o texto dramaturgico como uma jornada por espaços liminares, gostaria de pensá-lo em ressonância com a forma ensaística, já que o ensaio é um gênero que, ao escapar a limites rígidos, resiste a dogmatismos. A partir do texto “A ensaificação de tudo”, de Christy Wampole, questiono em que medida o ensaio pode ser um lugar de experimentação e referência para refletir sobre o processo de escrita do espetáculo *Eu amo Chris, com atenção particular aos textos dos audiotours que o finalizam*.

Descrição breve do espetáculo

Antes de iniciar as reflexões propostas neste artigo, apresento uma breve descrição do

espetáculo, a fim de que o leitor possa relacionar a argumentação teórica à dramaturgia da peça, que serve aqui como estudo de caso. O texto da peça, francamente fragmentado, é dividido em dez cenas, que culminam em quatro diferentes *audiotours* finais, entre os quais o público é dividido assim que chega ao teatro.

Na primeira cena, intitulada *Pequena coleção de fracassos e dança de Olívia*, o público é recebido na porta do teatro por uma das atrizes, que anuncia o espaço cênico como a casa da personagem – um lugar que abriga sua “coleção de fracassos”. Esses fracassos são objetos cotidianos e as memórias que os acompanham. O público é então conduzido para dentro do espaço, um *loft* cenográfico nas cores da capa do livro *Eu amo Dick*. No ambiente, há diversos objetos etiquetados; ao fundo, Dick permanece imóvel. As atrizes que performam Chris, vestidas de forma semelhante e fazem ações repetidas. Quando alguém do público se aproxima, cada uma compartilha sua história. Aos poucos, as ações cessam e os espectadores são convidados a se sentar na plateia. Uma música começa a tocar; Olívia troca de roupa, sobe na mesa e dança, rindo e chorando simultaneamente.

A segunda cena, *Mudança*, tem início logo após a dança. As luzes se acendem e todas em cena começam a guardar os objetos espalhados em caixas de papelão, empilhando-as no fundo do palco, onde formarão a tela sobre a qual será projetado vídeos e projeções da peça. O palco permanece vazio, apenas os móveis. As atrizes se dirigem ao público, agora acomodado, e falam sobre o ato de mudar, sobre o não saber para onde ir e sobre o fracasso que marcou o lugar anterior.

Na terceira cena, *A casa ou o fim de uma relação ou os anos*, as atrizes tentam refazer uma cena marcada pela instabilidade da memória. Uma delas filma e dirige as demais, que interagem com o personagem Dick, com quem mantiveram relações afetivas. Trata-se do fim de um relacionamento, fragmentado pela lembrança. O tempo parece se distender: muitos anos se condensam em um único diálogo, em que cada uma tenta reconstruir o ocorrido. O material filmado é projetado no fundo do palco. Ao final da separação, Olívia dança *Negro amor*, na voz de Gal Costa.

Na quarta cena, *A palestra-performance*, a diretora do espetáculo, Verônica Veloso, invade o palco e se dirige ao público, afirmando que fará uma explicação sobre a peça – um “*mansplaining*”, como ela mesma brinca. Durante essa “explicação”, Veloso reflete sobre o lugar das mulheres como criadoras e recorda os muitos projetos considerados fracassados do Coletivo Teatro Dodecafônico, articulando um sentido novo para essas experiências.

A quinta cena, *Carta e Programa Performance*, inicia-se com a entrada de uma atriz que tropeça e cai, derrubando cartas. Ela permanece caída no chão, enquanto as outras escrevem. O conteúdo da carta é projetado no fundo do palco. É uma carta para Dick. Enquanto isso, o ator reorganiza o cenário e os móveis. Ao final da projeção, as atrizes que estavam escrevendo se levantam e saem de cena.

Na sexta cena, *Corpo inerte e Texto Quedas*, a atriz que permanecia caída se levanta e lê ao microfone um texto narrativo sobre mulheres que caem, que desobedecem, que ousam olhar para trás quando a indicação do progresso e da História oficial é seguir adiante – enquanto isso, no fundo do palco, são projetadas imagens de corpos femininos inertes, em preto e branco.

A sétima cena, *Dicks e a Rota do Abate*, apresenta uma atriz dirigindo-se ao público para relatar o que faz quando deseja transar.

A oitava cena, *Ierê Mulheridade*, consiste em um vídeo projetado na parede, protagonizado por um ator do grupo que não está em cena. O vídeo mostra partes de sua perna e pés enquanto ele se depila. Ierê fala sobre masculinidades, sobre o processo de se tornar um homem trans e sobre o que inveja e ama em homens como Dick.

Na nona cena, *Sexo*, uma das atrizes narra o dia em que Chris finalmente tem uma relação sexual com Dick e o fracasso que se segue. Todas as atrizes estão em cena, compondo coletivamente esse trecho que remete diretamente à narrativa do livro.

A décima cena, *Convite para caminhar*, inicia-se com uma atriz tentando compor uma fala a partir dos livros *A arte queer do fracasso* e *Eu amo Dick*. Sem conseguir avançar, ela reconhece o fracasso em escrever cartas a homens, dizendo que sempre se interessou por mulheres. Ao final, levanta-se e convida o público a caminhar.

Nos quatro *audiotours* finais, o público segue as atrizes pelo espaço de fora do teatro, na rua. Cada espectador acompanha uma delas, conforme o áudio recebido no início da peça, vivenciando, assim, um desfecho singular. Ao fim, o público espalhado se encontra em um ponto comum, ainda do lado de fora do teatro: as atrizes entram em um carro todo colado com cartas a Dick – e partem. O espetáculo acaba na rua.

Movimento e fronteira

O mundo contemporâneo, com suas marcas evidentes dos processos de colonização, estrutura-se de maneira a bloquear forças emancipatórias, em um processo de invenção de fronteiras e intervalos que segue determinando territórios físicos, subjetivos e criativos. Nesse processo, hierarquias corporais e espaciais são estabelecidas. A mobilidade emerge como uma das questões políticas centrais da atualidade, marcada pelo enrijecimento de fronteiras entre países e pelo desejo crescente de controle sobre os deslocamentos e a mobilidade. Podemos dizer que hoje, em pleno século XXI, vivemos sob o paradigma de um planeta cada vez mais regulado, no qual ambiguidades e incertezas são continuamente substituídas pela imposição de identidades fixas e trajetórias delimitadas.

No artigo “A ideia de um mundo sem fronteiras”, o filósofo e cientista político Achille Mbembe (2019) se propõe a recuperar paradigmas novos nesse exercício importante de imaginação, tentando manter distância dos modelos liberais, individualistas e cosmopolitas que domina boa parte de nossas formulações do que seria, hoje, uma vida sem muros. Para sonhar com um mundo em que as fronteiras tenham sua razão de ser preservada (ou seja, serem cruzadas; serem permeáveis, porosas), Mbembe recupera imagens vindas de África em um período pré-colonial. A rede, o fluxo e os desvios se apresentam como conceitos que podem dar origem a ideias renovadas do que podemos entender por fronteira, poder e soberania. No excerto em destaque, Mbembe tem em mente a cosmogonia Dogon, na qual o movimento ocupa um lugar estruturante.

O movimento em si não era necessariamente relacionado ao deslocamento. O mais importante era o quanto os fluxos e suas intensidades se cruzavam e interagiam com outros fluxos, as novas formas que estes poderiam assumir quando se intensificavam. O movimento, especialmente entre os Dogon, poderia levar a desvios, conversões e intersecções. Isso era mais importante do que pontos, linhas e superfícies, que, como sabemos, são as referências cardeais na geometria ocidental.³

Para os Dogon,⁴ o movimento é uma **forma de continuidade e de comunicação com o sagrado**. A própria noção de estabilidade é dinâmica: o equilíbrio se alcança pelo ajuste constante aos fluxos da vida, e não pela rigidez. O escritor malinês Amadou Hampâté Bâ, no livro *Amkoullel, o menino fula, nos dá mais um exemplo da força das palavras em um mundo no qual o saber e a escuta se dá em movimento e pelo corpo. Tenta, de algum modo, relacionar essa sabedoria à forma como as palavras ganham dimensão no teatro, quando nascem da experiência do corpo movente e se transformam, efetivamente, no intervalo entre os seres e o espaço; entre as pessoas e os ruídos do ambiente; entre os detalhes de uma cena e a nossa memória, que os transforma.*

Desde a infância, éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção, que todo acontecimento se inscrevia em nossa memória como em cera virgem. Tudo lá estava nos menores detalhes: o cenário, as palavras, os personagens e até suas roupas. Quando descrevo o traje do primeiro comandante de circunscrição francês que vi de perto em minha infância, por exemplo, não preciso me “lembrar”, eu o vejo em uma espécie de tela de cinema interior e basta contar o que vejo. Para descrever uma cena, só preciso revivê-la. E se uma história me foi contada por alguém, minha memória não registrou somente seu conteúdo, mas toda a cena – a atitude do narrador, sua roupa, seus gestos, sua mímica e os ruídos do ambiente, como os sons da guitarra que o griot Diéli Maadi tocava enquanto Wangrin me contava sua vida, e que ainda escuto agora... (BÂ, 2003, p. 08)

Controles do movimento

Antes de avançar nos modos pelos quais a ficção pode sonhar com formas diferentes para ocupar fronteiras em uma cidade como São Paulo, retomo a noção de liberdade no interior do

³ O artigo pode ser acessado integralmente em: <https://revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>. Acessado em 06 jul. 2025.

⁴ Para ler um pouco mais sobre os Dogon: <https://www.geledes.org.br/a-filosofia-dogon-e-a-origem-do-mundo/> Acessado em 08 jul. 2025.

pensamento político liberal. Faço isso porque essa noção carrega uma contradição fundamental, que repercute um modelo colonial de controle. A filósofa e teórica política Hagar Kotef, no livro *Movement and the Ordering of Freedom*, explicita essa contradição: o movimento, no pensamento político liberal é, ao mesmo tempo, uma expressão da liberdade e uma ameaça à ordem. Eis um problema para o Estado liberal clássico: o movimento de *certos corpos* é um entrave para sua soberania, pois os torna “inassimiláveis”. É preciso garantir que esses sujeitos permaneçam em seus lugares para garantir a ordem – e ordem e instabilidade não são compatíveis na lógica de dominação. “Soberania”, pontua Mbembe, “significa capturar um povo, capturar um território, delimitar fronteiras” (MBEMBE, 2019).

Para lidar com a contradição presente no movimento dentro dessa organização social, o liberalismo institui a ideia de autorregulação: assim, a liberdade só pode ser exercida por aqueles capazes de se moderar. Ser livre se torna uma prerrogativa de *alguns* sujeitos considerados aptos ao autocontrole – e, sabemos, esses sujeitos têm raça, gênero e, muitas vezes, nacionalidade definidos. Aqueles que não se enquadram nesse ideal de controle (os considerados excessivos, errantes e instáveis) passam a ser vistos como perigosos, deslocados ou impróprios.

The movement through which liberal subjectivity obtained material presence and through which liberty became a physical phenomenon was not unbound, unrestrained movement. Rather, this movement was given within many constraints and was secured by many anchors that provided it with some stability. Beyond questions of volition and intention that themselves constrain movement, movement has been conceptualized and has materializes within sets of material, racial, geographic and gendered conditions in a way that allowed only some subjects to appear as free when moving (and as oppressed when hindred).⁵ (KOTEF, 2025, p. 04-05)

Segundo Kotef, os sujeitos colonizados, declarados nômades, pobres ou lançados à vadiagem na perda de acesso à terra, bem como as mulheres, restritas aos espaços domésticos, eram considerados indisciplinados. Seus movimentos representavam um problema a ser gerenciado. Em um mundo estruturado por fronteiras tão rígidas, qualquer tentativa de aproximação provocava instabilidade.

Essa é, aliás, uma das premissas da tradutora, poeta e ensaísta Anne Carson no ensaio “Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade” (2023), ao refletir sobre figuras como a mulher, o estrangeiro, o hóspede e o suplicante, seres marcados pela mobilidade e pelo deslocamento. Segundo Carson, na Grécia Antiga, esses sujeitos móveis eram considerados indefinidos, incapazes ou desinteressados em sustentar seus próprios contornos. Por isso, tornavam-se receptáculos das formas do outro, atravessando normas sociais e instaurando, com sua mera presença, uma crise contínua do contato. Vulneráveis à contaminação e agentes de contágio, carregavam o toque que desestabilizava a ordem estabelecida.

⁵ Tradução livre minha: “O movimento que conferiu presença material à subjetividade liberal, e que fez da liberdade uma experiência concreta, não era livre de limites ou amarras. Pelo contrário, acontecia dentro de múltiplas restrições, sustentado por diversos pontos de apoio que lhe davam alguma estabilidade. Para além da vontade e da intenção, que por si só já moldam o modo como nos movemos, o movimento sempre foi pensado e concretizado a partir de condições materiais, raciais, geográficas e de gênero. São essas condições que determinaram quais sujeitos puderam ser percebidos como livres ao se mover (e como oprimidos ao serem impedidos de fazê-lo)”. (KOTEF, 2025, p. 04-05)

Separados por contextos históricos profundamente distintos, certos modos de controle dos corpos ressoam em um mundo e outro. Ainda que os dispositivos de exclusão e os regimes de saber e poder sejam diferentes, persiste uma preocupação: conter o risco representado pela mobilidade. O que se transforma é o regime histórico que organiza esse controle. No caso moderno, esse regime tem como matriz a lógica colonial e racial do Estado-nação.

A ficção e a proposição de outras realidades

As palavras *falha*, *desestabilidade* e *contaminação*, que ainda pairam ao redor da figura da mulher,⁶ era pontos de interesse do trabalho do Coletivo Teatro Dodecafônico; por isso, arrastamos essas palavras de dentro para fora do teatro: ao nos deslocarmos do espaço fechado e relativamente controlado da sala de ensaio para a rua, acabei me deparando com a ideia de fronteira, ao pensar na mobilidade dos corpos na cidade. Inspirada pelo artigo de Achille Mbembe, que busca modelos novos para pensar um mundo sem fronteiras (ou, ao menos, com outros tipos de zonas de intervalo, mais porosas, talvez), penso que a ficção possa ser uma força que tenha o poder de imaginar e propor outras realidades. Se a mobilidade no passado era um motor de transformações sociais, econômicas e políticas em muitas sociedades, quem sabe o teatro, hoje, possa apontar a não permeabilidade aparente na cidade e cruzá-la ficcionalmente. Mesmo que seu gesto seja mínimo. Mesmo que alcance um grupo pequeno de pessoas.

Sabíamos que atravessaríamos sem muitos entraves a porção da cidade a que nos propusemos percorrer (os arredores do SESC Pompeia na primeira temporada e do TUSP, na segunda) – ainda que a peça levantasse, do início ao fim, questões sobre a misoginia e a vulnerabilidade a que os corpos de mulheres estão expostos em uma cidade como São Paulo. Sabíamos também que não estávamos sendo conduzidas apenas por uma atriz ou por um texto. Éramos um grupo que se transformava a cada encontro, deslocado por uma série de circunstâncias e estímulos únicos vindos da rua – elementos que modificaram, de forma irremediável, tanto a dramaturgia quanto a experiência de caminhar pela cidade. Uma cidade que, por sua vez, propunha, a cada apresentação, uma trilha sonora própria à caminhada, que se somava àquela gravada com o texto. Ao sairmos do teatro, éramos (também) um corpo coletivo, composto pelas atrizes, pelas espectadoras, pelos espectadores e por mais quem quisesse seguir com o grupo. Assim, os textos dos *audiotours* deveriam estar abertos à experiência múltipla e movediça da rua, prontos para se modificarem no trânsito de formas e tempos da cidade – pois, se nela há uma demolição da encenação, da figura do espectador e da própria arte enquanto obra,⁷ o texto, da mesma forma, não escapa ao esfacelamento ao longo da jornada. As palavras, portanto, precisavam nascer porosas às proposições vindas de fora e, no processo, acabaram inevitavelmente se misturando ao texto

⁶ Neste artigo, o termo *mulher* abrange tanto mulheres cis quanto mulheres trans, reconhecendo a pluralidade de experiências que o constituem.

⁷ Verônica Veloso, sobre a experiência de caminhar na cidade diz, no livro *Percorrer a cidade a pé*, que nesse percurso há o esfacelamento da encenação, da figura do espectador e da própria arte enquanto obra. Entretanto, esse esfacelamento não significa que, ao se confundir com a vida, a arte seja menos arte, pois “a arte se modifica à medida que ela se propõe a ser móvel, pois tal desterritorialização corresponde a uma extensão do seu território e não à sua extinção” (VELOSO, 2021, p. 52)

concebido para “a porção que se realizava dentro do teatro”. O trânsito de criação também se deu *entre* os diversos textos que compõem a dramaturgia da peça – de estrutura fragmentada, como se pode observar nos excertos reunidos nos anexos deste artigo.

As quatro cartas que encerravam a peça (e que proponham quatro percursos diferentes) nasceram da caminhada na rua: as atrizes propuseram um trajeto e nele colheram pistas, imagens e detalhes que estruturariam o texto a ser produzido. Ao final, os quatro grupos se encontravam, com vivências distintas do que seria um “encerramento” do espetáculo – que, nessa dinâmica, procurou recusar a linearidade e a síntese.

A “ensaifcação” do texto dramático

Em “A ensaifcação de tudo”, Christy Wampole lança luz sobre uma possível inflexão da escrita dramática contemporânea: a sua aproximação do gesto ensaístico. Para Wampole, o ensaio é menos um gênero textual definido do que uma postura, uma forma de estar no mundo marcada pela abertura, pela hesitação e pela recusa ao dogmático. O ensaio não conclui nem afirma, mas tateia, testa. É, em essência, o movimento do pensamento em processo – uma prática cotidiana defendida por Wampole em diversas instâncias da vida, como aponta o título de seu ensaio.

Mas o que talvez seja mais interessante sobre o ensaio é o que acontece quando ele não pode ser contido em suas fronteiras genéricas, transbordando da prosa breve para outros formatos, como, por exemplo, o romance ensaístico, o filme-ensaio, a fotografia-ensaio e até mesmo para a vida em si. Em seu romance inacabado, *O homem sem qualidades*, Robert Musil, o escritor austríaco do início do século 20, cunha um termo para esse transbordamento. Ele o chama de “ensaísmo” (*Essayismus* em alemão) e, aqueles que o praticam, de “possibilitários” (*Möglichkeitsmenschen*). Este comportamento é definido pela contingência e pela digressão, seguindo este ou aquele caminho que se bifurca, vivendo a vida sem uma ambição específica: não se trata de descobrir, conquistar ou provar alguma coisa, mas simplesmente experimentar. (WAMPOLE, 2018, p. 245)

Essa forma de pensar pode se aproximar de certos modos de criação dramática em que o texto assume o risco da deriva. Nos *audiotours*, por exemplo, o texto dramático se escreve e se atualiza no ato de caminhar com o público, conduzindo não a uma ação fechada, mas propondo uma escuta. Sua força não está na resolução de conflitos ou na progressão narrativa, mas na atenção ao detalhe, ao gesto mínimo, à contingência da rua e ao que escapa. O texto se *ensaifica* porque hesita, testa caminhos, assume que pode não saber, ou que pode errar, “falhar”. Que pode não ser bem escutado, devido aos ruídos da rua; que pode se abrir a uma experiência na ausência de soluções.

Assim como o ensaio de Wampole se recusa a se tornar uma forma leve e empacotada de opinião ou produto cultural rápido, o texto dramático em *audiotour* também resiste à forma teatral estabilizada, à cena como território fechado. Ele opera por zonas de contato, propondo, quicá, fronteiras mais porosas entre corpo e cidade, entre palavra e ruído, entre escuta e distração. Não há começo, meio e fim garantidos, mas passos. E há, talvez, uma ética nesse gesto de caminhar com o outro, de escrever com o espaço, de oferecer ao espectador uma dramaturgia que é também paisagem,

ensaio, partilha e presença. O texto, portanto, não está apenas interessado em dizer algo ao mundo, mas quer experimentar como estar com ele.

Para Wampole, o verdadeiro ensaio se estrutura como uma caminhada que recolhe fragmentos (pensamentos, imagens, restos da cultura) e os organiza não em uma ordem linear, mas por acúmulo, como quem junta cacos para ver o que emerge do contato entre eles. O verdadeiro ensaísta, ela afirma,

prefere uma abordagem mais cumulativa: jamais algo é realmente descartado, apenas posto de lado temporariamente até que sua mente digressiva convoque-o de novo, use-o desta forma e a uma luz diferente, vendo que sentido ele assume. O ensaísta oferece um modelo de humanismo que nada tem a ver com lucro ou progresso e não propõe uma solução para a vida, mas antes formula incontáveis perguntas. (WAMPOLE, 2018, p. 249)

Esse é um gesto que encontra ressonância na dramaturgia dos *audiotours*, na qual a experiência da espectadora-ouvinte se constrói cruzando sons, palavras e afetos que se somam mais do que se explicam. Volto ao poema de Marília Garcia. Os versos que seguem indiciam que há algo no futuro que pode ser acessado pelas palavras. Uma possibilidade renovada de ver o mundo?

[...]

fecho os olhos e agora é paisagem na
memória superfícies
sobrepostas

buscar nessas camadas
um detalhe que venha do futuro
um grão de estrela pairando ali
discreto no ar
uma pequena diferença que mostre
o que está a caminho

ler a paisagem com futuro dentro
fazer o futuro entrar na linguagem
e me dizer o que não vejo

[...]

(GARCIA, 2018, p. 10)

Há também no poema a consciência do acúmulo como transformação: o que se repete não é igual, pois o corpo que caminha carrega os resíduos do que viveu. Imagino que também nessa sobreposição de camadas se abra uma fissura por onde o futuro pode se insinuar. Nesse sentido, pensar o ensaio, a dramaturgia em deriva e o poema como práticas de coleta é também politizar o gesto de recolher. Como, aliás, propõe Ursula K. Le Guin em *A teoria da bolsa de ficção*: narrar a partir da coleta é construir histórias que não giram em torno da conquista ou do clímax, mas da preservação, da escuta e da invenção paciente. Acumular passa a ser uma forma de resistir ao apagamento e de fabular outras possibilidades de existência.

Neste artigo, evoco figuras que recolhem, cuidam, escutam e fabulam a partir do que sobra, do

que escapa. E que cruzam fronteiras, atividade perigosa, mas necessária. A ficção, penso, também é capaz de atravessar muros, operando entre real e imaginado, presente e memória, coletando rastros e fabulações ao longo do caminho. No espetáculo *Eu amo Chris*, a palavra em deriva se tornou portadora de uma escuta atenta e fragmentária, coletando as sobras, os resíduos do mundo ao redor (vozes, ruídos, imagens) para construir uma dramaturgia que não partiu apenas do livro de Chris Kraus, mas sobretudo da escuta, da hesitação e do desvio. Imagino que nesse caminhar sensível, feito de acúmulo e de porosidade, possa haver a possibilidade de delinear uma política da forma e uma poética da travessia, capazes de subverter fronteiras como as entendemos hoje.

