

Dramaturgias da tradição e da contemporaneidade: Um olhar a partir do jongo e da peça *Voices em Estado de Sítio*

POR FELISBERTO SABINO DA COSTA¹

De um lugar de onde se ver

Esta é uma tentativa de acercar-se do que é nominado teatro (ou teatralidade) musical no Brasil, a partir da confluência de tradição e contemporaneidade; interior e capital. Lastreado numa acepção plural, recorro ao jongo de Guaratinguetá, uma cidade localizada no interior paulista, e à peça *Voices em estado de sítio*, do grupo Ausgang Teatro, sediado na capital, para engendrar um diálogo em que a negritude é o disparador, capturando paisagens dramáticas presentificadas por suas tessituras musicais.

Nas geografias das Artes Cênicas, a música vem compondo arquiteturas dramáticas no fluxo histórico do tempo. Destarte, falar em (teatro) musical abre um leque de possibilidades quanto às operações que a música tece nessa(s) dramaturgia(s). A presente escrita não busca definições ou formatações possíveis de composições dramáticas, de artefatos textuais que possam ser enquadrados no (ou num) “gênero musical”. Ao (a)bordar a peça sinfônica, tal como pensada pela Ausgang, não pretendo trazer mais um estilo para ampliar esse território. Minha opção se dá deliberadamente pelo transbordamento, por

atuar numa perspectiva fora do quadro e buscar a música e, também, a dança, como matérias que inventam um teatro, alimento que faz brotar uma obra que se alia à vastidão dramática dos musicais brasileiros. Num tempo em que a questão de gênero vem sendo posta em jogo como ação normativa no campo sociocultural, falar em “gênero musical”, no campo artístico, como arcabouço circunscrito por determinados iguais ou lugar configurado por determinadas leis hegemônicas, soa um despropósito. Ante essa perspectiva, gênero não se traduz como imposição normativa, mas como o olhar que se lança sobre a realidade, uma escolha individual que se traz ao mundo, algo que jorra a partir do sujeito. Tampouco me interessa falar de teatro apenas como teatro, tão somente como o lugar de onde se vê e, aqui, o jongo diz “presente!”, ao invocar o jogo e a teatralidade. Nesse toque, este artigo investe numa espécie de “escrevinhação”, em anotações realizadas nas margens de um livro ou um texto da história já (contada) registrada.

Do lugar de onde se vê

Como bem lembrava o dramaturgo Chico de Assis, durante os encontros do Seminário de Dramaturgia do Arena (SEMDA), nos 1980 e 1990, a peça trágica grega trazia um símbolo apostado no canto da tessitura, indicando as passagens musicais. Nesse sentido, a tragédia seria uma peça musical, que foi perdendo essa face característica ao longo do tempo, concentrando-se prioritariamente na fala/palavra. Recorrendo ainda às preleções do citado dramaturgo, outro

1. Tem especialização em teatro e dança pela Universidade de São Paulo (1990), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1990), doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2000) e Livre Docência pela Universidade de São Paulo (2006). Em 2001, realiza um estágio de pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Atualmente é professor da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: dramaturgia, atuação com objetos e Teatro de Animação. É coordenador de O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.

aspecto significativo diz respeito à contaminação da música na dramaturgia, nomeadamente, à “musicalização da estrutura”, conceito que não implica tender a composição do texto dramático a um musical, com a inserção de músicas ou outros procedimentos rítmico-melódicos, mas trabalhar elementos fundantes de uma estrutura, tendo na música o seu esteio. Musicalizar a estrutura é contaminar-se pelo espírito da música, dotá-la de um ritmo singular, constituir um arranjo dramático que toca todos os sentidos, tanto dos artistas quanto dos espectadores.

Podemos observar que, no processo criativo do dramaturgo João das Neves, o contato com a música irriga a sua produção, seja pela “musicalização da estrutura”, como acontece em *O último carro* (1976)², seja na presença propriamente dita da música, o que acontece em *O leiteiro e a menina noite*. Como “homem de teatro, mas homem muito ligado à música popular brasileira” (NEVES, 2019b), o teatro do dramaturgo plasma a matéria-música em modos distintos. Na citada *O último carro*, a partitura textual é composta por cenas simultâneas, em que cada qual se alça ao primeiro plano num determinado momento do espetáculo. Sustentada pela musicalização da estrutura, de forma bastante acurada, na sucessão das cenas, no entretecer dos diálogos e das situações, o arranjo possibilita ao criador das sonoridades

