

Felisberto Sabino da Costa (org.)

# DISPOSITIVOS POÉTICOS E MATERIALIDADES CÊNICAS DIVERSAS

ISBN 978-65-88640-52-4  
DOI 10.11606/9786588640524

São Paulo  
ECA -USP  
2021

Organização: Felisberto Sabino da Costa  
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges  
Revisão de texto: Daniela Caielli  
Capa: Maria Eduarda Borges  
Foto da Capa: Felisberto Sabino da Costa – Arquivo pessoal

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

D612 Dispositivos poéticos e materialidades cênicas diversas [recurso eletrônico] /  
organização Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo : ECA-USP, 2021.  
PDF (191 p.) : il. color. -- (PPGAC ECA USP 40 anos ; 3).

ISBN 978-65-88640-52-4  
DOI 10.11606/9786588640524

1. Teatro – Representação. I. Costa, Felisberto Sabino da. II. Série.

CDD 23. ed. – 792.028

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no *Dispositivos Poéticos e Materialidades Cênicas Diversas*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Felisberto Sabino da Costa que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo  
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan  
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes  
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli  
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro  
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443  
Cidade Universitária CEP-05508-020

# FABULAÇÕES DRAMATÚRGICAS NUMA TARDE FINAL DE OUTONO

- estudo sobre a criação de um dispositivo  
sonoro-imagético a partir da peça  
radiofônica -

Felisberto Sabino da Costa e Caroline da Silva Barbosa (Carol Cax)

“Quando tivermos reaprendido a  
ouvir também poderemos corrigir a nossa hipertrofia  
dos olhos”.

Ernest Berendt (1983, p. 22)

## Breve silêncio

**Autor:** *Minhas senhoras e meus senhores, para começar creio que o meu dever é descrever o local dessa história, talvez um pouco estranha, mas nem por isso – eu juro – menos verdadeira. Posso então agora solicitar um pequenoesforço? Imaginem uma sala de um grupo de pesquisa denominado “O Círculo”, numa universidade pública. Para ver o lugar com clareza basta que fechem os olhos. Consideremos, dois personagens principais dessa estória: comecemos por mim. Sou Felisberto Sabino da Costa, professor no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, dramaturgo, cognominado Autor. *Entrada de uma pessoa.* A estudante Caroline da Silva Barbosa, doravante chamada Visitante. Mas basta, a Visitante entra na sala e começa a falar, podemos começar. O nome da Visitante, Carol Cax, é um artifício poético. *Ela vasculha com os olhos a sala, os livros, as imagens.* É uma sala física, mas poderíamos estar no zoom. Este texto teve seu início em 1957, mesmo ano em que o senhor Korben, *que devia ser um homem muito mal, escreveu o seu segundo romance, intitulado “Mister X se entedia”.* Embalados pela ideia da peça radiofônica, como disparadora de pesquisa acadêmica, durante uma pandemia, não daquele ano 1957, mas desse agora, a ideia ganhou 2021 corpos para Felisberto Costa e Carol Cax. Daí a proposta desse texto, de*

partilhá-lo nesse momento, nessa época em que além da pandemia enfrentamos guerras híbridas, fake news<sup>1</sup>, pós-verdades<sup>2</sup> e tantas outras modalidades de combate envolvendo ações e palavras.

**Autor** – Você supôs que exista uma relação entre suas criações e a realidade?

**Visitante** – Eu propus fazer uma relação entre minha iniciação científica e a realidade. Melhor dizendo: entre ficção e realidade.

**Autor** – Como orientador, não me interessa tanto o que quis fazer, mas o que o você fez.

**Visitante** – Uma ficção real.

**Autor** - A peça radiofônica, de forma mais significativa, desenvolve-se na Alemanha na década de 1920.

**Visitante** - Mas talvez essa ideia que busca experiências com imagens acústicas, sonoridades, já estejam presentes em peças de teatro fundadas nas palavras. O solilóquio de Hamlet — ser ou não ser — poderia ser uma “micropeça” radiofônica. Há uma fala que se dirige a um e a todos simultaneamente, tal como acontece no rádio. Há uma voz, uma ponte que interliga vocalizador e ouvinte. Há dramaturgias no teatro elisabetano afeitas às sonoridades, que se convertiam em paisagens, em cenários imaginados pelo espectador/ouvinte quando pronunciadas pelo ator. Há também performances de gênero, nesse teatro, que também comporiam essa possível peça radiofônica, performances sonoras de um garoto como se fora garota - uma Julieta. Na Alemanha, as experiências com as primeiras peças radiofônicas propriamente ditas, contemplaram clássicos da literatura e do teatro, adaptações que delinearum um território amplo, explorado por dramaturgos nessa investigação.

**Autor** - Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Orson Welles são alguns nomes que evidenciam o potencial criativo, não apenas da peça radiofônica, mas do próprio

---

<sup>1</sup> Notícias ou informações falsas, amplamente difundidas no cenário público. Normalmente são criadas com finalidade política e influenciam a formação da opinião pública sobre determinado acontecimento ou pessoa. Ganham força no cenário político brasileiro desde as eleições presidenciais de 2014 (como foi apontado por Marco Aurélio Rudieger (FGV). Há diversos levantamentos sobre a origem do termo, associado à ideia de calúnia.

<sup>2</sup> Um neologismo que descreve a situação na qual, na hora de criar e modelar a opinião pública, os fatos objetivos têm menos influência que os apelos às emoções e às crenças pessoais. O termo foi usado pela primeira vez em 1992 pelo dramaturgo sérvio-americano Steve Tesich, definindo o comportamento dos americanos perante o caso Watergate, nomeando uma série de abusos de poder relacionados ao governo do então presidente Richard Nixon. Em 2016, “pós-verdade” foi eleita a palavra do ano no dicionário de Oxford.

rádio como dispositivo político-acústico-imagético. Podemos ainda observar que o pensamento teórico sobre a dramaturgia no rádio, não apenas sobre a peça radiofônica, ganha corpo. Além de Brecht, que se aventura na teorização sobre a produção radiofônica, gostaria de ressaltar o teórico Werner Klippert. Em sua concepção, aponta a palavra, o ruído, o silêncio e o aparato técnico como elementos fundamentais.

**Visitante:** Ao explorar o conceito de *hörspiel*, possibilidades de escritas performativas que incorporam outros suportes e tecnologias, para além do rádio convencional, revelaram sua potência nesse ambiente pandêmico. A realização de experimentos - escrituras textuais e/ou visuais - geram ações sonoras em diálogo com a cidade. Ao mesmo tempo em que invoco o imaginário do ouvinte/espectador, como se dava numa peça shakespeariana, abrem-se comportas a outros olhares. O espaço urbano se configura como ambiente gerador de escrituras artísticas, no qual a pesquisa, como propulsora de ações estético-sociais, captura miradas (cenas) da metrópole paulistana hodierna, plasmadas não apenas pelas palavras, e envolve teatralidade e performatividade no agenciamento de ações frente aos fenômenos que se apresentam ao artista.

**Autor** (*tom de narração*) - A pandemia de Covid 19, o “vírus chinês”, nos remete à gripe espanhola de 1918, ocorrida quase vinte anos passados o alvorecer do século XX. Decorridas duas décadas do século XXI, vinte anos passados do alvorecer deste século, uma nova gripe eclode no planeta e nos faz olhar o mundo de outro modo. A perspectiva de uma vacina (ou de uma cura) apontada coloca-nos frente a questões extremas quanto ao enfrentamento vida e morte, ante a quantidade de cadáveres expostos a céu aberto, numa cidade amazônica. O isolamento ao qual a Visitante é condenada, não diz respeito somente à pandemia. A atuação de parcela da elite empresarial traz à cena um *gestus* social, a equação voltada ao capital como a vida que importa. Nos espaços periféricos, habitações comportam possíveis Carolinas e evidenciam as vidas (não escritas) oriundas da desigualdade. Aquilo que se costuma dizer da morte, como um fato (pretensamente) democrático, desvela a contradição. Tragédias hodiernas, dramaturgias que envolvem a comunidade, na lógica imposta do cada-um-por-si. Como bem nos diz Raymond Williams, “numa cultura limitada à experiência individual, não há mais o que dizer quando o homem morre, a não ser o

fato de que ouros irão morrer” (2002, p. 50). O vírus nos envia a pensar o coletivo, ao convívio social, à cidade como espaço de relações socioafetivas, a modos de convivência a serem inventados, a estratégias de escritura que refletem essa realidade. Na metrópole paulistana, o isolamento nos possibilita pensar contatos em arte para além do domínio físico, ante a impossibilidade do ajuntamento físico de corpos. O mundo virtual impõe uma realidade outra no convívio remoto, aproximando-nos pela imagem, pela voz, pelas telas, corporificando obras artísticas num outro regime dramatúrgico, numa nova estatura. Muitos já disseram que depois dessa experiência não regressaremos como costumávamos ser/viver. Mesmo que isso não aconteça, algo certamente estará posto: as possibilidades da arte advindas das experiências em quarentena, os contatos gerados de um mundo (pós) pandêmico. Essa contaminação é real e repercutirá no transcorrer do tempo como contágio.