Talvez essa forma de andar e recolher, de lembrar esquecendo, de escrever sem saber exatamente para onde se vai não seja apenas um procedimento estético, mas uma ética da presença, uma política do sensível. Como nos *audiotours*, nos quais o corpo que caminha carrega sua escuta e sua memória, propomos uma escrita em movimento, aberta ao encontro, à hesitação, ao fracasso. Desta forma, a dramaturgia não buscou síntese, mas continuidade. E procurou não fechar sentidos, mas carregar as perguntas levantadas no processo.

Para finalizar, como dramaturga, não posso dissociar teoria e criação. Os textos que seguem nos apêndices não são meros exemplos de um processo, mas corpos em movimento, fragmentos de uma escrita que se fez em escuta com a cidade, com o tempo, com o outro. Nos *audiotours* das atrizes Clarissa Kiste e Kátia Lazarini a seguir, as figuras que caminham pela cidade e pelas bordas da dramaturgia reverberam muitas das ideias aqui discutidas: o deslocamento como modo de existir, a escrita como coleta sensível, a presença como política. São cartas ficcionais, endereçadas a uma personagem ausente, Chris, e, talvez por isso mesmo, dirigidas a qualquer uma e a qualquer um que queira escutar. No terceiro apêndice a seguir, escolhi um texto (“Corpo inerte”), escrito para ser dito dentro do teatro, que acabou contaminado (e sendo contaminado) pelos textos dos *audiotours*, ecoando algumas de suas imagens. Que estes textos possam ser lidos não apenas como apêndices dramaturgicos, mas como desdobramentos do próprio artigo – que, ao modo de um ensaio, também quis se arriscar na caminhada, para sonhar com trilhas novas propostas pela ficção.

Referências

BÂ, Hampâté. **Amkoullel, o menino Fula**. São Paulo: Palas Athena, 2003.

CARSON, Anne. *Sobre aquilo em que eu mais penso*. São Paulo: Editora 34, 2023.

GARCIA, Marília. *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

KOTEF, Hagar. *Movement and the Ordering of Freedom: On Liberal Governances of Mobility.* Durham: Duke University Press, 2015.

KRAUS, Chris. **Eu amo Dick.** São Paulo: Todavia, 2017.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção.** São Paulo: n-1 edições, 2021.

MBEMBE, Achille. *A ideia de um mundo sem fronteiras.* **Revista Serrote.** São Paulo, IMS, maio de 2019. Disponível em:

<https://revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>

Acessado em 10 jun. 2025.

VELOSO, Verônica. **Percorrer a cidade a pé:** ações teatrais e performativas no contexto urbano. São Paulo: Appris, 2021.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio: Antologia Serrote.* São Paulo: IMS, 2018. p. 243-249.



**CONTRACARTOGRAFIAS INSURGENTES:
AUDIOTOUR NO PARQUE DOS POVOS INDÍGENAS**

**CONTRACARTOGRAFÍAS INSURGENTES:
AUDIOTOUR EN EL PARQUE DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS**

**INSURGENT COUNTER-CARTOGRAPHIES:
AUDIOTOUR IN THE PARK OF INDIGENOUS PEOPLES**

Gabriel Dias de Souza¹

<https://orcid.org/0000-0003-1780-9757>

André Demarchi²

<https://orcid.org/0000-0002-9134-441X>

Renata Ferreira da Silva³

<https://orcid.org/0000-0001-6433-6564>

RESUMO

Este artigo apresenta, descreve e analisa, com base na metodologia da Pesquisa Baseada em Artes, o processo de criação de um *audiotour*, que propõe uma intervenção crítica na cartografia oficial de Palmas, Tocantins. O Parque dos Povos Indígenas foi selecionado como espaço de investigação por sua simbologia na narrativa da criação do estado e por constituir uma homenagem aos indígenas. A metodologia adotada articula práticas artísticas com ênfase na caminhada como ferramenta de percepção e observação do espaço urbano, com o objetivo de gerar deslocamentos sensíveis e cognitivos. O *audiotour* propõe um trajeto que instaura uma contracartografia no parque, produzindo mapas afetivos capazes de sensibilizar os ouvintes para novas formas de ocupação dos espaços urbanos. Buscamos estimular a reflexão sobre a presença e a resistência dos povos

¹ Mestre em Comunicação e Sociedade pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Sociedade (PPGCOM) da Universidade Federal do Tocantins (UFT). É produtor cultural e atualmente é diretor de audiovisual do SESC-Tocantins.

² Doutor em Antropologia Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisador e professor Associado da Universidade Federal do Tocantins nos cursos de Ciências Sociais e Educação Intercultural Indígena. É docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade, líder do Grupo de Pesquisa ContraNarrativas e Tutor do Grupo Pet Indígena Conectando Conhecimentos. Email: andredemarchi@uft.edu.br.

³ Doutora e Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina com Pós-doutorado pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisadora, atriz, contadora de histórias e professora no curso de Lic. em Teatro da Universidade Federal do Tocantins. Atualmente coordena o projeto de educação patrimonial Roteiro dos Afetos: *audiotour* patrimonial de Natividade (IPHAN, TO).

originários em seus territórios, contribuindo para a ressignificação do espaço público e da memória coletiva.

Palavras-chave: Contracartografia, Parque dos Povos Indígenas, Pesquisa baseada em artes, Audiotour, Caminhada.

RESUMEN

Este artículo presenta, describe y analiza, con base en la metodología de la Investigación Basada en las Artes, el proceso de creación de una *audioguía*, que propone una intervención crítica en la cartografía oficial de Palmas (TO). El Parque dos Povos Indígenas fue seleccionado debido a su rol simbólico en la narrativa de la creación del estado y por ser una homenaje a los indígenas. La metodología adoptada articula prácticas artísticas con énfasis en el caminar como herramienta de percepción y observación del espacio urbano, con el objetivo de generar desplazamientos sensibles y cognitivos. La audioguía propone un recorrido que establece una contracartografía en el parque, produciendo mapas afectivos capaces de sensibilizar a los oyentes sobre las nuevas formas de ocupación de los espacios. Buscamos estimular la reflexión sobre la presencia y la resistencia de los pueblos indígenas, contribuyendo a la redefinición del espacio público y la memoria colectiva.

Palabras clave: Contracartografía; Parque de los Pueblos Indígenas; Investigación Basada en las Artes; *Audiotour*; Caminata.

ABSTRACT

This article presents, describes, and analyzes, based on the methodology of Arts-Based Research, the process of creating an *audiotour*, which proposes a critical intervention in the official cartography of Palmas (TO). The Parque dos Povos Indígenas was selected as the research site due to its symbolic role in the narrative of the creation of the state and because it constitutes a tribute to indigenous people. The adopted methodology articulates artistic practices with an emphasis on walking as a tool for perceiving and observing urban space, with the aim of generating sensitive and cognitive displacements. The audio tour proposes a route that establishes a counter-cartography in the park, producing affective maps capable of sensitizing listeners to new forms of occupation of urban spaces. We seek to stimulate reflection on the presence and resistance of indigenous peoples in their territories, contributing to the redefinition of public space and collective memory.

Keywords: Counter-cartography, Parque dos Povos Indígenas, Arts-Based Research, Audiotour, Walking.

Introdução

Figura 1: *Audiotour* Sussuapara



Fonte: Autor.

É inútil sentar-se para escrever sem nunca ter se levantado para viver.
(THOREAU. Diário, 1837 – 1861 apud GRÓS, 2010, p. 100)

A partida da nossa caminhada tem lugar: ela acontece no norte do Brasil, na cidade de Palmas, a capital do estado mais novo do país, o Tocantins. Uma cidade planejada, que foi criada no final dos anos 1980. Este acontecimento só foi possível graças à Assembleia Nacional Constituinte⁴ no processo de redemocratização.

Inspirada em outras cidades planejadas, Palmas possui um Plano Diretor, o chamado centro, em que não há bairros e sim grandes quadras, dentro delas estão as áreas voltadas para o comércio e para as residências. As avenidas que separam essas quadras são grandes e conectadas por rotatórias, uma tentativa de diminuir as esperas comuns dos sinais de trânsito. Fora do Plano Diretor a cidade cresce como qualquer outra cidade, desordenadamente.

A capital se configura como um espaço marcado por antagonismos na organização urbana. Observa-se a coexistência entre acessos planejados às quadras, voltados prioritariamente para automóveis e motocicletas, e percursos improvisados criados pelos próprios usuários. As rotatórias, concebidas para facilitar a fluidez do tráfego motorizado, acabam por dificultar a travessia de pedestres, que enfrentam obstáculos para cruzar as avenidas de forma ágil. As calçadas, por sua vez, apresentam trajetos sinuosos, escassa arborização e baixa qualidade de infraestrutura, contrastando com os atalhos espontaneamente traçados pelos pedestres em busca de sombra e percursos mais

⁴ A Assembleia Nacional Constituinte, no contexto do processo de redemocratização do Brasil, foi o órgão responsável por elaborar a Constituição Federal de 1988, marcando a transição oficial do regime militar (1964–1985) para um regime democrático, foi fundamental para a criação do estado do Tocantins porque incluiu explicitamente sua criação no texto constitucional, algo que não existia antes.

diretos.

Surge aqui a inquietação que dá origem a essa pesquisa, como, a partir desta cidade, questionar a nossa realidade urbana tal qual ela está colocada? Quais as histórias que estão escondidas pela correria do cotidiano nas diversas camadas de esquecimento social e cultural nos espaços em que vivemos? Como ressignificar estes locais?

Para pensar a cidade precisamos habitar os seus cantos, andar por eles e observar suas características. O ato de caminhar como um processo de criação artística e de experiência estética não é uma novidade, vem sendo utilizado cada vez com mais frequência por pesquisadores de diversas áreas e por artistas.

Nesta pesquisa, utilizamos como referência Frédéric Gros, especialmente seu livro *Caminhar, Uma Filosofia*, em que conta com maestria diferentes vertentes dessa forma de prática criativa. Em um dos seus textos nos recorda que Rousseau, filósofo iluminista precursor do romantismo, precisava da caminhada para se inspirar, pensar e criar: “é no decorrer de caminhadas prolongadas que lhe vêm as ideias, é nos caminhos que as frases lhe chegam aos lábios, como que marcando de leve o compasso do movimento, são as trilhas que estimulam sua imaginação” (GRÓS, 2010, p. 69).

O devaneio causado pela caminhada foi muito precioso para grupos de artistas e ativistas culturais, como os dadaístas, que repensaram o modo de se pensar a arquitetura urbana, isso aconteceu com grande força em dois momentos da história mundial após as duas grandes guerras, realizavam as anti-caminhadas, redirecionando as ocupações dos espaços urbanos considerados comuns ou simplesmente esquecidos, uma tentativa de trazer a cultura para fora das casas especializadas em espetáculos, transformando as caminhadas em novas sensações, descobrindo novos significados das praças e ruas já apagadas pela rotina das metrópoles cheias de carros, motos, transportes diversos que retiravam as pessoas das calçadas e do convívio social (CARERI, 2013).

Em 1960, ainda sob os impactos sociais do pós-guerra, o filósofo Guy Debord, em colaboração com outros pensadores, artistas e ativistas ligados ao movimento artístico-político denominado Internacional Situacionista, promove uma inflexão crítica em relação às propostas dos dadaístas e letristas. Diferenciando-se das abordagens mais espontâneas e lúdicas de ocupação do espaço urbano, o grupo passa a atuar de forma sistemática contra determinadas práticas, a saber:

Mesmo conservando a inclinação pela busca do suprimido da cidade, os situacionistas substituem o caso das errâncias surrealistas por uma construção das *regras do jogo*. Jogar significa sair deliberadamente das regras e *inventar* as próprias regras, libertar a atividade criativa das construções socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que ajam contra o controle social. (CARERI, 2013, p.85)

Palmas, com apenas trinta e seis anos desde sua fundação, apresenta especificidades no que se refere à construção de sua cartografia sob uma perspectiva histórica. Diante de sua relativa juventude enquanto capital, questiona-se em que medida determinados aspectos simbólicos e históricos podem

estar ausentes ou sub-representados em suas representações espaciais. Nesse contexto, indaga-se ainda sobre a possibilidade de que a população estabeleça uma relação automatizada ou funcionalista com os espaços e equipamentos culturais disponíveis, em detrimento de usos mais simbólicos ou afetivos.

Escolhemos pesquisar o Parque dos Povos Indígenas, pois é neste espaço que se conta uma das histórias da gênese de Palmas. A principal figura durante a constituinte a lutar pela criação do Tocantins foi o então deputado federal Siqueira Campos que foi empossado como primeiro governador do estado em 1989.

Conta-se que Eduardo Siqueira Campos estava sentado abaixo da copa da Fava de Bolota, uma árvore típica do cerrado e símbolo do estado, hoje protegida por lei (UNITINS), quando proclamou: “aqui construirei a cidade de Palmas, a nova capital do Tocantins” (CONEXÃO TOCANTINS, 2017). Esta árvore estava localizada na Praça da Árvore, que em 2017 foi reformada para se tornar parte de um projeto maior, o Parque dos Povos Indígenas. O parque é um equipamento cultural da capital, possui uma história, mas que foi ressignificada a partir de uma ação política com o objetivo de homenagear os povos indígenas do estado e do mundo. Entretanto, a construção do seu projeto nunca foi entregue por completo à população, mas ainda assim possui uma grande importância dentro do cotidiano do povo da cidade.

O Brasil, batizado a partir da árvore símbolo traficada para a Europa, é povoado pelos povos indígenas, destes, nove povos resistem no estado do Tocantins, são eles: Krahô, Apinajé, Karajá, Javaé, Xambioá, Avá-Canoeiro, Xerente, Krahô-Kanela e Pankararu. E nessa história, temos mais uma vez com uma árvore como peça fundamental da gênese de uma cidade no centro do país.

A parte metodológica da pesquisa consistiu no desenvolvimento de uma performance sonora, um *audiotour*. Uma ferramenta tecnológica democrática e de fácil acesso para produção e difusão do conteúdo auditivo experimental desta pesquisa. Escolhemos este formato, porque já é amplamente utilizado como uma ferramenta de produção cultural, afinal o ouvinte pode acessar o conteúdo estando ou não conectado à internet, uma vez que em muitas plataformas de *streaming* o *arquivo* pode ser ouvido online ou offline, sendo baixado antecipadamente no equipamento do receptor.

Este artigo apresenta, portanto, a experiência de criação de um audiotour, um experiência sonora criada na cidade de Palmas, Tocantins, para contar histórias silenciadas, esquecidas, fragmentadas ou apagadas.

O Parque dos Povos Indígenas

Os territórios são ocupados pela humanidade de formas diversas, condicionadas pelas especificidades culturais de cada grupo. Nesse sentido, as populações residentes em grandes cidades e capitais apresentam ritmos, relações e dinâmicas particulares relacionadas à moradia,

lazer, descanso, trabalho, consumo e deslocamento. Tais características diferem significativamente quando comparadas, por exemplo, às populações de cidades interioranas, às comunidades ribeirinhas, ou ainda aos povos originários, alguns dos quais permanecem isolados e sem contato direto com a sociedade não indígena. As diferentes culturas estão em constante choque que, majoritariamente acontecem violentamente, seja num contato cultural indesejado, invasão de território, falta de políticas públicas e por falta de medidas sanitárias

Estes choques são diários, como podemos observar nas diversas notícias que recebemos durante os últimos anos em relação aos povos indígenas como a PL 2633/2020 (chamada de PL da grilagem, pois anistia esse crime para quem os praticou, mesmo sendo em terras indígenas), a PL 984/2019 (que pretende criar uma rodovia no Parque Nacional do Iguaçu, que é a última grande reserva de mata atlântica), ou a PL 191/2020 (que autoriza a exploração das terras indígenas por grandes projetos de infra-estrutura e mineração).

Partindo desse contexto mais amplo de resistência dos povos originários, nesta seção investigaremos o Parque dos Povos Indígenas, pensando sobre suas conexões com os povos do estado do Tocantins e sobre a história oficial do parque, buscando entender como de tecem relações de ocupação desse território urbano. Para tanto é necessário compreender que:

Os índios são os primeiros indígenas do Brasil. As terras que ocupam não são sua propriedade — não só porque os territórios indígenas são terras da “União”, mas porque são eles que pertencem à terra e não o contrário. Pertencer à terra, em lugar de ser proprietário dela, é o que define o indígena (CASTRO, 2017, p 5)

A concepção de propriedade privada e da livre exploração dela por parte de seu proprietário é determinante para que boa parte das disputas com os territórios indígenas aconteça, por diversas razões. Palmas é uma cidade jovem, planejada, onde se misturam pessoas de diversas regiões do país e do mundo. Ao longo dos anos e com o crescimento de sua urbanidade e da população a ocupação de espaços públicos foi se modificando.

O mesmo aconteceu com a Praça da Árvore, que era escura, considerada insegura, embora às vezes pudessem acontecer pequenos eventos culturais noturnos num ativo quiosque ou em dias de jogos de futebol. Por conta de uma revitalização, atualmente a população de Palmas não se refere mais a este local como Praça da Árvore, mas como Parque dos Povos Indígenas, mesmo que o restante de seu projeto não tenha sido concluído e que a praça oficialmente continue com seu nome original e que ela integre um plano maior que é o parque. Após a entrega da praça revitalizada a população passou a ocupar diariamente este espaço. Este fenômeno pode ser compreendido a partir da territorialização dos espaços.

Adota-se aqui a definição cultural de territorialização, a saber, apropriação ou valorização simbólica de um grupo em relação a seu espaço vivido. Logo, desterritorialização seria a perda dos vínculos identitários com o seu território, que podem ocorrer por questões econômicas, políticas ou culturais (TEIXEIRA, 2014, p. 8).

Este local, chamado de Parque dos Povos Indígenas, é um projeto criado pela prefeitura na gestão do ex-prefeito Carlos Amastha (PSB). Em seu planejamento a obra foi dividida em diversas etapas, que foram iniciadas a partir da revitalização da Praça da Árvore, localizada na Avenida LO-04, na quadra ACNE 11, uma quadra considerada central e que está ao norte. O parque foi concebido para ser um legado dos Jogos Mundiais Indígena⁵.

Na etapa inicial, além da revitalização da antiga praça, a Secretaria de Infraestrutura e Serviços Públicos, Trânsito e Transporte, de Palmas, construiu uma pista profissional de *skate*; quatro quadras de areia para diversos esportes; *playground*; duas academias ao ar livre; pista de caminhada com ciclovia ao redor do parque e nas áreas arborizadas; estacionamentos e banheiro público situados perto do quiosque, e uma área para uma feira livre permanente.

A obra foi dividida em oito etapas, onde as etnias indígenas do Tocantins seriam homenageadas. A primeira etapa homenageou todos os povos do mundo em sua abertura. O parque inteiro pretende ter uma extensão de dezessete quilômetros, o que em teoria poderia formar um corredor ecológico para tráfego de animais e teria a implantação de diversos equipamentos culturais e esportivos ao longo do parque.

Os homenageados que habitam áreas demarcadas são os povos Karajá, Xambioá, Javaé, Xerente, Krahô, Krahô-Kanela, Apinajé e Avá-Canoeiro, já os Pankararu não possui ainda a sua demarcação. Nenhuma delas estão localizadas na capital, a mais próxima, a Terra Indígena Funil, do povo Xerente, está a cerca de 80 quilômetros de distância.

O estado e a capital possuem histórias grandiosas que contam de suas aspirações de separação de Goiás, que remontam um norte esquecido e empobrecido, quando esses causos são contados, pouco se ouve dos povos originários. Na Praça dos Girassóis, local que concentra os poderes legislativo, judiciário e executivo do estado, há grafias indígenas ao longo de seu calçamento de pedras portuguesas e imagens históricas nas frisas do Palácio Araguaia, mas segundo Anjos e Pôrto Júnior, apesar do discurso de que a cidade e o estado foram criados de um vazio, a luta pela emancipação de Goiás remonta a 179 anos de história,

Assim, sem passado ou população preexistente, Palmas é uma cidade que tem origem do nada (ex-nihio), de forma que tudo é uma construção. A sua tradição é inventada politicamente e sua história é imaginada como uma unidade constituída a partir da política de estado (PORTO JÚNIOR; ANJOS; 2017, p. 14).

Como percebemos por este recorte, não há uma narrativa em que os povos originários tenham participado efetivamente do processo de criação do estado e da capital, que era entendida como um

⁵ Em 2015 foi realizada a primeira edição dos Jogos Mundiais Indígenas em Palmas – TO. Anteriormente houve 12 edições nacionais dos jogos. Para mais informações acesso em: [http://arquivo.esporte.gov.br/index.php/ultimas-noticias/209-ultimas-noticias/53719-perguntas-e-respostas-conheca-os-jogos-mundiais-dos-povos-indigenas#:~:text=O%20que%20s%C3%A3o%20os%20Jogos,e%20Ci%C3%A4ncia%20Ind%C3%ADgena%20\(ITC\).](http://arquivo.esporte.gov.br/index.php/ultimas-noticias/209-ultimas-noticias/53719-perguntas-e-respostas-conheca-os-jogos-mundiais-dos-povos-indigenas#:~:text=O%20que%20s%C3%A3o%20os%20Jogos,e%20Ci%C3%A4ncia%20Ind%C3%ADgena%20(ITC).)

vazio, sintetizada na frase presente nas narrativas dos pioneiros de que “não havia nada aqui”.

A luta dos povos indígenas é diária e a preservação das suas diversas culturas jamais deixou de ser um assunto do momento, mesmo quando a sociedade de forma geral não está atenta a estas questões. No documentário *Guerras do Brasil.Doc* o filósofo, escritor e líder indígena Ailton Krenak aponta que

O Brasil não existia, o Brasil é uma invenção. E a invenção do Brasil ela nasce exatamente da invasão. Inicialmente feita pelos portugueses, depois continuada pelos holandeses, e depois continuada pelos franceses, num modo, sem parar, onde as invasões nunca tiveram fim. Nós estamos sendo invadidos agora! (KRENAK)

E levando essa colocação em comparação com o que aconteceu na recente história do Tocantins, a luta dos povos indígenas pelos seus territórios já acontecia anteriormente ao surgimento do estado e disputando com os interesses de ocupação dos agro-empresários. Portanto é simbólico que a homenagem aos povos indígenas realizada pelos antigos gestores da prefeitura tenha sido escolhida justamente em um território localizado no meio da cidade, a Praça da Árvore.