do espetáculo explorar recursos extremamente férteis, um feito que resulta numa dramaturgia sonora. O texto conjuga ritmos que se desdobram em dois espaços: uma estação, que nos remete a um “não lugar” (AUGÉ, 1994), e o interior de um trem desgovernado, igualmente outro “não lugar”. Em ambos, compõem-se paisagens temporariamente habitadas por moradores da periferia carioca, em seus deslocamentos cotidianos. A perspectiva de um protagonismo coletivo, evidenciada pela ausência de um herói solista, perpassa uma parcela significativa da obra de João das Neves, estendendo-se ao longo de sua produção, conforme podemos constatar em *As polacas – Flores do lodo*, uma de suas últimas orquestrações textuais. O arranjo das situações e das personagens promove ainda uma espécie de coralidade que permeia a dramaturgia:

Raramente eu tenho uma personagem principal, a minha peça é sempre uma peça da coletividade. A única exceção, talvez, é uma peça que eu chamo de *Café da Manhã*, que eu denomino de soneto pequeno burguês. Ela tem uma estrutura que se baseia nas personagens. Minhas peças são de personagens que passam rapidamente e elas vivem da coletividade, as personagens existem numa cena, e depois entram numa voragem coletiva em que elas somem, desaparecem ou aparecem esporadicamente. Você não as distingue, você só distingue a coletividade (NEVES, 2019a).

2.A peça foi escrita dez anos antes e foi vencedora de um concurso de dramaturgia no Rio de Janeiro, porém só pôde ser encenada em 1976.

Em sintonia com Chico de Assis, que também possuía pendores musicais e realizava mergulhos na música popular brasileira, as composições dramáticas de João das Neves respiram música em múltiplos sentidos, e um deles toca a pele negra. Ao mirarmos esse universo-música, a presença incontornável da negritude se revela, enviando-nos aos trânsitos afrodiáspóricos da população escrava, os quais são propulsores de uma dramaturgia do real tecida pelo nomadismo, pelos tumbeiros³ em suas travessias atlânticas e pelos atirados ao mar. Diálogos exercidos pelos escambos, amores, jogos de corpos e pela alternância entre banzo⁴ e alegria, ações povoadas por negros e negras que se traduziam como “peças”, e buscavam a humanidade pelo *intermezzo* coletivo. Podemos pensar em multidão como um coletivo composto de corpos singulares. Uma vez em outro território, a América, os deslocamentos dessa multidão não cessavam, criando rotas de fuga, candongas⁵, paragens breves para um descanso ou cura, como na estação da peça de Neves. Sob essa perspectiva, podemos ler a busca de Chico de Assis, que intentava uma dramaturgia nômade no estudo das estruturas brasileiras, em que as artimanhas de um Pedro Malazartes em suas ações costuradas epicamente se convertiam numa espécie de matriz, a qual era tributária dos deslocamentos afro-ameríndios. De modo similar, em João das Neves, no trânsito das personagens, na coralidade

com a qual ele delineia situações das personagens ou na peça infantil citada, em que a menina noite deveria ser representada por uma atriz negra, na sua vivência com as populações ameríndias no Acre, percebemos estratégias dessas vidas em trânsito como elementos de composição da sua dramaturgia. Peças elaboradas como compassos que entoam rastros das memórias.

O que se tece no samba, no maxixe, no coco, no jongo e em tantos outros ritmos é observável nas estruturas e nas imagens de peças dramáticas invocando a música brasileira, chamando a negritude que nela subjaz ou se explicita. Ao mirarmos as paisagens dos teatros musicais brasileiros, nossos olhos recebem dramaturgias que trazem em si, se não inteiramente, uma significativa presença da negritude, dramaturgias (músicas) de variadas origens: burlata, opereta, revista, chanchadas da Atlântida, peças do Teatro Experimental do Negro, Opinião, Arena e experiências contemporâneas, tais como *Elza*, de Vinicius Calderoni, ou *Gota d'Água (Preta)*, releitura de Jé de Oliveira⁶ da peça homônima de 1975, de autoria de Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes. Se, nesta última, a dramaturgia mira a tensão envolvendo a luta de classe e etnia, na anterior foi “fundamental fugir do caráter episódico e estritamente realista e focar na dimensão mítica da existência de Elza” (CALDERONI apud BRASIL, 2019). O nome “preta” em *Gota d'Água* não diz respeito apenas à existência de um elenco negro, mas também à voz do dramaturgo; não uma voz que apenas conta, mas que conta através da própria pele, do próprio corpo, do vivido. A partir dos procedimentos dos