**Visitante** — Sou moradora de Heliópolis, conheço muito bem as estratégias de isolamento, de distanciamento social. Muito antes da eclosão dessa pandemia, elas já estavam por aí, agindo de outro modo. (*Tom de narração*) Heliópolis era o nome que os gregos davam à cidade egípcia de *lunu* ou *lunet Mehet*, importante do ponto de vista religioso e político, durante a época do Reino Antigo. Heliópolis. Comunidade localizada na periferia da cidade de São Paulo (BR). Estima-se que seja a maior favela da América Latina, com aproximadamente um milhão de metros quadrados e cerca de duzentos mil habitantes.

**Autor:** Não é nosso intuito delimitar um território ou buscar um conceito ou nomeação para essas experiências vistas como quase-cinema-quase-teatro, ou o que seja desse cruzamento, realizadas no contexto pandêmico. Na realidade, talvez o coronavírus tenha apenas apressado um fenômeno que vinha se dando de forma lenta. “Os historiadores de amanhã, ao se debruçarem sobre nossa época” talvez “irão deduzir que os artistas deste início do século XXI eram fascinados pela metamorfose de seu ambiente próximo e pelo tornar-se mundo de suas cidades” (BOURRIAUD, 2011, p. 91).

**Visitante** — Esse prólogo está meio um (falso) diálogo composto por monólogos paralelos. Dizem que Tchekov já utilizava muito bem esse procedimento.

**Autor:** Retornemos então ao Crepúsculo de uma tarde de Outono, retornemos a

Durrenmatt: sempre fomos monstruosos do ponto de vista da moral burguesa<sup>3</sup>. É isso que nos conecta. Creio que seja suficiente esse introito. Vamos ao próximo passo, à criação de um dispositivo sonoro-imagético.

## Sobre a peça radiofônica e outras mais

As performances sonoras partilham, na atualidade, uma série de experimentos dramáticos (ou cênico-visuais) veiculados em telas que podem ser acessadas desde um pequeno celular a aparelhos de maiores dimensões. A cena, pensada como aparato, traz implicações que adesterritorializam, pois, nas composições desses novos territórios dramáticos, as temporalidades se sobrepõem, e demonstram que o passado não é apenas vestígio ou ruína fora do tempo, e se imiscui na contemporaneidade, habitando também as novas concepções. Nesse sentido, a peça radiofônica não é algo que permanece num tempo longínquo, numa fixidez obsoleta, antes permanece como tal e se transforma simultaneamente. Num ligeiro sobrevoo em trabalhos veiculados no âmbito da pandemia, observamos que a sobreposição de tempos — dramaturgias em *overlap* — são evidenciadas nessas experiências. Parcela significativa delas nos remete, por exemplo, a Meliès (ficção) e/ou Lumière (imagens da realidade, do documentário). Podemos supor que o contágio teatro-cinema, no ambiente *on line*, abre possibilidades para inventar (novos) mundos cênicos-sonoros que nos enviam aos seus primórdios do século XX, nos quais cinema e teatro partilhavam trocas. De igual modo o rádio e a televisão, mais tarde, adentram esse campo gerando dramaturgias contaminadas.

As apresentações realizadas no ambiente *on line* podem ocorrer em tempo real, como no teatro, ou serem previamente gravadas. Sob último aspecto, aproxima-se da escrita do cinema, dado que ao operar no presente, traz algo que não está mais, algo já feito, uma escrita congelada, um encapsulamento do tempo, algo que ganha vida quando posto em movimento. Nas experimentações de teatro *on line*, a câmera (o olho) tanto pode estar num ponto fixo, tal como nas antigas

---

<sup>3</sup> Nesse Prólogo, as frases, em itálico, foram retiradas da peça radiofônica “Crepúsculo de uma noite de outono”, de Friedrich Durrenmatt.

experimentações cinematográficas ou libertar-se da fixação e passear pelo espaço-tempo, compondo uma nova poética do olhar. Nesses experimentos, vemos surgir montagens paralelas, proliferação de quadros no *zoom* ou *google meet*, miradas que remontam a procedimentos realizados por Dziga Vertov entre outros. A contaminação da performance, trazendo também a performatividade, aponta para criações no campo da dramaturgia sonora, que fazem da audição o fundamento da sua composição. Se, em sua origem, a palavra teatro designa “o lugar de onde se vê”, esse(nem tão) “novo teatro” em tela, insere o espectador numa outra perspectiva, convidando-o a um outro lugar de onde se vê. Porém, o deslocamento do contato físico não necessariamente destitui a relação frontal dos corpos, na qual subjaz uma perspectiva, que poderíamos dizer, italiana. Há, numa parcela desses acontecimentos, algo precário que os caracteriza. Precário se torna assim uma operação que ultrapassa a estética convertendo-se em ação política, assumidamente como se apresenta, algo que os faz tender a outra poética, não preocupados em querer ser cinema ou teatro.

Percebe-se, em algumas criações, a necessidade de conhecer as plataformas, necessidade essa tanto do artista quanto do espectador, dado que elas não são apenas aparatos de transmissão dos eventos, mas dispositivos para se criar dramaturgias participativas, construções como convites à co-operação do jogo cênico. Se, no teatro realizado em presença física, o encenador exerce o olhar da cena, elaborando os enquadramentos, perfazendo a montagem, nessa realidade quase-teatro/quase-cinema um novo componente emerge na realização da dramaturgia cênica, o surgimento de uma espécie de “cinégrafista” que opera (capta) as imagens, como acontece no cinema, o que significa dizer que não possa ser acumulada numa única pessoa. Outra questão que desponta e, aqui podemos pensar no rádio (peça radiofônica), o espectador recebe o acontecimento como se fora para si e ao mesmo tempo para todos. Em contato com o aparelho, há a possibilidade de isolar-se no isolamento social, fruir individualmente no quarto. Há ainda a possibilidade de se dirigir a um outro cômodo, no qual a recepção pode ser afetada por outras instâncias. Há a possibilidade de realizar a apreciação num caminho solitário, com fones de ouvido, num meio de transporte e até num banheiro público ou no/na privado/a. Tratam-se de dramaturgias que trafegam nos mais variados suportes, tal como já fizera Beckett. Diversas são as operações que implicam o espectador/ouvinte, que se

converte num “tele- espectador”, “tele-nauta” ou “aquele que (exerce a) escuta”. Concentrando na peça radiofônica, há diversas possibilidades de elaboração para além do podcast, nesse universo que poderíamos pensar como “rádio” das telas.

Gostaríamos, nesse momento, de elaborar um recuo e nos determos em somente uma obra, um trabalho de Samuel Beckett que é capaz de irradiar para os demais: “Todos os que Caem” (*All that Fall*) é uma peça de “rádio- teatro”, estreada em 1957, no qual Beckett opera visualidades sonoras - corte, *close*, *travelling* - dimensões do espaço-tempo configuradas como performance acústica. No mesmo ano, ele havia escrito também, o mimodrama “Ato sem palavras I”. Se, em “Todos os que Caem” a palavra é fundante na escritura, em “Ato sem palavras I”, a imagem, sem o concurso da palavra, opera a fatura. Porém, há algo que nelas se comunicam: a performance sonora, uma espécie de materialidade que reverbera corporalmente no ouvinte/espectador. Em “Todos os que Caem”, a situação dramática é aparentemente simples, poderíamos dizer que a ação da peça seria o percurso de ida e volta de uma senhora à estação ferroviária. Mas não é somente isso. Há uma complexidade de situações que vão se descortinando ao longo da caminhada: a ruína do corpo, algo recorrente no universo Beckettiano. A dramaturgia sonora opera por meio da palavra, da música, dos silêncios, das pausas e imagens acústicas no transcurso circular do ir e vir à estação. Logo no início da caminhada, o silêncio instaura a aparição da Mrs. Rooney que, a partir dessa entrada arrasta seus passos em todo o processo. O silêncio se apresenta não como ausência de sons, mas como algo que significa. Silêncio que é distinto de implícito. Tal como nos diz Orlandi (1995, p. 31) o silêncio é, ele é fundante. Sob essa perspectiva, é no silêncio, que se corporifica a personagem. Mrs. Rooney tem por volta dos 70 anos, o sobrepeso, um processo de dissolução do corpo causaproblemas em seu deslocamento, o movimento é algo a ser vencido com dificuldade, gerando situações com traços cômico-trágicos. Podemos ainda pensar o silêncio como constituinte de toda a dramaturgia

[...] o silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir sentido e do silêncio nos leva a colocar que o silêncio é fundante. (ORLANDI, 1995, p.14)