Pesquisa baseada em artes ou uma aposta contra cartográfica

Quais contranarrativas ou contracartografias podem ser construídas por meio de uma experiência estética direcionada aos frequentadores do Parque dos Povos Indígenas, com o intuito de postergar o que Krenak (2019) denomina como o “fim do mundo”? De que maneira é possível ativar rotas alternativas e modos de caminhar que transcendam os percursos convencionais de corrida presentes nos parques, de modo a fomentar novas formas de habitar, pensar e sentir o espaço? A exploração de trajetos inéditos configura a proposição de contracartografias insurgentes, que possibilitam a percepção e o aproveitamento das múltiplas potencialidades oferecidas pelo ambiente.

Para compreender o conceito de uma prática cartográfica contrária à sua forma clássica de produção é essencial entender o que e como ela é realizada. Os mapas são representações de espaços, delimitam as dimensões e as fronteiras daquilo que representam, orientam o observador ao demonstrar um ponto de vista em uma escala distante da terra, olhada de uma perspectiva de quem está por cima da terra, uma visão aérea, e que traz informações selecionadas por quem produziu o mapa.

Em 1519 foi produzido o que se considera o primeiro mapa econômico do Brasil, demonstrava o comércio colonial e exploratório da árvore símbolo do país, o pau-brasil. Diversos países europeus produziram mapas do chamado novo mundo a partir do Século

XVI com o objetivo de controlar seja o poder no território ou o comércio e o tráfico de bens e insumos. Portugal manteve o controle da colônia e após o fim do império o desenvolvimento de uma cartografia nacional continuou, e é somente em 1985 que chegamos a ter 98,9% do território nacional mapeado (ARCHELA, 2017), mesmo tendo 163 anos de independência, à época.

Seguindo a perspectiva positivista, a cartografia, como uma forma de pesquisa e de execução científica, estaria registrando em seus mapas a representação da realidade geográfica (SEEMANN, 2003), entretanto esta perspectiva foi sendo criticada e modificada por diversos geógrafos, pensadores, ativistas e artistas como os Situacionistas.

We might be used to thinking that maps are exact representations of reality. But neither does neutrality exist in the production of maps nor does it exist in their use. In the hands of capitalism and its institutions, mappings have been instrumentalized in many ways: for installing order and executing domination of colonizers over the colonized, for consolidating economic blocks, for justifying private control over public spaces, for legitimizing borders, for exploiting natural resources and common goods (MESQUITA, 2018, p. 26)⁶

Nessa trajetória de análise crítica, adotamos o conceito de contracartografia alinhado às perspectivas dos Situacionistas, como Debord e Denis Woods, bem como às contribuições de Ortega, Martinez, Dayrit e Saguin. Esses autores destacam que, embora a contracartografia tenha sido tradicionalmente associada à reivindicação de mapas coletivos elaborados por povos indígenas, sua aplicação se estende também às áreas da arte e da educação, uma vez que a arte...

fornece um meio criativo para comunicar aspirações, sonhos e a situação das populações marginalizadas. Através de colaboração e projetos de arte orientados para a comunidade, narrativas espaciais dos oprimidos podem resistir e sobreviver às histórias hegemônicas sobre paisagens específicas e ambientes construídos. Esses projetos podem romper narrativas cartográficas rígidas de projetos de cidade e planos mestres, expondo histórias contestadas, relações e experiências que foram silenciadas por causa de noções particulares de progresso e desenvolvimento (ITS NOT AN ATLAS, 2018, p. 145).

Portanto, para além da lógica de uma cartografia cartesiana, investigamos como a partir de experiências no local estudado podemos realizar uma atividade poética e sensível aplicada (MOURA; HERNANDEZ, 2012), podendo resultar na criação de mapas afetivos (CAON; ARAÚJO, 2019) que são construídos a partir das sensações, sentimentos e interferências que o espaço faz acontecer no corpo do pesquisador. Poderíamos, a partir desta premissa, propor uma contracartografia no parque dos povos indígenas?

Para conduzir nosso processo metodológico optamos por ativar uma pesquisa baseada em Artes

⁶ Podemos estar acostumados a pensar que os mapas são representações exatas da realidade. Porém, nem a neutralidade existe na produção dos mapas, nem existe em seu uso. Nas mãos do capitalismo e de suas instituições, as cartografias têm sido instrumentalizadas de diversas maneiras: para instaurar a ordem e executar a dominação dos colonizadores sobre os colonizados, para consolidar blocos econômicos, para justificar o controle privado sobre espaços públicos, para legitimar fronteiras, para explorar recursos naturais e bens comuns (MESQUITA, 2018, p. 26).

- PBA, que, de acordo com alguns dos parâmetros apontados por Hernández (2013) é constituída a partir de componentes estéticos com o objetivo de revelar outras formas de observação, de percepção, de interpretação e de utilização do elemento pesquisado, sem revelar soluções para os problemas políticos e sociais em questão, mas aprofundando as discussões apresentadas a partir de novos pontos de vista que somente as experiências estéticas são capazes de apresentar, sejam elas através de representações visuais, textuais, ou no nosso caso performáticas, a partir da criação e disponibilização de *audiotours* no parque dos povos indígenas.

Hernández (2013) apresenta três perspectivas principais para a formatação da escrita da Pesquisa Baseada em Artes. Dentro destas perspectivas, situamos nosso esforço dentro de uma prática performativa, a saber:

forma parte de uma metodologia de pesquisa que se centra na prática, na ação artística, desde aquilo que se denominou como “estudos performativos”. O relevante desta perspectiva é que presta atenção de maneira preferente ao papel do corpo na narrativa autoetnográfica, relação que é chave para aqueles que pretendem pesquisar a experiência performativa relacionada à música, às artes cênicas, às artes visuais ou à docência (HERNÁNDEZ, 2013, p. 53)

Mas de que lugar podemos partir para uma ação artística no parque?

Nesta pesquisa partimos da premissa de ativar o corpo no processo cognitivo, ou seja, iniciamos caminhando no parque, nos valendo da prática da deriva psicogeográfica que nada mais é que uma caminhada aleatória pelo local. Uma série de idas ao parque foram realizadas com a finalidade de ativar a percepção em torno de detalhes que pudessem, de alguma forma, conduzir o caminhar na busca por novas formas de andar e perceber o espaço.

A prática da deriva foi desenvolvida pelos Situacionistas na França em 1958. A Internacional Situacionista estabeleceu a normatização do movimento, segundo Debord (2003, p. 87) o conceito de deriva “está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio”, ou seja, a deriva é um processo ativo, enquanto o passeio é meramente uma ação passiva daquele que a pratica.

Ao derivar pelo parque notamos que a homenagem feita aos povos através da criação do parque remete diretamente ao seu motivo principal de existir, que foi a celebração da realização dos Jogos Mundiais Indígenas em 2015. Entretanto, ao caminhar pelo espaço é perceptível que não há elementos das culturas originárias no local.

A partir desta primeira etapa de observações realizadas nas caminhadas, partimos para o esboço de nossa ação performativa: a criação e o desenvolvimento de uma experiência de *audiotour*. Assim, por meio de um áudio disponibilizado via *QRcode* no próprio parque, o ouvinte é conduzido por um percurso pré-estabelecido que propiciará um caminhar pelo espaço, criando uma experiência no local, surgindo assim novas cartografias afetivas no parque que revelem outras histórias.

Mas o que contaremos? E de que forma? A partir de quê? Buscaremos, então, contar de forma atraente histórias dos povos indígenas do Tocantins.

Contexto Histórico

O movimento de ocupação de muitas regiões do país na época do império se deu pela procura de ouro e minérios, aqui não foi diferente. É a partir da descoberta de reservas de ouro na região do Rio Vermelho em 1725 que bandeirantes se fixaram na área. Segundo a pesquisa de Oliveira:

a descoberta do ouro em Goiás impulsionou o povoamento de três zonas distintas, no seu imenso território, uma zona no centro-sul, com arraiais a caminho de São Paulo ou nas suas proximidades (Vila Boa); uma segunda zona na “região do Tocantins”, no alto Tocantins, considerada a região de maior densidade mineira; e, por fim, o verdadeiro norte da capitania (Estado do Tocantins), abrangendo uma extensa zona entre o rio Tocantins e o sertão da Bahia (Arraias, São Félix, Cavalcante, Natividade e Porto Real). (OLIVEIRA, 2016, p. 91)

Mesmo com estas descobertas, a região se desenvolveu lentamente por estar distante dos grandes centros comerciais, o rio Tocantins era uma das principais vias de entrada, conectando o local ao comércio de Belém e ao mar do Oceano Atlântico, além dos caminhos de terra ligando ao sul do país. Segundo Oliveira (2015), é por conta da exploração de minérios e do isolamento da comarca começaram as disputas de controle do comércio e do pagamento de impostos, essas desavenças criaram os primeiros movimentos separatistas entre sul e norte do estado de Goiás.

Uma das figuras centrais na narrativa da criação do estado, tido como um herói, vem datada de 1809, o desembargador Joaquim Teotônio Segurado, que passa a comandar a parte norte da comarca de Goiás e a lutar por melhorias para a Comarca do Norte. Essa batalha é objetivamente contra os povos indígenas que habitavam a região, principalmente os Avá - Canoeiros e os Akroá que viviam na região e segundo a visão do colonizador, “atrapalhavam” a navegação no rio Tocantins e a ocupação desta região. Segurado solicita ao governo do estado a construção de presídios ao longo das águas do Tocantins com o objetivo de manter aprisionados aqueles mais pacíficos, enquanto o restante seria exterminado sumariamente. Os sobreviventes deste genocídio foram para o trabalho forçado nas terras do agronegócio (APOLINÁRIO, 2005, p. 167 e 215). Esta foi a política indigenista desenvolvida pelo hoje ícone Teotônio Segurado, que dá nome a maior avenida da cidade.

É somente após o final do período da ditadura militar a partir da redemocratização e da efetivação da Constituição Federal de 88 que a luta política regional obteve sucesso e o estado do Tocantins foi criado. Dos anos 80 até os anos 2000 foram criados 79 novos municípios, chegando aos atuais 139.

Para o papel de capital do novo estado foram consideradas as cidades já existentes, mas a preferência foi pela construção de uma nova cidade em 1989. Estabelecida no centro geodésico do país, de leste a oeste, de norte a sul, a mais nova capital do país tornou-se o centro da nação, Palmas.

A intenção era romper com um passado austero, de exploração colonial, isolamento e decadência econômica do norte goiano para marcar ‘um novo tempo’, reescrevendo a história de um povo e de um lugar a partir da implantação de uma capital que projetaria o Tocantins no cenário nacional e mudaria sua predestinação ao “esquecimento” em relação ao restante do país. (OLIVEIRA, 2016, p. 108)

A construção da capital leva em consideração outras experiências modernas de cidades planejadas, como Brasília e Goiânia, “o projeto urbanístico de Palmas é de autoria dos arquitetos Luis Fernando Cruvinel Teixeira e Walfredo Antunes de Oliveira Filho, sócios-proprietários do escritório GrupoQuatro”, que de acordo com eles possui um “traçado simples e lógico” (OLIVEIRA, 2016, p. 111).

Diferente de outras cidades em que as quadras são as áreas existentes entre duas ruas, aqui elas são zonas com tamanho médio de 700x700 metros, as quadras possuem grande extensão. Para o acesso às quadras vias largas, pensando no crescimento populacional, com três faixas em cada lado do tráfego, elas se conectam à uma das duas principais vias expressas, a JK (que vai de leste a oeste e se encontram na Praça dos Girassóis de onde também passa a Teotônio Segurado que se estende de norte a sul.

Do ponto de vista do pedestre, circular pelas amplas avenidas, parques, praias, áreas comerciais e pela Praça dos Girassóis configura-se como um desafio. A observação desses espaços revela que a circulação a pé para percursos de maior extensão é limitada, indicando uma baixa frequência de deslocamentos pedonais significativos na cidade.

A Caminhada

Após sua reforma, o Parque dos Povos Indígenas passou por um processo de reterritorialização, marcado por uma nova dinâmica de uso do espaço. A presença da população concentra-se, predominantemente, nas pistas de corrida e caminhada situadas nas extremidades do parque, junto às avenidas, e ao longo da trilha que acompanha a mata ciliar do córrego Sussuapara.

Observa-se uma variação significativa na frequência de pedestres ao longo do dia: durante o período da manhã, o número de usuários é consideravelmente reduzido, aumentando gradualmente ao final da tarde. Esse crescimento coincide com o início das atividades dos pontos de venda de alimentos, o que amplia os motivos de ocupação do espaço. O parque passa, então, a ser apropriado por diferentes grupos para finalidades diversas além da prática esportiva: pessoas reúnem-se para se alimentar, socializar, celebrar aniversários, ouvir música em grupos de jovens com caixas de som, além da realização de atividades físicas coletivas organizadas por instrutores.

Optamos então por realizar algumas derivas exploratórias. Segundo a Internacional Situacionista (2003, p. 65), a deriva é “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas”. Portanto, seguindo este

parâmetro situacionista, percorremos primeiramente o parque em locais já bastante utilizados pela população e aos poucos fomos explorando-o livremente.

As derivas foram realizadas em dois horários principais: no início da manhã e no final da tarde, avançando para o começo da noite. Entretanto, por conta da ocupação acima descrita, acabamos escolhendo as manhãs, em horário comercial, preferencialmente, para conseguir ter outras sensações, perceber outras sonoridades.

No encontro com os Outros e com o mundo, nos vinculamos a eles, retornamos ao mundo, encontramos corpo a corpo co. suas diferentes texturas, tensões e singularidades, reconhecendo nosso pertencimento a ele e os sentidos mais permanentes e transitórios de nossa própria humanidade (CAON, 2021, p. 209)

A pesquisa passou a ter corpo, saiu do pensamento para a prática. Em uma manhã de deriva percebemos que poderiam ser captadas as sonoridades ambientes, os resultados foram ótimos áudios com todo o tipo de textura sonora. Estar presente no local, sem ter pressa para alcançar os objetivos e ir embora, podendo esperar que os momentos possam surgir, proporcionou situações que ativaram as ideias para construção dos desvios, das insurgências.

Portanto, pretendemos para um processo de contracartografia nos basear nos mapas afetivos a partir da ação de “(...) caminhar pelos espaços (...), deixando-se levar pelas memórias afetivas de sua trajetória nele” (CAON, 2019, p.227). Mas como observar o espaço com o cuidado necessário de uma pesquisa acadêmica?

Há de se considerar que a ação, ao provocar uma nova forma de olhar e sentir o parque, foi na direção contrária de sua construção física e narrativa, considerando o discurso colonizador tanto da época imperial, quando da criação do estado. Portanto foi imprescindível buscar a construção de uma contranarrativa, que segundo Moran (2014) se refere às “narrativas que surgem do ponto de vista daqueles que foram historicamente marginalizados. A própria ideia de ‘contra’ implica um espaço de resistência contra a dominação tradicional”. Demarchi (2020) aponta que a narrativa, dentro de sua diversidade, pode ter duas principais formas, escrita e oral, trabalhamos com as duas ao desenvolver esta produção.

As caminhadas foram realizadas nas duas pistas principais. Na pista exterior, que está ao lado do asfalto, há um movimento intenso de carros, motos e ônibus, o que desconecta o usuário da vivência que pode acontecer na parte interna do parque. Já a segunda pista que se localiza ao redor da mata ciliar se encontra com a pista de fora ao chegar nas avenidas NS 04 e NS 02. O córrego que cruza o parque está canalizado na passagem das avenidas, o que dificulta aqueles mais desatentos a perceber que essa região possui um curso de água que nasce na região metropolitana e deságua no lago formado pelo rio Tocantins.

As caminhadas foram feitas a partir do mês de junho de 2022. Esta é uma época em que a

população passa a visitar com mais frequência o parque à noite, por conta das condições climáticas da cidade, além das férias escolares. Palmas está localizada no bioma do cerrado, portanto possui duas estações bem definidas: a chuvosa do verão, que vai de outubro a abril, e a seca com a chegada do inverno, que vai de maio a setembro (EMBRAPA, 2012). Neste período de junho e julho as temperaturas à noite caem bastante em relação ao dia. Gradativamente, até a volta das chuvas, a umidade do ar se torna cada vez mais baixa. Sem água as árvores e plantas ficam mais amareladas. Os ventos típicos da época movimentam a poeira da cidade.

Essas condições climáticas fazem com que a população escolha a prática de esportes e de atividades de lazer no período noturno. Portanto, um desvio que levasse os ouvintes para dentro da mata se tornou inviável por questões de segurança. Assim, as caminhadas foram concentradas na parte sul do parque, onde estão os principais equipamentos e a iluminação noturna funciona melhor.

A ação começa em frente à Fava de Bolota, marco da criação do estado do Tocantins. Ela está cercada de bancos aos seus pés, de um passeio feito de pedras em formato circular e ao final do círculo estão espalhados mais bancos. Revelando a importância da árvore, em sua frente possui uma grande pedra, nela há uma placa onde se lê:

“Estado do Tocantins – Praça da Árvore: no princípio do ano de 1989, neste local, à sombra desta árvore, uma fava de bolota (*Parkia platycephala*), o Governador Siqueira Campos decidiu: ‘Aqui construirei a cidade de Palmas, a nova capital do Tocantins.’ Palmas, 20 de maio de 1997”

Durante o percurso proposto, o ouvinte é convidado a observar diferentes espaços de relevância simbólica e ambiental no Parque dos Povos Indígenas. Entre esses, destaca-se o local onde se encontram a pedra e a árvore conhecida como Fava, escolhido para a realização de uma experiência imersiva. A proposta consiste em deitar-se à sua sombra e escutar uma narrativa de origem do mundo segundo a tradição do povo Karajá, conforme registrada por João Américo Peret (1979) na obra *Mitos e Lendas Karajá*. A seleção desse material se justifica pela riqueza e profundidade de seu conteúdo, fruto de uma extensa pesquisa de campo conduzida por Peret entre as décadas de 1950 e 1970. O autor baseou-se em uma convivência prolongada com a comunidade Karajá, realizando entrevistas com diversas lideranças espirituais e políticas, como os pajés Kuriála, Oubedo, Texibré e Uatauzim, o conselheiro Arutana, e os caciques Maluá e Uatau. Em seguida propomos ao ouvinte se levantar e caminhar em direção ao lado oposto do parque, finalizando perto da região da pista de skate, observando e vivenciando durante o caminho as características do parque: a temperatura, o som, as cores, suas estruturas e ao pensar nestes espaços, que eles significam. Ao pensar o parque problematizamos a sua criação por meio de uma produção mais analítica do espaço pelo ouvinte. Antes da última contação de história propomos a ação de achar um monumento em homenagem aos povos indígenas. Os ouvintes nesse momento conhecerão o surgimento dos *Inã-Son-Wera* (gente verdadeira),

a criação do povo Karajá.

Buscamos compor a trilha sonora da experiência com músicas dos povos indígenas que habitam territórios no estado do Tocantins. Ao pesquisar músicas dos povos originários, apesar das dificuldades, encontramos dois importantes registros, o primeiro um álbum de propriedade do cantor e produtor cultural Genésio Tocantins, que disponibilizou o item para a pesquisa, o CD chamado “Krahò Ampó-Hu – Todas as Sementes”, é um projeto da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia (FACOMB) da Universidade Federal de Goiás (UFG) com 18 músicas do povo Krahò, lançado no final da década de 1990. Outra gravação observada do Povo Krahó, interpretada pelo Grupo Incerer, foi ouvida para a pesquisa. Ela foi realizada pelo Sesc Tocantins e integrou a programação da Mostra Nacional do Sonora Brasil em sua 24ª edição. Para a abertura e fechamento a música escolhida foi “Tema para Iná Moreno”, composta pelo professor, artista, ativista e produtor cultural Diego Brito, que possui elementos da cultura indígena, pois Brito vem realizando e produzindo trabalhos com povos indígenas. A escolha dessa metodologia se dá pela oportunidade de apresentar a cultura musical indígena para o ouvinte, que pode não ter acesso a essa importante expressão cultural.

Audiotour como uma intervenção crítica no Parque

Assim como Palmas, o parque foi pavimentado em uma paisagem típica do cerrado, ao lado de um curso d’água em direção ao Rio Tocantins, uma paisagem já existente, que foi apagada com a construção. Sua criação, embora fosse uma homenagem, não teve por parte das gestões um interesse de propiciar real engajamento das populações indígenas com esse espaço tão importante. Atualmente, por exemplo, além do nome, o parque não possui quase que nenhuma referência aos povos originários em sua paisagem, a não ser por uma escultura escondida entre as árvores e uma placa criadas a época da inauguração, ambas deterioradas pelo tempo e quase imperceptíveis para os caminhantes.

Figura 2: Totem homenagem aos povos indígenas



Fonte: Autor.

O contínuo apagamento dessa simbologia, somada à tendência de poucas interações sociais e de trocas culturais, somada ao uso mecânico do local poderá transformá-lo em um “não-lugar”. Os “não-lugares” são espaços de mediação contratual, que não geram vínculos. Se os lugares criam organicidade, os não-lugares criam tensão e solidão.” (TEIXEIRA, p. 11). A proposta do *audiotour*, foi justamente a produção de experiências e identidades com aquele território, em conexão com os povos originários, fazendo dele um “lugar” para aqueles que experimentam a proposta, pois observamos que no curso do percurso histórico do Parque a sua imagem tem sido transmutada, gerando um esvaziamento das etnicidades que deveriam ser inerentes à sua própria imagem.

Assim, pode-se dizer que o Parque dos Povos Indígenas representa uma homenagem aos povos indígenas, que pulsa em seu centro, é caro à cidade e à comunidade palmense, mas parece permanecer impassível em sua representação, esvaído do seu sentido. Um sentido que o *audiotour* busca incentivar.

Afinal, Marcia Kambeba (2020), nos iluminando o caminho, assegura: “é preciso fazer o caminho de volta, do conhecimento das identidades e ancestralidades para a narração de sua memória. No século 21, nosso arco e flecha são a educação e a literatura” (2020, p. 29). Parafrazeando a autora, dizemos que “o arco e flecha” são também a memória, a cultura, a comunicação, a voz, a palavra e, por que não, a caminhada.

Referências

APOLINÁRIO, Juciene Ricarte. **Os Akróas e Outros Povos Indígenas nas Fronteiras do Sertão - As praticas das políticas indígena e indigenista no norte da capitania de Goiás - Século XVIII**. 2005. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

ARCHELA, Rosely Sampaio. Evolução Histórica da Cartografia no Brasil – Instituições, formação profissional e técnicas e fotográficas. **Revista Brasileira de Cartografia**, Uberlândia – MG, n. 29/03, p. 213-223, dez. 2017.

