

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

LUCAS PIRES SOARES

OUVIR CLANDESTINO: Um estudo etnosonoro do áudio drama brasileiro
durante a pandemia

Porto Alegre, Abril de 2024

LUCCAS PIRES SOARES

OUVIR CLANDESTINO: Um estudo etnosonoro do áudio drama brasileiro durante a pandemia

Dissertação submetida ao Programa de Pós Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música - Área de concentração: Etnomusicologia/Musicologia.

Orientação: Profa. Dra. Marília Raquel Albornoz Stein

Porto Alegre, Abril de 2024

CIP - Catalogação na Publicação

Soares, Luccas Pires

OUVIR CLANDESTINO: Um estudo etnosonoro do áudio drama brasileiro durante a pandemia / Luccas Pires Soares. -- 2024.

121 f.

Orientadora: Marília Raquel Albornoz Stein.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. áudio drama. 2. podcasts. 3. pandemia. 4. etnomusicologia. 5. estudos do som. I. Stein, Marília Raquel Albornoz, orient. II. Título.

LUCAS PIRES SOARES

OUVIR CLANDESTINO: Um estudo etnosonoro do áudio drama brasileiro durante a pandemia

Data de defesa: 18 de Abril de 2024.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Marília Raquel Albornoz Stein - Orientadora

Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente - UNIP

Profa. Dra. Luciana Prass - UFRGS

Profa. Dra. Mirna Spritzer - UFRGS

Agradecimentos

Gostaria de agradecer aos dois grupos, Cia Khaos Cênica e os responsáveis por Teatro Para Ouvir, nas figuras de Denisson Gargione e Mônica Santana pela disponibilidade para realizarem as trocas comigo e pela confiança em minha pesquisa.

Aproveito o momento para agradecer a todos com quem conversei em minhas pesquisas exploratórias e as pessoas que contribuíram de alguma forma para a escrita desta dissertação.

“Arte não é fácil”
(Stephen Sondheim)

RESUMO

Este texto tem como objetivo expor a temática do áudio drama e suas questões latentes na contemporaneidade, pensado a partir de dois *podcasts* produzidos por coletivos culturais brasileiros. Tendo por base a perspectiva de um ator e professor de teatro, sob a ótica da etnomusicologia, foi realizado um estudo que foca no período da pandemia de COVID-19 para tentar encontrar propostas artísticas que envolvessem drama e som, e compreender seus processos e contextos de criação, produção, circulação e recepção. Para tanto, se estabeleceu o estudo do som como parte de uma proposta interdisciplinar que lida com a música, o teatro e os seus realizadores e se compreendeu o estado da arte das pesquisas correntes da etnomusicologia, complementadas pelos estudos do áudio, da virtualidade e sobre o período pandêmico, tendo como base teórica os escritos de Araújo (2011), Rochester (2014), Feld (2020), Goldenberg (2004) e Spritzer (2005). Foi realizado um estudo que primeiramente relata o estado da arte das pesquisas pandêmicas no campo musical, ao que se segue uma aproximação etnomusicológica a áudio dramas produzidos no período da pandemia. Seguindo uma lógica de três camadas de análise, foi feito um mapeamento de 16 propostas de áudio dramas brasileiros produzidos na pandemia, intermediado por uma descrição de percepções sobre seus conteúdos e ambientes virtuais. Por fim, foram realizadas entrevistas que buscaram aprofundar questões relacionadas à criação e compreensão dos atores sociais de dois *podcasts*: a proposta *Teatro Para Ouvir* de Salvador/BA e *Mundo Clandestino* de Canoas/RS, nas figuras de dois representantes desses trabalhos, com destaque, respectivamente, para a adaptação textual e a criação de mundos (*world building*) em uma realização cênica transmídia.

Palavras-chave: áudio drama; *podcasts*; pandemia; etnomusicologia; estudos do som.

ABSTRACT

This text aims to expose the theme of audio drama and its latent issues in contemporary times, based on two podcasts produced by Brazilian cultural collectives. Based on the optics of an actor and theater teacher, from the perspective of ethnomusicology, a study was carried out that focuses on the period of the COVID-19 pandemic to try to find artistic proposals that involved drama and sound, and understand their processes and contexts of creation, production, circulation and reception. To this end, the study of sound was established as part of an interdisciplinary proposal that deals with music, theater and their directors and the state of the art of current research in ethnomusicology was understood, complemented by studies of audio, virtuality and the pandemic period, having as a theoretical basis the writings of Araújo (2011), Rochester (2014), Feld (2020), Goldenberg (2004) and Spritzer (2005). A study was made that first reports the state of the art of pandemic research in the musical field, followed by an ethnomusicological approach to audio dramas produced during the pandemic period. Following a logic of three layers of analysis, a mapping was made of 16 proposals for Brazilian audio dramas produced during the pandemic, mediated by a description of perceptions about their content and virtual environments. Finally, interviews were done that sought to deepen issues related to the creation and understanding of the social actors of two podcasts: the *Teatro Para Ouvir* proposal from Salvador/BA and *Mundo Clandestino* from Canoas/RS, in the figures of two representatives of these works, with emphasis on, respectively, textual adaptation and the creation of worlds (*worldbuilding*) in a transmedia scenic realization.

Keywords: audio drama; podcasts; pandemic; ethnomusicology; sound studies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----------|
| FIGURA 1: Mapeamento de áudio dramas brasileiros separados por região. | 46 |
| FIGURAS 2 E 3: Cartazes de Divulgação da Peça Radiofônica Santo de Casa Faz Milagre? | 54 |
| FIGURA 4: Imagem de divulgação do primeiro episódio de Conto Ribeirinho. | 55 |
| FIGURA 5: Imagem de divulgação do segundo episódio de Conto Ribeirinho. | 56 |
| FIGURA 6: Imagem de divulgação do último episódio de Conto Ribeirinho. | 57 |
| FIGURA 7: Imagem de divulgação do podcast Teatro Para Ouvir. | 58 |
| FIGURA 8: Imagem do primeiro episódio de Teatro Para Ouvir. | 59 |
| FIGURA 9: Imagem do segundo episódio de Teatro Para Ouvir. | 60 |
| FIGURA 10: Imagem do terceiro episódio de Teatro Para Ouvir. | 61 |
| FIGURA 11: Imagem do quarto episódio de Teatro Para Ouvir. | 62 |
| FIGURA 12: Imagem do último episódio de Teatro Para Ouvir. | 64 |
| FIGURA 13: Imagem de divulgação do podcast Áudio Dramaturgias. | 65 |
| FIGURA 14: Imagem de divulgação do podcast Audiodrama. | 66 |
| FIGURA 15: Imagem de divulgação do podcast Mundo Clandestino. | 69 |
| FIGURA 16: Imagem do segundo episódio de Mundo Clandestino | 71 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1. INTRODUÇÃO: Descobrimos vozes e ruídos | 11 |
| 2. ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: Entendendo o ouvir | 21 |
| 2.1. Fundamentação etnográfica | 21 |
| 2.2 Explicação do design metodológico: O efeito da pandemia | 23 |
| 2.3 O caminho da investigação: Adentrando os mundos | 33 |
| 3. MAPEAMENTO: Encontrando (com) as vozes | 38 |
| 3.1 Diário da pesquisa: Em busca dos domínios da escuta | 38 |
| 3.2 Novos resultados do caminho de pesquisa: Ouvindo teatros | 43 |
| 3.3 Destaque de 6 trabalhos e a descrição dos ambientes virtuais e divulgação dos mesmos | 51 |
| 4. TEATRO PARA OUVIR | 75 |
| 4.1 Ouvindo minha interlocutora: Os lugares da mulher negra na dramaturgia | 75 |
| 4.2 Mônica: Uma multiartista | 82 |
| 5. MUNDO CLANDESTINO | 86 |
| 5.1 Um novo mundo | 86 |
| 5.2 Conhecendo um mundo que parou | 87 |
| 5.3 Quem participa do mundo? Como ele se formou? | 90 |
| 5.4 Mundo cênico ou mundo sonoro? | 93 |
| 5.5 Os sons e recepções desse mundo | 95 |
| 5.6 O 'universo Clandestino' e como ele atinge outros mundos | 99 |
| 6. REFLEXÕES FINAIS | 108 |
| REFERÊNCIAS | 113 |

1. INTRODUÇÃO: Descobrimos vozes e ruídos

Esta pesquisa traz como temática as questões do áudio drama contemporâneo, pensado a partir de dois trabalhos em áudio realizados por coletivos culturais brasileiros. Na perspectiva de um ator e professor de teatro, tentei compreender etnograficamente os processos e contextos criativos, de produção, circulação e recepção nos *podcasts Teatro Para Ouvir* (2022), de Salvador/BA, e *Mundo Clandestino* (2021 e 2023), de Canoas/RS.