A estrutura sonora mimetiza os passos de uma caminhada, Beckettperfaz um deslocamento contínuo, como se cada situação fora um passo após outro, não operando em simultaneidade. Nos personagens, parar e falar são ações que não se dão ao mesmo tempo, há uma espécie de hiato, um vácuo que incorpora o ouvinte, da mesma forma os ruídos são deslocados. É composta uma paisagem sonoro-musical com vozes, pessoas, animais, objetos, passos arrastados, entre outros procedimentos. Poder-se-ia dizer que se trata de (com)passos de uma música, pensada também como uma jornada no tempo, expressa, por exemplo, pelos encontros que se dão no meio do caminho. *Está na mesma direção que eu? Estou, Mr. Slocum, estamos todos.* Mrs. Rooney anda e todos que a encontram passam por ela: *Por que você se deteve? Por que eu me detive? Evidentemente o que estou ouvindo não pode ser o expresso. Maldito expresso.* Mrs. Rooney inicia a caminhada a pé, rumo à estação, Christy, no primeiro encontro, está numa carroça, Mr. Tyler, segundo encontro, numa bicicleta e Mr. Slocum, terceiro encontro, num automóvel, velocidade dos aparatos que dialoga com a passagem do tempo. A situação dialogal é perfurada por pausas e, em determinados momentos, desfaz-se no silêncio. Os personagens apresentam algum grau de ruína corporal, Mr. Rooney é cego, Mrs. Rooney, obesa, torna-se cada vez mais difícil lidar com o próprio corpo. *Eu sou apenas as palavras mais simples. Que fiz eu para merecer tudo isso?* Mrs. Rooney é uma espécie de pacote que necessita da ajuda de outrem para se deslocar, para sair do carro, para subir a escada que dá acesso à plataforma. Porém, o casal ainda possui um corpo, o que não acontece, por exemplo, com uma personagem que é descrita apenas como “Uma voz de mulher”. Já não há mais corpo, apenas a voz. De certo modo, a estrutura da peça poderia ser articulada em três tempos: o primeiro, a ida para a estação; o segundo, a espera na plataforma; e o terceiro, o retorno paracasa. Na plataforma, chegam aqueles que esperam, como, por exemplo, Hetty Petti, uma moça por volta dos trinta anos que aguarda pela mãe. A velhice não é sinal de esgotamento do apetite sexual: Mr Tyler - *Estou tão duro quanto a senhora Mrs. Rooney – Duro. Assim é que eu gosto.* Tampouco, ela se resigna à condição, como mulher, a que está sujeita naquela sociedade. *Que espécie de país é esse, onde uma mulher não pode derramar seu coração por estradas e atalhos sem ser atormentada por um corretor aposentado.* No retorno à casa, instaura-se uma situação que se revela, aos poucos, pelo não dito, adentrando o campo do implícito. Se “todo

dizer é uma relação fundamental com o não- dizer” (ORLANDI, 1995, p. 12), em determinadas situações, Beckett opera com o não dito e não exatamente com o silêncio. *Agora estamos a salvo e na retade casa. Mr. Rooney (Dan) – A salvo... uma reta! Ela acha que isso é uma reta.* Os casais de velhos, na constituição sonora dos personagens, além da voz, trazem características sonoras que os corporificam: Mrs. Rooney, pelos passos arrastados e Dan, pelo barulho de sua “indefectível bengala”, sinal que anuncia a sua irrupção em cena.

Durante o retorno, o espectador, através - no sentido mesmo de ser atravessado - dos buracos oriundos das pausas, constrói um outro percurso, mediante o não dito, em virtude do atraso do trem. *O que é que te deu pra vir me esperar? 15 minutos de atraso num trajeto de meia hora. O que aconteceu?Aconteceu alguma coisa no caminho?* Se anteriormente os acontecimentos pareciam ser assuntos comezinhos do cotidiano, uma frase dispara outra situação. Algum dia você desejou matar uma criança?<sup>4</sup>

A intersecção entre o que se costuma chamar de teatro radiofônico, novela radiofônica ou peça radiofônica e a encenação num espaço convencional destinado ao teatro traz questões, como já sinalizadas anteriormente que redimensionam a cena, como por exemplo, na exploração dos ruídos do texto beckettiano. Dessa forma, na década de 1990, “Todos os que Caem” encenada como peça teatral, traz o seguinte procedimento:

Alguns efeitos são surpreendentes: a chuva é feita combolinhas de gude e chumbinho que rolam sobre uma peneira de areia, pios de pássaros vêm de apitos, e grelhas raspando fazem a mudança das marchas de um carro (ROCHA, 1994, p.5.3)

Se, na peça radiofônica a performance acústica cria imagens que o espectador constrói com sua imaginação, na peça dirigida por André Pink, a exposição cênica de corpos e aparatos desloca a performance sonora performada pela sonoridade, congregando imagens em cena, elaboradas a partir de materiais diversos. No rádio, essa sensibilidade, talvez, pudesse acontecer. Na peça, o foco não está de todo distanciado da imaginação, mas opera com o aspecto visual outra relação com o espectador. Para além da palavra, Beckett orchestra uma dramaturgia na qual a

---

<sup>4</sup> As frases, em itálico, na discussão de “Todos os que caem” foram retiradas da peça.

sonoridade não é descritiva, mas parte constituinte do processo:

*Barulhos do campo, vozes de animais separadas – carneiro, passarinho, vaca, galo – e depois em sobrepostas, todas juntas. Silêncio. Mrs. Rooney caminha pela estrada em direção à estação ferroviária. Barulhos de seus passos arrastados. De uma casa na beira da estrada vem baixinho uma música – “A morte e a donzela”, de Schubert - Os passos diminuem, param.*(BECKETT, 1989)

Conforme podemos observar, a rubrica acima, mais do que meras indicações sinaliza uma construção dramática, uma performance sonora elaborada por silêncios, passos, vozes e ruídos, seguida da melodia de Schubert. Não se trata da composição de uma simples atmosfera, mas de articulação que instaura uma paisagem fundada na sonoridade. Há, nesse procedimento, a instauração de espaços, elemento fundamental quando se pensa em teatro.

Em “O Encontro”, o performer Simon McBurney elabora uma experiência híbrida envolvendo procedimentos dramáticos que se aproximam de uma peça radiofônica. Ao performar um monólogo, apresentado no *Barbican Theatre*, em Londres, assistido *on line* e com a presença física de espectadores, o dramaturgo, tal como acontece no rádio, endereça a fala a cada ouvinte e a todos simultaneamente.

A partir do livro *Amazon Beaming*, de Petru Popescu, McBurney tece situações nas quais narra a fábula de McIntyre, um fotojornalista que, na década de 1960, decide encontrar a nascente do rio Amazonas, para provar que este rio é maior do que o Nilo. A revista *National Geographic* bancaria a sua expedição, se ele conseguisse fotos dos Mayoruna, também conhecidos como Matsés. Nos Andes, o fotógrafo acaba se perdendo. Ao fazer contato com a comunidade indígena, a câmera e as filmagens foram destruídas. McIntyre narra o encontro com os Mayoruna, no qual descreve um mundo novo que se lhe apresenta ante os olhos. Não se restringindo apenas à narração dessa fábula, McBurney contemporiza a fábula dramática com cenas de sua vida cotidiana, mediante a relação com a sua filha e outros eventos que emergiram durante o processo. O cenário, uma espécie de dispositivo sonoro- imagético, é composto por uma grande mesa à esquerda, com objetos, microfones entre outros aparatos sonoros, na qual ele atua como se fora uma mesa de estúdio. Ao fundo, uma grande tela/parede é destinada a projeções de filmes/vídeos. No centro do palco, há um microfone binaural Sennheiser, no formato de uma cabeça humana, equipamento que registra o espaço, promovendo sonoridades de aproximações e distâncias dos

corpos que dele se aproximam. Os ajustes dos efeitos são realizados através desse “cérebro”.

O que interessa na citação desse espetáculo, não é sinalizar o jogo outrora realizado num estúdio de uma rádio, agora sendo exposto para uma plateia tal como mencionado acima na encenação de “Todos os que caem”. O performer-dramaturgo, ao falar das possibilidades do microfone binaural, convida o público a entrar no jogo das imagens acústicas resultantes do trato com o objeto. Ao mesmo tempo em que observa a performance com o microfone no palco, o espectador também experimenta a criação de paisagens sonoras num espaço imaginário. McBurney se distancia e se aproxima do microfone enquanto fala, evidenciando a questão espacial, demonstra o som de um mosquito, que na realidade é um pente num papel vegetal, entre outros truques sonoros. Em outra cena, brinca com o passado, presente e futuro, por intermédio de gravações de sua voz que são acionadas simultaneamente. As operações tecnológicas entram em relação com a fábula, redimensionando as brincadeiras anteriormente apresentadas. O ator se dirige à plateia, num tempo presente, porém, o que é presente revela ser uma gravação feita há um ano e meio atrás. Numa conversa com a filha, num registro quando ela tinha cinco anos, a situação coloca em xeque a noção de tempo e espaço, o tempo como uma linha unidimensional que vamos seguindo, cede lugar a sobreposições e saltos.