3. Como se chamava o navio que realizava as viagens entre a África e o Brasil transportando os escravos.

4. Como se chamava o sentimento de melancolia em relação à terra de origem

5. Lugar em que os escravos se refugiavam para descansar ou curar as feridas dos trabalhos nas fazendas. O termo significa também intriga, mexerico, afago, mimo. A Prefeitura do Rio de Janeiro homenageou Candonga, apelido de José Geraldo de Jesus (1920-1971), conferindo o nome de Espaço Candonga ao segundo recuo da bateria do sambódromo. Candonga, durante cinquenta anos, foi o responsável pela organização das escolas de samba durante o recuo, portando sempre uma toalha em punho.

6. Jé de Oliveira pode ser incluído na vertente de autores que veem na música uma fonte profícua de criações dramáticas. João das Neves realizou uma releitura de *Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, morou cerca de oito anos no Acre, manteve um intenso contato com povos indígenas e travou amizade com Chico Mendes.

dois últimos dramaturgos mencionados, busquei, neste tópico, realizar um exercício “poético”, uma dramaturgia não tanto acadêmica, em cujo estranhamento se possa (re)pensar a história.

Implicações dramáticas nas tessituras do corpo

Ao conjugar tradição e contemporaneidade, teço aproximações e distâncias entre territórios, mais especificamente, aqueles da dramaturgia num campo expandido, no qual a teatralidade não se circunscreve às Artes Cênicas, estendendo-se ao espaço sociocultural. Na atualidade, a expansão da dramaturgia compõe olhares que envolvem aspectos diversos, notadamente, a teatralidade, a performatividade e a *performance*. O fenômeno dramaturgia engendra um mundo em constante movimento, no qual a teatralidade tende a enfatizar a “representação” e a arte da *performance*, a “apresentação”. Já a performatividade pode implicar uma e outra, como também escapar da apreensão (e da opressão) de mundos (ou realidades) simulados, ao valer-se do dinamismo da ação do (e no) corpo para acessar o real. Assim como a música, a performatividade possibilita tocar o corpo sem um intermediário. Tais observações são recorrentes e podem ser encontradas em reflexões de pesquisadores e artistas, na academia e fora dela, parecendo ser adequadas para adentrarmos os modos de operações dramáticas do nosso tempo. Nessa trilha, a tríade que configura uma dramaturgia, na acepção de Sanchez (2011, p. 19), opera com os seguintes elementos:

Ao falar de dramaturgia, e não de texto, podemos pensar num espaço intermédio entre os três fatores que compõem o fenômeno cênico: o teatro, a atuação e o drama. O teatro é o lugar do espectador (espaço social ou de representação); a atuação é o lugar dos atores (espaço

expressivo ou de dinamização); o drama é o lugar da ação codificável ou não num texto (espaço formal ou de construção).

Ainda seguindo esse caminho, Sanchez nos diz que, em cada época, em diferentes contextos, cada um desses espaços mencionados sofreu transformações; portanto, poderíamos “entender também que a dramaturgia ocupa um lugar entre esses três fatores, ou então nenhum lugar. É um espaço de mediação” (SANCHEZ, 2011, p. 19). Se o cerne da dramaturgia é o movimento (ação), então a dramaturgia é um corpo-mutante. Desse modo, não opera como uma única veste que se ajusta a qualquer corpo, antes é uma tessitura-corpo que se refaz pela relação com o momento (tempo). O operador dramático contemplado neste trabalho ancora-se na ação que constrói um discurso estético, quer na cena quer no âmbito social. Nessa operação está em jogo o aspecto sensível, a voz que endereça um convite ao outro, um dizer tecido conjuntamente, enfim, um discurso poético composto por um dispositivo artístico em que ética e estética são elementos fundantes. O jongo e as *Vozes em estado de sítio* filiam-se a essa perspectiva, bem como o processo delineado por João das Neves: dramaturgias que operam no coletivo, uma espécie de coralidade que se configura no trânsito entre personagens, personas cênicas, pessoas ou figuras. Esse dizer/escrever se dá num espaço tensionado, o que implica um outro grau do corpo em ação-discurso. Da mesma forma que a cena exige um outro grau do corpo, além ou aquém do cotidiano, o corpo-presença, numa manifestação sóciopolítica ou numa festa pública como o jongo, também o exige. O dançarino não atua numa ambiência cotidiana, embora essa seja uma camada do jogo. Os vetores de força que movem um ou outro jeito de corpo podem ser distintos, porém em ambos se verifica o tensionamento, uma disposição requerida pela ação discursiva. O tensionamento