Ao dar início a esta dissertação, gostaria de destacar que meu histórico acadêmico provém da área teatral, a partir de uma licenciatura em Teatro, na Universidade Federal de Pelotas. Minha primeira área de pesquisa, a qual pude dar sequência na especialização em Artes, na mesma instituição, baseia-se principalmente no gênero do teatro musical. Em um primeiro momento, realizei um relato reflexivo sobre minha experiência de diretor em uma montagem cênica musical e, em um segundo momento, elaborei um catálogo de 80 trilhas sonoras de espetáculos de teatro musical lançados no Brasil.

Ao longo de minha trajetória pessoal e acadêmica, tenho me dedicado ao conhecimento e apreciação musical e a compreensão quanto às possibilidades interdisciplinares que a união entre as linguagens artísticas pode gerar, sendo a música uma linguagem muito próxima e cara a mim, mesmo sem possuir o estudo musical tradicional ou sistemático. Com relação a meu ingresso no programa de Mestrado em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), inicio o meu processo a partir de um projeto de pesquisa que teve por característica um caráter mutável ao longo da seleção e do primeiro ano de curso.

Minha primeira indicação de estudo se tratava de uma “proposta biográfica” relacionada à música popular, que pretendia entender as características performáticas na carreira de uma cantora brasileira. Durante a banca de seleção, me foi sugerida uma ideia que ocasionou em uma pesquisa exploratória que tentava compreender a utilização da música em grupos teatrais já estabelecidos no município de Porto Alegre/RS.

Ao final de meu primeiro semestre de mestrado, meu projeto se oficializa em um estudo relacionado às questões do áudio drama moderno, após a descoberta de duas iniciativas do gênero, também realizadas na capital gaúcha. Tratavam-se do *podcast Voz Para Cumaná* (2021) e da proposta de peças sonoras/radioarte *Ruídos*

Urbanos (2014). O primeiro, idealizado pelo professor de teatro Gabriel Fontoura Motta, originou-se a partir do trabalho voluntário realizado com a instituição Associação do Voluntariado e da Solidariedade (AVESOL), da rede Marista, no ano de 2019. Motta lecionava as disciplinas de teatro e língua portuguesa para imigrantes, porém a partir do momento da pandemia da COVID-19, o andamento do projeto mudou para as mídias digitais. O projeto dramatúrgico em formato de áudio foi produzido nesse segundo momento, através do edital de fomento à cultura FAC Digital, promovido pela Secretaria Estadual da Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC-RS) em parceria com a Universidade Feevale.

Já a proposta *Ruídos Urbanos* (2014) parte do Quilombo do Sopapo, um Ponto de Cultura localizado no bairro Cristal, na zona sul da capital do estado, criado a partir de uma ideia concebida por membros da comunidade. O projeto surge por meio do Coletivo Sopapo de Mulheres, um dos vários criados no Ponto de Cultura. “Com um recorte de gênero, o programa convida artistas e intelectuais para tratar de questões diversas, de remoções comunitárias a dificuldade de aliar trabalho e maternidade” (Nascimento, 2016). *Ruídos Urbanos* também foi contemplado com o edital FAC da Secretaria Estadual da Cultura do Rio Grande do Sul, assim como recebeu o prêmio Mídias Livres¹.

Em meu projeto de pesquisa, eu pretendia compreender, por meio da etnografia, um pouco do processo criativo acionado pelos protagonistas de tais iniciativas sonoras, seus contextos e sentidos, que envolvem testemunho, expressão, reconhecimento ou transformação de grupos socialmente minorizados, os processos de negociação envolvidos na criação coletiva, assim como entender as questões da circulação e recepção do som, a organização da expressividade e da narrativa dos trabalhos. A experiência com o drama sonoro, no âmbito exploratório do projeto, se mostrava como uma rica área interdisciplinar. É nesse lugar que tentei me encontrar, em uma nova área de estudo, aliando assim meus conhecimentos prévios no campo do drama, advindos da graduação em teatro e da especialização em artes com os adquiridos ao longo do mestrado em música.

Em razão de diversos fatores externos ao longo dos anos de 2022 e 2023, e também a partir de considerações durante o momento de qualificação dos projetos do programa, acabei optando por substituir ambas as propostas a serem

¹ Parceria entre o Ministério da Cultura e o Ministério das Comunicações que pretendia trazer visibilidade para ações de comunicação alternativas em diversos locais do país.

pesquisadas. Um dos principais fatores para essa decisão foi a diferença temporal entre os trabalhos, o que dificultava a forma de se realizar um estudo mais aproximado, principalmente com relação ao projeto de 2014. Dessa maneira, foi realizada uma nova pesquisa exploratória, que terminou se focando apenas no período da pandemia de COVID-19, momento no qual o mundo inteiro se viu obrigado a realizar uma adaptação nas formas de interação. Com as artes, as mudanças também ocorreram, sendo que para muitos grupos de teatro, esse período significou a parada total de atividades, em função das normas sanitárias de distanciamento físico. Como forma de dar continuidade aos seus processos, muitos grupos optaram por investigar o campo do áudio e da atuação sonora.

Nessa nova etapa de pesquisa, foi realizado um mapeamento de trabalhos em áudio de diversas regiões do Brasil, buscando como motes principais as características dramáticas expostas nos áudios e a produção delimitada entre os anos de 2020 e 2023. Nesse momento foram selecionados dois *podcasts* para um aprofundamento investigativo, sendo eles: *Teatro Para Ouvir* da Bahia; e *Mundo Clandestino* do Rio Grande do Sul. Apesar de que cada um dos projetos possui origem e objetivos distantes, ambos se conectam de maneira forte ao aspecto da dramaturgia e do campo do teatro. Outra similaridade nos *podcasts* é que ambos foram pensados e produzidos como alternativas criativas de trabalho durante o período pandêmico, no qual era necessário o distanciamento social. As duas propostas também são frutos de editais de fomento à cultura da Lei Aldir Blanc².

Teatro Para Ouvir foi produzido em Salvador, na Bahia, em 2022, a partir de concepção do ator, diretor e pesquisador Gustavo Melo, com dramaturgias de

² As leis de incentivo à cultura são ferramentas que oferecem um valor monetário para que artistas possam executar propostas no setor cultural, dentro das particularidades de cada edital e conforme as atribuições das leis que disponibilizam o montante, tendo como objetivo propagar as linguagens culturais e artísticas, contempladas através dos projetos submetidos, visando facilitar e garantir o acesso da sociedade às fontes de cultura. Tais leis objetivam o apoio, difusão e valorização das manifestações de cultura do país, garantindo à população o exercício dos direitos culturais.

Existem leis de incentivo à cultura nas três esferas públicas: Federal, Estadual e Municipal. Com intuito de promover ainda mais a fomentação cultural, algumas iniciativas privadas também criam editais que atuam de forma similar, contemplando projetos, apoiando-os financeiramente para que possam ser executados.

A primeira lei desse gênero tem seu surgimento no ano de 1991, a Lei Rouanet, lei federal que permite que produtores procurem o investimento de seu projeto no setor privado. Em retorno, as empresas recebem isenção de parte do Imposto de Renda.

A Lei Aldir Blanc previa auxílio financeiro ao setor cultural, buscando apoiar profissionais da área que sofreram o impacto das medidas de distanciamento social em decorrência da pandemia de COVID-19. Um outro exemplo é a Lei Paulo Gustavo, mais uma lei federal, nomeada em homenagem ao ator e comediante que faleceu por complicações da COVID-19, em 2021. Essa lei viabiliza o maior investimento cultural na história do país, com mais de 3 bilhões de reais investidos para ajudar o setor cultural, oferecendo recursos em casos emergenciais.

autoria de Mônica Santana e Leno Sacramento. O projeto foi apoiado pelo Prêmio Riachão, ligado à Fundação Gregório de Mattos, e promovido pela Prefeitura Municipal de Salvador, a partir de edital da Lei Aldir Blanc. O trabalho tinha como objetivo a difusão da dramaturgia negra local, não se tratando da utilização da gravação em áudio de espetáculos antigos, e sim da produção de gravações exclusivas para os meios de áudio, tendo por base o texto dramático.