ASSMANN, J. Communicative and cultural memory. Tradução de Méri Frostcher. In: ERLI, A.; NÜNNING, A (Org.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Projeto de Lei nº 191, de 06 de fevereiro de 2020**. Redulamenta o § 1º do art. 176 e o § 3º do art 231 da Constituição para estabelecer as condições específicas para a realização da pesquisa e da lavra de recursos minerais e hidrocarbonetos e para o aproveitamento de recursos hídricos para geração de energia elétrica em terras indígenas e institui a indenização pela restituição do usufruto de terras indígenas. Brasília: Câmara dos Deputados, 2020. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2236765>. Acesso em: 10 set. 2021.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Projeto de Lei nº 2.633, de 14 de maio de 2020**. Altera a Lei nº 11.952/2009 que dispõe sobre a regularização fundiária das ocupações incidentes em terras situadas em áreas da União; a Lei nº 8.666/93, que institui normas para licitações e contratos da administração pública; a Lei nº 6.015/73, que dispõe sobre os registros públicos; a fim de ampliar o alcance da regularização fundiária e dá outras providências. Brasília: Câmara dos Deputados, 2020. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2252589>. Acesso em: 10 set. 2021.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Projeto de Lei nº 984, de 20 de fevereiro de 2019**. Altera a Lei nº 9.985/2000 para criar a categoria de Unidade de Conservação denominada Estrada-Parque e institui a Estrada-Parque Caminho do Colono no Parque Nacional do Iguaçu. Brasília: Câmara dos Deputados, 2019. Disponível em:

<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2192602>. Acesso em: 10 set. 2021.

CAON, Paulina Maria. Paisagens do caminhar – experiências corporais e aprendizagens em caminhadas com programas performativos. *In: textura.*, Canoas, v. 23, n. 54, p. 193-210, abr/jun. 2021.

CAON, Paulina Maria; ARAÚJO, Getúlio Góis de. Caminhar, desacelerar – uma experiência com audiotour e fotoperformance na escola. *In: Urdimento*, Florianópolis – SC, v.1, n.34, p. 224-235, mar./abr. 2019.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CASTRO, Eduardo Viveiros. Involuntários da Pátria – elogio do subdesenvolvimento. *In: Caderno de Leituras: Periódico*. Belo Horizonte: Chão da Feira. N°.65. 2017

CONEXÃO TOCANTINS. **Eduardo entra em consenso com o prefeito Amastha para manter placa histórica na Praça da Árvore**. Disponível em: <<https://www.unitins.br/nativasdigitais/especie/fava-de-bolota>>. Acesso em 06 jun. 2022.

DEBORD, Guy-Ernest. Teoria da Deriva. *In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Apologia da Deriva: Escrito situacionista sobre a cidade/ Internacional situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 87-91.

[DEMARCHI, André](#). Contra-narrativas indígenas: vulnerabilidades e resistências. In: Cynthia Mara Miranda; Máira Evangelista de Sousa; Carlos Alberto de Carvalho; Leandro Rodrigues Lage. (Org.). **Vulnerabilidades, Narrativas e Identidades**. 1ed. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, 2020, v. 1, p. 65-90.

EMBRAPA. Embrapa Cerrados. **O cerrado**. Disponível em: <<https://www.cpac.embrapa.br/unidade/ocerrado/#:~:text=H%C3%A1%20duas%20esta%C3%A7%C3%B5es%20bem%20definidas,meses%20de%20janeiro%20e%20fevereiro>>. Acesso em 25 jul. 2022.

GRÓS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações, 2010.

GRUPO Incer | Povo Krahô | A música dos Povos Originários do Brasil. SESCTO. 2021. 1 vídeo (32.56 min). Disponível em: <https://youtu.be/Bq7-8HKSfYg>. Acesso em 15 abr 2022.

GUERRAS no Brasil.Doc. Luiz Bolognesi/Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi. Local: Curta!. 2019. Disponível em <https://netflix.com/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

HERNÁNDEZ, Fernando Hernández. A Pesquisa Baseada nas Artes: Propostas para repensar a pesquisa educativa. *In*: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Org.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/ r/ tografia**. Santa Maria – RS: Ed. da UFSM, 2013, p. 39-62, 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, IBGE. Cidades e Estados. **Palmas**. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/to/palmas.html>>. *Aceso em*: 14 mai. 2022.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, IBGE. **Evolução da divisão territorial do Brasil 1872-2010**. Rio de Janeiro, 2011.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Definições. *In*: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da Deriva: Escrito situacionista sobre a cidade/ Internacional situacionista**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 65-66.

KAMBEBA, M. W. **Saberes da floresta**. São Paulo: Jandaíra, 2020, 168p.

KRAHÔ AMPÓ-HU – TODAS AS SEMENTES [Kàpey – União das Aldeias Krahô] Itacajá – TO 1999, 1 CD (41,62 min).

KRENAK, Ailton. **Ideias pra adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MESQUITA, André. Counter-cartographies: Politics, art and the insurrection of Maps. *In*: KOLLEKTIVORANGOTANGO+. **This is Not na Atlas**. Frankfurt am Main: Biblioteca Nacional da Alemanha, 2018, p. 26-35.

MORA, Raúl Alberto. Counter-Narrative.. *In*: **Key Concepts in Cultural Dialogue**. Washington, DC,

n° 36, 2014.

MOURA, Carla Borin; HERNANDEZ, Adriane. Cartografia como Método de Pesquisa em Arte. *In: Seminário de História da Arte do Centro de Artes da UFPel*, XI, n. 2, 2012, Pelotas – RS, **Anais**: n.p.

OLIVEIRA, Lucimara Albieri de. **Centros Urbanos e Espaços Livre Públicos: Produção e apropriação em Palmas–TO**. 2016. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Nilton Marques de. **Desenvolvimento regional do território do estado do Tocantins: implicações e alternativas**. 2015. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Regional e Agronegócio) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2015.

ORTEGA, Arnisson Andre C.; MARTINEZ, Ma. Simeona M.; DAYRIT, Cian; SAGUIN, Kristian Karlo C.. Counter-Mapping for Resistance and Solidarity in Philippines: Between Art, Pedagogy and Community. *In: KOLLEKTIVORANGOTANGO+. This is Not na Atlas*. Frankfurt am Main: Biblioteca Nacional da Alemanha, 2018, p. 144-148.

PERET, João Americo. **Mitos e Lendas Karajá; Inã Son Wéra**. Rio de Janeiro. 1979.

PORTO JÚNIOR, Gilson; ANJOS, Ana Carolina Costa. Comunicação e Cultura Contemporânea: uma narrativa televisiva da construção social de símbolos identitários em Palmas-Tocantins. *In: PORTO JÚNIOR, Gilson; BAPTISTA, Renato Dias; CRUZ, Fernando da (Org.). Convergência entre os campos de comunicação, democracia e gestão social, Volume 2*. Porto Alegre – RS, Editora Fi, 2017, p. 11-38.

SEEMANN, Jörn. Mapas e as suas “Agendas escondidas”: Propostas para uma “cartografia crítica” no ensino da Geografia. *In: Encontro Nacional de Prática de Ensino de Geografia*, VII, set. 2003, Vitória/ES, **Anais**: p. 24-31.

TEIXEIRA, Adailton Alves. **Território, teatro de rua e o direito à cidade**. São Paulo: Pólis, 2014.

TOCANTINS. Secretaria de Comunicação. **Palmas 30 anos: Em entrevista exclusiva, Siqueira**

Campos diz que Palmas integrou e fortaleceu a economia do Tocantins. Disponível em: <<https://www.to.gov.br/secom/palmas-30-anos-em-entrevista-exclusiva-siqueira-campos-diz-que-palmas-integrou-e-fortaleceu-a-economia-do-tocantins/2v6s48a0yerl>>. Acesso em 05 abr. 2022.

UNITINS. Nativas Digitais. **Fava de Bolota.** Disponível em: <<https://www.unitins.br/nativasdigitais/especie/fava-de-bolota>>. Acesso em 06 jun. 2022.



**UM ÁUDIO QUE CAMINHA POR DENTRO:
MEDITAÇÃO DAS ÁGUAS QUE PERCORRE OS TRÊS CÉREBROS NO
PRÓLOGO DE *PARQUE AQUÁTICO* (2024)**

**UN AUDIO QUE CAMINA POR DENTRO:
MEDITACIÓN DE LAS AGUAS QUE RECORRE LOS TRES CEREBROS EN EL
PRÓLOGO DE *PARQUE AQUÁTICO* (2024)**

**AN AUDIO THAT WALKS WITHIN:
WATER MEDITATION THAT TRAVERSES THE THREE BRAINS IN THE
PROLOGUE OF *PARQUE AQUÁTICO* (2024)**

Olivia Niculitcheff ¹

<https://orcid.org/0009-0005-9936-7578>

RESUMO

A dança Parque Aquático (2024) foi criada com base no método Body Mind Movement, com a corporificação de três fluidos corporais. Realizamos uma análise do roteiro do áudio que integra seu prólogo, que propõe ao público uma meditação. O artigo tem como objetivo refletir sobre a modalidade deste áudio em diálogo com a pesquisa sobre *audiotour* desenvolvida por Verônica Veloso. Concluimos que os principais pontos de concordância dizem respeito a criação de uma composição sonora em obras de arte contemporânea, em seu potencial pedagógico e no espectador como princípio ativo da obra e os principais pontos de discordância são o uso de fones de ouvidos, a questão do deslocamento físico no espaço assim como a importância da visão nessa experiência.

Palavras-Chave: *audiotour*, audiowalk, body mind movement, somática, meditação.

RESUMEN

La danza Parque Aquático (2024) fue creada a partir del método Body Mind Movement, mediante la corporización de tres fluidos corporales. Realizamos un análisis del guion del audio que compone su prólogo, el cual propone al público una meditación guiada. El artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la modalidad de este audio en diálogo con la investigación sobre *audiotour* desarrollada por Verônica Veloso. Concluimos que los principales puntos de convergencia se refieren a la creación de una composición sonora

¹ Mestranda em Artes Cênicas (IA-UNESP) sob orientação da Profa. Dra. Lilian Freitas Vilella, com pesquisa em andamento. Especialista em Técnica Klauss Vianna pela PUC São Paulo. Educadora do Movimento Somático formada pela abordagem Body Mind Movement. Integra o GEMA – Grupo de Pesquisa em Educação, Movimento Somático e Artes da Cena, na UNESP, com coordenação da Profa. Dra. Lilian Freitas Vilela. Integrante do Coletivo Teatro Dodecafônico e do Coletivo Motim Venoso.

en obras de arte contemporâneo, a su potencial pedagógico y al espectador como principio activo de la obra. Los principales puntos de divergencia son el uso de auriculares, la cuestión del desplazamiento físico en el espacio y la importancia de la visión en esta experiencia.

Palabras Clave: audiotour, audiowalk, body mind movement, somática, meditación.

ABSTRACT

The dance Parque Aquático (2024) was created based on the Body Mind Movement method, through the embodiment of three bodily fluids. We conduct an analysis of the audio script that forms the prologue of the piece, which offers the audience a guided meditation. This article aims to reflect on the modality of this audio in dialogue with Verônica Veloso's research on audiotours. We conclude that the main points of convergence concern the creation of a sound composition within contemporary art works, its pedagogical potential, and the role of the spectator as an active principle of the piece. The main points of divergence lie in the use of headphones, the issue of physical displacement in space, and the importance of vision in the experience.

Keywords: audiotour, audiowalk, body mind movement, somatic, meditation.

Introdução

Começo com um convite, sentir a saliva, seu aspecto líquido viscoso, a língua macia tocando a pele da boca. Enquanto se lê essas palavras, riscos pretos em página branca, é possível ser atravessado por outras sensações. O convite é algo que abre, abre esse texto e abre espaço para. O convite pode abrir uma condução, a condução de estados de presença ou a condução de uma experiência, como pegar na mão de alguém e caminhar junto.

Neste texto, busco refletir sobre a criação de *Parque Aquático (2024)*², uma obra que inicialmente chamamos de aula-performance, em seguida experimentamos chamar de espetáculo interativo de dança, e seguimos buscando palavras para nomear isto que poderia ser também uma dança-convite. Me apoio na metodologia auto-etnográfica, como suscitada por Sylvie Fortin (2010) dentro da prática artística, considerando como principais dados etnográficos os materiais documentais como registros videográficos e fotográficos da obra, arquivo da dramaturgia escrita, arquivo de escritas automáticas realizadas ao longo do processo de criação, e considerando também minhas reações somáticas como um dado etnográfico (Frosch, 1999 apud Fortin 2010). Para observar a estrutura dramática, faço uma análise de uma das apresentações desta obra, que se aproxima de uma descrição, apoiando-me em memórias, borradas mas cheias de sensações, e na visionagem da gravação

² Foram realizadas quatro apresentações de *Parque Aquático*, com apoio do *ProAC Performance - Realização e Temporada de Ações Inéditas*, edital do Governo do Estado de São Paulo, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em abril de 2024. Em seguida de sua estreia, o Parque Aquático recebeu um convite para integrar a programação da exposição *Década dos Oceanos - I Mostra Nacional de Criptoarte* no Centro Cultural Banco do Brasil - São Paulo, realizando duas apresentações, no Teatro, em maio de 2024.

do espetáculo na íntegra. Este artigo se apresenta com a escrita em primeira pessoa, porém, me proponho a escrever em terceira pessoa no momento em que discorro sobre toda a performance de *Parque Aquático*. Uma tentativa de um olhar distanciado, como uma espectadora fantasma. Estar fora hoje mesmo que estivesse dentro ontem.

Busco com essa retomada trazer a você, pessoa leitora, uma visão mais ampla da estética do trabalho e de sua dramaturgia, vivificando a imaginação desse acontecimento, para em seguida me deter principalmente na análise mais minuciosa de um procedimento realizado dentro da obra, um áudio que convida o público a uma meditação guiada, me utilizando principalmente da escuta do áudio e da análise de seu roteiro escrito. Me proponho ainda a refletir sobre a modalidade deste áudio em diálogo com a pesquisa sobre *audiotour* desenvolvida por Verônica Veloso, pensando neste áudio que compõem a obra como uma possível ramificação daquilo que comumente chamamos de *audiotour* ou *audiowalk*, situando-o num grande campo dessa linguagem, sendo um convite a caminhar não pelas ruas da cidade, mas por dentro do nosso próprio corpo e pela nossa imaginação.

Essa experiência em áudio dentro da obra *Parque Aquático* se faz em minha trajetória artística em uma confluência de três eixos que me atravessam: os *audiotours* vindos de práticas de deriva pela cidade, as meditações no contexto do Budismo Tibetano e as práticas somáticas. Como integrante do *Coletivo Teatro Dodecafônico*, realizamos trabalhos na linguagem de *audiotour* em diferentes momentos³. Como praticante do Budismo Tibetano e voluntária da comunidade Tergar, liderada pelo nelapês Yongey Mingyur Rinpoche, tive experiências em retiro, tanto estruturados em grupo quanto solitários, e a oportunidades de conduzir grupos de estudos, levando minha voz a conduzir meditações guiadas. As práticas com o *Coletivo Teatro Dodecafônico* me inspiraram a fazer a Especialização em Técnica Klauss Vianna na PUC, que me levou a ministrar cursos livres de dança contemporânea, que na pandemia se mesclaram ao budismo, em cursos de *Dança e Meditação*. Concomitantemente, mergulhei na formação do método Body Mind Movement, de modo que essas duas técnicas somáticas se tornaram o coração das minhas práticas corporais e artísticas e que cada uma ao seu modo, também levam minha voz a conduzir meditações guiadas pelos caminhos anatômicos do corpo.

Pelo sentido desses atravessamentos em minha trajetória e por enxergar nas experiências de *audiotour*, assim como enxergo nas práticas somáticas, uma forte conexão entre o fazer artístico e o fazer pedagógico - na enunciação de suas instruções vocais, em uma espécie de arte-convite - analisar esse áudio em diálogo com o campo da linguagem dos *audiotours* me é bastante coerente. Vislumbro o

³ Destaco aqui o projeto *Deslocamentos Sonoros* (2018), onde criamos quatro *audiotours site specific*s para o Centro Cultural São Paulo, os *Deslocamentos Mínimos* (2020), um álbum de *audiotours* criado durante a pandemia que convida os espectadores a caminhar pela própria casa, o projeto *Mover(-se): Sete Peça para Deslocar-se de Dentro Pra Fora* (2021), convite da Bienal Sesc de Dança onde integram quatro *audiotours* que convidam a uma experiência que começa em casa e em seguida vai para rua, e os *audiotours* que integram a peça *Eu Amo Chris: uma pequena coleção de fracassos* (2023), encenação com quatro finais diferentes guiados por cada uma das atrizes nas ruas da cidade.

início de uma pesquisa que aponta caminhos para uma nova modalidade de áudio. Tenho como importante esse compartilhamento pois creio que pode acender ideias que colaborem em processos dramaturgicos da cena contemporânea, que levam em consideração toda a vasta vida interna do corpo do espectador.

Os três cérebros, os três fluidos, os três atos

O primeiro movimento que fez nascer a obra *Parque Aquático* foi o encontro entre três artistas: eu, Nina Giovelli e Renata Passos. Desta confluência, nomeamos mais tarde o Coletivo Motim Venoso. Estávamos, juntas, finalizando o processo de formação no método Body Mind Movement, um dos vários métodos que integram o campo de pesquisa da Educação do Movimento Somático. O Body Mind Movement (BMM) é uma escola fundada por Mark Taylor, influenciada por sua participação ativa na escola de Bonnie Bainbridge Cohen, criadora do método Body-Mind Centering® (BMC). Ambos os métodos são estruturados no estudo dos sistemas corporais anatômicos: sistema esquelético, sistema de órgãos, sistema muscular, sistema nervoso, sistema endócrino, tecidos conjuntivos, órgãos dos sentidos e sistemas fluidos. E no estudo das estruturas celulares e subcelulares, assim como do desenvolvimento-motor humano a partir dos padrões neurológicos básicos. Esta abordagem corporal leva consciência para os tecidos e padrões através de proposições de condução de movimento, toque e meditação. É um campo interdisciplinar, sendo aplicado por pessoas de diversas áreas - como terapia ocupacional, yoga, psicoterapia, medicina, etc - e também por pessoas do teatro, como preparação corporal, e da dança contemporânea, como princípio gerador de qualidade de movimento.

Começamos a nos reunir semanalmente em agosto de 2022, no Centro de Referência da Dança (CRD), em São Paulo, para investigar em movimento alguns temas deste método que nos interessavam, assim como seus possíveis atravessamentos na prática da dança contemporânea, suas possibilidades compositivas e dispositivos coreográficos. Um dos temas que começamos a investigar foram os três cérebros. No método BMM, estudamos nos conteúdos do nosso sistema nervoso o mapa anatômico dos três cérebros (cérebro entérico, cérebro cardíaco, cérebro cabeça). O termo *cérebro* é empregado aqui como um centro de processamento neural, um órgão com grande quantidade de tecido nervoso que recebe informações por meio das vias sensoriais, as processa e envia instruções, motoras ou cognitivas, como resposta a esse processamento. Cada um dos três cérebros têm qualidades distintas de receber os estímulos sensoriais que constroem a realidade ao nosso redor. Essa teoria que nos mostra uma pluralidade de centros de processamento é também um modo de experimentar o deslocamento do centro hegemônico cérebro-cabeça, reconhecendo a existência de outros centros de processamento neural no corpo humano.

Nesse caminho de pesquisa, fomos descobrindo outras trilhas que se relacionavam com este mapa dos três cérebros. Movemos a partir dos órgãos - cérebro, coração, intestino -, movemos a partir dos ossos que os protegem - crânio, caixa torácica, bacia -, movemos a partir dos fluidos que os irrigam - fluido cefalorraquidiano, sangue, fluido seroso - e por algum mistério intuitivo, ficamos fluindo neste último caminho, até nos encontrarmos no nosso parque aquático. Mergulhamos na experiência de corporificar os fluidos do corpo e de fazer também este convite ao público.

Corporificar, no modo como é traduzida a palavra *embodiment* na comunidade Body Mind Movement no Brasil, é trazer a consciência de um tecido anatômico para a experiência vivida, para a sensação do corpo presente. Gosto de pensar que em algumas práticas somáticas que tem a anatomia humana como referencial, nós imaginamos o que existe. Imaginar uma estrutura dentro do meu corpo, imaginar o meu sangue, me permite corporificá-lo. A imaginação, a recepção de um toque, o estudo anatômico, o movimento, são caminhos de corporificar uma estrutura ou um tecido corporal, de torná-lo presentificado e sensível em mim no presente. No Body-Mind Centering® comumente a tradução para este termo é *corporalizar*, Cohen escreve que este “é um processo de ser, não um processo de fazer.” (Cohen, 2015, p. 278) Ela sugere três passos para *corporalizar* uma estrutura anatômica (Cohen, 2015, p. 278): a *visualização* - “processo pelo qual o cérebro imagina aspectos do corpo e, ao fazer isso, o informa de que ele (corpo) existe” que pode se dar olhando imagens anatômicas -, a *somatização* - “processo pelo qual os sistemas cinestésico (movimento), proprioceptivo (posição) e tátil (toque) informam o corpo de que ele (corpo) existe” que pode se dar pelas práticas de toque e de movimento, e *corporalização* - “a consciência das células sobre si mesmas”, “Você abandona o seu mapeamento consciente. É uma experiência direta”.

Ao corporificar os fluidos, Cohen nos lembra que “Quando falamos de sangue ou linfa ou de quaisquer outras substâncias físicas, não falamos apenas de substâncias, mas de estados de consciência e processos inerentes a elas.” (Cohen, 2015, p. 24) Na exploração do fluido seroso, habitamos uma qualidade viscosa, nossos corpos se tocam, um líquido pegajoso que permite o deslizar dos órgãos, deslizamos entre nós, pele com pele. O sangue, com sua vitalidade vermelha, fluido denso e pesado que nos conecta com a terra, com sua dupla qualidade arterial e venosa, reverberando o pulso do coração, rítmico. No fluido cefalorraquidiano, habitamos uma leveza transparente que irriga o cérebro e desce pela medula, nos projetando em direção ao céu, sensibilizando as camadas mais sutis da pele. Cohen e Daniela Lima, pesquisadora do BMC, escrevem sobre esses diferentes estados de presença que as qualidades do fluido evocam:

As características de cada sistema dos fluidos estão relacionadas a uma qualidade diferente de movimento, toque, vocalização e estado mental. Essas relações podem ser abordadas a partir dos aspectos de movimento, dos estados mentais ou a partir do funcionamento anatômico e fisiológico. (Cohen, 2015, p. 129)

Somos convidadas a transitar entre os estados de presença dos diferentes fluidos, cada qual

com seu ritmo, direção, percurso, consistência molecular, cor, densidade, funções, e com suas diferentes membranas. Deste contato surge a oportunidade de aprender com os modos de existência destas entidades vivas que nos constituem. (Lima, 2022, p. 168)

A pesquisa teve em seu processo de criação diversas proposições que investigavam a relação entre toque e movimento e a dramaturgia do trabalho se estruturou em um prólogo seguido de três atos, equivalentes aos três fluidos. Antes de nossa estreia⁴, em 2024, tivemos dois momentos de abertura de processo, a primeira no Núcleo Pulso, no trabalho final da formação como educadoras do movimento somático e a segunda na Mostra de Residentes do CRD, ambas em 2023. Alguns elementos que existiam nestas aberturas foram dissolvidos, como a presença do toque em cena - elemento que geralmente fica nos bastidores, na preparação corporal - e a navegação e ativação ao vivo do site *Dançar Anatomia*⁵ como parte da vídeo-projeção. *Parque Aquático* se estruturou com 55 minutos de duração, a seguir, faço uma descrição do espetáculo.