social e cênico compõe um intrincado que, às vezes, torna-se nebulosa a tentativa de separá-los, embora se reconheça que são lugares distintos. Como observa Sanchez (2001, p. 21), a busca da rua como um espaço de atuação dos artistas “coincidiu com o descobrimento de sociólogos e antropólogos dos espaços sociais como teatros”. Há um diálogo entre as artes da cena e os campos social e cultural que se retroalimenta, nas proposições de Erwin Goffmann (1956) e Victor Turner (1982), e também há outro quando o artista cênico abraça os referidos campos, invocando uma “dramaturgização” da rua pelo viés político (às vezes, também partidário) para por em cheque determinada realidade.

Retornando à tradição e contemporaneidade, sinalizo que elas não são pensadas como polos opostos, mas campos que possibilitam friccionar o olhar frente a determinado acontecimento. Partilhando uma passagem de Nicolas Bourriaud (2009, p. 19), acredito ser necessário “aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica”. Tal fala está inserida no contexto da criação artística na contemporaneidade como pós-produção, mas serve ao processo desta investigação dramatúrgica, pois é possível por em jogo o jongo e o grupo Ausgang Teatro; o interior e a capital; a tradição e o contemporâneo. Por tradição, referencio-me na noção empregada por Lacan (1998), em seus estudos sobre linguagem, nos quais a tradição seria aquilo que está antes que alguém chegue ao mundo (nasça) e que fica depois que esse alguém parte (morre). Tradição seria o entre-lugar que se preserva e, ao mesmo tempo, é movente, lugar de acolhimento de mundos, de criação, reelaboração e partilha. É nesse viés que se insere a dramaturgia do corpo articulada pelo jongo. Por outro lado, embora quisesse distanciar-me do conceito de contemporaneidade proposto por Agamben (2009), pela excessiva recorrência de citações na academia, ele se apresenta o mais

adequado para o olhar lançado neste trabalho: o contemporâneo enquanto interpelação do escuro do nosso tempo, que reverbera na dramaturgia de *Vozes em estado de sítio*. Essas operações se tornam mais complexas ao nos atentarmos que a tradição do jongo sofre lacunas e está prenhe de contemporaneidade e aquela de *Vozes em estado de sítio* alimenta-se da tradição, interconectando passado, presente e futuro. Ao elaborar o roteiro do filme *Nossa música* (2014), Jean-Luc Godard criou um diálogo entre uma jovem judia francesa de origem russa e um homem habitante de Sarajevo, que está envolvido na reconstrução de uma ponte destruída pela guerra. Na organização das ruínas, o homem enumerou as peças da construção, numa espécie de “orquestração dramatúrgica”. Em dado momento do diálogo, ele observa que os povos sumérios, antes da escrita, para falar do passado, utilizavam a palavra “depois” e, para o futuro, “antes”. Sob essa perspectiva, a ponte liga duas margens – “o depois” e o “antes” – imagem que nos auxilia a compreender, de algum modo, a complexidade engendrada na tradição e na contemporaneidade envolvendo os tempos – depois/agora/antes – operados no jongo e na peça do coletivo Ausgang.

O corpo dramatúrgico do jongo

O termo corpo, enquanto dramaturgia, pode ser lido na perspectiva proposta por Deleuze e Guattari para um corpo sem órgãos. Deve-se fabricar um corpo-dramaturgia, “para depois fazer aí circular algo” (DELEUZE, 1996, p. 12). Assim, é sempre recomendável pensar em “uma” dramaturgia, pois “o artigo indefinido é o condutor do desejo” (DELEUZE, 1996, p. 28), ele não se encerra cristalizando algo, e advém como corpo-singular que não se replica. A dramaturgia, artefato-intensidade, rompe as comportas da moldura e se espraia trafegando em diversos solos, orquestrando coisas que configura um corpo, abocanhando matéria de outros corpos:

Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser um espírito ou uma ideia, pode ser um *corpus* linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade (DELEUZE, 2012, p. 132).