Melo declarou para o portal Leia Mais BA, à época do lançamento do projeto:

É uma experimentação para ampliar os sentidos de como a presença negra e sua representação artística são absorvidas, para além do visual. Estamos investindo na percepção auditiva, que exige da imaginação do ouvinte a complementação dos diálogos e histórias que contamos nesta série.

O criador do projeto complementa sua explicação em outra entrevista, concedida ao portal Aldeia Nagô, também em 2022:

(...) a ideia é privilegiar a possibilidade de um encontro íntimo e direto entre ator/atriz e ouvinte, que é convidado/a a imaginar figurino, espaço, odores, deslocamentos, cores, objetos de cena e temperatura, dentre outros elementos a partir de estímulos sonoros especialmente trabalhados para esse fim.

Já o outro trabalho que foi selecionado durante a investigação é a proposta *Mundo Clandestino*, que parte da companhia teatral Khaos Cênica, do município de Canoas, no Rio Grande do Sul. Se baseia em temática oriunda de um espetáculo do grupo, intitulado *Sr. Clandestino*, caracterizando-se como um áudio drama steampunk³. Há diálogos com elementos mitológicos, tecnológicos e instiga questionamentos filosóficos. A produção também se deu a partir da aprovação em um edital emergencial no período pandêmico, promovido pelo governo municipal de Canoas.

Em matéria veiculada pelo portal da revista Onne & Only:

O trabalho foi realizado a partir de uma intensa pesquisa da Companhia KHAOS Cênica, que cunhou seu discurso ponderando sobre as mais recentes convulsões sociais mediadas pela perspectiva dos cânones do existencialismo em suas diferentes correntes. Esta proposição visa criar um

³ Vertente dentro da ficção científica que ganhou relevância nas décadas de 1980 e 1990. Questiona a relação do homem e suas criações, relações de dominância, principalmente ligadas às questões tecnológicas. É atualmente um dos subgêneros mais utilizados na ficção científica, entretanto escritores clássicos como Júlio Verne, Mark Twain e Mary Shelley já utilizavam desse recurso em suas obras.

exercício cênico de empatia recíproca entre personagem e público, fator este determinante para o final do espetáculo, visto que as diferentes reações coletivas da plateia são observadas e definem o desfecho da peça. (...)

Assim como a perspectiva do filósofo Jacques Rancière, o espetáculo Sr. Clandestino busca ser um guardião da arte como elemento da "partilha do sensível", pois é por meio do encontro discordante das idiossincrasias individuais que a formação da comunidade política se estabelece. Este espetáculo ousa ser este espaço de encontro e de partilha, em que a formação democrática ocorre, de forma estética, provocada pela cena.

Para um entendimento melhor do propósito deste texto, antes de um aprofundamento sobre meu processo no programa de mestrado, gostaria de realizar uma breve contextualização relacionada ao que são esses trabalhos em áudio. É interessante que analisemos o áudio drama moderno e seus contextos inicialmente de maneira abrangente. Tal campo seria uma forma de contação de histórias trazida ao público sem a necessidade do aspecto visual. A história seria lida ou atuada e captada digitalmente, e distribuída em mídias como o rádio ou plataformas *online*. De acordo com Philips (*apud* Jonkheid, 2016), há também a opção de adicionar efeitos sonoros ou músicas.

Embora originalmente estabelecido para dar oportunidade a pessoas com dificuldade visual, rapidamente se transformou em uma mídia para um público mais amplo. Possui suas raízes na tradição clássica do rádio, de suas radionovelas na "época de ouro" do rádio, que, em Porto Alegre, teve início em meados da década de 40, de acordo com Spritzer e Grabauska (2002).

No Brasil, o termo *radioteatro* é utilizado de forma ambígua, de acordo com Coronato (2008), para significar radionovela ou radiodrama, assim como podendo também significar o gênero que abarca as transmissões de dramas radiofônicos. Outros termos possíveis de se relacionar ao áudio drama podem ser: drama radiofônico, teatro radiofônico ou rádio-teatro. Em uma perspectiva internacional, de acordo com Dann (2014), em tradução do autor: "Áudio Drama", "Pod-Drama" ou "Podiobooks", a forma ainda deve ser definida em uma identidade coerente pela sensibilidade dos amadores ou das tropas de *fan fiction*. (Dann, 2014, p. 1)

Entende-se, portanto, que não há um consenso quanto às nomenclaturas de maneira geral. Além disso, o campo da história do rádio e da linguagem audiofônica, de acordo com Coronato, foi desprezado por muitos pesquisadores. Para fins de entendimento durante a pesquisa, pretendo utilizar-me do termo "áudio drama" como um denominador geral do campo, com fins de facilitar o entendimento e criar uma

unidade textual. Entretanto, de maneira alguma, minha escolha deve interferir na forma como cada grupo a ser discutido se autointitula. Um dos interesses do presente estudo será inclusive compreender os sentidos que os atores sociais envolvidos nos áudio dramas articulam através de suas criações culturais sonoro-teatrais.

Montagnari (*apud* Coronato) reflete que esse tipo de trabalho pode ser chamado de teatro a partir do elemento acústico e considera que, “dispensando o olhar, prescinde tanto da presença física do ator quanto da presença do pesquisador” (2008, p. 2). Outros autores, como Barbosa (*apud* Coronato), já discutem que a proposta exclusivamente sonora não tem ligação com o teatro (sendo esse sonoro, espacial e presencial). Entretanto, como aponta Danilo Santos de Miranda (Miranda, 2021, p. 6), o teatro seria uma matriz para a construção de saberes que se configuram em um tempo imensurável. Miranda ainda completa que “a decantação de memórias individuais e sociais contribui para uma apreciação mais qualificada, nos possibilitando enxergar além do discurso e da superfície”. Portanto, para o autor, as complexas demandas da contemporaneidade possuem o poder de reverberação e encontram na multiplicidade de propostas cênicas, aqui podendo ser incluídos os áudio dramas, um potencial transformador e impreciso, assim como o momento atual do mundo. Tais reverberações não teriam o poder de reconhecer um trabalho em áudio como teatro, da mesma forma que uma dramaturgia só se torna teatro no momento em que é encenada. Todavia, é importante que se compreenda que os trabalhos em artes possuem a capacidade de se interrelacionar, podendo beber de elementos uns dos outros.

Na atualidade, esse tipo de iniciativa em áudio seria acessível para escuta a depender da vontade do consumidor, redefinindo tanto a forma das pessoas consumirem esse tipo de conteúdo, comumente intitulado a partir do termo *podcast* como o entendimento do que poderia ser o (áudio)drama. Spritzer (2014), ressalta que:

Cada vez mais a cena contemporânea apropria-se de recursos inúmeros seja da visualidade, seja da sonoridade. Assim, o exercício radiofônico oferece espaço para a experimentação sonora e vocal que pode repercutir nos trabalhos acústicos ou cênicos. (Spritzer, 2014, p. 91)

O formato de *podcasts* utiliza uma tecnologia moderna com alcance global para disseminar mídias de tradição radiofônica. De acordo com Rochester (2014), isso ocorre “porque a vasta maioria dos *podcasts* são gratuitos para *download*, eles

são relativamente acessíveis a qualquer pessoa com acesso à internet no mundo” (p. 362). Dann (2014) corrobora essa visão, declarando que as tecnologias digitais democratizaram os processos pelos quais o rádio drama pode ser transmitido. A tecnologia ainda, por mais que não seja acessível para todos os públicos e localidades, é capaz de atingir uma parcela demográfica interessante. Entretanto, é preciso recordar que, de acordo com estudo realizado pela Kantar IBOPE Media⁴ em 2022, o rádio é ouvido por cerca de 83% da população brasileira.