Uma sala cênica ampla, paredes pretas, as cadeiras do público circundam toda a sala e há uma pequena arquibancada em uma das paredes. Enquanto o público entra, as três performers dão aos espectadores um objeto aquático, uma bolsa cheia de água⁶. Várias delas estão também amontoadas em uma parte do chão. Nina, com um microfone lapela ligado a uma caixinha de som que fica pendurada em uma alça em seu corpo, dá boas vindas ao público e os recebe como em um parque aquático, brincando em suas falas as regras desse espaço e deixa claro o convite: “você podem ficar bem à vontade para se mover, para trocar de lugar, para dançar, para descansar, para deslizar pra dentro...”. O ambiente convida à imersão, o público é iluminado assim como o palco, uma sonoridade de água ao fundo habita o espaço. Um filtro de água e copos também são um convite para a ação do público. Ao alto, é possível observar uma instalação com três tubos metálicos que se entrelaçam, e também uma tela de projeção formada com um tecido pequeno instalado acima, como uma televisão ou um aquário, que neste início tem a mesma ilustração que divulga a obra, tubos que se entrelaçam, e que depois vão se diluindo na imagem de ondas do mar. As três lavam seus rostos em um recipiente transparente com

⁴ Integraram a ficha técnica deste projeto os seguintes artistas: Direção, Criação e Performance: Nina Giovelli, Olívia Niculitcheff e Renata Passos / Trilha Sonora: Otávio Carvalho / Iluminação: Afonso Costa / Figurino: Ateliê Vivo (Andrea Guerra, Carolina Cherubini, Flávia Lobo de Felício, Gabriela Cherubini) / Provocação: Pat Bergantin / Operação de vídeo-projeção: Renato Grieco / Operação de som: Gil Douglas e Mayra Liger / Projeto gráfico: Felipe Teixeira / Produção: Raissa Bagano / Ilustração: Colin Macfadyen / Fotografia: Mayra Azzi.

⁵ O desenvolvimento de um site poético sobre anatomia seria meu trabalho final da formação, esta ideia reverberou em Renata Passos, que começou a desenvolver as páginas do site junto comigo, colaboração que dura até hoje, e em Nina Giovelli, que colaborou pontualmente com os materiais acerca deste processo de criação. O hotglue, plataforma para criação de sites, não tem layouts pré determinados, de modo que permite uma liberdade muito grande na construção do site. Esta plataforma digital de estudos anatômicos e poéticos nos serviu como caderno de estudos e recurso cenográfico no contexto das duas primeiras aberturas de processo. O site, até o momento da escrita deste artigo, ainda não teve um lançamento oficial, apesar de estar disponível para acesso na internet atualmente no link <https://dancaranatomia.hotglue.me/>

⁶ Este objeto relacional, inspirado em Lygia Clark, nos foi apresentado quando eu e Renata participamos de uma residência artística ministrada pela artista e pesquisadora do Body-Mind Centering Daniella Lima, na Oficina Cultural Oswald de Andrade. Foi ela quem nos mostrou o material de silicone que usamos em *Parque Aquático*, que pode ser preenchido com água e apresenta, ao mesmo tempo, maleabilidade — permitindo sentir a fluidez da água — e resistência, sem rasgar ou estourar mesmo com o peso de corpos sobre ele.

água e a luz vai abaixando enquanto vozes ecoam gravações poéticas, até que fique tudo escuro. Blackout. Uma voz na sala convida o público a uma meditação guiada - que será esmiuçada no próximo capítulo.

Ao abrir os olhos, as luzes vão acendendo em ritmo lentíssimo, como para deixar os olhos se acostumarem. Luz amarelo âmbar, os corpos estão sobrepostos, amontoados como órgãos, próximos aos chão, e se movem em deslize, se tocam, se deslocam lento, se sobrepõem, podemos ver partes do corpo que por vezes parecem não saber de onde vem, com as roupas que se confundem, mãos, pernas, cabeça, bocas que se abrem. Na pequena tela, a viagem pelo tubo digestivo e a paisagem em movimento se projetam. Esse amontoado de corpos em relação se desloca pela sala. Assim como a trilha sonora, os corpos vão ganhando ritmo, acelerando e ganhando distanciamento com a atitude dos membros, ativação dos braços, mãos, pernas, que afastam e criam espaço entre, e vão criando espaço também para ficarem de pé.

Os corpos se separam, Olívia começa um movimento vigoroso, fluxo do sangue arterial de abrir e fechar os membros enquanto se desloca em uma diagonal. Nina, ao chão, estende os pés para cima, Renata se move mais lentamente de pé, locada em um espaço abaixo da projeção que parece virar um aquário, com peixes que passeiam. Vão se criando deslocamentos, circuitos, um chicotear arterial para fora, uma sinuosidade venosa, pulsação e ritmo, algumas ações se repetem, como a imagem do corpo no chão com as pernas para o alto em pausa. Nesses circuitos as performers vão ligando fitas led vermelhas que se estendem ao chão como veias - também veias vão se fundindo na imagem dos peixes no aquário. O espaço iluminado é tomado pela cor vermelha. A música faz uma transição lenta, que vai e volta, de modo que por vezes o ritmo do corpo propositalmente não corresponde a sonoridade. Conforme a música se torna mais ritmada, eletrônica, se estabelece, as performers vão também, em seus circuitos de deslocamento e dança, vestindo capas transparentes que compõem seu figurino. Se agrupam em coro, um coro pulsante que vai se deslocando junto pelo espaço. As instruções verbais voltam a ecoar na sala, a voz gravada de Nina fala sobre o coração anatômico e convida que as pessoas coloquem a mão no coração. O coro para de se deslocar, uma mesma ação marca uma pulsação que se repete até que se espalham pelo espaço. Dançam e em corte seco a música se transforma em uma valsa e as performers caem no chão, o que se vivifica são seus movimentos internos e respiração. A projeção tem um tom irônico, mostrando a imagem em câmera lenta de células sanguíneas passando pela veia. A música e o corpo voltam a dançar de repente, é uma quebra brusca que acontece ainda mais uma vez. O áudio convida as pessoas para dançarem junto, e também as performers vão chamando as pessoas para habitarem a cena e dançarem junto. O público se junta e dança como em uma festa.

Aos poucos a música vai cessando e a sonoridade das águas retornam, a luz vai mudando, o

clima vermelho e as luzes de festa vão saindo. Nesse momento, Olívia convida o público a caminhar pelo espaço, como se então aquele contexto se tornasse uma aula. Ela convida que as pessoas coloquem as mãos no coração para sentir como está sua pulsação, e que façam uma pausa. Soltando as mãos, convida levarem a atenção até a cabeça, onde conduz a sensação alquímica do sangue filtrado se tornando líquido cefalorraquidiano. Vai trazendo nas palavras a qualidade de leveza desse fluido e induzindo ao movimento, a percepção daquilo que se projeta ao céu e mesmo da sensação do ar tocando a pele. Também há um aviso sobre a presença de tubinhos de sabão nos pés da cadeira, que todos podem pegar para fazer bolinhas de sabão. Na projeção, durante a condução, imagens anatômicas do cérebro e do caminho do líquido cefalorraquidiano começam a aparecer e vão se fundindo com a imagem branca da neblina. A sala com luz branca, azulada, se enche também de neblina, fumaça branca. Grande parte do público participa da experiência, move-se em lentidão, brinca com os sacos de água e faz bolhas de sabão. Outra parte do público assiste a essa cena coletiva como parte de toda a encenação. A trilha sonora, o nevoeiro, as bolhas que flutuam, os movimentos leves e lentos, tudo parece suspenso e preenchido de um estado onírico, como um sonho. A luz vai baixando muito lentamente, e quando a escuridão toma conta, um momento de silêncio e as palmas que aplaudem, chegamos ao fim.

Meditação das águas que percorre os três cérebros

O primeiro experimento da meditação guiada em áudio surgiu na abertura de processo, onde o áudio era ativado no uso do site *Dançar Anatomia*. Quando deixamos de usar o site como projeção, o áudio tornou-se uma composição sonora que emerge como uma voz no espaço mesclada à trilha sonora do espetáculo. Se antes a meditação conduzia a atenção ao tubo digestivo, ela se transformou em uma meditação que introduz a temática das águas, integrando um prólogo que convida a contemplar a interdependência dos nossos fluidos internos com todas as águas que existem no mundo, e que em seguida passa pelas regiões dos três cérebros. Também no início do processo de criação e nas primeiras aberturas ao público, o áudio foi gravado apenas com a minha voz, para a estreia do espetáculo incentivei que experimentássemos um áudio com uma pluralidade de vozes. Wânia Storolli escreve que “a voz nos traz sempre sua relação com o corpo.” (Storolli, 2020, p.105), pensamos que as três vozes poderiam dialogar com os nossos três corpos em cena.

A seguir, trago o roteiro do áudio inicial na íntegra, destrinchando suas partes para observar a experiência que as palavras vão instruindo e conduzindo no espectador. O áudio desta parte tem duração aproximada de 12 minutos. Este roteiro foi escrito coletivamente por nós três, diretoras e performers do trabalho, nos inspirando na nossa própria experiência como alunas e professoras do

método, em instruções dos Manuais de Estudos Somáticos da formação na escola Body Mind Movement e usando trechos de escritas automáticas realizadas no processo de criação. É importante ressaltar que o roteiro foi criado com a finalidade de ser enunciado vocalmente, “para caber na boca”, e que a escrita tem a limitação de não possibilitar sentir o tempo das pausas e silêncios entre as falas, que são essenciais em uma condução somática, além de não ser possível sentir a entonação e intenção da voz. Tecendo nossas três vozes, optamos pela minha voz evidenciar os momentos em que são dadas instruções mais diretas, enquanto as vozes de Nina e Renata evocam partes mais imagéticas e poéticas do texto. Ao fundo de nossas vozes, há uma sonoridade suave de água que compõe a trilha sonora.

O áudio começa fazendo um convite ao público, ao dizer que irá guiá-lo em uma viagem, instruindo um modo de sentar-se e o convidando a fechar os olhos, ao mesmo tempo que também a luz da sala vai diminuindo até um blackout. É feita também uma referência ao objeto com água que o público recebeu no início do espetáculo.

Vocês estão me ouvindo? Você pode me ouvir? Quero guiá-las em uma viagem. Para isso, peço que você se sente de modo confortável e com sua coluna alinhada. Agora, feche os olhos. Você tem em suas mãos um pequeno balão de água? Se ele estiver em outro lugar, pode pegá-lo agora. Experimente sentir as bordas deste balão e a água que está contida dentro dele. Se você quiser, você pode mover seus dedos e mãos apertando suavemente ou passá-lo de uma mão para outra brincando com ele de modo que você possa perceber seu peso e o movimento líquido.

Convidamos para a sensação tátil com o objeto, o que no método BMM é um elemento que ajuda a corporificar nossos fluidos, para em seguida fazer um movimento onírico, convidando a imaginação do público. As palavras levam a pessoa ouvinte a passear por diversas imagens, tanto de águas fora do corpo, quanto de águas dentro do corpo, buscando uma consciência da interdependência da nossa relação entre corpo e ambiente sob a perspectiva das águas. A relação de toque com o objeto aquático torna mais vívida a imaginação das imagens que iremos propomos.

Enquanto você sente essa água em suas mãos, você pode lembrar que seu corpo é 70% água. Esse balão foi enchido com a água da torneira, que percorreu quilômetros em canos subterrâneos vindos de um grande reservatório; ela foi uma chuva que caiu de uma nuvem densa e antes de virar nuvem, evaporou do orvalho das folhas, e antes disso essa água era uma poça, ou estava no alimento de alguma criança em uma cidade longe longe longe daqui. Fora do corpo a água é rio, córregos, cachoeiras, oceanos, lagos, gotas de chuva, aquíferos subterrâneos, vapor, neblina. Dentro do corpo, sangue, saliva, líquido celular, secreções, líquido intercelular, linfa e outros que circulam, evaporam e se transformam como na terra. Eles jorram, gotejam, correm, pressionam e redemoinham. As moléculas de água que existem em suas mãos são as mesmas que a de bilhões de anos atrás. Elas já estavam no mundo habitado pelos dinossauros. As moléculas de água dentro de você já foram gelo glacial ou a umidade da respiração de um cão descansando no alvorecer. Toda água do seu corpo dançou e segue dançando durante eras no ciclo do clima e da vida neste planeta.

A seguir, dando uma nova instrução tátil, que leva a atenção a sentir a parte interna de sua boca, o áudio volta a evocar a imaginação da pessoa ouvinte, convidando sua mente a viajar no tempo, há milhões de anos atrás, quando na história da evolução houve a transição de alguns seres da vida

aquática para a terrestre. As instruções sobre a boca voltam, caso as imagens e reflexões evocadas tenham distraído a pessoa receptora ou tirado sua atenção de sua própria sensação corporal. Esse movimento de voltar a atenção, vez após vez, às sensações do corpo, é um chamado à presença e uma função importante das instruções.

Aproveite esse imaginário de águas e sinta sua saliva. Você pode passar a língua pelos dentes e pelas paredes internas, ir se conectando com essa mucosa, com essa saliva. Sua saliva e seus fluidos corporais são remanescentes do oceano primitivo no qual toda a vida se desenvolveu. Quando seus ancestrais se transformaram e começaram a viver na terra, sentir a gravidade e respirar o ar, trouxeram o oceano com eles contido dentro de suas paredes corporais. Somos como um oceano ambulante. Experimente sentir a textura da sua boca com a sua língua, imagine que essa umidade e maciez é a qualidade interna do seu corpo e quando você engole a saliva, ela desliza por um tubo flexível e em pouco tempo se mistura a um mundo líquido em constante movimento e transformação. Cavando caminhos as águas se encontram em seu território, em sua função humana improvisada. Por ora, sou sangue, amanhã quem sabe vou gotejar na parede de uma caverna. As águas são livres. Me pergunto se as células de água tem memória. Nos vejo encharcadas de toda a memória do mundo. Toda a experiência de todo o planeta, molhada em nós.

Instruindo o público a deixar a bolsa de água e a colocar as mãos na cabeça, transitamos para um outro movimento do áudio. No primeiro momento, temos uma relação mais forte com a imaginação das águas presentes em todo o mundo, neste segundo momento, levaremos a atenção da pessoa ouvinte a passear pelas regiões dos três cérebros, começando pelo cérebro-cabeça.

Agora você pode deixar um pouco de lado esse balão de água, pode colocar no seu colo de modo confortável, ou se preferir, deixá-lo no chão por alguns momentos. Vou te convidar a levar suas mãos à cabeça, tocando seu crânio de forma suave, pode deixar suas mãos abertas sentindo esse volume esférico. Se quiser pode mudar o lugar das mãos de modo que você possa mapear a sua cabeça, esse lugar mais rígido por fora mas que por dentro é uma cavidade preenchida de líquido, seu cérebro é mais de 90% água. Então vá deslocando sua atenção para essa parte interna, imagine seu cérebro pesado, úmido, banhado em um líquido transparente e leve. Aos poucos você pode brincar de inclinar a cabeça para um lado... e para o outro... um pouco para a direita... e para a esquerda, inclinando também para frente... e para trás. Você pode escolher se continua com o toque das mãos ou não, experimente brincar um pouco com essas pequenas inclinações da sua cabeça imaginando esse fluido que move por dentro. Perceba o peso derramando-se em direção a parede interna dessa cavidade. Os fluidos do nosso corpo respondem à gravidade. Imagine essa cabeça redonda como se fosse uma grande célula, uma membrana preenchida com água. Quando inclinamos para um lado todo o peso desse líquido cede. Quando nos movemos, a água no interior de cada uma de nossas células se move respondendo à gravidade. É próprio do líquido deformar-se, adaptar-se, abster-se da forma para seguir o seu peso. Como a água que corre na sarjeta das ruas inclinadas, o copo que transborda quando estamos distraídas, nossas grandes massas líquidas que se agitam quando um ônibus freia de repente. Você pode ir acalmando sua cabeça, voltando ao seu eixo, sinta este fluido assentado em suas estruturas internas.

Na experimentação acima, o público se conecta com a qualidade fluida de seu cérebro. No BMM, essas práticas que trabalham o movimento fluido da cabeça e a corporificação dos fluidos dessa região ou do cérebro enquanto órgão, tendem a favorecer um estado de abertura e receptividade, um estado menos discursivo ou racional e uma qualidade de relaxamento. O áudio também convida a imagens acessíveis que remetem ao cotidiano e que sensibilizam a relação dos fluidos com a força da gravidade. A seguir, o convite começa com uma atenção à respiração. Observar a respiração é um

recurso muito recorrente em práticas de meditação e é um suporte de prática bem tradicional nas práticas contemplativas orientais. Aqui, passamos pela respiração como um ponto de ancoramento que faz uma transição, para a seguir ir para o coração, criando relações a partir dessa função de levar oxigênio às células do corpo.

Agora, leve sua atenção para sua respiração, para esse movimento de inspirar e expirar. Aproveite para fazer uma respiração bem profunda. Pode colocar as mãos no seu coração e sentindo essa bomba muscular que nunca para, imagine esse sangue que leva o oxigênio para todo o corpo. Apesar do coração ficar ali no centro do peito ele se estende em quilômetros de veias que vão para todas as partes do seu corpo. O sangue chega nas extremidades dos pés e das mãos, mas também nas extremidades de cada veia, que vão se tornando cada vez menores até atingirem o diâmetro de uma única hemácia, um lugar minúsculo onde acontece a troca de substâncias com as células, transações líquidas. Um corpo inteiro líquido e vermelho.

Acima, o convite de levar as mãos ao coração direciona a atenção ao cérebro cardíaco. O toque é um suporte que tem muita força. Se simplesmente levar a atenção para o coração pode parecer abstrato para algumas pessoas, o toque vivifica a presença desse órgão, principalmente pela sensação tátil de sua pulsação e ritmo. Ao toque, instruído pelas palavras, se adiciona a visualização, nos convites a imaginar o percurso das veias e mesmo a cor vermelha deste fluido. Em seguida, as instruções do áudio levam as mãos até a barriga, conectando com o intestino, nosso cérebro entérico, e com o fluido seroso.

Deixando suas mãos pesarem e deslizarem pelo seu corpo você pode parar com as mãos ali na sua barriga ouvindo o seu intestino. Toda essa extensão de tubo em caminhos labirínticos. Esse órgão macio, quente, úmido, na região da barriga. Aproveite suas mãos repousando com suavidade em seu intestino de modo que você possa escutá-lo. Escutar com as mãos. Ele está calmo? Ou revoltado? Talvez você perceba o movimento da sua respiração. Talvez você perceba algum movimento. Enquanto você respira, tudo aí dentro se move. Para que qualquer movimento aconteça nesse espaço cheio de órgãos é necessário algum fluido que azeite essas relações. Os órgãos deslizam entre si, podem se adaptar, expandir, contrair, mudar seu tamanho, ficar cheio ou vazio, se mover sutilmente na lubrificação de seus fluidos. Volte a sentir sua saliva para se conectar com essa qualidade líquida que abarca seu mundo interno e que abraça seus órgãos. Você pode mover lentamente suas mãos ou sua barriga de modo a tentar acompanhar o movimento sutil desses órgãos que deslizam graças ao líquido seroso. Como você se sente?

Como nos outros dois cérebros, também no cérebro entérico, nos apoiamos no recurso do toque, “escutar com as mãos”, como um aliado em trazer nossa atenção e presença. Além de elementos que nos ajudam na visualização, como a imagem do tubo e de suas qualidades como umidade e maciez. Aqui, são feitas também algumas perguntas para a pessoa ouvinte, as perguntas são muito usadas em instruções somáticas e não tem necessariamente o intuito de serem respondidas, mas sim de levar a atenção a algo com curiosidade, de abrir caminhos para investigação, mesmo uma investigação que se dá na experiência direta de observar uma sensação e não de forma discursiva. Para se conectar com o fluido seroso, é sugerido o movimento, que torna mais fácil perceber a qualidade fluida ou sentir concretamente esse deslizamento dos órgãos entre si. Em seguida, um último convite é feito, onde as três vozes se mesclam para anunciar o fim dessa experiência e o começo de um próximo

momento, agora de apreciação das performers em cena.

Aos poucos, você pode ir deixando esses fluidos, relaxando suas mãos, soltando... Sinta o apoio do chão. Mova o que precisar. Vá abrindo seus olhos.

Ao abrir os olhos, o público está com uma qualidade de presença diferente de quando chegou a sala, mais aberta e relaxada, tanto para contemplar a dança assistida, quanto para se engajar em novos convites que serão feitos ao longo da performance.

Audiotour, audioguia ou novas possibilidades: um áudio que caminha por dentro

O convite dessas palavras que se acumulam aqui é olhar para esse fenômeno estético de uma voz que ecoa no espaço e que conduz o público a uma experiência. Ondas sonoras que vibram, que chegam aos ouvidos e ao corpo. Alfredo Bosi define a voz como “vibração de um corpo situado no espaço e no tempo.” (Bosi, 2000, p.49) e Storolli traz sua qualidade “efêmera e invisível” e que “nos remete desde sempre a uma corporeidade.” (Storolli, 2020, p.105). *Parque Aquático* apresenta a voz em dois suportes; a voz gravada nas caixas de som, e a voz emitida presencialmente pelas performers. Neste texto, me debruço principalmente na voz gravada, iluminada por Storolli quando escreve que “quando ouvimos uma voz humana, ainda que através de aparatos tecnológicos, ouvimos a corporeidade desta voz, algo de sua origem corpórea. Esta voz, separada portanto de seu corpo de origem, também é uma voz desincorporada.” (Storolli, 2020, p.107).