O corpo-jongo se constitui por vozes de tempos e espaços. É importante observar que, no período escravagista brasileiro, ausência (invisibilidade) e presença foram componentes de articulação dessa dramaturgia; o não dito, não somente numa acepção figurada, mas numa existência real, o interdito. Na condição de escravo, um sujeito destituído de corpo, negros e negras entabulavam negociações com o patrão para a realização do jo(n)go. As camadas de sentidos sobrepostas à dança (às vozes) estavam impregnadas pela realidade. Sob essa perspectiva, jongo é política do corpo, arquitetura da resistência e do brinquedo (no sentido de atuação).

No jongo do bairro Tamandaré, em Guaratinguetá (SP), bem como de outras localidades, a tradição, na atualidade, não se restringe apenas à comunidade. O coletivo de Tamandaré tanto é ação num terreiro, tal como acontece, por exemplo, durante as celebrações de Santo Antônio, São João e São Pedro, como é um evento que se desloca para outros espaços públicos e privados das cidades: teatros, festas ou instituições empresariais⁷.

Da mesma forma como acontece no Bumba

Meu Boi do Maranhão, ao lado da devoção a santos e entidades, envolvendo o sagrado e a ligação com a religiosidade, aspectos também encontrados no território em que o jongo está instalado, há uma dimensão ampliada dessa manifestação, que, embora não se aparte desse universo, abre-se para o mundo e acolhe outros povos e modos de sobrevivência. Essa abertura se defronta com a consumação voraz que caracteriza o capital contemporâneo, com a perspectiva exótica imputada por determinados setores nas metrópoles. Porém, o jongo não é um reduto ingênuo, haja vista a longa história de estratégias do corpo que jongueiros antepassados (“Canário zumba” na linguagem do Tamandaré) empreenderam para enfrentar a submissão. Estratégias (ou dramaturgias do real) essas que se transformaram em narrativas tecidas por gerações, oriundas, principalmente, dos reinos do Congo e Ndongo, territórios *bantu*, em que as “pessoas” escravizadas falavam línguas provenientes de uma matriz comum e, em São Paulo, foram levadas para fazendas, povoados e cidades que beiravam o rio Paraíba do Sul. Nessa geografia circundante, instaura-se uma rede jongueira que partilha semelhanças e singularidades nos corpos.

Pensar o movimento como um discurso do corpo, mais que representar algo, invoca o corpo em situação. No jongo, não se representa, ele instaura o corpo em sensações, sentimentos, memórias, estados e intensidades que constituem ação. Distinto do Bumba Meu Boi, em que a teatralidade do auto (ou da comédia) pode requerer o observador – às vezes, os brincantes atuam para eles mesmos – no jongo, a ação se dá pelos enfrentamentos (de corpos) dançantes numa roda. O interior do círculo se converte no espaço da dança, que está igualmente presente na participação do público que instaura a roda.

De modo similar, *Vozes em estado de sítio*, do grupo Ausgang Teatro, configura uma

7. As ações realizadas pelos movimentos negros, a atuação de governos de esquerda (como foram as políticas esboçadas pelo Partido dos Trabalhadores, em diversas esferas), os trabalhos de grupos de pesquisa sobre cultura popular brasileira (como a ONG Cachuera!) e a inserção da comunidade universitária, como, por exemplo, a Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Faculdade Zumbi dos Palmares (Unipalmares), veem fortalecendo as culturas tradicionais vinculadas às questões das populações negras, mesmo que ainda sofram alguns retrocessos em determinados momentos. O território jongueiro é atravessado por essas linhas de força, na elaboração de sua existência. Tanto o Jongo de Piquete (SP) quanto o Dito Ribeiro, de Campinas, buscaram, pela costura do fio da memória, cerzir-se num coletivo, ao fazer vibrar a história adormecida ou interrompida.

dramaturgia cujo princípio é a roda. Há uma série de elementos da cultura negra na constituição desse olhar, que tece relação com a capoeira, o jongo, o samba de roda, entre outros. A matriz africana dessas manifestações citadas ressalta a horizontalidade dos participantes, a presença conjunta que se instala pelos olhares mútuos, na qual não há primeiro e nem último. Essa matriz nos direciona à filosofia *ubuntu*, em que todos os indivíduos devem se tornar sujeitos pela participação no coletivo, é-se porque os outros são. Dramaturgicamente, a relação com a roda envolve espaço e tempo. Ao passo que o círculo nos conduz a uma figura plana, o solo onde se dança, a roda ganha corpo naquele dos envolvidos, interagindo em espiral. Nela, há presença e presente e, ao girar para um lado e para o outro, embaralha passado e futuro. O tempo imerge no universo da duração. No jongo do Tamandaré, o ritmo da roda é constituído pela jinga dos corpos, num acompanhamento por meio de palmas com quatro tempos seguidos. Na roda, cada qual, exerce o seu “jeito de corpo”.