De acordo com a visão de Andrea Caruso Saturnino (2021), em relação a contemporaneidade do teatro:

(...) Diferentes mecanismos de poder estão operando entre nós para nos tornar úteis e produtivos, cooptar nossos corpos para os emergentes meios de interação. A civilização homem-máquina já saiu das páginas de ficção científica e avança a passos largos. Circula entre nós uma geração que nasceu conectada e familiarizada com os dispositivos tecnológicos e que se relaciona através de redes sociais. Sua dispersão tem sido rotulada como negativa e controlada com ritalina e, na tentativa de torná-la mais dócil, multiplicam-se os *zumbis*. Tudo isso acontece a uma velocidade absurda, que quase não deixa brechas para reflexões e possibilidades de reorganização. Perguntar se há sentido em definir o momento artístico atual tem alguma pertinência, mas a questão maior, que urge e deve nos reter, parece ser a tentativa de entendimento dos modos de ser do homem contemporâneo e de como ele se relaciona com o outro. O teatro, que, por excelência, se ocupa das relações humanas e acontece na relação com o público, é espaço privilegiado para sentir os ecos das mudanças comportamentais da sociedade. É também lugar de pensar e agir, e por isso é fundamental o resguardamos, e ampliarmos, cada qual a seu modo, sua produção e reflexão. (Saturnino, 2021, p. 23)

Para corroborar com suas percepções, a autora apresenta o conceito de *Drama da Percepção*, que consistiria no deslocamento do próprio drama, “que passa da representação de um conflito dramático para o que acontece *no* ou *com* o público” (2021, p. 66). Ou, como Helga Finter (*apud* Saturnino, 2021, p. 66) defende, o drama seria transferido aos sentidos, “olho e ouvido precisam reconstruir as condições do ver e ouvir, o caminho para entendê-los”. É nesse lugar que uma forma de drama executada em áudio poderia se encontrar e se fixar, acompanhando também as novas concepções sociais de entendimento dramático.

⁴ A Kantar IBOPE Media empresa relacionada à pesquisa de mídia na América Latina e fornece aos clientes informações para a tomada de decisões sobre todos os aspectos da medição, monitoramento e planejamento de mídia. Pode-se conferir mais informações sobre o estudo em: <https://www.acaert.com.br/noticia/46784/radio-e-consumido-por-83-da-populacao-no-brasil-58-ouvem-em-maior-ou-na-mesma-quantidade-diz-inside-radio-2022#:~:text=R%C3%A1dio%20%C3%A9%20consumido%20por%2083,quantidade%2C%20diz%20Inside%20Radio%202022&text=Em%20comemora%C3%A7%C3%A3o%20ao%20centen%C3%A1rio%20do.chamado%20de%20Inside%20Radio%202022>. Acesso em: abr. de 2024.

Apesar das indefinições, por se tratar de um campo tão novo, devemos perceber que o que os trabalhos em áudio *online* nos oferecem é a oportunidade para que produtores e escritores possam utilizar de livre potencial criativo, abrindo portas para novos padrões de escuta (*on demand*, ou, sob demanda). Também há uma grande parcela de produtores individuais e coletivos trabalhando sem estúdios formalizados, alcançando o público diretamente pelas plataformas *online*.

A partir do breve panorama sobre pesquisas em torno do áudio drama e fenômenos culturais similares, assim como ao conhecer os casos de áudio drama considerados no presente texto, podemos inferir que esse tema, em suas potencialidades socioculturais e sônicas e em sua complexidade semântica e comunicacional, é um terreno passível de estudos diversos e que partem de casos particulares, como os que aqui se propõe considerar. É interessante que se pense, para além de grandes plataformas controladas pelo *marketing*, em analisar etnomusicologicamente iniciativas brasileiras, que parecem possuir, segundo os representantes das duas produções com quem se conversou, os fatores de ação coletiva, socialização, estímulo e difusão cultural como importantes para sua existência e organização.

Além disso, as próprias temáticas abordadas em cada um dos projetos são relevantes em nosso contexto atual brasileiro, após mais de dois anos de pandemia da COVID-19 e exacerbação das desigualdades sociais e consequente vulnerabilização dos grupos minorizados. Ao se considerar a relevância social das propostas retratadas, que lidam com assuntos ligados ao feminino, à raça, à filosofia, à realidade, à política, entre outros, percebemos que a força desses projetos se encontra na forma com que os mesmos conseguiram se projetar culturalmente num momento tão delicado da história humana, adaptando-se a novas realidades.

Busco aqui compreender um pouco dos processos criativo e social de tais iniciativas sonoras e entender as questões da circulação e recepção do som. Desta forma, as ideias apresentadas vão diretamente ao encontro dos princípios norteadores da linha de pesquisa em etnomusicologia/musicologia do programa de Mestrado em Música da UFRGS. De acordo com a página virtual do programa, esta linha de pesquisa investiga o viés etnomusicológico, a partir de fundos arquivísticos e etnografias musicais. Minha pesquisa se propõe a fazer uma reflexão acerca da

experiência com o drama sonoro, um campo interdisciplinar que utiliza dos estudos do áudio, do drama e do aspecto social/cultural.

Ernesto Valença, em seu livro *Paralelos entre a ação teatral e a direcionalidade musical* (2018), que, como indica o título, faz um paralelo entre a área musical e o teatro, declara que ambas “têm um considerável arsenal de reflexões acumuladas” (p. 14), mas que as ações/direcionalidades nos campos “apresentam desdobramentos e perspectivas distintas” (p. 14). O autor continua:

A forma como se pesquisa e se discute a história e a estética é diferente no teatro e na música. Um exemplo bastante concreto disso é o das pesquisas etnológicas nas duas artes. Enquanto a etnomusicologia é um ramo da musicologia já há muito tempo consolidado e que fornece elementos reconhecidos e largamente incorporados ao complexo da música, a etnocenologia é uma disciplina muito recente no meio teatral, com resultados cuja utilidade não é necessariamente a incorporação imediata e direta de suas pesquisas ao teatro de tradição europeia ocidental. (Valença, 2018, p. 4)

Valença discute que o lugar da etnocenologia nos estudos do teatro não é o mesmo da etnomusicologia no campo acadêmico da música, deixando claro que esses ramos de pesquisa desempenham papéis distintos apesar da origem comum na etnologia. O autor reforça essa distinção em seu texto, pois, ao mesmo tempo em que ele traz exemplos musicais não ocidentais, sendo o som, segundo ele, um fenômeno físico inscrito no ambiente, traz também exemplos teatrais presos à tradição ocidental, uma vez que não há paralelo de exames da constituição física no teatro.

José Miguel Wisnik sugere, em *O Som e o Sentido*, que se pode “voltar a entrar na música por várias portas” (*apud* Valença, 2018, p. 103). Por essa razão, como primeiro objetivo, este estudo pretende pesquisar, analisar e dissertar sobre o campo do áudio drama contemporâneo e seu papel na sociedade moderna, principalmente no contexto nacional, considerando a pandemia de COVID-19 como um marco temporal. Retomando Spritzer (2014), podemos inferir que a experiência vocal é também uma vivência corpórea e sensorial, tanto para quem ouve quanto para quem fala. “Conversar, contar histórias ou ler em voz alta para os outros, constituem um dizer que (...) inclui o gesto, a melodia das palavras, o olhar envolvente. Há um dizer no corpo. Um corpo palavra, portanto um corpo também no ouvir.” (Spritzer, 2014, p. 92). A escuta então, seria uma maneira de ocupar espaços, com o som atuando no tempo, se apropriando do espaço, a partir da familiaridade,

das referências sonoras, que determinam os espaços que existimos e convivemos uns com os outros.

Tendo experiência no campo teatral e também adentrando no campo etnomusicológico, busco aqui compreender os significados atribuídos por diferentes atores sociais aos trabalhos em áudio e dramáticos, assim como interpretar o papel destes na sociedade. Entendendo os processos de criação e distribuição de dois trabalhos em áudio produzidos no Brasil. Junto a uma apreciação continuada e analítica do material, se fez uma reflexão acerca dos processos de escuta e recepção desse tipo de trabalho, a partir de minha perspectiva em diálogo com os produtores e realizadores dos áudio dramas etnográficos. Considerando também o aspecto da criação artística no período pandêmico e as dificuldades que o momento acarretou para os grupos. É importante tanto percebermos os processos de negociação criativa, os processos de produção dessas iniciativas em foco e a organização da expressividade desses grupos e refletirmos sobre seus contextos sociais e motivações para a realização de seus trabalhos, quanto compreendermos as potencialidades sonoras envolvidas.

É a partir da Etnomusicologia e particularmente dos Estudos do Som, que procurarei revisar as próximas etapas da investigação. Para tanto, no próximo capítulo apresentarei os aspectos teórico-metodológicos que colaboraram na compreensão da investigação, abordando alguns aspectos de fundamentação etnográfica, o *design* dos métodos utilizados e um breve histórico do caminho que minha pesquisa tomou ao longo do programa.

2. ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: Entendendo o ouvir

2.1. Fundamentação etnográfica

Considerando as aprendizagens propiciadas pelas diversas discussões em nossas disciplinas, com o aporte de variadas leituras somadas à reflexões e o caminho metodológico de minha investigação, essa seção do texto objetiva uma perspectiva com relação ao *design* metodológico de minha dissertação. junto de aspectos de fundamentação etnográfica, pretendo exemplificar a forma como entendo o som e procurando descrever o momento da etnografia virtual, evidenciada no período pós-pandêmico e suas relações com a etnomusicologia. Ao mesmo tempo, destaco os caminhos e alguns dos desafios enfrentados ao longo da escrita de minha pesquisa.

A partir de uma perspectiva etnográfica, procurei observar meu método como uma “caixa de ferramentas”, expressão surgida em nossa disciplina de Métodos e Técnicas de Pesquisa em Etnomusicologia. Tal expressão, se resumiria na pessoa que pesquisa acumulando seus conhecimentos e se questionando sobre a melhor maneira de potencializar seus projetos.

Nos primeiros semestres do programa de mestrado, meu foco, durante a investigação de um novo tema de pesquisa, estive no encontro de formas de análise dentro de uma nova área a qual eu adentrava. Por esse motivo, em um primeiro momento, sinto a necessidade de me localizar em relação ao meu entendimento sobre o trabalho etnográfico na música.

Sobre a etnografia da música, o etnomusicólogo estadunidense Anthony Seeger (2008), em seu artigo sobre o tópico, declara que essa abordagem não deve corresponder a uma antropologia musical, pois a etnografia não se define em disciplinas ou teorias, e sim por uma abordagem descritiva da música além dos sons. O autor escreve que se deve apontar para os registros escritos da concepção sonora, a criação, a recepção e a influência de outros processos (sociais e musicais). Seeger ainda continua:

A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição de sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. As etnografias são, às vezes, somente descritivas e não interpretam nem comparam, porém nem todas são assim. (Seeger, 2008, p. 239)

É interessante ainda destacar que Seeger declara que uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto os indivíduos, sendo a música um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma determinada comunidade. Esse fato é de extrema importância para o entendimento da relevância da minha pesquisa, que não aborda especificamente a performance musical, mas que estuda o som e como o mesmo foi utilizado na criação de trabalhos dramáticos em áudio.

Com relação a compreensão das ideias de estudos de caso (ou aqui, multicasos), a antropóloga brasileira Mirian Goldenberg, em seu livro *A Arte de Pesquisar* (2004), traz que esse tipo de estudo procura reunir o maior número de informações detalhadas, através de técnicas variadas de pesquisa, pretendendo entender a totalidade de determinada situação, descrevendo-a com a complexidade de um caso concreto (Goldenberg, 2004, p. 34). Essa sugestão ajudou com que eu compreendesse inicialmente, e com uma abordagem simples, um pouco sobre os métodos que seriam necessários e foram utilizados para a realização de meu estudo. O texto de Goldenberg ainda completa que:

Através de um mergulho profundo e exaustivo em um objeto delimitado, o estudo de caso possibilita a penetração na realidade social, não conseguida pela análise estatística. (...) Não é possível formular regras precisas sobre as técnicas utilizadas em um estudo de caso porque cada entrevista ou observação é única: depende do tema, do pesquisador e de seus pesquisados. Como os dados não são padronizados e não existe nenhuma regra objetiva que estabeleça o tempo adequado de pesquisa, um estudo de caso pode durar algumas semanas ou muitos anos. O pesquisador deve estar preparado para lidar com uma grande variedade de problemas teóricos e com descobertas inesperadas, e, também, para reorientar seu estudo. (Goldenberg, 2004, p. 35)

Acredito que as explicações acima, tanto de Seeger como Goldenberg, deixam claras as intenções de minha pesquisa. As iniciativas estudadas não são sonoras por si, elas possuem um agenciamento, que ocasiona também uma transformação tanto naqueles que as realizam como em seus receptores. Por isso, é interessante a consideração dos conceitos da acustemologia, trazida pelo etnomusicólogo estadunidense Steven Feld, e de práxis sonoras, em Samuel Araújo, marcando também a forte questão sonora na metodologia, o primeiro no âmbito do conhecimento, o segundo em sua irrigação crítica e transformadora.

Feld, em seu texto sobre alternativas pós-etnomusicológicas, de 2017 (em tradução de Cesar, 2020), aborda o conceito da acustemologia como uma “alternativa à tríade clássica da música na cultura, música e cultura, música como

cultura” (2020, p. 196). A acustemologia, segundo o autor, tenta pensar com e para além de teorias atuais da etnomusicologia, trazendo também uma perspectiva pós-humana e pós-humanista. Pensa-se assim, na reimaginação do objeto de estudo de maneira mais expansiva (filosófica e experimentalmente). O conceito parte da acústica para se encontrar a questão da maneira que o sonoro “indexa sua imediaticidade social” (2020, p. 196), desta maneira se produziria conhecimento pela acústica. Acredito que tal conceito também possa fazer um paralelo com os entendimentos de *Drama da Percepção*, citados no capítulo anterior, uma vez que o drama contemporâneo precisa reconstruir as condições do ver e ouvir, reimaginando o teatro e a ação dramática ao mesmo que tenta se adaptar as visões da contemporaneidade.

Enquanto isso, Araújo e Paz, em seu artigo *Música, Linguagem e Política: Repensando o papel de uma práxis sonora* (2011), abordam a procura por ultrapassar associações ao termo “música”, uma vez que o mesmo, assim como outros correspondentes, se tratariam de uma totalidade que:

1- Enfoca estrategicamente a dimensão sonora da atividade prática humana, sem isolá-la de outros aspectos dessa mesma atividade geral, e, particularmente, sua dimensão política, i.e., de ação que propõe alianças, mediações e rupturas; e, além disso, 2 – integra o que aparece frequentemente no meio acadêmico como categorias de conhecimento distintas ou mesmo estanques (teoria e prática, som e sentido etc), assim surgindo também em discursos e práticas de instituições que lidam de algum modo com matéria musical ou sonora (por exemplo, escolas de música e instituições culturais, privadas ou públicas). (Araújo; Paz, 2011, p. 220)

Os autores acreditam que por meio da práxis sonora se enfatiza a articulação entre discursos, ações e políticas relacionadas ao que é sonoro e como a mesma articulação se apresenta no cotidiano dos indivíduos ou grupos. As perspectivas de Feld, Araújo e Paz colaboraram fortemente desde os primeiros esboços metodológicos de minha pesquisa.

2.2 Explicação do *design* metodológico: O efeito da pandemia

Entre os procedimentos metodológicos adotados em minha investigação, comento primeiramente sobre o uso de entrevistas abertas, que me ajudaram a delimitar o *design* metodológico do texto e principalmente trouxeram à tona as vozes dos interlocutores que escolhi analisar. Sobre esse tipo de procedimento, ainda com o aporte de Goldenberg, tratam-se de entrevistas com respostas livres, não limitadas

por alternativas. O pesquisador “fala ou escreve livremente sobre o tema que lhe é proposto” (2004, p. 86). Essa estratégia serviu para a obtenção de respostas que eu não conseguiria com outros recursos, tendo sido abordada por mim desde meus estudos exploratórios dos primeiros semestres do curso, possibilitando que se criasse uma atmosfera amistosa entre os envolvidos. Também tornou-se um fator para que eu compreendesse meu espaço como pesquisador, em uma nova forma de pesquisa, uma vez que em meus estudos prévios, meus trabalhos se mantinham em um viés fortemente introspectivo.

Ao dar atenção ao percurso da pesquisa (método), utilizando da tomada de decisões estratégicas, a figura do pesquisador deve manter a sensibilidade em seus estudos, uma vez que os mesmos possuem implicações éticas, pois são estudos com humanos. Um fato muito importante para mim estava relacionado ao conceito de *multipertencimento*, abordado por Gilberto Velho (2003), pois o ambiente urbano possui diferentes estilos de vida, sem possuir uma identidade geral única. Recordando Erlmann (2004), em seu texto *Hearing Cultures*, é possível também destacar que todos os microcosmos sônicos não existem no vácuo, eles se misturam, indo diretamente ao encontro de ambos os contextos das iniciativas.