Há um desafio em nomear o áudio que integra o prólogo desta obra, que gostaria de enquadrar dentro do campo, ou da família, dos *audiotours*. A palavra *áudio* nos remete a essas vozes *desincorporadas*, a sons gravados por gravadores e reproduzidos posteriormente. *Audiotour* ou *audiowalk*, são termos usados em se tratando de experiências artísticas contemporâneas, mas principalmente em casos de deslocamento físico, áudios que nos convidam a caminhar. Uma voz sem corpo, que mesmo sem me dar as mãos, me leva para passear. A expressão *audioguia* é um termo usado em museus, em áudios institucionais e muitas vezes direcionados a turistas. O áudio presente em *Parque Aquático* integra o escopo das obras artísticas contemporâneas e apesar de não trazer um convite para o deslocamento físico, traz um convite ao deslocamento da atenção do espectador, se configurando como uma experiência estética.

Penso na atenção como algo que se desloca. Vou propor uma pequena experiência aqui, nas palavras. Te convido a observar os seus lábios, pode passar a língua por eles, fazer algum tipo de movimento com a boca, sentir sua textura. Repouse sua atenção nos lábios, enquanto segue lendo essas linhas, ou fazendo uma pequena pausa no texto para depois seguir. Então agora, leve sua atenção para

seus dedos do pé direito, você está descalço ou com sapatos? Observe se há espaço para eles caso esteja de sapato. Observe se tem alguma sensação de temperatura, se estão frios ou quentinhos e experimente mover suas articulações. Voltando a atenção para o texto, para esses traços finos e pretos que formam aquilo que chamamos de palavras, te faço outras perguntas: quando você foi da boca, lá em cima, até os dedos, lá embaixo, o que é que foi? Quem é que se deslocou? Será que eu posso dar as mãos à minha própria mente e levá-la para passear?

Fazer essa experiência aqui, por escrito, demonstra o poder semântico das palavras e dos enunciados que geram ação - assunto também tratado por John Austin em sua teoria dos atos de fala, na qual não nos aprofundaremos - que tem efeito em nossa atenção e podem fazê-la passear. Quando a palavra é escrita, é necessário manter a atenção, ou ao menos alterná-la, no campo visual, em uma ação que exige uma atenção específica, a leitura que decodifica as palavras. Quando a experiência acontece com a voz falada, presencialmente ou em áudio, e principalmente quando acontece de olhos fechados, ou no escuro, como é o caso do *Parque Aquático*, o foco interno predomina e a experiência se torna mais vívida, com a atenção podendo repousar apenas nas sensações táteis, podemos ter uma experiência mais corporificada. Na obra analisada, essa sonoridade que chega aos ouvidos do espectador através do áudio que ecoa na sala é elaborada de modo a conduzir a atenção ao corpo e a trazer uma experiência análoga a que as artistas buscam em sua pesquisa somática de dança, a corporificação de seus fluidos. Cada palavra proferida, som que reverbera no espaço, tem o poder de ativar a imaginação pois tem significado. Bosi fala dessa presença energética da palavra, que pode trazer a presença de algo que não necessariamente está ali.

Na fonte de todo o processo da fala temos uma presença energética: uma vontade-de-significar que produz as miríades de ações verbais e não verbais a que chamamos fenômenos de expressão e de comunicação. Essa força intencional de base, própria de todos os atos psíquicos, é capaz de fazer presentes objetos distantes ou imaginários. E é capaz de trazer a consciência a si mesma. Mas como se dá tal ato de presença? Mediante *signos*. (Bosi, 2000, p.51)

Esse *ato de presença* que se dá mediante *signos*, que fazem presentes objetos imaginários - imaginários na medida em que a palavra não é o objeto em si - faz ecoar os escritos sobre *corporalização* de Cohen, a palavra como ponte para a visualização.

Diversos aspectos da linguagem do *audiotour*, em consonância ou em oposição, me dão referência para vislumbrar essa experiência em áudio, e passarei por esses aspectos a seguir cotejando as intenções desta obra à pesquisa de Verônica Veloso, que se debruça tanto sobre os *audiotours* especificamente, quanto em outras ações performativas que acontecem no contexto urbano. Ao dizer que os *audiotours* “se configuram a partir da junção de um percurso - a visão e exploração de um espaço em movimento - com uma composição sonora.” (Veloso, 2021, p. 259-260), podemos nos inspirar na experiência que engendrei acima, análoga as instruções enunciadas na gravação, para pensar que no percurso de exploração do espaço, o espaço é o próprio corpo, o percurso são os três

cérebros, e o que guia essa experiência é uma composição sonora. Veloso, ao evocar o termo de *médiamotion* de Walter Moser, exemplifica que mesmo na ação de ler um livro, “o sujeito movimenta-se mentalmente pelo efeito de sua imaginação.” (Veloso, 2021, p. 267). Também nessa experiência, a atenção movimenta-se junto à imaginação do espectador, em um jogo de imagens e sensações que ao mesmo tempo que o mantém em presença no aqui-agora, criam, no contexto, um espaço ficcional e imersivo.

Assim como Veloso diz que a “faixa sonora visa a ocupar o espaço de escuta do espectador, compreendendo além de textos, músicas, ruídos, sons ambientes e silêncios. [...] na maioria dos casos, a faixa sonora se constitui como um espaço imersivo, deslocado do espaço do real.” (Veloso, 2021, p. 260). A ideia de espaço imersivo percorre toda a encenação de *Parque Aquático*, desde a composição sonora, não só do prólogo como de todo o espetáculo, a disposição do público e dos elementos cenográficos, e a iluminação que considera o público ocupando o espaço junto às performers, não enfatizando uma separação entre palco e plateia. Existe uma espécie de ficção, não no modo convencional como entendemos a contação de histórias, mas na medida em que parecemos habitar um “parque aquático” de dentro dos nossos próprios corpos, como um deslizar por um tobogã que são nossas veias.

Optamos por colocar o áudio nas caixas de som da sala e não em fones de ouvido, como comumente acontece em experiências de *audiotour*. Veloso traz Anyssa Kapelusz, que diz que o uso de fone de ouvidos “engendra um paradoxo evidente: enquanto a escuta teatral é tradicionalmente coletiva - o público aparece como o “grande ressonador” no fenômeno de co-presença cena-sala -, os fones geram uma experiência privada, que fecha o ouvinte em si mesmo (Kapelusz, 2013, p. 125 apud Veloso, 2021, p. 284). Veloso tensiona essa ideia, defendendo seu conceito de *coralidade espectadora*, em *audiotours* que são ativados ao mesmo tempo por um coletivo de pessoas, e que existe a “composição de uma outra coletividade, estabelecida pelo uso de um dispositivo comum.” (Veloso, 2021, p. 285). Em *Parque Aquático*, no momento deste áudio, os espectadores não precisam se deslocar pelo espaço físico, não há a necessidade dos fones de ouvido. Apesar desta escolha seguir um teor prático, ela também traz um efeito estético e experiencial diferente; a sensação de uma voz onipresente que ressoa por todo o espaço, e todos sabemos que a escutamos por igual, uma escuta coletiva que faz do corpo do público um *grande ressonador*, como nos traz Kapelusz.

Ao comentar as obras sonoras da artista Janet Cardiff, Veloso nos traz a reflexão do meio pelo qual essa linguagem nos chega: o som. As ondas sonoras nos colocam em estado de imersão e se assemelham aos nossos pensamentos.

[...] quando começou a usar o som como meio para sua criação, Cardiff percebeu seu caráter contínuo, que toca diretamente na memória, pois não podemos nos desligar de algo que acabamos de ouvir. Do mesmo modo, o som nos toca fisicamente e nos afeta diferentemente da visão. Não há pálpebras para impedir que se ouça determinado som. Por esse motivo, quando

ouvimos o som é como se mergulhassemos num outro ambiente, do qual não conseguimos facilmente emergir. A escuta está igualmente relacionada com o pensamento [...] (Veloso, 2021, p. 264)

Se nos *audiotours* o fone de ouvido gera uma intimidade de uma voz “sussurrada ao pé do ouvido”, que “substituiria a voz da consciência” (Veloso, 2021, p. 280), Paul Zumthor, quando discorre sobre a oralidade e os poemas que antigamente ganhavam seu sentido emanados pela voz, escreve que “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta.” (Zumthor, 2018, p.77). Não só a voz no pé do ouvido mas a própria qualidade do som traz essa sensação de algo que se infiltra em nossos pensamentos, algo que se torna também parte do corpo de quem escuta.

Tanto os *audiotours* quanto, não só o áudio do prólogo, mas toda a encenação de *Parque Aquático*, busca desafiar a ideia de um espectador que contempla uma cena, realizada pelas performers, sentado em sua cadeira, apesar de considerar que a “inclusão do espectador não significa sua exposição desnecessária, como acontece em peças ditas interativas” (Veloso, 2021, p. 73). Veloso, ao falar dos *audiotours* comenta que

[...] estamos diante de uma modalidade artística que rompe com a ideia de recepção. [...] Em muitos casos, o artista nem mesmo se faz presente; ele não constrói visões, ele as revela, ele as recorta do espaço real ou ele as narra, ele as inventa na forma de ondas sonoras. Por outro lado, não cabe ao espectador receber algo, mas acionar seus sentidos à medida que se põe em deslocamento [...] (Veloso, 2021, p. 287)

Se nos *audiotours* “algumas ações implicam o espectador a tal ponto, que ele deixa de ser “somente” observador e passa a ser também realizador da obra.” (Veloso, 2021, p. 267), também no áudio prólogo de *Parque Aquático* isso acontece, sendo a obra, neste momento, a própria experiência de sensações e imaginação que o espectador vivencia. Nos próximos atos que compõem a encenação da dança, as pessoas têm a opção de escolher aceitar ou não os convites que a tornam realizadoras da obra ou meras “observadoras”.

Nesse sentido, Veloso traz o espectador como “princípio ativo” da obra, termo cunhado por Sophie Lucet, mas ressalta que “isso não significa afirmar que esse espectador seja ativo, em detrimento de uma possível passividade de outro espectador que permanece sentado ao longo de sua fruição artística. Associar a “atividade” (em oposição à passividade) ao deslocamento físico reforça a dicotomia corpo e mente” (Veloso, 2021, p. 73). Em *Parque Aquático*, o espectador pode vivenciar diferentes modos de fruir a obra. Como considerado por Veloso, um espectador sentado não está necessariamente passivo, nem mesmo na contemplação de obras mais tradicionais. No áudio prólogo de *Parque Aquático*, essa ideia é radicalizada, pois não há nada a ser assistido. Como princípio ativo da

obra, a pessoa espectadora, mesmo sentada em sua cadeira, está envolvida em uma experiência que a torna a própria obra,

Desse modo, afirmar que o espectador pode ser transformado em “princípio ativo” da ação nada tem a ver com ser ativo ou passivo. O que afirmo é que o espectador pode ser considerado, metaforicamente, como um dos elementos (ou substâncias) que consegue ter ação sobre o evento cênico (ou organismo). (Veloso, 2021, p. 74)

Uma das conclusões a que ela chega é que “Quanto mais performáticas são as ações analisadas, mais dissolvida aparece a figura do espectador.” (Veloso, 2021, p. 410) É justamente o campo da performance que nos ajuda a enxergar as consonâncias de *Parque Aquático* com a linguagem do *audiotour*. Se a pesquisa de romper com a ideia de recepção é um ponto central na encenação - o que nos levou a pensar a obra como um *espetáculo interativo* - outro de seus pontos centrais é sua forte relação com processos pedagógicos - o que nos levou a pensar a obra como uma *aula-performance*. Esses pontos se conectam, e se explicitam na seguinte observação de Veloso,

Assim como a encenação e a obra de arte, a figura do espectador encontra-se em oscilação. Modalidades artísticas distintas deixam de funcionar na base do mostrar/ver, do promover/receber. Elas estão fundadas sobre proposições dialógicas, interessadas em troca, em fricção e em desestabilização dos meios. Ou ainda, em proposições pedagógicas, uma vez que anunciam aos espectadores os modos de operar da criação contemporânea. (Veloso, 2021, p. 77)

Um áudio que convida o público a tocar seu próprio corpo, observar sua respiração, imaginar o sangue percorrendo por suas veias, desestabiliza os meios do que seria fruir um espetáculo de dança na medida em que enuncia os modos de operar da própria qualidade de movimento investigada pelas performers, e dá ao público um guia acessível de como seguir este caminho. Este procedimento abre espaço para a troca de saberes, para o público tecer a obra junto conosco enquanto ela se faz, na escuta, nos toques e nas danças conjuntas que se seguirão. Veloso tem como uma das hipóteses iniciais da sua pesquisa que “à medida que se reconhece um potencial pedagógico nessas modalidades artísticas contemporâneas, elas se configuram como dispositivos relacionais e dialógicos capazes de colocar a figura do espectador no primeiro plano da discussão.” (Veloso, 2021, p. 32). Em sua conclusão, retomando esse aspecto, ela diz ver na “solicitação do espectador para se posicionar” um potencial pedagógico, pois “o fato de a experiência artística colocar o espectador em situação, expondo-o a algo diferente daquilo a que está acostumado, cria uma condição de aprendizagem.” (Veloso, 2021, p. 410)

Também em *Parque Aquático*, nos interessa habitar um espaço imersivo que crie condições para a aprendizagem coletiva. Como professoras, as três performers trazem em sua trajetória pessoal a experiência de conduzir aulas. Uma grande inquietação que inspirou esse trabalho foi criar uma experiência que se confundisse entre o que é uma aula e o que é assistir a um espetáculo. Borrar os limites entre essas duas experiências, pedagógica e artística, como se elas pudessem se fundir como uma experiência única. As instruções do áudio se assemelham às instruções que poderiam ser dadas por uma pessoa na função de professora do método BMM conduzindo sua aula. Também na transição

do segundo para o terceiro ato, a condução das pessoas “caminharem pelo espaço” brinca com uma proposição muito usada em aulas de dança e teatro. As instruções que se seguem, guiadas pela voz da performer, se assemelham a uma aula, mas a composição dos elementos estéticos - trilha sonora, iluminação, cenografia - mantém a sensação do espetáculo, o que traz também uma sensação onírica, como de habitar um sonho.

Discorrendo sobre os *programas performativos* de Eleonora Fabião, Veloso diz que quando esta artista

[...] ressalta que as ações poderão ser realizadas tanto pelo artista, quanto pelo público - retirando das mãos do artista o privilégio do fazer artístico - ela reforça o aspecto político do fazer performance. É a esse aspecto abrangente e inclusivo da performance que me refiro quando penso no potencial pedagógico de cada uma das experimentações analisadas; é sua capacidade de se autoexplicar, de apresentar seu modo de usar [...] (Veloso, 2021, p. 68)

Um dos aspectos políticos do nosso fazer é a democratização dos saberes somáticos, que são ainda inacessíveis para muitas pessoas, principalmente levando em conta os altos valores cobrados nas formações desses métodos no Brasil. À medida que conduzimos o público com instruções somáticas, damos a eles os *modos de usar* desse método, criando uma obra que busca incluir as pessoas espectadoras. O público de *Parque Aquático* se mostrou muito aberto e a obra foi bem recebida por pessoas diversas, tanto crianças - que se divertiam muito com os balões de água, as bolhas de sabão e a liberdade que tinham de circulação -, quanto para adultos e idosos. Também notamos que não só pessoas profissionais da cena - que é um público comum frequentador da cena contemporânea em São Paulo - mas também pessoas de outras áreas de interesse, embarcaram nas proposições de dança.

Ainda sobre o potencial pedagógico, analisando Janet Cardiff, Veloso diz que “observar o modo como a artista mescla ficção e instrução - mobilizando de modo convidativo e não autoritário o corpo do outro - é uma forma de verificar como propor enunciados, algo tão caro para quem coordena processos de criação e aprendizagem.” (Veloso, 2021, p. 271) O que nos permite revelar ao público nossos *modos de usar* são as instruções somáticas. Entendo como instrução somática uma orientação, conduzida oralmente em tempo real, daquilo que está sendo pesquisado dentro de um contexto de aula de técnicas que se enquadram no campo da Educação do Movimento Somático. A orientação verbal convida a pessoa ouvinte a determinada experiência, levando a consciência, ou a atenção, a se direcionar para aspectos de seu próprio corpo ou da relação do corpo com o entorno. Estas instruções se baseiam em uma perspectiva processual e de respeito à singularidade de cada corpo. Penso também, que se enquadram nessas instruções, qualquer condução oral que leve a atenção para uma sensação interna do corpo do ouvinte, que leve de modo convidativo e gentil a consciência do ouvinte a escuta do seu próprio corpo e que evoque a presença. Quando pensamos sobre os *audiotours*, isso pode ou

não fazer parte, alguns áudios podem ter uma forte tendência a ficção e criação de narrativas, outros à instruções mais diretas de deslocamento e de atenção externa ao espaço, outros podem mesclar esses modos com instruções somáticas. É possível ter momentos muito curtos dessas instruções somáticas em meio a instruções de outra ordem, ou tê-las como principal método, em primeiro plano, como é o caso do áudio que integra o prólogo de *Parque Aquático*.

Se na Educação Somática o cuidado com as outras pessoas tem um lugar central de importância, sendo a saúde uma das disciplinas que os estudos somáticos congregam, quando Veloso conecta o potencial pedagógico à experimentação de outros modos de vida, abre espaço não só para sonhar, mas para agir a partir do mundo que acreditamos, criando outros modos de existir e de se relacionar, mais pautados no cuidado e na escuta de si para uma melhor relação com o outro e com o mundo. A proximidade entre arte e educação por consequência faz nascer a dupla arte e vida. Assim, esta última reflexão ressoa em nossas práticas,

[...] o potencial pedagógico das ações analisadas possibilita a expansão da noção de arte como campo que se aproxima cada vez mais da esfera da vida. É certo que quando os artistas se posicionam na fronteira entre arte e vida, eles se posicionam justamente nessa brecha, nesse intervalo entre uma coisa e outra. Contudo esse posicionamento não significa a dissolução da arte, mas a ampliação de seus domínios de tal modo que a arte possa não só tornar a vida possível, mas se tornar um espaço de experimentação de outros modos de vida. (Veloso, 2021, p. 35)

Conclusão

Ao vislumbrar a encenação de *Parque Aquático* e analisar o áudio meditativo que integra seu prólogo, é possível observar como os estudos dos fluidos corporais e a corporificação destes, tal como abordados na metodologia BMM, permeiam o trabalho tanto na preparação corporal das performers e na qualidade de suas danças, quanto nas instruções somáticas compartilhadas com o público por meio de convites. Se por um lado o trabalho ganha força em sua proposição pedagógica, na potência de suas ferramentas de interação e na qualidade gentil dos convites, chegamos a nos perguntar, enquanto performers e diretoras, ao final das apresentações, se o trabalho não ficou demasiadamente próximo de um formato de aula de BMM, carecendo de aprofundamento em sua estrutura coreográfica. Também nos questionamos se a escolha dos três atos e dos três fluidos nos levou à uma complexidade de investigar três qualidades de movimento, e portanto três corporeidades em dança, muito diferentes, o que exigiria muito mais tempo de trabalho para chegar na qualidade desejada. As dúvidas fazem parte dos processos criativos, seja antes, durante ou depois da criação de uma obra. O trabalho cênico, mesmo depois de "pronto", tem possibilidades de ser repensado e revisitado a cada nova apresentação, de modo que mesmo essa estrutura dramaturgica aqui analisada é movel, está ainda fluida como nossos

líquidos, em movimento de transformação.

Se tornou para mim mais evidente o quanto a obra *Parque Aquático*, apesar de apresentar-se em um espaço “caixa preta”, em caráter muitas vezes espetacular, tem grande proximidade com os estudos da performance. As dúvidas sobre onde esse trabalho deveria ser apresentado também permeou nosso processo criativo, nos perguntamos muitas vezes se ele poderia ser apresentado em galerias de arte, em espaços de convivência, em outros contextos fora do teatro, e o porquê de estar na “caixa preta”. O visionamento da gravação evidenciou para mim que essa experiência de estar dentro de um teatro com luzes cênicas tem a potência de ficcionalizar, de instigar a imaginação do espectador e de trazer uma sensação onírica, como a de habitar um sonho. O teatro também colabora no caráter imersivo da obra, cuja estrutura favorece a escuta da trilha sonora, tanto nos momentos de música mas principalmente no áudio prólogo que guia as instruções, que pode ser escutada com qualidade, ajudando na compreensão e na experiência meditativa que convidamos.

Dentro do objetivo de analisar o áudio prólogo que guia a experiência do público à luz dos estudos sobre *audiotour* desenvolvidos por Verônica Veloso, observo que dos aspectos que se assemelham estão: (1) a criação de uma composição sonora, já que em ambos os casos há uma trilha que entrelaça voz, sonoridades, músicas e ruídos; (2) o caráter de obra de arte contemporânea, visto que o áudio não tem caráter institucional e sim se configura como uma obra artística em dança, se aproximando também da performance; (3) o rompimento com a lógica do espectador como receptor, trazendo o público como *princípio ativo* da obra, independentemente dos conceitos tradicionais de ativo e passivo, uma vez que na experiência proposta pelo áudio, não há nada a ser assistido e o público está ativo e se torna parte da obra, ainda que sentado em sua cadeira; e (4) o potencial pedagógico, que se elucida por meio do compartilhamento com o público dos *modos de usar*, se evidenciando pelo uso de instruções verbais que conduzem o público em sua experiência, tanto nos *audiotours* quanto no áudio analisado, que foca nas instruções somáticas. Naquilo que se diferem, estão: (1) a condução de um deslocamento físico em um percurso no espaço, pois no áudio em questão o espectador fica sentado - porém este ponto de dissonância levou ao questionamento das noções de deslocamento e de espaço, inspirando a pensar no espaço do corpo e no deslocamento da atenção; (2) o uso de fones de ouvido, visto que no caso analisado, são usadas caixas de som onde o público ouve a composição sonora coletivamente; (3) o uso da visão, pois se em um *audiotour*, olhar as paisagens e elementos que compõem o espaço tem grande importância, considerando o deslocamento físico em um percurso, quando se trata de um percurso interno da atenção, é possível vivenciar a experiência com os olhos fechados, nos privando do sentido visual, como é o caso do áudio analisado.

Reconhecemos que há no *Parque Aquático* o risco inerente de propor convites interativos ao público, de não saber a priori se as pessoas irão aceitá-los ou não, e se aceitarem, o quanto e como isso

afetará a apresentação. Essa sensação de não saber o que acontecerá se assemelha à ativação de um *programa de performance* que visa uma participação do público, com uma ação clara do que será realizado mas com abertura ao acaso do momento. A qualidade estética de cada ato se refaz de acordo com a disponibilidade ou não do público, cada apresentação é única - claro que em todos os casos sempre é, mas aqui isso é radicalizado. Durante o áudio do prólogo, sofremos menos esse risco, pois é tão sutil a penetração desse convite, das *vozes desincorporadas* que entram pelos ouvidos, que não temos uma margem clara do quanto a participação ou não do público afetou a obra, não fica tão evidenciado esteticamente. O que podemos sentir é que o áudio, por sua abordagem somática, deixa o público mais receptivo, aberto para a experiência de contemplação da dança e mais disponível a interagir nos convites que se seguirão. As instruções que conduzimos no áudio se configuram também como um ato de cuidado com o público, visto que o procedimento de se conectar com cada uma das três regiões que propomos é chamada no BMM de “equilibrar os três cérebros”, o que em outro contexto, é usado como recurso de regulação em uma sessão terapêutica. Não sei ao certo como nomear a modalidade artística desta obra, nem como nomear a modalidade do áudio que integra seu prólogo, mas segue o desejo de realizar mais experimentos cênicos que se proponham estes caminhos pedagógicos.