A roda traz o chamamento, a memória, as narrativas que giram e a reiteração de procedimentos que retornam em diferença. No jongo, não há um sentar-se em roda por parte daqueles que observam o casal de dançarinos evoluindo no centro, podemos dizer que se tratam de moveres de quem dança-observa e de quem observa-dança. Já na roda-espetáculo da Ausgang, o movimento do observador-participante se dá de outra maneira, é mais interno, instaura uma atenção do olhar que reverbera o corpo⁸. O centro da roda, no jongo de Tamandaré, é ocupado por uma dupla, ainda hoje prevalece a figura de um casal (homem-mulher). O motor da dramaturgia se produz na atenção entre o(a) que

entra e o(a) que sai da roda. Deve-se atentar para o tempo justo, o que nem sempre acontece. Já no aquecimento do coletivo Ausgang, que implica a roda, o centro é o lugar do fogo (sagrado).

A música (o ritmo) é fundamental na orquestração da dramaturgia jongueira. O ponto, uma forma poético-musical plasmada em visaria, demanda e louvação, constitui uma “espécie de crônica social cantada” (DIAS, 2012, p. 95). As categorias elencadas envolvem comentários sobre os acontecimentos da comunidade, o desafio entre dois participantes (*goromenda*) e a celebração de entidades espirituais, de santos e dos antepassados. A roda instaura o espaço-tempo e (a)presenta aqueles que já morreram por intermédio do canto, e a memória se presentifica pela fala cantada. Como se sabe, a palavra, na África, é dotada de força vital, pronunciá-la é fazer acontecer, instaurar realidades e criar mundos.

A curva dramática desenvolvida na dança refaz-se a todo instante pela intervenção dos jongueiros. Os cortes são enunciados com o grito de “Cachuera!” (em cidades paulistas como Guaratinguetá) e de “Machado!” (no Rio de Janeiro). A dramaturgia se organiza na díade movimento e breque, este demarca intervalos na trajetória dos acontecimentos cantados-dançados. No corte, interrompe-se a progressão do jongo, evidenciando o estar-ali das pessoas, o presente para além da dança, uma paragem em que as pessoas “retomam” o corpo cotidiano, entrando no registro da conversa, da voz festiva.

Algo vai acontecer, algo já acontece

A corporação de *Vozes em estado de sítio* pode ser pensada como uma peça sinfônica. Ao buscar acercar-se dessa ideia, necessário se faz não pensá-la com amarras rígidas. Peça sinfônica pode ser abordada como um campo tensionado de onde brotam configurações (vozes) múltiplas. Tal como o jongo, formado por pessoas de idiomas distintos, que partilham uma fonte comum: o

8. Durante o aquecimento, a roda aproxima-se da ideia discutida no jongo. Os atores permanecem em pé, corpos-dançantes, distanciando desse outro aspecto da roda, no qual os espectadores, sentados, circundam o acontecimento.

bantu, a roda *Vozes em estado de sítio* resulta numa carpintaria formada por pessoas com experiências distintas que partilham um universo comum: o teatro-música e a pesquisa artística.

No jongo, os tambores são fundantes, mas cada *tambu* detém um corpo próprio. No Tamandaré, os três tambores são nomeados como: “Minha mãe só” (*tambu* grande), “Caboclo grande” (*tambu*) e “Criança” (candongueiro), o batismo revela a estreita relação entre os tambores e a dança, “os *tambus* só podem ser tocados no jongo, e não em outros batuques ou no samba” (COSTA; OLIVEIRA, 2012, p. 100). Conforme o lugar, a dança é realizada em dupla no centro da roda, com um solo em frente aos tambores ou em conjunto. Descrever os elementos que compõem o jongo é necessário, mas não suficiente, há que se perceber que jongo é também uma forma de sensibilidade, um corpo estético elaborado como divertimento-resistência, corpo-arquivo que desata memórias nele inscritas. Participe da pletora de manifestações tachadas de “diversões desonestas” (DIAS, 2012, p. 112), no século XIX, o jongo foi desonesto, não no sentido moral, mas desonesto por não vislumbrar um modo cerrado, ele foi afeito à mistura.