O tempo é uma ficção, o tempo não é uma linha infinita, mas um círculo (McBURNEY, 2021, s/p.). No emaranhado entre sua vida cotidiana em Londres, e as experiências narradas pelo performer na pele e na voz de McIntire, as ações se tornam mais complexas. O tempo já não é visto como posse, conforme os cidadãos “civilizados”. Para o Mayoruna, o tempo é uma companhia invisível, agradável. Compreender a temporalidade é entender algo ritualístico que se repete. No espetáculo há muitas outras questões instigantes decorrentes do encontro, mas encerramos por aqui esse parêntesis, o qual teve como objetivo sinalizar a relação entre dramaturgia e aparato tecnológico -recursos como estereofonia, técnicas de corte e mixagem que funcionam como artefatos dramatúrgicos, mediante construção de um corpo (de uma narrativa), cujas expressões sonoras e visuais tocam (emocionam) o espectador.

Se *All that fall* pode ser vista como uma concepção paradigmática no que

concerne à peça radiofônica propriamente dita, numa estrutura mais afeita à tradição compositiva do gênero, em “Palavras e Música” Beckett revela sua radicalidade, trazendo à cena não uma “fábula”, mas um experimento sonoro com a materialidade que funda o gênero. Para Bauab, trata-se de “uma fabulação perfeita do processo criador em rádio” (BECKETT, 1990, p. 107). E acrescenta: “A cantata de Words and Music, porém, só se efetiva nos momentos finais, depois de acompanharmos cada etapa de sua construção a partir do jogo dialético entre as palavras e a música, motivos celulares de qualquer emissão radiofônica”. (BECKETT, 1990, p. 107)

É importante observar que Beckett, como dramaturgo, não se atém apenas ao teatro, ele busca realizar experimentos que incluem o cinema e a televisão. As criações transitam nessas mídias e, aponta, de certo modo, para o momento que ora experienciamos, em que as linguagens buscam pontos de intersecção, não se limitando a um único suporte e poética. É nessa chave que a dramaturgia de “Quad”<sup>5</sup> tanto pode ser acolhida pelo teatro, pelo cinema e também por um experimento realizado na rua de uma cidade.

Em caminho distinto dos dramaturgos radicados na Europa, a peça radiofônica no Brasil encaminha-se mais para outros aportes, surgindo, por exemplo, como teleteatro. Entretanto, há tentativas de realização de peças radiofônicas no país, que transitam entre a tradição e o experimento. Por exemplo, durante os anos de 1941-1947, o escritor e dramaturgo Antônio Callado, viveu em Londres e trabalhava como correspondente de guerra. “Em pleno curso da Segunda Guerra Mundial — e em meio a uma outra guerra, a da propaganda radiofônica entre os britânicos de um lado e os alemães e italianos de outro” (SALIBA, 2019, p. E2) Callado escreve uma série de roteiros de radioteatro que são irradiados pela seção brasileira da BBC, nas noites de sexta-feira. A tentativa, embora traga perspectivas inusitadas, na fatura dos roteiros/esboços radiofônicos, não consegue romper as amarras do combate de palavras destinado à propaganda recorrente no período, já que “deveria cumprir a função de mobilizar os ânimos da população e dos próprios militares no esforço de guerra”. (SALIBA, 2019, p. E2).

“O rádio é um veículo extremamente fascinante para o ator [e para a atriz] e um espaço muito propício para exercer aquilo que também o caracteriza que é a

---

<sup>5</sup> “Quad”: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfmlCq9M>

sedução. (...) acoplada aos efeitos, aos silêncios, ou sozinha, a voz é um poderoso mecanismo de sedução” (SPRITZER, 2016, p1). Na peça radiofônica a voz é corpo e se corporaliza, performativa e relacional, por intermédio do/da atuante, compondo vocalizações que afetam o ouvinte/espectador. Em consonância com outros profissionais e pesquisadores que lidam com a peça radiofônica, Spritzer também observa que “o rádio possui como característica primordial, a possibilidade de falar a cada um com a sua particularidade e ao mesmo tempo a todos que estão ouvindo rádio”.(2016, p. 2) A vocalidade media essa relação que interliga boca e ouvido. Conforme ressalta a pesquisadora Tereza Virginia (BARBOSA, 2020), os textos das tragédias gregas eram escritos em versos, e entre outros atributos dessa operação, o ritmo facilita a memorização, e implica o corpo como procedimento mnemônico.

Dessa forma, podemos pensar a dramaturgia grega como corpo-música, corpo-voz e corpo-ritmo, corpos articulados pela palavra, pois, “um dos fascínios da palavra é que ela diz algo, mas também propõe, em sua forma, maneiras de dizê-la”. (SPRITZER, 2016, p.3) Em *All That Fall*, o corpo enfrenta a sua dissolução, no entanto, a voz permanece. Nesse sentido, “a voz é teatro ainda mesmo dentro da máquina [da tela do computador, celular]. Ela é teatro porque guarda determinadas coisas que ela soa, o corpo não voa. Quando tudo falta, a voz permanece.” É o que também podemos observar no processo beckettiano em “Souffle”, num território permeado por detritos, dispostos horizontalmente, não há corpo em cena, o vagido e a vocalização acompanhada da respiração é o que ainda resta, como um retorno à sua existência primeira. Nessa perspectiva, a peça radiofônica é o lócus da voz, pois, “o espaço cênico da peça radiofônica é esboçado quando se ouve a primeira voz. Ela colore o „espaço” com sua atmosfera vital e designa as circunstâncias”. (KLIPPERT, 1980, p.95) A sua dramaturgia é fundamentalmente a voz em movimento. Nesse sentido, a tecnologia necessária à sua fatura se expande, uma vez que “o ser que fala precisa de um certo tipo de suporte que chamou de tecnologia. Dentro do nosso corpo aquilo que chamamos de aparelho fonador, é uma espécie de tecnologia” (SANTAELLA, 2021). Fundamentalmente, a peça radiofônica é um corpo-voz qualquer que seja a sua natureza. Ancorados nessas discussões, passamos a seguir, a focar a performance radiofônica - Santa Virtual — realizada numa ambiência de iniciação científica, realizada pela Visitante e orientada pelo Autor.

## Intrusões dramáticas no cotidiano

A investigação da sonoridade, como dispositivo imagético e cênico, foi pensada como agência dentro do ambiente virtual da internet, ambiente este possibilitador da veiculação de mídias de diversos formatos, estabelecido em consonância com o desejo de trabalhar o universo das *fake news* como método de investigação das potencialidades sonoras-imagéticas em seu exercício, a partir de determinado público (receptores involuntários). Para tal estudo, é imprescindível que o público alcançado reconheça circunstâncias que o une enquanto um coletivo. Assim como acontece nas interações promovidas nas redes sociais, a constatação da repetição, de determinada notícia, se dá como caráter fundamental para já confirmar a veracidade dos fatos e promover o engajamento das pessoas (público).

No âmbito das grandes experiências sonoras-imagéticas, em alcance coletivo, está a transmissão histórica orquestrada por Orson Welles, em 1938, em que, interrompendo a programação habitual da rádio Columbia Broadcasting System (a CBS), é relatada como “informação extraordinária” uma invasão marciana. Tratava-se, na realidade, de uma interpretação, extremamente envolvente, da obra “A guerra dos mundos”, escrita por H.G. Wells, publicada no Reino Unido, em 1898, adaptada como uma peça radiofônica. A intrusão dramática gerada pela obra atravessa, abruptamente, a realidade e gera pânico em grande parte dos ouvintes. Tal marco histórico, sem dúvidas, abre perspectiva para observarmos, com lucidez, o campo movediço que articula realidade e ficção na formação da opinião coletiva. O *modus operandi* do episódio orquestrado por Welles, fundamenta o que mais tarde conheceríamos como Pós-verdade. Sob essa perspectiva, introduzir ações fictícias em um contexto real, de modo que o público seja envolvido, sem que se perceba a farsa, é um movimento que necessita acessar certos dispositivos culturais ao ponto de provocar no público certa abertura à imaginação e ludicidade.

## Um método a ser seguido - esquemas performativos

No intuito de pesquisar as abordagens capazes de introduzir o ficcional na realidade cotidiana de um público (sem que a face da ficção fosse revelada), reafirmouse o estudo, e exercício, sob o esquema de criação, difusão e impacto de *fake news* (em contexto brasileiro), porém, sem se tratar de uma investigação guiada por softwares que analisam dados ou coisas do tipo (apesar de artifícios como estes terem sido usados amplamente). Mostrou-se como interesse ainda maior a perspectiva de dramaturgia em campo expandido e a proposição de uma abordagem artística híbrida, que se valeu de ferramentas dramáticas e performativas (acessadas majoritariamente por meio de relatos orais capazes de envolver o público no campo movediço da Pós-verdade). Dessa forma, foi identificada a necessidade de um “mapa de tráfego” das intrusões dramatúrgicas no cotidiano do público. O “mapa” só poderia ser desenvolvido quando as articulações metodológicas, e narrativas, responsáveis pela criação, propagação e efetivação das informações fictícias - e variados tipos de ações de caráter fraudulento nas redes sociais - tivessem seu esquema desmantelado. Para tal entendimento, foi preciso acompanhar as informações e os estudos apresentados durante a CPMI das *Fakes News*<sup>6</sup>. Ocasão em que fora exibido um diagrama expondo todo o “processo de fabricação” e articulação das informações falsas - passadas como verdadeiras. O esquema estruturava-se em três etapas, são elas: 1) conteúdo anônimo; 2) polarização política e 3) redes sociais automatizadas/disparos em massa.