Comecei este texto com um convite e termino com outro. Te convido a imaginar uma voz, uma voz que não se sabe bem de onde vem mas que chega para todos, uma voz que quando escutada se torna parte do próprio corpo, uma voz que cuida de cada um de nós.

Referências

- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, Perceber e Agir: Educação Somática pelo Método Body-Mind Centering**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**. Trad. Helena Mello. Rio Grande do Sul, n° 7, p. 77-88, fev, 2010.
- LIMA, Daniella de Araújo. **Desmanual de anatomia**. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.
- STOROLLI, Wânia. A voz desincorporada e a face do outro. **Revista Voz e Cena**. Brasília, vol. 1, n. 2, p. 104-119, jul-dez, 2020.

VELOSO, Verônica Gonçalves. **Percorrer a cidade a pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano.** Curitiba: Appris, 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Ubu Editora, 2018.



**AUDIOTOUR PATRIMONIAL DE NATIVIDADE – TO:
CONVERSA SOBRE UM PERCURSO DE PESQUISA
ARTÍSTICO-ETNOGRÁFICO DRAMATIZADO**

**AUDIOTOUR DEL PATRIMONIO DE NATIVIDADE - TO:
UNA CONVERSACIÓN SOBRE UN VIAJE DE INVESTIGACIÓN
ARTÍSTICO-ETNOGRÁFICA DRAMATIZADA**

**NATIVIDADE HERITAGE AUDIOTOUR - TO:
A CONVERSATION ABOUT A JOURNEY OF DRAMATIZED
ARTISTIC-ETHNOGRAPHIC RESEARCH**

Nei Clara Lima¹

<https://orcid.org/0000-0001-6710-0290>

Renata Ferreira da Silva²

<https://orcid.org/0000-0001-6433-6564>

RESUMO

Este artigo, construído em forma dialógica entre uma antropóloga e uma arte-educadora, da equipe do *Roteiro dos Afetos: Audiotour Patrimonial de Natividade - TO*, relata percursos da pesquisa base que deu origem às doze estações do *audiotour*, as contribuições singularizadas da equipe multidisciplinar e alguns de seus resultados. Trazemos a narrativa dramatizada e o roteiro teatral da 1ª. estação do *audiotour*, que ocorre no Escritório Técnico do Iphan, para mostrar a relevância do papel do Iphan nos processos de salvaguarda e de educação patrimonial e a sua disposição de dialogar com as populações locais, nesse caso, mediada por diferentes áreas de conhecimento enfeixadas na relação arte-antropologia.

Palavras - Chaves: Natividade, *audiotour* patrimonial, relações arte-antropologia.

RESUMEN

Este artículo, construido en forma dialógica entre una antropóloga y una educadora artística del equipo *Roteiro dos Afetos: Audiotour Patrimonial de Natividade - TO*, relata las líneas de investigación fundamentales que dieron origen a las doce estaciones del

¹ UFG – Professora Emérita - Doutora em Antropologia Social pela UnB. Nos últimos anos tem se dedicado à pesquisa de inventário, documentação e salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro.

² UFT – Professora Associada – Doutora em Educação pela UFSC. Atua no Núcleo de Práticas Pedagógicas do Curso de Licenciatura em Teatro e na Linha de Processos Criativos em Artes PPGARTES.

audiotour, las contribuciones singulares del equipo multidisciplinario y algunos de sus resultados. Se presenta la narrativa dramatizada y el guion teatral de la primera estación del audiotour, la Oficina Técnica del Iphan, para mostrar la relevancia del rol del Iphan en los procesos de salvaguardia y educación patrimonial, y su disposición a dialogar con las poblaciones locales, en este caso, mediado por diferentes áreas de conocimiento que integran la relación arte-antropología.

Palabras clave: Natividade, audiotour patrimonial, relaciones arte-antropología.

ABSTRACT

This article, constructed in a dialogic form between an anthropologist and an art educator, from the Roteiro dos Afetos team: Audiotour Patrimonial de Natividade - TO, reports on the basic research paths that gave rise to the twelve stations of the audiotour, the singular contributions of the multidisciplinary team and some of its results. We bring the dramatized narrative and the theatrical script of the 1st station of the audiotour, the Technical Office of Iphan, to show the relevance of Iphan's role in the processes of safeguarding and heritage education and its willingness to dialogue with local populations, in this case, mediated by different areas of knowledge bundled in the art-anthropology relationship.

Keywords: Natividade, heritage audiotour, art-anthropology relationships.

Prólogo

Neste texto conversam uma antropóloga e uma arte-educadora se deslocando pela cidade de Natividade, distante aproximadamente 220 km de Palmas, capital do Tocantins, no norte do Brasil. O passeio traz à tona um projeto em que ambas participaram, a criação do *Roteiro dos Afetos: Audiotour Patrimonial de Natividade - TO*, uma experiência sonora na qual os participantes acessam áudios via *QR codes* com seus dispositivos celulares. Ao caminharem num percurso contido pelo conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico da cidade, tombado pelo IPHAN em 1987, as pessoas podem experimentar doze faixas de áudio com informações, indicações de ações e paisagens sonoras. Lugares como igrejas, becos, casas e ruínas foram ativados com narrativas dramatizadas por meio das próprias vozes de moradores locais, revelando memórias, costumes, linguagens, hábitos, entre outras relações afetivas que entrelaçam as pessoas ao território onde vivem.

Natividade, cenário deste passeio, está situada na região das Serras Gerais, no sudeste do estado do Tocantins. Foi fundada em 1734, no tempo da mineração aurífera do período colonial, sendo considerada a cidade mais antiga do Tocantins.

A conversa que se propõe aqui potencializa o pensamento nômade a partir do encontro da antropologia e da arte no campo do Patrimônio Cultural. O pensamento nômade é concebido como

aquele em que as ideias circulam em forma de fluxo e fricção entre pessoas com formações diferentes, provocando a ruptura com as categorias estabelecidas. Os relatos se tornam índices de singularidade. O que pode a escrita da vida? Análogos à dramaturgia, esses relatos são divididos em cenas (dinamismos espaço-temporais) dentro de um ato. Ao invés de seguir uma linha reta (como um caminho pré-determinado), o texto cria linhas de fuga, abrindo novos trajetos e possibilidades de pensar o vivido. A escrita tenta dramatizar a experiência pela articulação de diferentes campos de investigação, as artes e a antropologia. Tal como aponta Deleuze (2006, p. 134) é o conhecimento científico, mas é também o sonho, e são também as coisas em si mesmas que dramatizam.

Imagem 1: O território demarcado



Fonte: Felipe Leite (Designer), 2024.

Ato 1: O passeio

A antropóloga e a arte educadora caminham nas ruas da cidade de Natalidade com suas sombrinhas de algodão. Faz sol. Ambas se sentem animadas com o passeio pelo centro histórico da cidade, que favorece uma conversa sobre um projeto em que atuaram juntas. O ritmo da caminhada é lento, compassado pelo calor.

Cena 1

Antropóloga (*Enxugando o suor discretamente com um lenço*): Eu não tinha a menor ideia do que era um *audiotour* e pensava em como realmente poderia contribuir com uma pesquisa como esta. Lembro que na primeira etapa do projeto fomos conduzidos a uma abrangente pesquisa para respaldar a nossa prática criativa, alinhando-a ao objetivo estabelecido, que era criar estações em diferentes lugares do centro histórico tombado, com sugestões sensoriais marcadamente significativas, estimuladas pelas memórias dos moradores e pelos registros escritos da historiografia e da literatura regional, com vistas a instrumentalizar o Iphan na implementação de ações de preservação, educação e salvaguarda do patrimônio cultural do estado do Tocantins. Lembro que nesta fase identificamos e coletamos³ textos, livros, diversos *audiotours* e peças sonoras. Você compartilhava esses materiais semanalmente, por meio do aplicativo *WhatsApp*, promovendo uma constante atualização e colaboração de referências entre a equipe⁴. Essa diversidade de conteúdo inicial desempenhou um papel crucial no fomento de discussões, reflexões e proposições acerca dos resultados que almejávamos, mas eu ainda circulava meio às cegas no torvelinho de informações e do desconhecimento de como materializá-las para além do texto etnográfico, que deveria ser reconfigurado em outras linguagens, entre a arte e as tecnologias de aplicativos. Segui na deriva, me deixando conduzir pelas incertezas das trilhas; desafiada, mas confiante nas trocas da produção coletiva, que envolveu o projeto construído dialogicamente entre as artes visuais, a música, o teatro, a literatura, a historiografia e a antropologia.

Arte-educadora (*Parando por um instante, erguendo a sombrinha um pouco mais e respirando fundo*): Nesta fase, confesso, também não sabia como faríamos exatamente, mas intuía que precisávamos desejar e sonhar juntos pois se tratava de um processo coletivo. Acho que toda vez que estou diante de um grupo para iniciar um projeto eu penso na ideia de ativar a circulação de um desejo porque acredito que desta forma [...] todos se incitam, se chamam, põem em circulação o objeto a produzir, o processo a compor, que passam assim de mão em mão, suspensos ao fio do desejo, tal como o anel no jogo de passa anel (BARTHES, 2004, p. 418). Esse jogo foi tomando uma amplitude de jogo com uma cidade inteira, à medida que foi envolvendo pessoas e instituições na participação do processo ?? em diferentes etapas⁵, não é verdade? Incitamos o desejo e acolhemos a incerteza já no

³ Nesta fase, realizamos um levantamento de livros e artigos para nosso referencial bibliográfico, *audiotours* e peças sonoras, além de práticas de derivas disponíveis na internet.

⁴ Nesta etapa estavam diretamente envolvidos como pesquisadores: Noeci Carvalho Messias (Pesquisadora – Historiadora), Renata Ferreira da Silva (Pesquisadora – Artes), Nei Clara de Lima (Pesquisadora – Antropóloga), Heitor Martins Oliveira (Pesquisador – Música), Ricardo Ribeiro Malveira (Pesquisador – Visualidades), Rodolfo Alves da Luz (Pesquisador – Geógrafo), Jorge Cardoso Dias (Pesquisador – Comunicador Social), Felipe Silva Leite (Pesquisador – Comunicador Visual), Verônica Tavares de Albuquerque e Cássia Tavares (Produtoras e ativistas culturais na comunidade) e Laís Paz Duarte (Bolsista de Graduação).

⁵ Nesta etapa, o processo foi desenvolvido por meio de trabalho articulado entre pesquisadores e a comunidade local, contemplando pesquisa documental e etnográfica, escrita de roteiro, captação e edição sonora, criação da identidade visual, produção audiovisual, devolutiva dos resultados e proposta de implementação. O projeto adotou uma metodologia criativa baseada em artes, envolvendo cerca de 135 participantes (30 crianças, 60 adolescentes, 15 idosos e 30 adultos) em parceria

início do projeto para manter a sensibilidade suspensa e aguçar um movimento criativo não linear de uma equipe interdisciplinar.

Antropóloga (*Abanando-se com o caderno de campo*): Eu esperava ansiosa para percorrer Natividade novamente,⁶ naquele momento aguçada pela novidade da criação coletiva de um *audiotour* patrimonial. Assim, me deixei levar pelas ruas e becos tortuosos da cidade colonial, percorrendo-os com a equipe multidisciplinar e, em várias situações, ouvindo os moradores contarem as memórias que eles traziam daqueles lugares. De quase todos os lugares referenciados naquelas histórias, que depois foram escolhidos como estações do *audiotour*, era possível ver a Serra de Natividade, ou Serra de Olhos d'Água, lugar que atraiu o colonizador europeu e os brasileiros litorâneos, no século XVIII, em busca de riquezas minerais e que, com a ocupação daquele espaço, produziu uma sociedade singularizada na produção de imaginários e sociabilidades que até hoje fazem alusão às fabulosas riquezas auríferas ali enterradas. O território da minha perambulação estava demarcado: era com seus moradores, com as reminiscências das suas vidas e com as interpretações que eles construíam da história do lugar que formaria excertos de um texto etnográfico como base dos textos dramatizados escritos a tantas mãos, no Roteiro do *Audiotour*. A cada encontro nosso, o texto inicial era friccionado por outras perspectivas e sofria modificações com a abertura e o acréscimo de novos ângulos. Mas me recordo que demorei para compreender que a estrutura textual do *audiotour* demandava uma outra construção narrativa, bem diferente da escrita a que estava acostumada. O texto a ser produzido para aquela circunstância iria ser transformado em um diálogo imaginário sonoro. Vamos sentar-nos um pouco por aqui nas ruínas da Igreja de Nossa Senhora dos Pretos?

Arte-educadora: Sim, vamos sentar-nos ali à direita, à sombra daquele imenso pé de manga, nas escadarias.

Cena 2

A antropóloga e a atriz estão sentadas numa escadaria. As sombrinhas estão fechadas, lado a lado, próxima a elas. Um casal de araras sobrevoa as ruínas. Um cão late distante. Ouve-se o ruído de um carro de som fazendo propaganda de um supermercado em promoção em alguma rua paralela.

Arte-educadora: (*Já sentada*) Mas acho que foi no contato com a cidade, nas pesquisas de campo e na conversa com os moradores que habitamos o “quando e como” desta pesquisa, quero dizer, o momento em que a materialidade desta experiência sonora começou a ser construída. Você participou do segundo campo de pesquisa, junto com nossa historiadora, mas eu vou contar o que fizemos no

com a equipe universitária, com a participação direta do Grupo de Suça Tia Benvinda, da Escola Municipal Archcelina Pacini Vieira, da Escola Estadual Nossa Senhora de Fátima / O Pelicano e da Associação Comunitária Cultural de Natividade (Ascuna). As ações foram integradas ao projeto político-pedagógico das escolas da região.

⁶ Conheci a cidade ao integrar, como antropóloga, a equipe de pesquisa inventariante do Dossiê de Registro da Ourivesaria Artesanal de Natividade, TO, realizada no primeiro semestre de 2023.

primeiro campo, já que nesta fase nos dividimos em dois grupos. Uma parte da equipe foi ao campo para realizar caminhadas exploratórias. Tínhamos o pesquisador da área de música, de visualidades, as produtoras locais, a bolsista de graduação e nosso comunicador social neste momento. Criamos um jogo: vinte e quatro horas na cidade, processo livre e aberto que culminou na produção de um exercício sonoro. Nas caminhadas foram surgindo pontos de interesse e coletadas coordenadas geográficas para pensarmos espacialmente o percurso, produzindo esboços de mapas na sequência do campo, junto ao geógrafo da equipe. Este grupo experimentou estar na cidade, caminhar, sentar e observar. Deitamo-nos nos bancos de praças, desenhemos fachadas, fotografamos, fechamos os olhos... Aspectos sensoriais e espaciais começaram a ser ativados. Queríamos fugir de uma experiência informativa para pensar uma proposição mais acontecimental, no sentido apontado por Deleuze e Guattari (1995) quando apresentam o acontecimento não como um fato pontual e datável, mas como uma intensidade que atravessa corpos e territórios, produzindo mudanças reais no campo de forças. Descobrimos nesse campo brincadeiras investigativas, quero dizer, possibilidades de relações corpo-espaco e de diferentes atmosferas, distintas para cada estação.

Escolhemos um local para verticalizar um pouco nossa experiência, e foi este aqui, as ruínas da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Estendemos uma manta ali no centro das ruínas, sentamo-nos, ficamos descalços e conversamos... até que surgiu a proposta de um integrante da equipe, um exercício criativo no qual duplas de pesquisadores percorreriam o espaço, revezando papéis: enquanto um caminhava de olhos fechados, orientado pelo parceiro, recebia provocações sensoriais e reflexivas sobre o ambiente. A partir das impressões desse exercício, aliado às informações levantadas no campo, foi elaborado um roteiro com elementos narrativos e sonoros⁷. Aí começamos a dar forma para a interação do grupo numa contínua troca de sensibilidades do processo coletivo.

Nos propusemos a produção imediata deste exercício sonoro experimental, baseado neste primeiro roteiro, com o objetivo de apresentar uma proposta poética inicial ao restante da equipe e às escolas parceiras. A intenção foi criar uma experiência sensorial introdutória, capaz de favorecer a divulgação do projeto e estimular a participação da comunidade, possibilitando a coleta de devolutivas que contribuíssem para o aprimoramento da pesquisa. O material foi gravado lá mesmo na cidade⁸, incluiu locução, versos, canções e o batuque tradicional da suçã — registrado com a colaboração de moradores locais. Nosso segundo campo, no qual você participa, começa com a experiência deste exercício, você lembra?

⁷ Audiotour experimental: https://www.4shared.com/mp3/DaO-H1Plfa/audiotur_-_exercicio_01.html

⁸ A captação do áudio do batuque foi realizada na Escola Estadual Nossa Senhora de Fátima / O Pelicano, com a participação de Luiz Felipe Pereira de Albuquerque, integrante do grupo de Suçã Tia Benvinda, com apoio das produtoras locais Verônica Tavares e Cássia Tavares, ambas residentes em Natividade e colaboradoras em todas as etapas da viagem de campo. As reflexões e experimentações foram registradas em áudio, constituindo um exercício para as etapas seguintes de criação.

Antropóloga (*Em silêncio, observa o chão, depois levanta os olhos devagar*): Como não lembrar? Percorrer este adro, o interior da igreja Nossa Senhora do Rosário - demarcado por paredes de pedras sem telhado ou outra cobertura - estimulada pelo exercício sonoro experimental foi um maravilhamento, pois me provocou deslocamentos inesperados. Experimentar sensorialmente esta paisagem foi inesquecível. Recortar e redesenhar o relevo ondulante da serra com as retas e curvas das paredes de pedras, de pés descalços e tocando suas superfícies com as mãos e ouvidos, foi pura excitação. Obedecendo às orientações do exercício, me aproximei com os pés e as mãos das diferentes texturas das pedras do chão e das paredes. Senti a temperatura das pedras, aspirei o vento que entrava pelas passagens abertas da igreja. Finalizado o percurso, fui tomada por uma sensação estranha; aquele lugar podia (e passou a ser) percebido com muito mais densidade do que apenas o olhar podia oferecer. As sensações corporais, experimentadas ao tocar as paredes da igreja de pedras, como é chamada pelos moradores, trouxeram à minha consciência uma compreensão muito mais alargada e densa do que as leituras me proporcionaram. Naquele exercício corporal, pude imaginar as mãos negras carregando pedras, desde a serra de Natividade, e construindo uma casa que acolhesse os escravizados e os integrasse à sociedade que ali se erguia. Essa experiência sensível provocou sensações difíceis de nomear, mas que até hoje reverberam em mim. A paisagem da escravidão parecia ficar impressa no meu corpo. Pude, desde então, perceber que o conhecimento pode produzir muito mais chaves interpretativas quanto mais conectar o pensamento com as sensações corpóreas, diferentemente do que aprendi sobre a neutralidade científica, em franco desuso na atualidade. Depois dessa experiência nas ruínas da igreja, creio que já posso dizer, com Ingold (2015, p.286), que “[...] o mental e o material, ou os terrenos da imaginação e do ambiente físico, correm um dentro do outro a ponto de mal serem distinguíveis. São como países cujas fronteiras estão escancaradas para um tráfego de mão dupla que, passando de um país a outro, não precisa atravessar nenhuma barreira ontológica.”

Arte-educadora (*Tirando uma foto das ruínas com o celular, mas sem checar a imagem. Guarda o aparelho lentamente*): Sim! (*sorrindo*). Neutralidade científica em franco desuso mesmo.... Nesta segunda viagem de campo, que durou uma semana toda, já começamos com as atividades de apresentação do projeto para engajamento da comunidade escolar onde compartilhamos este exercício com diferentes grupos por meio de sessões de experimentações organizadas pela produtora. Esta escuta sistemática nos fornecia avaliações de diferentes grupos e funcionou como uma enzima⁹, catalisando uma mudança de percepção dentro do sistema da própria cidade, abrindo uma nova possibilidade de experiência com os remanescentes arquitetônicos desta Igreja, considerada cartão-postal da cidade. E tocamos muito neste ponto dos “terrenos da imaginação” ativados pelo ambiente físico e pela proposta sonora. E tudo foi acontecendo ao mesmo tempo em que partimos para um conjunto de entrevistas

⁹ Segundo os autores, “essas enzimas moleculares são forças produtivas de transformação e de criação, mesmo em meios opressivos. Elas não organizam a fuga, mas a tornam possível” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 294).

com moradores e ampliamos nosso levantamento etnográfico e documental. Lembro-me da intensidade deste campo e das trilhas percorridas para a organização deste material, friccionadas, eu penso, pelo caminhar no território físico em busca de suas figurações culturais e históricas e em diálogo constante entre os vários campos que se juntaram na aventura deste projeto.