Como peça sinfônica, *Vozes em estado de sítio* é híbrida, e sua mistura resvala em camadas, e se compõe com uma sensibilidade-música que busca tocar o espectador. Partilha um diálogo com a universidade e se insere no ideário do grupo de pesquisa. Essa dramaturgia de vozes opera em colaboração, mas não como processo colaborativo, trata-se de um corpo que não toma as suas partes constitutivas como órgãos que se encerram, antes busca irradiar forças em todo o tecido textual.

Creio que uma das funções do *tambu* no jongo é tocar a alma, e talvez por isso ele seja (con) sagrado. No jongo Dito Ribeiro, em Campinas (SP), os tambores são conhecidos como Trovão (o maior); Candongueiro (o menor), que, colocado

no meio dos outros dois, serve para as alterações de intensidade, produz atmosfera e clima; e o Viajante (destinado ao toque especial de cada tocador). Partilhando esse caminho, a dramaturgia aqui enfocada se traduz como compor ritmos, em que cada corpo detém um ritmo particular que o engendra. Mesmo que seja fabular, não interessa tanto a história, mas o ritmo que a dramaturgia produz nos corpos. Na peça da *Ausgang*, o ritmo perpassa todo o intricado das situações, e as falas formam um corpo que se adere e simultaneamente transpassa o corpo atoral, num fluxo constante. Remontando à dramaturgia de João das Neves, as personagens transitam pela estrutura, perfazendo um agenciamento pela coralidade.

Geralmente, uma sinfonia compõe-se de quatro movimentos. No período clássico, estruturava-se da mesma maneira que a sonata; um primeiro movimento, rápido, com exposição, desenvolvimento e recapitulação dos temas principais segue um percurso que nos remete a Aristóteles. Ao segundo movimento, lento ou moderado, seguia-se o terceiro, mais rápido que o primeiro. No Romantismo, a sinfonia passa a adotar uma estrutura mais flexível, algumas vezes em mais de quatro movimentos, outras, em um ou dois. A sinfonia vocal é o conjunto de vozes, de instrumentos ou ambos que soam adequadamente e ao mesmo tempo. A dramaturgia de *Vozes em estado de sítio*, vista como peça sinfônica, apresenta procedimentos que dialogam com a estrutura da sinfonia. Composta em quatro movimentos, ou seja, quatro blocos dramáticos, a peça traz cinco pequenos textos que funcionam como introito de cada bloco, espécies de atravessamentos que enfocam a guerra diária não apenas enquanto artefato bélico, mas também as guerras no cotidiano de um país esfacelado, de memórias em ruínas, motivos que friccionam a costura de cada bloco.

Como observado, a peça é híbrida e mescla culturas; porém, destaco as vozes da negritude

que a atravessa, imersas ou emersas no samba. A sinfonia, escritura musical de origem europeia, ganha outro corpo, assume a brasilidade, dado que é aqui (nesse país e nesse lugar onde está sendo apresentada) que ela habita e se contamina. Brasilidade que se distancia do ufanismo de determinados sambas exaltação, propagando o país como um cadinho harmonioso de ingredientes, não percebendo nessa tessitura o interdito, o apartado, aquilo que resta (ou não passa) numa peneira configurada com uma determinada abertura, que é a norma. Trilhando outra bossa, a peça joga com o contracanto para evidenciar um canto discursivo da palavra oficial. Na demanda jongueira, os pontos são cantados como enigmas (metáforas), configurados como jogo de “amarração” (proposição do enigma) e “desate” (decifração). A peça *Vozes em estado de sítio* opera com o desate das estratégias (im)postas pelo poder que perpassa o tecido sociopolítico e traz, em seu canto, compositores negros descortinando a luz que vela. Diria ser uma espécie de samba da vela, que é puro ardor enquanto se consome.