Diante do diagrama das *fake news*, o “mapa de tráfego” ganha determinação de vetores de ação, baseado nas três etapas do processo de criação, articulação e efetivação das informações infundadas. A possibilidade de observar a esquematização do funcionamento sociocultural, como um modelo adaptável para um programa performativo (FABIÃO, 2013), havia se tornado algo concreto, uma espécie de “mapa” sob o qual se movimentariam os materiais sonoros-imagéticos. Para além de uma definição de movimentos, o diagrama apresenta um modo de se movimentar. Entretanto, ainda era necessário entender quais intenções estavam por

---

<sup>6</sup> Comissão Parlamentar Mista de Inquérito, criada em setembro de 2019 após suspeita e grande repercussão do uso de notícias falsas e de desinformação, além de assédio e incitação a outras práticas criminosas na *internet*, durante as eleições presidenciais, que aconteceram em 2018 no Brasil.

detrás de tal modo operacional e o quanto seria possível adaptá-lo para uma abordagem artística sem que as potencialidades de suas intenções sofressem grandes alterações. Iniciou-se, então, uma averiguação sobre cada etapa do diagrama das fake news e as possibilidades de abordagens artísticas em perspectiva de dramaturgia expandida, visando a relação corpo-cidade, a partir de disparadores sonoro-imagéticos que atingissem o público através de contato totalmente virtual.

## **A compreensão pela mimese - intenções no “mapa de tráfego” das ações**

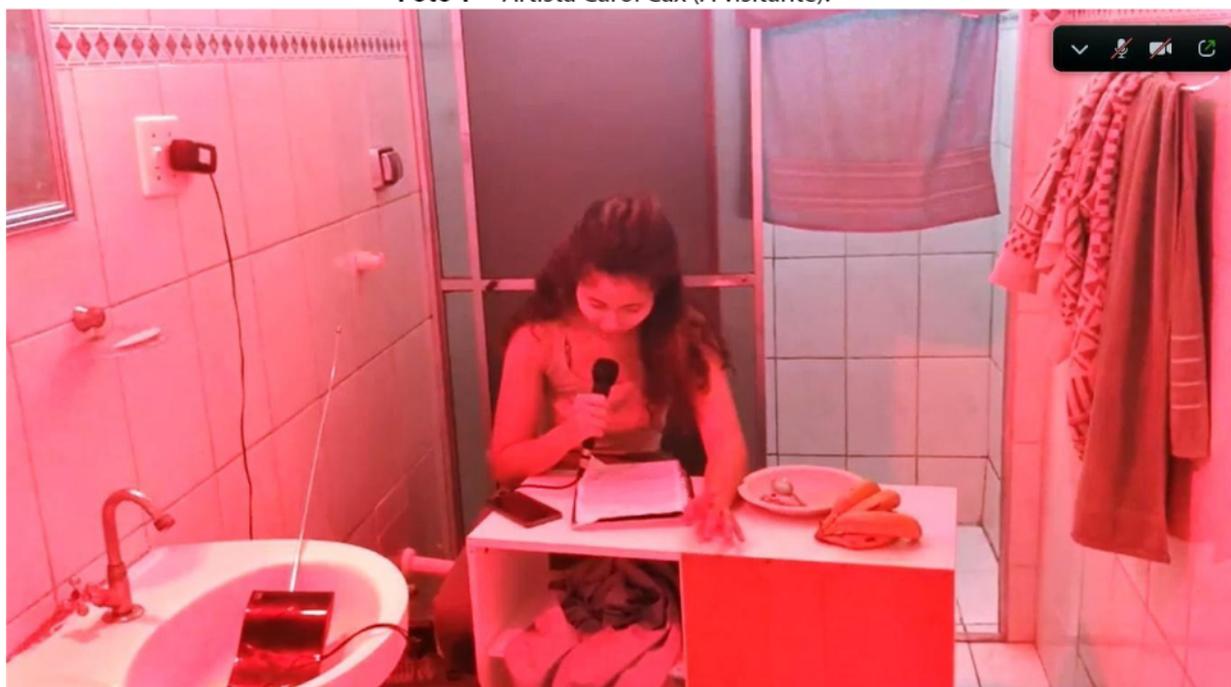
Etapa 1: o conteúdo anônimo do esquema das fake news.

Por que é parte essencial deste sistema, que podemos chamar de performático, o caráter do anonimato? Talvez por ser uma abordagem que dificulta, ao público, a checagem das fontes e averiguação da veracidade dos fatos? O certo é que o “despersonificado” e o “não identificável”, curiosamente, parece abrir margem para convicções e especulações fantásticas e cegas certezas, além de dar margem para o crescimento de suspeitas quase que supersticiosas. A escolha do cenário virtual na agência das potencialidades sonoras-imagéticas, mais uma vez, se mostra em consonância com o objetivo geral desta pesquisa, pois propicia a articulação de ações anônimas, realizadas à distância. No contexto pandêmico brasileiro instaura-se uma crise política e sanitária e as artes cênicas sofrem forte impacto causado pelas medidas de isolamento adotadas na tentativa de reter a propagação do vírus - COVID19. Talvez fosse ousado pensar práticas teatrais e performativas possíveis em isolamento e quanto o público poderia ser acessado mesmo que à distância, principalmente, para quem habita a periferia. Entretanto, não seria uma tentativa assim tão nova (no que tange aos seus objetivos), lançar mão da potencialidade artística e política intensamente trabalhada em peças radiofônicas, desde o século passado, quando grandes nomes do teatro, como Bertold Brecht, no período turbulento, apontava estratégias artísticas-políticas muito criativas.

O caráter anônimo da ação performativa que se construía ao longo da pesquisa, foi garantido com a criação de um perfil em uma rede social de comunicação comumente acessada em grande escala pela sociedade brasileira - “WhatsApp” - aplicativo de chamadas de voz que permite a troca de mensagens escritas, imagens e mídias sonoras, que podem ser gravadas diretamente e enviadas em particular para outros números de telefones cadastrados em smartphones que possuíssem o mesmo aplicativo. O perfil deveria ser anônimo, assim, foi descartada a utilização de foto de identificação, recurso oferecido pelo app e que ajudava outros números de telefones a identificar quem estava entrando em contato. Na opção “sem foto de perfil”, o público seria capaz de visualizar apenas um avatar que esboçava uma presença humana que acabou por se caracterizar numa “máscara virtual” do anonimato.

A relação corpo-cidade, intencionada desde o início, não se daria partindo da ideia básica de topografias físicas, os endereços agora eram virtuais, existentes a partir de algoritmos que trafegavam e influenciavam até mesmo aqueles que estivessem dentro de suas casas. A imagem sem rosto sem identificação, fornecendo apenas uma informação de nome “Santa” agiu como dispositivo articulador de mistério e superstição — disparador provocativo de criação imagética.

**Foto 1** – Artista Carol Cax (A visitante).



Fonte: Arquivo pessoal

## Etapa 2: a polarização política.

O momento histórico do Brasil situava a população entre duas grandes “torcidas”. Sim, a polarização inflamava, argumentos e narrativas inventadas e disparadas em massa via WhatsApp e outros canais de articulação de notícias. O teor das informações, e a maneira como eram apresentadas, fazia uso de elementos dramáticos que ajudavam a alcançar o envolvimento a partir de uma crença narrativa e apelos propagandistas, como aqueles promovidos por clubes de futebol, a fim de conduzir o engajamento da torcida. Nesta etapa, foi crucial entender a polarização política como um dispositivo cultural que agia sobre preconceitos já instaurados na realidade brasileira como, por exemplo, o racismo, o machismo e a LGBTfobia.