Inicialmente minha pesquisa lidou com dois grupos com questões identitárias e de vulnerabilidade muito marcadas em suas identidades, no caso de imigrantes refugiados da Venezuela, em *Voz Para Cumaná* e de mulheres frequentadoras de um ponto de cultura da cidade de Porto Alegre, em *Ruídos Urbanos*. Em seguida, os dois grupos escolhidos também possuíam trajetórias e questões identitárias bem pautadas, mesmo os membros do grupo da companhia Khaos Cênica tendo um pouco mais de semelhanças com a minha própria história.

É ainda interessante lembrar o texto de Vianna (1988), no qual o autor, que provém de uma classe média alta da cidade do Rio de Janeiro, estuda o fenômeno inicial dos bailes *funks*, eventos de maior popularidade em comunidades mais distantes do centro da capital fluminense. Vianna, por diversas vezes em seu texto, reflete sobre seu lugar nesse estudo e seu distanciamento daquelas comunidades que ele observa. Em determinado momento o autor se questiona “o que estou fazendo aqui?”. Não posso deixar de me ver bastante nesse lugar, uma vez que meu universo do cotidiano se encontra por vezes distanciados desses contextos estudados, principalmente ao pensar no trabalho *Teatro Para Ouvir*, que parte de um grupo de dramaturgos negros do estado da Bahia. Muitas vezes o questionamento

sobre o pertencimento perpassou meus estudos, o que, ao mesmo tempo que se trata de um sinal de preocupação, também, devo levar em conta, demonstra um cuidado com meu estudo e uma atenção à ética necessária para a realização da pesquisa.

Por meio de conversas temáticas também pude realizar uma análise etnomusicológica mais aprofundada das iniciativas de áudio drama. Criou-se assim uma perspectiva colaborativa, considerando um entendimento mais adensado e complexo com relação aos áudio dramas na perspectiva de seus interlocutores, e possibilitando que minha visão/escuta como espectador se tornasse mais familiarizada com as sonoridades, seus contextos e significados.

Conforme dito em *Shadows in the Field* (Barz; Cooley, 2008), nós, pesquisadores, somos aqueles que constroem o conhecimento nas relações. O trabalho de campo se trata de um processo que coloca os estudiosos como atores sociais dentro dos fenômenos culturais estudados. É preciso então, estar presente no mundo, para que o outro troque conosco. Tal discussão se põe à prova, no momento em que se percebe que ambos os trabalhos pesquisados já foram realizados em tempos passados, sendo um deles de fora do estado, portanto um dos meus desafios ao longo da investigação foi o de entender como me fazer presente junto aos grupos mesmo estando distanciado (temporal e fisicamente). Recordando que ambos os projetos analisados estão disponibilizados em meios digitais, o estudo de Miller (2012), no livro *Playing Along*, se fez essencial para as reflexões finais do meu projeto a partir do ano de 2022. No livro, a autora comenta como os etnógrafos de mídia encontram desafios particulares: o campo é mais difícil de ser localizado, a relação com pessoas virtuais seria mais difícil do que com as pessoas reais, entre outros aspectos. Por isso, como a autora sugere, os etnógrafos da cultura popular devem utilizar de lugares específicos para basear seus fundamentos e conclusões.

Essa reflexão é necessária em vários níveis de minha dissertação, uma vez que, em um mundo pós pandêmico, a etnografia virtual torna-se cada vez mais naturalizada. Eu, como pesquisador, só consegui descobrir a existência de tais projetos graças à pesquisa virtual, e é também a partir dessas mídias *online* que boa parte do meu trabalho se fundamentou. Entretanto, o ambiente digital também precisa de cautela, já que, ao mesmo tempo que é impossível que se escape desse

campo nos estudos contemporâneos, há além disso uma quantidade infindável de interações possíveis (que igualmente são sonoro-musicais).

De acordo com Fernando Garbini Cespedes (2013), na produção cultural da música, os atores determinantes seriam grandes instituições autorizadas a produzir e chancelar a produção cultural, como grandes conglomerados de mídia e plataformas da indústria fonográfica. As raras instituições com permissão para criar conhecimento oficial o fariam atreladas aos interesses de mercados como o da venda de produtos, as adequações de formato às grades de exibição, demanda dos mercados consumidores, entre outros. Com o advento da internet, para o autor, duas rupturas são importantes para se compreender o processo de produção de produtos culturais:

1. As barreiras relativas às formas de transmissão de cultura e sentido válidas e reconhecidas, além da questão da acessibilidade a este conhecimento;
2. A questão de quais indivíduos, grupos ou instituições estão socialmente aptos a criar, selecionar, e transmitir esta cultura dita oficial. (Cespedes, 2013, p. 83)

Cespedes complementa que “a linguagem digital e a internet, somaram-se a outras barreiras que historicamente afastaram o indivíduo comum do conhecimento e cultura” (2013, p. 84). Por requerer altos investimentos em infraestrutura, servidores e tecnologia, o acesso à internet no início era economicamente restritivo, fazendo com que se tornasse um fator de afastamento do homem comum da produção cultural. A internet, entretanto, possibilitou novas formas de interação entre os indivíduos.

Nesse sentido, foi necessário refletir sobre o papel do etnógrafo na pesquisa, lembrando que a área também trouxe desafios novos para mim, como pesquisador. Gostaria aqui de recordar uma passagem de Fontanari (2013), que destaca:

O etnógrafo que se desloca da sua rede de relações pessoais e profissionais e submerge num mundo diferente do seu para conhecê-lo, e para isso passa por experiências que o transformam como pessoa, pode ser considerado um tipo de neo nômade (...). Muitas vezes a imersão em campo impõe transformações à pessoa do etnógrafo, que se vê obrigado a transformar-se num “outro” em relação a si mesmo, e não “no outro” que ele procura conhecer (...). (Fontanari, 2013, p. 51)

Com relação ao fator pandêmico, é importante compreender os aspectos nos quais a pandemia de coronavírus, cujo ápice foi entre os anos de 2020 e 2021, se fez presente nas pesquisas acadêmicas no âmbito da música, em especial, da etnomusicologia. Esse período causou impactos em todos os campos da sociedade

e em todo o globo, com efeitos que até hoje tentam ser compreendidos. Portanto, na música, o impacto negativo não seria exceção. A crise sanitária provocou efeitos na pesquisa também, em processos e investigações que estavam em curso naquela época, fazendo com que pesquisadores de todas as áreas virassem seus olhos para como as pessoas estavam lidando (ou não) com o momento.

Em primeira instância, é necessário o destaque para o período temporal analisado em minha pesquisa. A COVID começa a se espalhar no final do ano de 2019 e torna-se uma crise sanitária, segundo a Organização Mundial da Saúde⁵, nos primeiros meses de 2020. Determina-se assim uma camada de abordagem que se dá a partir dos termos utilizados para a pesquisa em portais: *Pandemia; COVID-19; Coronavírus; Etnomusicologia*.

As problematizações de natureza epistêmica e metodológica relacionadas aos textos pesquisados sobre o tema, provêm de diversas fontes, como um exemplo internacional de posicionamentos sobre o período pandêmico para a etnomusicologia, estão duas iniciativas divulgadas a partir da *Society for Ethnomusicology*:

1) O artigo *Sonic Reflections: Observations of the Changing Soundscapes of the COVID-19 Pandemic*, ou, em tradução livre, *Reflexões Sônicas: Observações nas paisagens sonoras mutáveis da pandemia de COVID-19*. Nele, a autora Marianna Guzy comenta sobre as paisagens sonoras alteradas nesse momento de redução drástica dos deslocamentos, sendo essas alterações uma das muitas manifestações de mudanças comunitárias causadas pela pandemia. O texto foi publicado originalmente no portal *Folklife*, em Julho de 2020;

2) O lançamento do site/documentário sobre os músicos estadunidenses durante a pandemia.⁶ A proposta traz uma coleção de pequenas entrevistas em vídeo com músicos que trabalham em uma grande variedade de gêneros musicais, assim como tradições de diversos países. Há também uma análise dos próprios profissionais sobre o significado da música em suas vidas e comunidades, a perda de empregos, doenças e questões de saúde, e a criação de música nos novos tempos.

⁵ De acordo com OLIVEIRA (2020), a partir dos pronunciamentos oficiais da Organização Mundial da Saúde, o anúncio da pandemia mundial de Coronavírus se instaura em 11 de Março de 2020.

⁶ Disponível em: <https://semmusicianscovid.com/> Acesso em: jul. 2023.