A estrutura-cabaré, evocada pela peça, serve às diversas situações na qual a negritude é protagonista e também se dilui no coro. Na produção desse espaço dramático, o ideário brechtiano participa na roda, que dialoga também com o samba e jongo por intermédio do breque e da parada (Cachuera/Machado). A interrupção no fluxo do acontecimento conecta o espectador. A parada no jongo, o breque no samba ou o estranhamento como preconizava Brecht, produzem, cada um à sua maneira, um movimento que implica simultaneamente o acontecimento e o espectador. Deslocando-se para o fluxo do corpo-cidade, poderíamos dizer tratar-se de *sit-in*, em que manifestantes se sentam nas artérias da urbe, obstaculizando o fluxo do capital.

Em *Vozes em estado de sítio* operam-se trânsitos que vão do aedo ao rapsodo, do ator à personagem, do dizer ao cantar, do silêncio ao

ruído. Ao habitar uma zona entre representação e apresentação, o atuante transita entre um corpo-performativo, um corpo-dramático e um corpo-épico e, tal como já dissera João das Neves quanto à sua dramaturgia, o protagonismo não é individual, mas coletivo. Há ainda um traço lírico, uma voz performativa que não configura personagem. *Vozes em estado de sítio* se constitui como corpo linguístico, que “não tem a ver com o orgânico, não tem a ver com o físico, mas tem a ver com a incorporação da linguagem que é por definição coletiva e conectiva” (SANCHEZ, 2011, p. 30).

Numa peça sinfônica, tudo é música, o que não é o mesmo que um musical, ou é pautada pela melodia. Ela é também ruído, dissonância de todo matiz. Nela, a palavra é música e fala, as passagens desdobram-se como movimentos, o ator canta-a-fala e fala-o-canto, advindo um processo corpóreo-vocal que reverbera no espectador. O canto responsorial, tão característico da cultura africana, presente no jongo, é aqui invocado, num outro registro, não apenas na música. A peça recolhe do rapsodo a apetência pela oralidade, e como observa Sanchez (2011, p. 31) ao analisar a dramaturgia no campo expandido, “o retorno da oralidade não é tão importante pelo descobrimento do orgânico, mas pela recuperação de uma fluidez que (redefinindo o termo de [Victor] Turner), poderíamos considerar também liminar”. Quanto ao jongo, poderíamos ainda pensar em oralitura, tal como observa Leda Martins (MARTINS, 2001, p. 84):

O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua *performance* indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade.

O jongo e as *Vozes em estado de sítio* demonstram, em suas operações dramáticas, que é necessário destruir a peneira e deixar que tudo nos atravesse: o fio da negritude que perpassa as criações dramáticas, o corpo em música advindo dessas criações, das costuras de diversos modos, perfazendo bordados, entranhados de corpos musicais feitos tessituras, invocando, no sentido mesmo de dar voz às memórias do vivido. Composições insurgentes que resistem em se fixar numa determinada normatividade quer social quer estética.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó (SC): Argos, 2009.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas (SP): Papirus, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL, Ubiratã. Sem esconder problemas da cantora, musical *Elza* traz retrato da dor e da redenção. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 out. 2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,70002547491>>. Acesso em: 13 mar. 2019.

COSTA, Idalina das Graças; OLIVEIRA, André Luiz. Os tambores no jongo. In: KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. **O jongo do Tamandaré**: Guaratinguetá – SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera, 2012, p. 100-101.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza: Filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 09-29.

DIAS, Paulo. O jongo de Tamandaré. In: KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. **O jongo do Tamandaré**:

Guaratinguetá – SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera, 2012. p. 89-98.

GODARD, Jean-Luc. **Nossa música**. França-Suíça: Aventura Films et alli, 2004. DVD. 80 min.

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. Edinburgh: University of Edinburgh, 1956.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MARTINS, Leda. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

NEVES, João das. **O coletivo é o protagonista**. Ocupação João das Neves. Itaú Cultural. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0nUBa-5SA_g>. Acesso em: 05 jan. 2019.

_____. **Estudantes da ECI/UFMG conversam com dramaturgo João das Neves sobre arquivos pessoais**. 2018. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cjv_E0ESO5A>. Acesso em: 05 jan. 2019b.

SANCHEZ, José António. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELISCO, Manuel. CIFUENTES, Maria José (ed.). **Repensar la dramaturgia – Rethinking Dramaturgy**. Murcia (España), Centro de documentación y estudios avanzados de arte – CENDEAC, 2011.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: The human seriousness of play**. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982. ■