Assim, para a realização da pesquisa artística, bastou que fosse designado conteúdo narrativo capaz de engajar e envolver o público em seus próprios preconceitos e mecanismos distanciadores da razão. Decidimos trabalhar o campo da superstição, e lançar mão de conteúdos dramáticos e cênicos. Desse modo, foram levantados assuntos em voga na sociedade brasileira no ano de 2018 (além das eleições presidenciais) sendo percebido que muito se falava sobre preconceito e intolerância religiosa. Canais midiáticos estavam envolvidos em uma conscientização racional, enquanto outros se interessavam em propagar o ódio. A intolerância religiosa, como afastamento da razão que respeita as diferenças, foi o tema que levou o artista David Personagem a criar o curta-metragem *Santa*, realizado em 2020, que contava com o roteiro de Carol Cax (a Visitante). A história da personagem se passava na comunidade de Heliópolis e apresentava um desenvolvimento dramático, no qual notícias falsas eram propagadas com base em especulações supersticiosas, que geravam perseguições, resultando em um desfecho trágico: a misteriosa “Santa” era linchada até a morte. Muito longe de se tratar de uma narrativa isolada, o curta-metragem, em muito se assemelhava a um caso real de linchamento incitado pelas redes sociais, há apenas alguns anos no município do Guarujá<sup>7</sup>. *Santa* fora “emprestada” como persona que daria voz e narrativa engajadora à intrusão sonora no cotidiano do público. A polarização política, enquanto segunda etapa do esquema

---

<sup>7</sup> Caso ocorrido no ano de 2014, no município do Guarujá (litoral paulista), onde Fabiane Mariade Jesus foi brutalmente assassinada após ser confundida com retrato falado compartilhado em grupos do Facebook que a acusavam de “bruxaria” e sequestro de crianças.

das *fake news*, seria substituída por dispositivo de funcionamento similar. Para acentuar o cunho da desinformação, a história da persona seria dividida em duas perspectivas: a primeira, a compreensão da dramaturgia total; já a segunda, a perspectiva da dramaturgia em fragmentos. Um ponto importante para a propagação das *fake news* é a repetição do contato com o público, pois, quando este é diário criase vínculos ainda mais capazes de provocar crença no infundado (as pessoas aprendem a acreditar através da repetição do contato). Dessa forma, foi pensada uma abordagem periódica, na qual a dramaturgia em fragmentos seria apresentada no mesmo horário ao longo de seis dias (criando o hábito). No sétimo dia, a ficção se revelaria apresentando a dramaturgia total. Após a narrativa em que o material sonoro se situaria, foi determinado que a alcunha Santa seria a única “identificação” presente no perfil da rede social, para que o público recebesse as mensagens anônimas. Procurada a identificação, o ouvinte/espectador encontraria apenas a alcunha, bastaria então deixar que a superstição agisse e produzisse alguma leitura a respeito do misterioso conteúdo sonoro-imagético.

### Etapa 3: redes sociais automatizadas/disparos em massa

O esquema geral, com quase todas as suas intenções decupadas, nessa etapa merecia certa atenção. O aplicativo possuía certa diferenciação visual entre os áudios gravados individualmente e os que se caracterizavam como compartilhados mais de uma vez. Os áudios que fossem recebidos com a codificação visual igual a daqueles que são compartilhados em massa, poderiam ser facilmente ignorados pelo público e toda a ação orquestrada não surtiria o efeito desejado. Assim, definiu-se que a persona “Santa” manteria contato individual com cada integrante do público (com os áudios gravados um a um), entretanto, as informações precisavam ser idênticas.

## **Configuração do programa performativo**

Retomando o que foi identificado desde o início da presente pesquisa, já tínhamos o diagrama das *fake news* que nos apresentava um “mapa de tráfego”, com

vetores de ações, que tiveram suas intenções decupadas e adaptadas para uma abordagem artística performativa - expressada por meio de material sonoro - imagético. Para determinar o teor do conteúdo transmitido na abordagem sonora, escolheu-se a narrativa-dispositivo da persona Santa (fruto da história já trabalhada em um curta-metragem). Restava apenas, antes de iniciar o contato com o público, a configuração de um programa performativo que pudesse reunir as noções levantadas até este ponto da pesquisa: 1) entrar em um grupo de WhatsApp e colher números de telefone de trinta pessoas; 2) salvar os números colhidos nos contatos de um celular que não possa ser identificado e não possua foto de perfil, somente a alcunha "Santa"; 3) enviar áudios, contendo a dramaturgia fragmentada, durante seis dias no mesmo horário; 4) monitorar qualquer repercussão dos áudios através do grupo do qual os contatos foram colhidos; 5) não responder dúvidas; 6) tratar todos da mesma maneira ao transmitir o material; 7) no sétimo dia, revelar o propósito dos áudios e a dramaturgia total em uma transmissão online onde estejam reunidas todas as pessoas que foram escolhidas como público e 8) se todas as pessoas do público bloquearem o contato, a performance se encerra.

## A performance em andamento

Foto 02 – Conversas.



Fonte: Arquivo pessoal

Seguindo o programa performativo, o grupo escolhido para a realização da performance era composto por alunos do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, que cursavam o primeiro ano de sua graduação em 2020. A performer Carol Cax conseguiu se infiltrar no grupo do WhatsApp, como veterana do curso, e colheu o contato de trinta pessoas que ainda não a conheciam. Os números foram salvos como contato do smartphone anônimo, que não pertencia ao grupo do WhatsApp e não poderia ser identificado em hipótese alguma, apenas a Carol Cax (a Visitante) e Felisberto Sabino da Costa (o Autor) estavam cientes de que a performance estava em curso - Intervenção do Autor: “No início, nem eu sabia. Quando recebi a primeiramensagem no WhatsApp bloqueei o número”.

O primeiro dia foi o mais importante para criar vínculo narrativo com o público e evitar que o contato fosse ignorado. Na obra “A pedagogia do teatro, provocação e dialogismo”, Flávio Desgranges diz ter compreendido que há uma fase fundamental no processo do drama, chamada de pré-texto, tendo o objetivo de inserir o grupo na situação dramática, além de definir o contexto da narrativa que será explorada no decorrer do processo. “O pré-texto é a forma como a atividade ou o tema é introduzido ao grupo, a fim de envolvê-lo emocional e intelectualmente com o processo” (2006, p.125). Essa proposição foi fundamental para selecionar o primeiro fragmento dramático a compor o áudio que o público recebeu. O áudio possuía interpretação realista e vocalizava os seguintes dizeres:

“Oi! Você pode me ajudar? Por favor! Desculpa te mandar mensagem desse jeito assim, tá bem? Mas não precisa se preocupar! Eu já tô muito melhor! De verdade! Eu posso explicar tudo melhor pra você amanhã, de tarde, lá pras duas... duas e pouco da tarde. Eu consigo te mandar mensagem de novo e explicar mais, prometo! Não precisa se preocupar, porque eu já estou de fora do coro, da massa. Eu consegui me distanciar e tô tentando entender melhor as coisas, a história das coisas! O que tá por trás de tudo isso que tá acontecendo comigo agora! Quem eu sou no meio dessa confusão... (*chora*) Amanhã eu te conto o resto. Eu tô aqui em casa e eu tenho que ficar de olho na rua porque tem um monte de gente me caçando! Inventaram um monte de mentiras sobre mim! Mas não precisa se preocupar, de verdade, porque eu tô bem e amanhã eu te conto melhor tudo o que está acontecendo”.

A mensagem causou imensa repercussão no grupo do WhatsApp - que passou a ser entendido e denominado pela performer como uma “paisagem coletiva”. Como

foram gravados individualmente, cada áudio possuía a efemeridade da atuação dramática responsável por ser verossímil o suficiente para que a ficção não fosse descoberta logo no início. No decorrer de uma hora, todas as trinta pessoas haviam recebido o áudio.

## **Produção de dramaturgia não consciente**

Memes, mensagens escritas, e de voz, chegavam ao perfil anônimo da persona Santa, como resposta ao primeiro áudio. Na paisagem coletiva, algumas pessoas encaminharam o áudio que haviam recebido de uma tal de “Santa”, demonstrando certo constrangimento religioso, deboche e medo — a superstição agia, o dispositivo funcionava como esperado. Valer-se da superstição, enquanto dispositivo de agência sobre preconceitos culturais, foi uma aposta muito efetiva. Rapidamente, outros integrantes do grupo começaram a enviar também, e desta maneira, todos começaram a avaliar as similaridades e diferenças do material sonoro-imagético recebido individualmente. A essa altura, todos os que haviam recebido o áudio (o “público involuntário”) já se entendiam como um Coletivo. O que mais chamou atenção na recepção dos áudios foi a disparidade da reação dos espectadores na esfera do privado e na do público: agiam de uma maneira nas mensagens individuais mandadas à Santa, e de outra muito diferente nas mensagens enviadas ao grupo - “paisagem coletiva”. Enquanto na esfera privada, as reações se mostravam mais diversificadas apresentando comicidade, benevolência para com a situação da persona, e até mesmo indiferença. Já na esfera pública/coletiva, a intrusão dramática parecia ter impacto maior, espontaneamente se engajavam em uma busca detetivesca (pareciam suspeitar um dos outros) se atacavam a buscavam por “culpados” pelo envio da mensagem misteriosa. Narrativas começaram a ser especuladas: “isso é alguém aqui do grupo me „trolando?””; “isso é golpe pra pedir dinheiro, cuidado!”; “pode ser alguém sofrendo violência doméstica, a gente precisa chamar a polícia”; “é só alguém passando trote, é alguém daqui?”. Uma pessoa presente na paisagem coletiva, mas que não havia sido escolhida para compor o público (não recebeu o contato do material sonoro-imagético) chegou a levantar a

hipótese de que o áudio se tratava de uma intervenção artística, argumentando que uma mulher de fala tão “simples” não utilizaria a expressão “já estou fora do coro, da massa”. A questão é que a maior busca do público estava baseada em descobrir a identidade da persona Santa, instaurando uma espécie de jogo detetive-vítima. A madrugada do primeiro para o segundo dia foi repleta de mensagens que chegavam tanto em resposta privada, para Santa, quanto na paisagem coletiva. Ao passar das horas as especulações cresciam, em número e intensidade, envolviam suspeitar de trote dos veteranos, de números clonados de onde os contatos haviam sido retirados e até mesmo de ex-companheiros, desafetos que poderiam querer causar medo ou algum tipo de ameaça a alguém. Observar as repercussões causadas no público, em tão pouco tempo, foi uma experiência intensa e transformadora. Vivenciar a potencialidade dos processos radiofônicos e a pesquisa colocada em prática, abriu novos horizontes no que diz respeito a performatividade existente nos processos alienativos. O esquema apresentado na CPMI das Fake News, entendido nesta pesquisa como um processo performativo, semostrou capaz de surtir engajamento. Do público inicial, que era composto por trinta pessoas, apenas cinco haviam bloqueado o número de telefone anônimo, impedindo o recebimento de mais mensagens.