Antropóloga (*Levantando-se, tira suas havaianas e começa a caminhar um pouco pela sombra com os pés na grama*): A pesquisa documental, feita pela historiadora da equipe, teve início em janeiro de 2024, com a consulta a arquivos públicos na cidade de Goiânia (GO), que identificou e levantou registros sobre as irmandades religiosas dos tempos coloniais, parteiras e a passagem da Coluna Prestes pela região. Com exceção da passagem da Coluna Prestes por Natividade, os outros dois temas foram dramatizados e incorporados no roteiro sonoro do *audiotour*. Paralelamente, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o Brasil colonial, em particular a referenciada à região do então Norte Goiano com o intuito de aprofundar a compreensão do contexto histórico-cultural da formação da cidade. Esta contextualização também integrou informações trazidas de obras da literatura memorialista, folclórica e regionalista, além de matérias de jornais do Tocantins e de Goiás. Nelas encontramos descrições de manifestações culturais, como festas, religiosidades, linguajares, lendário, tipos populares, profissões, lugares de convivência e costumes de Natividade e das regiões circunvizinhas. Contudo, a pesquisa de campo e o envolvimento com os moradores, por meio de entrevistas gravadas e de conversas aleatórias foram as trilhas abertas para a definição das estações e a matéria que orientou a criação dos textos dos roteiros. Tendo por base esse material, acrescido de visitas orientadas aos pontos das estações para experimentar as distâncias entre os percursos e as sensações de rememorar, nesses lugares, os eventos trazidos pelas leituras e entrevistas, definimos o detalhamento da atmosfera e as referências paisagísticas de cada estação; as ações sensoriais propostas ao público e as sugestões de conteúdo sonoro. Foi a discussão e a produção coletiva desse momento da pesquisa que me permitiu compreender como a etnografia podia contribuir com o projeto, não como um texto antropológico autoral, subsidiário do que seria construído pelas áreas artísticas, mas como um texto produzido coletivamente, tendo como estrutura narrativa as linguagens poéticas de outros campos do conhecimento, experimentando, nesse caso, o texto etnográfico em forma de diálogos dramatizados para falar de memória social, identidade coletiva, patrimônio cultural. Vamos até a sede do Iphan, o escritório técnico que se tornou nossa primeira estação do roteiro? (*Coloca a suas havaianas, abre a sombrinha e coloca seu caderno de campo embaixo do braço enquanto inicia a caminhada*)

Arte-educadora (*animada*): Vamos sim! Gosto de desfazer o percurso contigo e rememorar nosso trajeto criativo. (*Levantando-se, abre a sombrinha e começa a caminhar ao lado da antropóloga*) Eu acho que foi essa experiência sensível com o campo e a partilha coletiva que já

mobilizou os pesquisadores a trazerem seus esboços de propostas. Como cada olhar passeou pela cidade? Acredito que sem essa interação com as camadas de pesquisa que você mencionou simplesmente não conseguiríamos. O pesquisador da área de artes visuais, por exemplo, ocupou-se de mapear as visualidades e as narrativas do espaço para contribuir com o desenvolvimento da identidade visual do projeto. Seu trabalho foi acontecendo de forma livre e foi crucial para o desenvolvimento da identidade visual do projeto, junto ao designer. Lembro quando ele propôs fazer desenhos para cada estação sonora, algo que nem imaginamos, mas que trouxe uma poesia e uma singularidade para a proposta e ainda abriu caminhos para oficinas junto às crianças das escolas parceiras. A nossa bolsista de graduação registrava e organizava esses materiais em pastas para cada estação, isso trouxe uma organização para o trabalho futuro de escrita de roteiro para cada estação. As produtoras locais, ambas professoras da rede pública de ensino de Natividade, também fizeram guinadas interessantíssimas no decorrer do projeto. De início, ao serem indagadas sobre quais pontos da cidade seriam *bons para pensar*, narrar e divulgar o patrimônio nativitano e para receber as estações, sugeriram lugares oficiais, instituídos pelos discursos hegemônicos da cidade, como a casa do primeiro prefeito. Aos poucos foram se familiarizando com as propostas do *audiotour* e, então, uma reviravolta completa se deu. Por meio delas, entramos em contato com moradores portadores de memórias, conhecimentos e tradições de longa data, que foram integrados nos roteiros de diferentes formas.

Antropóloga (*Fazendo uma pausa para tomar um pouco de água da garrafinha que estava na sua bolsa*): Desfazer o percurso... gosto dessa ideia de andar em zigue zague no percurso feito, às vezes andando para trás, para ver os passos dados, as hesitações, as escolhas... Mas, e depois do *audiotour* pronto, quer dizer, escrito, como foi para você a experiência de andar para trás, à procura do entendimento dos passos (e das mãos dadas) da equipe? Quais foram as provocações e inflexões que o percurso produziu? De minha parte, reconheço que a sua participação no projeto, como atriz e como arte-educadora, para além da coordenação, foi fundamental para eu entender o que e como alterar o texto etnográfico, dando-lhe uma configuração dramática, que terminou construindo a base dos diálogos do *audiotour*... demorei a entender... Lembra que eu enviava pequenos textos, mas todos de caráter informativo? Até que você “desenhou” um formato dialógico e imaginário com as informações referenciadas etnograficamente e eu pude, então, saltar para fora do texto convencional. E os ímpetus de transformar informações em roteiros daí por diante? Difícil depois foi parar o desejo de imaginar e escrever sobre inúmeros outros pontos da cidade.

Arte-educadora: A antropologia trouxe a força da escuta e da imersão no campo numa proporção diferente. A presença de uma perspectiva antropológica aguçada trouxe rigor e força para nosso roteiro, nos provocando a conectar nossas impressões e coletas de materiais sonoros, visuais, por exemplo, com interpretações e referências mais aprofundadas. Aí criamos um jogo de escrita para cada

estação, com cenas em formato de texto dramático. Trabalhamos com três camadas temporais para cada estação. Uma camada de tempo mais profundo, mitológico, na qual entraram lendas e cosmovisões, por exemplo. Uma camada de tempo histórico, em que poderíamos explorar aspectos documentais e uma camada que chamamos de “tempo da lembrança de quem vive hoje na cidade”, na qual conseguimos aprofundar as memórias dos moradores e suas conexões afetivas com o espaço. Essas provocações dadas em cada estação nos fizeram detectar qual a força daquele espaço e qual categoria temporal poderia ser dramatizada ali. Foi um jogo, uma brincadeira de colagem de muitas percepções e coletas de materiais. Lembro que o pesquisador musical, realizou algumas captações de áudio com o objetivo de iniciar exercícios que explorassem as escolhas e possibilidades sonoras na construção da experiência. Entre os materiais produzidos, foi criada uma mini-montagem sonora¹⁰ a partir de áudios capturados na cidade de Natividade. Trabalho fundamental que se desdobrou em pistas para vinhetas, paisagens sonoras, como o som dos pássaros que vieram a se sobrepor, na experiência final de uma estação, aos sons de pássaros da cidade. A equipe foi criando um fundo poético comum por meio das partilhas sistemáticas das criações que eram alimentadas pelos retornos e comentários de todos e suas perguntas. As referências de estudos foram fundamentais, como por exemplo, a lenda da serpente de asas que trabalhamos no roteiro em duas estações. Eu gosto muito desse conceito transposto para um modo de trabalho. Já te falei dele? O conceito de fundo poético comum, proposto por Jacques Lecoq, refere-se a um conjunto de experiências sensíveis e imagens universais que todos os seres humanos compartilham, como os elementos da natureza, os ritmos do corpo e as emoções primárias. Para Lecoq, este fundo constitui a base da criação teatral, pois permite ao ator acessar uma dimensão poética e profunda do movimento e da expressão. Ele afirma que “existe um fundo poético comum a toda a humanidade, que é o ponto de partida de qualquer expressão teatral” (LECOQ, 1997, p. 41). Fomos tecendo uma forma poética de viver juntos no projeto, buscando uma metodologia que pudesse se tornar uma força que afirma a vida nessa atmosfera formada com os materiais que cada um ia trazendo, num trabalho realmente coletivo em que cada um se sentisse potente. Eu acho que nosso comunicador social conseguiu captar um pouco disso no [documentário](#) que produzimos sobre projeto.

Antropóloga (*Em frente ao escritório técnico do Iphan*): Quando você diz que a equipe foi criando um fundo poético comum alimentado pelos retornos e comentários de todos, eu revejo como fomos escolhendo os pontos das estações, os temas e referências que as comporiam e como, às vezes, durante as reuniões no *google meet*, imaginávamos e escrevíamos juntos os diálogos que depois foram dramatizados nas vozes dos moradores. Que esse fundo poético também era formado do que cada um de nós capturava da arquitetura do casario colonial, da luz do sol refletida na serra de Natividade, das

¹⁰ Mini-Montagem Sonora: https://www.4shared.com/mp3/garVRbknku/Etapa_2_-_mini-montagem.html

histórias, bailados e cantigas de dona Candinha, das histórias da ourivesaria artesanal, dos veadinhos da Lagoa Encantada, das histórias messiânicas de dona Romana em torno do levantamento do eixo da terra, das memórias dos bailes do mestre Lídio e de dona Alzira, das lavadeiras de roupa nos Poções, entre tantas outras. Os diálogos criados em cada estação do *audiotour* entremeavam, de propósito, as camadas de tempo referidas nas histórias lidas e ouvidas, formando um emaranhado, meio desconjuntado, mas muito sensível, de possibilidades interpretativas da cidade e sua memória. O fluxo dessas histórias, conversas, leituras, ao modo de um rizoma deleuziano¹¹, oferecia o mapa que impulsionava a criação, por múltiplas mãos, do teatro do patrimônio nativitano. Vamos ouvir a estação 1 agora?

Arte-educadora: Sim!

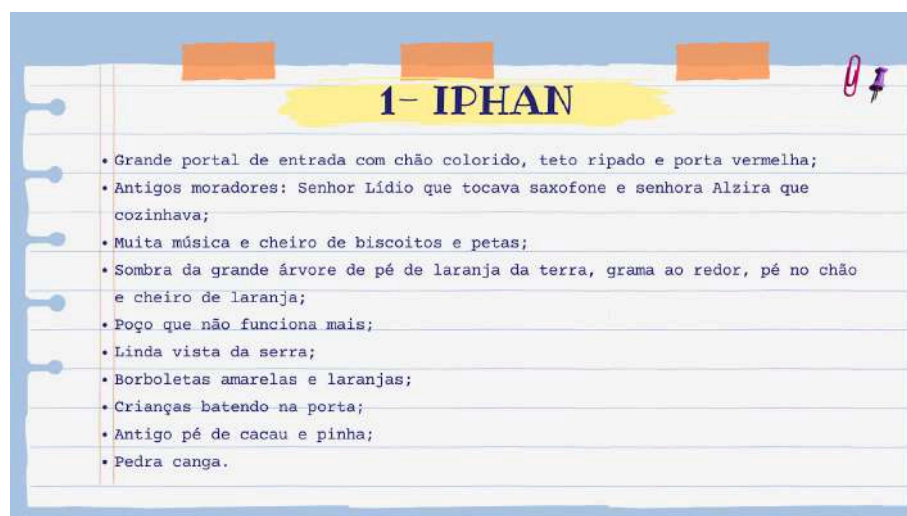
Cena 3

A antropóloga e a atriz colocam os fones de ouvido e desfrutam da experiência da estação 1.

Arte-educadora (*Senta em uma cadeira da mesa disponível na recepção. Retira e guarda seus fones de ouvido. Toma um pouco de água. Respira profundamente e revisa suas anotações num computador já aberto na mesa*)

Penso em como chegamos nesta fase e dramatizamos tantas percepções nesse roteiro. Parecia impossível dar conta de tantos aspectos. Nas primeiras anotações do campo 1, encontro:

Imagem 2: rastros de pesquisa



Fonte: Arquivo pessoal

Arte-educadora: Você percebe como fomos atualizando essas primeiras percepções com toda a força de pesquisa documental e etnográfica posterior?

¹¹ Deleuze e Guattari, 1995. p.32.

Antropóloga (*Sentando-se à mesa e abrindo seu caderno de campo*) Para localizar essa discussão, a título de exemplo, e para fornecer mais pistas sobre o nosso processo criativo, vamos reler as cenas e as rubricas que compõem o Roteiro 1 do *Audiotour*, acompanhadas de informações etnográficas e sugestões poéticas nascidas da pesquisa de campo e das leituras da bibliografia de referência.

CENA 1- Portal mágico Trazemos

[NARRADORA]

Oi! Seja bem-vindo a uma experiência de caminhada guiada. Eu serei a voz que vai te acompanhar durante este roteiro, te contando os segredos de Natividade. Você sabia que está é uma das cidades mais antigas do estado do Tocantins. Esta é a estação 1. Vamos começar?

Atravesse a rua, para observar a casa que hoje abriga o Iphan. Chegando ao outro lado da rua, fique de frente para esta casa. **{DESLOCAMENTO 15-20}** Como está o clima hoje? E você, como está? Estamos em frente ao escritório do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Você já viu como esta casa é diferente? Pare um instante. **{CONTEMPLAÇÃO 15}**_Observe este conjunto arquitetônico. Quantos tipos de janelas você consegue observar? Lembre-se de olhar para trás também! Agora, nós vamos atravessar a rua com cuidado. Avance somente até a frente da escada. **{DESLOCAMENTO 15-20}** A porta do IPHAN será o nosso portal. Você já está em frente à porta? Então, respire. Solte seus ombros. Está preparado? Então suba e entre no portal. **{prato suspenso}**. Perceba as cores, as formas e as texturas deste lugar. **{passarinhos}**

CENA 2- Profecias e encantarias

[NARRADORA]

Agora que está dentro da casa, observe este espaço. O que você está vendo? Tem mais alguém por aqui? Dê uma caminhada e descubra o que te chama a atenção. **{DESLOCAMENTO 30}** Você consegue ir até o pé de laranja da terra no fundo do quintal? **{DESLOCAMENTO 30}** Já chegou? Aproveite a sombra do pé de laranja da terra e observe a serra de Natividade, a serra dos “olhos d'água”. **{CONTEMPLAÇÃO 10}** Você sabia que a cidade começou lá em cima da serra? Lá no alto, foi construído pelos escravizados um enorme tanque de pedra canga para represar uma nascente usada na lavagem do cascalho do ouro na antiga vila de São Luís. Tem pedra canga pertinho de você por aqui... **{guizos distantes L-R}** O tanque de pedra é hoje a Lagoa Encantada e se você chegar até lá, verá as verdes touceiras de capim que contornam a lagoa. **{guizos a meia distância R-L}** e vai ver uma linda veadinha com cordão e guizo de ouro no pescoço a correr flutuando sobre as

águas límpidas e tranquilas da lagoa. É a guardiã do ouro escondido no fundo das águas **{guizos próximos L-C}**. Mas ninguém ousa buscar esse tesouro assim guardado por séculos lá na serra...

[NARRADORA]

{MÚSICA 1 - roncador, tambor e vozes, SEGUE} Debaixo da lagoa encantada está a cabeça de uma grande serpente emplumada que, com suas asas de penas, habita o fundo das águas. A ponta do rabo está embaixo do altar da Igreja Matriz. As penas no corpo desta grande serpente lhe dão forças para estrondar o chão e destruir casas e habitantes não só de Natividade, mas das fazendas e das cidades ao redor. Mas tudo aqui vai embora, inclusive a cidade velha, lá no alto da serra. Dona Romana é quem faz o fundamento no sítio para firmar o planeta no dia em que o grande eixo da terra levantar. É Dona Romana quem também nos ensina que as árvores falam, as plantas falam, a terra fala... Dona Romana ouve tudo, ouve vozes e considera Natividade um lugar sagrado, escolhido.

[DONA ROMANA]

Eles me deram ordem para eu juntar sementes, de toda a espécie de plantas, de árvores, de tudo, de coisa de comer, de tudo... Pra plantar a nova terra, porque depois do levantar-se do Grande Eixo, vai desaparecer todo o verde da terra. O planeta não vai morrer. Ele apenas vai passar por uma grande transformação...
{CONCLUI MÚSICA 1}

{Viagem no tempo - iniciar um assovio de valsa de um senhor e, com efeito de transição, passa para o som da mesma valsa tocada por clarinete - MÚSICA 2}

Antes da casa ser ocupada como escritório técnico do Iphan, ela foi habitada por um casal, Mestre Lídio e dona Alzira, nos contam alguns moradores. O terreno inclinado do quintal da casa é todo gramado e possui vários declives articulados por escadas de pedra canga. Há algumas touceiras de icsórias vermelhas, atraindo borboletas e dando leveza à área coberta que margeia o corredor que leva ao jardim. Da parte mais alta do terreno avista-se um enorme paredão que forma o relevo da serra de Natividade, enlaçando, por cima, o casario do centro histórico e suas adjacências, esses outros espaços que não entraram na configuração patrimonial da cidade, ainda que permaneçam no ‘interior’ das altas paredes da serra. Desse ponto do quintal também se avista as altas antenas de transmissão de energia elétrica e outras redes de comunicação que, pelo menos para mim, eram referências da direção do sítio Jacuba, onde vive dona Romana com sua família extensa, seu jardim de pedras e suas casas distribuídas no terreno em forma de um assentamento.

Nos finais de tarde, esse relevo ganha uma forte luz amarela que nos faz lembrar do ouro, chamariz de colonizadores ávidos de enriquecimento que vieram, junto com criadores de gado, ocupar

a região, fundando a cidade. Contemplar a serra do quintal-jardim da casa do Mestre Lídio e de dona Alzira é lembrar do ouro – o que foi desenterrado às custas do sofrimento de africanos escravizados e o que a terra ainda guarda dele. Desse minério que mobilizou (e ainda mobiliza) e sustentou grande parte da riqueza do empreendimento colonial no Brasil, deriva uma grande parte do imaginário dos nativitanos com alegorias, lendas e messianismos, em que todas essas matérias se misturam para criar sentidos e interpretar a história do lugar. A serpente de penas cuja cabeça está enterrada embaixo da lagoa encantada no alto a serra e o rabo preso embaixo da igreja matriz; a devoção e o calendário das festas religiosas; o desencaixe do eixo da terra, os serviços espirituais e o messianismo de dona Romana, a curadora remanescente de sudaneses que chegaram na diáspora provocada pela escravidão colonial. Retomo aqui a leitura da última cena.

CENA 3 - Memórias da casa

[MESTRE LÍDIO] - Afetuoso e alegre

Opa! Chega aqui. Tudo bem? Eu sou o Mestre Lídio, antigo morador desta casa.

Gostou da música? Eu estava tocando pra minha esposa, a Alzira, ela ama quando eu toco clarinete. Você já a conhece? Não? Para encontrar ela pela casa é só seguir o cheiro de comida **[Termina a fala rindo, em tom de brincadeira]**. Essa mulher está sempre cozinhando alguma coisa no forno de barro, vá até lá... Eu já até sinto um cheiro adocicado se espalhando pela casa.

{deslocamento}

[NARRADORA]

Está vendo o forno de barro que Mestre Lídio mencionou? Vá até lá.

[Dona Alzira] - Amistosa e carinhosa

Olá, não sabia que tínhamos visitas e estou aqui de avental! **{lenha/fogo crepitando SEGUE}** ainda bem que eu já estava assando um bolo. Visita minha não vai embora de barriga vazia. Você já experimentou o bolo de mãe? Ele é tradicional aqui em Natividade. Você vai gostar... Você não quer sentar-se aqui ao meu lado enquanto o bolo assa? Preciso cobrir esses botões. Se você quiser depois eu posso cobrir alguns botões pra você também. Só não faço agora porque lá vem o Lídio me tirar para outra valsa! **{retoma MÚSICA 2 arranjo dança}** (Risos).

ENCERRAMENTO DA CENA.

Os moradores contam que Mestre Lídio, um funcionário público por profissão, era músico e tocava saxofone. Às vezes, o instrumento musical é lembrado como sendo clarineta. Recordam dele como um homem gentil que gostava de frequentar e de oferecer bailes em sua casa. Era casado com dona Alzira, que também gostava de dançar e cuidava do jardim situado nos fundos da casa, no qual plantava árvores frutíferas, entre elas, laranja da terra¹² de cujos frutos, muitos lembram, eram feitos doces para serem servidos às visitas. Esta árvore existe até hoje, frondosa, e enche o ar ambiente de um perfume cítrico, trazendo sombra e frescor ao lugar. O espaço que forma o jardim ou quintal começa no limite da cobertura da casa, que guarda um grande forno à lenha, provavelmente usado para assar os bolos feitos à profusão para serem distribuídos nas inúmeras festas devocionais de Natividade.

Arte-educadora: Nosso esforço foi dramatizar as interpretações antropológicas numa experiência poética. Percebo agora o quanto trabalhar em forma de texto dramático na escrita dos roteiros que foram gravados, estruturando cenas por diálogos entre personagens e narração, além de indicações de ações (rubricas) que orientam e apresentam manifestações culturais e noções patrimoniais como poéticas sonoras, tornaram nosso processo criativo um percurso metodológico.

Antropóloga: Ao repensarmos o processo criativo do *audiotour*, podemos considerá-lo como um dispositivo que serve não apenas para mostrar a cidade patrimonializada para o turista ou visitante, mas também como uma ferramenta capaz de produzir distanciamentos ou deslocamentos nas formas como os moradores se veem e concebem suas tradições, entre suas próprias subjetividades e histórias com as quais tecem o que chamamos de cultura. As estações do *audiotour* operam como se fossem espelhos, em que os moradores podem se ver como coautores da pesquisa, como herdeiros de tradições e construtores de sua própria cultura, de seus patrimônios.

Epílogo

Neste texto, construído a quatro mãos por uma arte-educadora e uma antropóloga e fazendo um percurso ao modo curupira, isto é, andando com os pés voltados para trás numa floresta de epistemes distintas, mas de bordas permeáveis, buscamos refletir sobre o processo criativo de construção do roteiro afetivo do *audiotour* patrimonial de Natividade. Pensamos ter mostrado o percurso de hesitações, dúvidas, experimentações e inflexões ocorridas no diálogo entre duas áreas; o processo de produção dos conteúdos vindos de variadas direções e de reunião desses conteúdos num conjunto de textos dramatizados transformados em roteiros sonoros; e, por fim, os bons resultados que pensamos ter alcançado com o *audiotour* pronto.

Enquanto a pesquisa antropológica buscava cartografar o contexto histórico-cultural por meio de bibliografia especializada e arquivos documentais e de pesquisa etnográfica junto aos moradores,

¹² Na entrada na casa de dona Romana, no sítio Jacuba, há um renque de pés de laranja da terra.

colhendo entrevistas, conversando e enfeixando assuntos a serem apresentados à equipe e eventualmente escolhidos para serem dramatizados, as ações-pensamentos da arte-educação estava sempre voltado para a frente e para a multidão de tarefas interligadas, propondo e realizando experimentações corporais e textuais entre os integrantes da equipe e deles com os moradores; entrevistando pessoas; escolhendo temas, testes de voz dos moradores, gravações de sonoridades dispersas e genéricas da cidade ou de captação de músicas e batuques que queríamos incluir nos circuitos dramáticos das cenas daquilo que iria se transformar nos roteiros afetivos *audiotour*. Trazemos essas experiências compartilhadas por duas pesquisadoras da equipe para chamar a atenção do leitor para a importância de pensar os processos criativos dialógicos e os desafios decorrentes dos deslizamentos e reposicionamentos metodológicos que eles provocam. É importante ressaltar que, apesar de nossas diferenças de formação acadêmica, compartilhávamos interesses comuns e uma grande disposição para deixar nossas experiências particulares se emaranharem umas nas outras, incluindo as pessoas moradoras de Natividade, para alcançar não apenas a memória coletiva que eles herdam e atualizam, mas para com eles experimentar e criar um *fundo poético comum* significativo para todos os agentes envolvidos no processo: nativitanos, Iphan, pesquisadores e demais interessados em cultura, arte e patrimônio. Acreditamos, por fim, que essa pesquisa inova pelos desbordamentos criativos entre os campos disciplinares e, derivada deles, a escolha da linguagem dramatizada para dizer sobre cultura e patrimônio.

Referências

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. Textos e entrevistas. São Paulo: Iluminuras, 2006

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 2. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre o movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SHALINS, Marshall. **Historical metaphors and mythical realities: structure in the early history of the Sandwich Islands Kingdom**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1981.