Entre as teses e dissertações na base nacional para esses trabalhos, apenas uma foi encontrada a partir da utilização dos termos “pandemia” e “etnomusicologia”. Esta é uma produção de nosso programa, do aluno Gabriel Islaz Gonçalves dos Santos, intitulada “*Bom barulho da baixada em modo digital: uma etnografia virtual sobre a cultura lo-fi entre músicos da periferia do Rio de Janeiro (RJ)*” (2022). O trabalho foi considerado “um estudo etnomusicológico construído dialogicamente com um grupo de músicos (...) a fim de compreender ‘de dentro’ a categoria estético-musical denominada lo-fi, abarcada nas correntes da cultura Do It Yourself (DIY)” (2022, p. 6). O trabalho destaca que, em decorrência da crise sanitária, foi preciso o desenvolvimento de uma nova abordagem para o trabalho de campo, respeitando os protocolos de saúde indicados para o período, sendo um trabalho colaborativo de ambiente virtual.

Com relação a publicações do meio acadêmico-musical, é interessante o destaque para a revista *Música*, da USP, que em seu volume 20, número 2, trouxe como temática um dossiê intitulado *Música na Quarentena*. Na publicação, houveram trabalhos que traziam relatos sobre o momento de adaptações na forma de performar e educar. Também haviam artigos sobre um tópico muito específico relacionado à saúde e emoções dos músicos, com percepções sobre o impacto pandêmico no meio acadêmico que pesquisa música e suas temporalidades, o estresse gerado pela doença e pela perda de empregos e o uso da música para a regulação do ânimo no período.

A Revista Orfeu, da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), trouxe um artigo chamado *Saberes emergidos na pandemia: o caso do Coletivo Brasileiro de Trombonistas*, de autoria de Klênio Barros, Samuel Barros e Antonio Seixas. Nele os autores propõem refletir sobre a percepção de transformações nas cartografias do saber no contexto da COVID, procurando entender como os processos de constituição de saberes se desenvolveram no isolamento a partir de um coletivo de trombonistas, apontando também para uma pandemia intelectual, devido ao exacerbado uso de tecnologia, principalmente no momento mais crítico de isolamento social.

Já a revista ICTUS, o periódico do PPGMUS da Universidade Federal da Bahia, traz, a partir da perspectiva da autora Heloísa de Araújo Duarte Valente, uma abordagem dos processos de difusão de canções apoiada nas ideias de Schaefer e Zumthor, que fundamenta o estudo de caso da canção chamada *Ai, se eu te pego!*,

considerando o contexto de grande sucesso e a alusão ao vírus da pandemia. No texto *Quem Canta Seus Males Espanta! SARS-COV2, consumo e performance musical*, publicado em 2023, a mesma autora comenta sobre as novas maneiras de escuta e prática musical impostas pelo momento pandêmico e as formas alternativas que os artistas encontraram para permanecerem em atividade.

A publicação OPUS, revista eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), divulgou o texto de Laize Guazina sobre *As configurações do trabalho musical e a pandemia da Covid-19: precarização, luto, resiliência e redes de cooperação*. No artigo, a autora examina as configurações trabalhistas dos músicos e musicistas brasileiros, a precarização do trabalho e os efeitos entre luto e resiliência ao trabalhar “atravessando” um período tão delicado, com foco na região metropolitana de Curitiba (PR).

Na perspectiva de eventos e comunicações, houve um grande número de trabalhos relacionados ao tópico, em eventos da área de música e áreas correlatas. Como exemplo poderia comentar sobre o trabalho *A poética etnomusicológica na criação e no ensino de música em cursos de graduação*, de Marcio Mattos, da Universidade do Cariri, apresentado no Congresso da Associação Brasileira de Ensino de Música (ABEM) em 2021. Nele, o autor comenta sobre a pandemia ter afetado sua pesquisa de campo, com a impossibilidade de encontro presencial com o público-alvo do estudo, recorrendo ao software Google Meets para a realização de entrevistas.

A VIII Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia traz em seus anais uma comunicação de Bruno Affonso Muck, chamada *Conversando com MCs: Reflexões sobre entrar em campo em meios virtuais na pandemia de COVID-19* (2021). Muck comenta sobre seu processo de entrada em campo em uma pesquisa etnomusicológica durante esse período. Sua investigação se interessava em batalhas de MCs, na região metropolitana de Porto Alegre, eventos que foram interrompidos, implicando no uso de tecnologias para a produção etnográfica.

Quanto a eventos voltados exclusivamente para a área da etnomusicologia, é possível comentar sobre a VII Jornada de Etnomusicologia e o V Colóquio Amazônico de Etnomusicologia, que aconteceram simultaneamente de forma online em 2020, promovidos pelo Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará, tinham como temática o campo etnomusicológico em tempos pandemias, no ensino, pesquisa e extensão. Dentre as principais comunicações no evento,

gostaria de destacar um trecho da conferência de abertura, *Etnomusicologia em tempos de pandemia: impasses ou pontos de fuga*, de autoria do pesquisador Samuel Araújo:

(...) como a pandemia vem afetando a pesquisa etnomusicológica, que sempre dependeu basicamente da interação humana em tempo real. A esse respeito, por exemplo, meu ex-orientador, Bruno Netti sustentava que o trabalho de campo seria a característica talvez mais comum à diversas pesquisas etnomusicológicas, independente do tratamento teórico-metodológico ou dos fatos empíricos investigados, em outras palavras, nos permitindo afirmar a existência de uma disciplina propriamente dita. Assim, como estudar etnomusicologicamente as mais variadas formas de fazer e pensar música concebidas pela humanidade no espaço e no tempo num período de restrições ao deslocamento de pesquisadora(e)s até os territórios em que realizam suas pesquisas, em geral distantes dos seus respectivos locais de moradia? (Araújo, 2020, p. 21)

No mesmo evento, houveram comunicações de Luiza Fernandes Coelho sobre estratégias adotadas por um grupo de bumba meu boi a partir das mudanças de protocolos, com a adaptação da arte performática para o modo online. Saulo Christ Caraveo escreveu com Sonia Chada sobre as pesquisas e práticas musicais das guitarradas do Pará no contexto pandêmico, em um recorte de pesquisa de doutorado, a partir da perspectiva da cidade de Belém do Pará. A comunicação se questiona sobre os efeitos do momento diante das atividades e práticas culturais da região e como as mesmas continuaram a ser desenvolvidas. Em *Pará Caribe: contribuições de um projeto de música num contexto de pandemia*, Ivan Rothe Neves traz um relato de experiência sobre um projeto de educação musical e as reações de alunos mediante ao contexto de saúde.

Ainda seguindo na perspectiva de eventos, os anais dos últimos encontros da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa em Pós-graduação em Música) possuem também trabalhos relacionados ao tópico. Dentre eles, cito:

1) *A cena musical virtual do saxofone: manutenção do fazer técnico e artístico de saxofonistas durante a pandemia*, de José Robson Maia de Almeida (UFCA) e Leonardo Pellegrin Sanchez (UFPE). Seu trabalho consistiu na compreensão de uma cena musical desenvolvida digitalmente em decorrência das questões de isolamento social. Nisso, foram investigadas as estratégias de adaptação e migração das práticas musicais para o meio virtual.

2) *Comunidades de prática musicais na pandemia: distanciamentos e virtualizações em três contextos*, de Renan Moretti Bertho e Flávio Rodrigues, ambos da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Nele, os autores

discorrem sobre o impacto da pandemia em um grupo de taiko, em uma roda de choro e em uma sessão de música tradicional, tentando também entender os processos de virtualização de práticas antes presenciais que foram interrompidas.

3) *Remapeando musicares: Bois em São Luís (MA) e localidades digitais frente à pandemia*, de autoria de Luiza Fernandes Coelho, também da UNICAMP. Foi uma comunicação de resultados parciais de pesquisa que tentava entender como grupos de bumba meu boi construíram e vivenciam espaços na cidade de São Luís, no Maranhão. Devido ao ambiente virtual da pandemia, este passou a ser o local de vivências principal, e, segundo a autora, ganhou centralidade durante a pesquisa.

A Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), por meio de seu penúltimo encontro nacional, o X ENABET, concentra o maior número de pesquisas etnomusicológicas relacionadas a temática pandêmica, que, à época do encontro, em 2021, ainda era uma ameaça forte para a saúde e um tema recorrente nas discussões.