Na manhã do segundo dia, chegavam, aos montes, mensagens no perfil "anônimo" da Santa. As pessoas questionavam se o contato continuaria. Quando o relógio marcou duas da tarde as cobranças se intensificaram, demonstrando o quanto foi importante inserir no material sonoro-imagético a indicação de um horário e a possibilidade de uma continuidade. O jogo estava instaurado. Sem responder nenhuma das perguntas do público, o novo material começou a ser enviado, individualmente:

Eu sei, eu sei! Mas o que você quer agora? O que você vai falar? (*indignada*)  
Ah, vai pro inferno seus playboys do caralho, suas crianças malditas! (*com voz infantil*) Louca, louca... joga pedra nela! (*retorna a voz normal*) Já machucaram até a minha cabeça aí por essas ruas. Esses urubus na rua! A rua é uma peleja! O olhar... olhar é uma maldição! (*com voz infantil*) Vai pra igreja, Santa! Vai pedir perdão dos seus pecados, vai dar testemunho pro pastor! (*retorna a voz normal*) Ah, sai pra lá seu bando de zé povinho, eu tô vendo aí o dia de me pegarem, me arrastarem e até me matarem! Aí sim é que eles vão ficar em paz!

A recepção do segundo áudio modificou totalmente o desenvolvimento dramático, uma vez que a persona passou de uma voz solicitadora de ajuda, para um estado oposto, que ofendia o receptor da mensagem. A voz feminina com tom nada dócil, parece ter chacoalhado os ânimos do público. O alvoroço chegava a outros membros da instituição: alunos de outras turmas, ex-alunos e até professores já haviam tido contato com o material sonoro-imagético. No perfil da Santa, chegavam apelos de todos os tipos e intenções que insistiam em saber quem estava por detrás dos envios e qual seria o propósito desses contatos. Uma das pessoas do público chegou a produzir uma música onde os dois áudios, recebidos até então, foram mixados com sintetizadores e beats eletrônicos, tal material foi primeiro enviado na paisagem coletiva e depois no perfil privado da Santa (salientando novamente a diferença na conduta pública/coletiva e na privada — a situação parecia importar mais, diante dos outros). Enquanto uns debochavam, outros enviavam mensagens agressivas com ofensas machistas (como os números foram salvos sem distinção de gênero, apenas seguindo a nomenclatura - “pessoa 1”, “pessoa 2” - não havia como saber quem enviava tais mensagens). Conforme as horas passavam, mais pessoas - fora do público escolhido - entravam em contato com os áudios. As tentativas para conseguir identificar quem era a tal “Santa” se verticalizaram entrando no modo de “acusação direta”. Alguns veteranos, ao ouvir a voz da persona, “acusaram” duas alunas, também veteranas, como possíveis responsáveis pelo envio das mensagens.

### **Rubrica: Uma delas era, de fato, a performer Carol Cax.**

A narrativa havia extrapolado o universo da persona Santa, seesbarrando na vida da performer. O grupo (paisagem coletiva) instaurou uma espécie de tribunal onde expunham a “acusação” e levantavam convicções a fim de exigir que a performer “provasse a sua inocência”. O “jogo teatral” ganha outro contorno: culpada-inocente. As mensagens de acusação levavam o público, ironicamente, a um estado de linchamento: “já sabemos que é você, Carol! Pare de nos assombrar”, “CAROL, SEU ÚNICO MEIO DE PROVAR INOCÊNCIA”, “manda áudio gritando”, “MANDE O ÁUDIO IMEDIATAMENTE”. Relatos chegavam no número pessoal da performer e pediam

para que ela confessasse a autoria, pois alguém do público estava “passando mal, em pânico provocado pelas mensagens enviadas”.

A performer nega a autoria, nega também enviar o áudio que pretendia desmascará-la através da comparação com a voz da persona Santa e o “reconhecimento auditivo” que decretaria uma sentença pelo crime de... por qual crime mesmo? O crime continua sendo um mistério, pois não aconteceu enquanto ação, mas sim enquanto expectativa convicta do público que procurava um “culpado”. Ironicamente, a narrativa que servia de pano de fundo para o engajamento dos espectadores (aquela “emprestada” do curta-metragem de David Personagem) agiu em escala tão potente que foi capaz de movimentar as mesmas posturas que impulsionam o início de um linchamento - agora no território lúdico do jogo. A conduta social do linchamento é uma prática adaptável ao ambiente virtual e foi a base fundamental das fake news em contexto brasileiro, no que diz respeito à esfera política.

A seleção dos fragmentos narrativos, que seriam enviados ao público, já havia sido feita antes do início do primeiro contato. Entretanto, era preciso se ater ao impacto que cada áudio causava, pois o que se estava construindo era de fato uma dramaturgia em ação, o desenvolvimento dramático precisava estar desenhado e ser reescrito, penetrado pela vivacidade da experiência do público. A primeira intrusão envolveu o público, a segunda, o levou ao estado de exacerbação, a terceira precisava induzir à estase. A mensagem dizia apenas o seguinte: “Bairro Morrinhos 4, Guarujá. Carta pro Lázaro. 3 de maio de 2014. Meu amor...”. Os dados apresentados no terceiro áudio eram fragmentos de um caso real onde uma mulher foi linchada até a morte após ter sido acusada de “bruxaria”, caso que muito se assemelhava à narrativa da obra audiovisual “Santa”. Este áudio agiu como um balde de água fria, depois das duas da tarde, um silêncio se instaurou no público. As acusações que chegavam na paisagem coletiva silenciaram. As mensagens que clamavam por respostas - direcionadas ao número “anônimo” - silenciaram. Diante das possibilidades disponibilizadas por navegadores de pesquisas na internet, as informações serviram como uma espécie de “coordenadas geográficas”.

## Rubrica: Silêncio.

Quando anoiteceu, uma única pessoa entrou em contato, encaminhou no perfil privado da persona Santa uma matéria jornalística realizada sobre o caso real de linchamento no Guarujá. A matéria vinha acompanhada da frase: “é sobre isso?”.

Todos foram levados de volta à realidade, escancarando a violência motivada por especulações, pela propagação de notícias falsas, abrindo os olhos para um caso brutal de agência dos preconceitos supersticiosos e irracionalidade. O silêncio do público talvez demonstrasse que, ao menos naquele momento, saber quem estava por trás de tudo não era a coisa mais importante. No quarto dia, com os ânimos em estase, era o momento de abrir nova possibilidade ao público. Através do material sonoro-imagético, a persona Santa propunha:

“Olha, eu não tenho tempo pra ficar perdendo com você aqui. Não vou falar pra sempre, uma hora isso tem que parar! Parar! O tempo pra mim tá passando, as pessoas estão lá fora me caçando! Se você parou pra pensar alguma coisa sobre essa história, fala de uma vez! Fala logo! Eu nunca ouvi a sua voz...te respondo agora. Mas precisa ser hoje!”

A sinalização para o diálogo fez com que o público voltasse a entrar em contato. Uma das pessoas enviou a seguinte mensagem: “Queria muito falar com você, eu te admiro muito. Santa, você está sendo uma transformação em nossas vidas. Obrigada”, “Santa fala comigo, eu quero te conhecer”, “eu sei qual é a história da Santa...eu sinto muito por isso ter acontecido, sou uma pessoa que defende muito a vida. Sou ativista trans e muitos dos meus morremespancados todos os dias”. As mensagens do terceiro dia possuíam tonalidade mais séria, sóbria. Na madrugada do quarto para o quinto dia, o número da Santa registrou oito ligações perdidas, que vieram de três pessoas do público, duas dessas pessoas, após a recusa das tentativas, bloquearam o número de telefone da persona. Não manter contato individual era um dos tópicos que integravam o programa performativo da abordagem.

O quinto dia serviria para revelar outros elementos que compunham a “realidade” da persona. Foi designado um texto com tonalidades de reza, onde eram entoadas as palavras:

“E naquele dia, a vida do cordeiro já não valia mais nada. Estava todo mundo unido, como numa oração! Para uma grande boa causa, cada um com um pau na mão. Mas pracada santinha de barro que ontem e hoje foi criada, eu peço. Treme o céu e treme o chão, mas não treme o que há entre o sol e a lua. Nem da cruz, nem do Orixá, junto ao Tupinambá que, em segredo, me contou que estejam todos juntos. Pelo bem, e pelo meu entendimento, que não seja de linchamento a morte que me levou. Amém”.

Este último trecho integrava parte emocionante da obra cinematográfica "Santa". Era o momento em que a personagem ouvia as pessoas enfurecidas na porta de sua casa, então ela rezava e ia ao encontro do trágico desfecho. Este foi o áudio que menos causou resposta do público. Ainda assim, a mensagem de uma pessoa do público marcou a tonalidade que o desenvolvimento dramático havia ganhado àquela altura. O texto dizia: “Santinha vai ficar tudo bem. Eu acredito na sua força”.

No sexto dia foi enviada uma sonoplastia semelhante a uma briga. Se tratava de uma mixagem com áudios reais de casos de linchamentos ocorridos em diversas partes do Brasil. Novamente silêncio absoluto, nem se quer uma única mensagem. O dia seguinte era o sétimo. Seguindo o programa performativo, seria o dia de revelar a dramaturgia total da persona Santa, assimcomo também a face da performer Carol Cax (a Visitante). Para tal revelação, seria necessário que todas as pessoas, que haviam sido escolhidas como público, estivessem reunidas em uma única sala virtual. Não por coincidência, o Autor/orientador Felisberto Sabino da Costa, ministrava aula da disciplina de Dramaturgia para toda a turma do primeiro ano (intencionalmente, as pessoas que compunham o público da performance). A aula se iniciava exatamente às 14h (horário em que, durante os seis últimos dias, o público já havia se acostumado a receber os áudios da Santa). Na manhã do sétimo dia, as mensagens voltaram a aparecer, em abundância, no perfil privado da persona. Questionavam se ela iria aparecer novamente. Os minutos que precediam as duas da tarde foram de expectativa, quanto mais o horário se aproximava mais mensagens chegavam, pareciam contrações de algo que seria parido.

Duas da tarde. A sala estava lotada, nenhum aluno faltou naquele dia. O Autor/orientador anunciou a presença de uma aluna convidada. As pessoas “colaram” seus rostos na tela, pareciam querer enxergar melhor — enxergar o que estava do outro lado da tela. Um sinal é dado e a voz de Santa aparece, finalmente,

acompanhada de uma imagem. As primeiras palavras ditas pela performer são exatamente as que compunham o primeiro áudio enviado — seis dias antes. Muito mais é dito, a dramaturgia total revela as partes que faltavam no quebra-cabeça de situações que, até então, haviam sido apresentadas ao público. O espaço-tempo dramático foi manuseado de modo que os fragmentos narrativos, sonoro-imagéticos, enviados ao longo de seis dias foram responsáveis por dilatar e distorcer o tempo da situação vivida pela persona (que na apresentação da dramaturgia total se dava em meia hora). Como citação do disparador inicial da pesquisa sonoro-imagética, a performer cria no banheiro de sua casa (situada na comunidade de Heliópolis) um ambiente de estúdio de gravação: fios, placas de isolamento acústico, microfone e caixas de som — remetendo ao cenário de McBurney. Trajada com um pijama e lendo as falas em uma folha de caderno - desmistificando a produção do esquema, provocando contraste com as inúmeras especulações imaginadas ao longo dos seis dias anteriores. Ainda que todo o trabalho da pesquisa estivesse, de fato, voltado para o interesse das potencialidades sonoro-imagéticas, a partir da peça radiofônica, a decisão de revelar um conteúdo visual, se deu pela intenção de citar os bastidores, e evidenciar o impacto que o invisível (a voz) pode exercer. A apresentação da dramaturgia total durou apenas trinta minutos. A figura, hora persona, hora performer, cantou, chorou, gargalhou alto, refletiu sobre o tempo, a razão e a morte<sup>8</sup>.

A abertura para o feedback se tornava quase obrigatória, quando a (a)apresentação findou, a performer Carol Cax tomou a palavra, apresentou David Personagem, o criador da obra cinematográfica “Santa”. Percebemos seu pequeno filho querendo colo, nessas ações que expõem o privado aos olhos públicos nas *lives* em tempo de pandemia. Ela conta sobre todo o esquema de pesquisa e a preparação da performance. O público demonstrou indignação ao descobrir a fonte da metodologia aplicada. Refletimos sobre arte, teatralidade, performance, abordagens híbridas, peças radiofônicas, proposições cênicas em tempos de isolamento e mesmo sobre política.

Em “O Homem que confundiu sua mulher com um chapéu”, ópera inspirada na obra do neurologista Oliver Sacks, do compositor Michael Nyman, é

---

<sup>8</sup> Link da apresentação (no sétimo dia) ao vivo: [https://youtu.be/mDTWQA\\_cMvE](https://youtu.be/mDTWQA_cMvE)

vocalizado um caso clínico real de um paciente do médico, em que a música foi remédio para os males vividos pelo personagem:

A estranha perda de imagens manteve intacta sua musicalidade. Eu acho que para ele a música tomou o lugar das imagens. Ele não formava nenhuma imagem física, ele formava uma imagem musical e com essa melodia interna ele se movia e agia com fluência, convicção. (NYMAN, 2021)

Quando a música parou... houve uma desconexão na sua forma de compreender o mundo. Acreditamos que a peça radiofônica ao invocar a nossa escuta desterritorializa nosso corpo e compõe de forma incessante territórios sonoros - um corpo-música, e não nos referimos apenas à melodia, mas a tudo aquilo que toca, busca o contato sem mediação. A voz traz em si essa possibilidade, daí a sedução exercida pela peça radiofônica. Uma onda eletromagnética não precisa de meio físico para se propagar. Se encontra um anteparo ela difrata e vai ao encontro do ouvido (corpo). Há desvios, estratégias, quando se depara com um anteparo. Partindo da possibilidade da peça radiofônica, a pesquisa buscou um dispositivo acústico-imagético para pensar questões envolvendo a intrusão da ficção na realidade e de como às vezes é necessário buscar estratégias para acordar o corpo, seja em virtude de um coronavírus seja da viralização de *fake news*, uma voz endereçada a você ao coletivo, dado que viver implica contágio. "As imagens digitais de hoje em dia são sem silêncio e, por isso, sem música, sim, sem aroma. (...) A rápida alternância entre imagens torna impossível fechar os olhos" (HAN, 2021, p.15- 16). Então, por favor, feche os olhos, demore um pouco e escute o silêncio.

## Referências Bibliográficas

BARBOSA, T. V. R. "A tragédia e a pólis no mundo grego". In: <https://www.youtube.com/watch?v=pKgIiKl8VA4> (2020). Acesso 7 jul. 2021.

BAUAB, H. H. AUdioFICções&ritMOS (engenharias do verbo e dosom). Revista USP, São Paulo, n. 5, p. 105-108, mar. /mai. 1990.

BECKETT, S. All That Fall and other plays for radio and screen. London:Faber and Fabre, 2009.

\_\_\_\_\_. "Todos os que caem". Trad. Fátima Saad. Cadernos de Teatro, n. 13. Rio de Janeiro: O Tablado/Fudacen (Minc), abr.- jun. 1989, p. 24- 37.

BERENDT, E. Nada Brahma – a música e o universo da consciência. São Paulo, Cultrix, 1983

BOURRIAUD, N. Radicante. Por uma estética da globalização. Trad. Dorothée de Bruchard São Paulo, Martins Fontes, 2011.

DESGRANGES, F. A pedagogia do teatro, provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec/Edições Mandacaru, 2006.

DURRENMATT, F. Episode on an autumn evening. Trad. Gabriel Kaminski Woodstoc(IL): Dramatic Publishing Co., 1959. 30 págs.

FABIÃO, E. "Programa performativo: o corpo - em – experiência". Ilinx.Revista do Lume, n. 4. Campinas, dez. 2013, p. 1-11.

HAN, B. C. Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo. Trad. Lucas Machado. Petrópolis (RJ): Vozes, 2021.

KLIPPERT, W. "Elementos da linguagem radiofônica". In: SPERBER, George Bernard. Introdução a Peça Radiofônica. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.

MACBURNEY, S. O Encontro. MITsp [www.mitmais/vídeo/o-encontro/](http://www.mitmais/vídeo/o-encontro/) Acesso: 28 mar 2021

NYMAN, M. "O Homem que confundiu sua mulher com um chapéu". In: Harmonia. <https://www.youtube.com/watch?v=3E1qqIRkZRk> Acesso 23 Jul. 2021.

ORLANDI, E. P. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas, Editora Unicamp, 1995.

ROCHA, D. "Entra em cena teatro radiofônico de Beckett". In: Folha de São Paulo (Ilustrada). 1 jul. 1994, p.5.3.

SALIBA, E. T. "O rádio teatro inédito de Antônio Callado". O Estado de São Paulo, 4 ago. 2019, p. E2(Caderno Aliás)

SANTAELLA, L. "Humanidade e Tecnologia: Evolução, Vida digital e Pós- humanismo". In: <https://www.youtube.com/watch?v=GLN97DDpD1E>. Acesso 16 jun. 2021.

SPRITZER, M. A Peça Radiofônica como prática da palavra, da vocalidade e da escuta (2016) <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3138-1.pdf>. Acesso 10 de jul. 2021, p. 1-11.

WILLIAMS, R. Tragédia Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.(2002)