Dentre alguns dos textos trazidos no evento, podemos discutir sobre o trabalho de Neder, Rosa, Ferreira, Ramos e Vieira chamado *“Tocando para as paredes”*: o trabalho do músico e a pandemia no Rio de Janeiro. Nele, os autores discorrem sobre a situação laboral dos músicos em atividade na cidade do Rio de Janeiro, em um período entre junho e novembro de 2020. Foi identificado que a suspensão das atividades performáticas musicais foi o principal agravante para essa comunidade e com isso houve um impacto nas condições de trabalho, renda e efeitos emocionais e psicológicos fortes para os músicos.

Já Luciana Requião, em *O “Novo cenário musical”: um olhar sobre as novas habilidades para trabalhadores da música*, faz uma análise de dados e pesquisas sobre o processo de transformação do mercado musical, e as mudanças dessa abordagem no período da pandemia. Em uma perspectiva similar, Gabriel Silva Arruda comenta sobre *O “retorno” das apresentações musicais: relato de experiência de musicistas de Belo Horizonte no período de pandemia de covid-19*. Arruda traz um relato sobre as percepções de musicistas sobre diferenças socioeconômicas, culturais, coletivas e individuais nas novas formas de se apresentar.

Como comentado anteriormente, a temática do musicar remoto foi recorrente entre os tópicos do evento. Isso se deu justamente pela forçada adaptação dos

profissionais da área musical e acadêmica para os meios online como forma exclusiva de realização de seus trabalhos, em decorrência do respeito aos protocolos de segurança para evitar o contágio da doença. Interessante também perceber que o X ENABET também possuía uma sessão para trabalhos etnomusicológicos relacionados ao audiovisual.

A partir deste breve panorama, se percebe que houveram, de maneira geral, nos diversos veículos da etnomusicologia, duas vias de abordagem de trabalhos para a temática relacionada a pandemia:

1) Na qual foram realizados trabalhos a partir da perspectiva do momento pandêmico, ou seja, trabalhos que analisaram o período e suas mudanças drásticas na forma de socialização. Isso fica claro quando percebemos o considerável número de pesquisadores que se interessaram pelas condições de performance e socioeconômicas dos músicos em diferentes contextos.

2) Trabalhos cujo trabalho de campo teve de ser adaptado para o meio digital, justamente para a manutenção de distanciamentos necessários naquele momento.

Também, a partir dessa breve análise, alguns pontos são interessantes para a discussão e questionamento. Em um primeiro momento, achei que esse número de trabalhos seja bem baixo ainda, indicando uma possibilidade de ainda haver um grande receio por parte dos pesquisadores em investigar novas maneiras de pesquisa etnográfica a partir do ambiente virtual. Foram poucos os trabalhos, por exemplo, que comentam sobre o modelo netnográfico de abordagem metodológica. Esse aspecto traz o questionamento sobre a importância (e talvez um apego) da parte dos pesquisadores com o fator da presencialidade, talvez até excluindo outras possibilidades de trabalho.

Essas são questões que valem muito a reflexão, uma vez que muitas das adaptações realizadas na pandemia criaram novas maneiras de realizar tarefas. Não venho aqui dizer que com isso o trabalho de campo presencial perca a importância, mas se viu que também é possível a realização de trabalhos e investigações etnomusicológicas com o distanciamento físico, o que não torna o contato com os objetos menos pessoal ou menos imediato.

Com base no que foi observado e nos dados levantados, me pergunto até que ponto entendemos sobre o trabalho de campo virtual. Considero esse aspecto importante uma vez que os trabalhos que investigo em minha própria pesquisa possuem um aspecto virtual muito forte, para além dos trabalhos em si, muitos dos

interlocutores não estão próximos de mim fisicamente, o que faz com que eu tenha que criar novas formas de abordagem que também ajudem na criação de uma conexão entre as partes.

O material empírico de minha pesquisa também é algo a se considerar, pois os trabalhos que investiguei foram realizados no período da pandemia, fazendo com que tenha sido necessário que eu também entendesse sobre a profissionalização desses sujeitos e processos de escuta e análise de trabalhos que estão “congelados” em um período específico de nossa sociedade.

Fora isso, acredito ser necessário que se continue a pensar quanto ao período e contextos específicos vividos por todos nós nos anos de 2020, 2021 e 2022. Foram anos de grande importância para a história humana, com impactos que ainda estão sendo descobertos. Entretanto, ao analisar a linha do tempo de divulgação de alguns trabalhos, me parece que já há uma queda nas análises voltadas para esse período, o que é preocupante, uma vez que precisamos compreender melhor essas transições tão rápidas nos modos de vida dos indivíduos.

2.3 O caminho da investigação: Adentrando os mundos

A transformação pessoal do pesquisador, comentada por Fontanari (2013), posso admitir, tornou-se um pouco mais custosa para mim, ao ter que também me adaptar a uma nova área e começar a pensar a partir dela e não em direção à ela. Ao longo de meu diário de campo, que se fez presente durante minha passagem no curso, foi possível observar claramente minhas dificuldades com relação à frustrações ao longo do curso e de minhas pesquisas exploratórias. Durante meu primeiro semestre tive muita dificuldade para encontrar um tema que se adequasse ao programa, bem como aos meus interesses e os interesses de minha orientação. Após a “descoberta” de estudos sobre áudio dramas percebi um movimento nacional e mundial que descrevi como *a explosão dos podcasts*.

Para Dann (2014), as tecnologias digitais democratizaram os processos pelos quais os áudio dramas podem ser produzidos e distribuídos. Há, segundo o autor, um crescente corpo de produtores que trabalham sem estúdios formalizados (como será possível observar no capítulo 5 desta dissertação) e alcançando seu público diretamente através dos *podcasts* e das plataformas de distribuição *online*. Tal fato

teria criado o potencial para uma virada na maneira como a criatividade na produção radiofônica de drama se dá, se distanciando de distribuidores de larga escala e removendo as restrições artísticas. O meio digital oferece aos produtores e escritores de áudio drama uma liberdade criativa muito grande, e com potencial de aumentar.

Segundo Hack e Lima (2022), o formato *podcast* teve início em Fevereiro de 2004 nos Estados Unidos e teria chegado ao Brasil em Outubro do mesmo ano. Porém a partir de 2015 esse tipo de projeto ganhou maior projeção. Uma das hipóteses trabalhadas pelas autoras seria o maior acesso da população a smartphones e internet móvel. Porém, elas fazem uma ressalva de que esse formato teria sempre sido apresentado como de difícil acesso, justificado por um “letramento digital para possibilitar o download dos arquivos e upload em dispositivos móveis como mp3 players ou celulares” (2022, p. 344).

Por volta da mesma época que percebi esse movimento, realizei minhas primeiras conversas com os organizadores das primeiras propostas selecionadas: Gabriel Motta (*Voz para Cumaná*), Leandro Anton (Liderança do Quilombo do Sopapo) que me sugere a proposta *Ruídos Urbanos*, organizada por Diane Barros (integrante do coletivo Sopapo de Mulheres, dentro do Quilombo). De acordo com meus registros, percebo uma receptividade grande principalmente partindo de Gabriel. As primeiras escutas, acompanhadas de uma escrita livre de minhas percepções sobre os trabalhos, foram de grande importância para que eu os entendesse de maneira geral e pudesse começar a pensar sobre quais seriam as questões norteadoras de minhas análises. Foi importante ter em vista que ambos os trabalhos (*Cumaná* e *Ruídos*) tinham altos teores autobiográficos, ou seja, os interlocutores se encontravam fortemente nesses áudio dramas e lidavam com temas muito delicados com relação às vulnerabilidades urbanas e contemporâneas. Ao realizar essas escutas, pude começar a delimitar e entender meus próprios critérios de análise, seus temas e entendendo seus ambientes virtuais.

No início do segundo ano de mestrado, foram realizados os colóquios de qualificação dos projetos de pesquisa do programa. Meu projeto, apesar de já bastante consistente, recebeu comentários com relação à falta de material empírico para compor minha dissertação. Houve, de minha parte, novos questionamentos quanto ao encaminhamento da pesquisa como um todo.

É nesse momento que meu projeto sofre uma nova (e última) alteração, na qual realizo pesquisas exploratórias que puderam abrir mais o panorama da investigação. Ao ampliar o escopo da pesquisa, acabo encontrando, por meio de uma recomendação de um dos colegas de curso, o trabalho da Cia Khaos Cênica de Canoas. Esse momento serve como um propulsor para a realização de um mapeamento de áudio dramas nacionais⁷. Tal mapeamento, realizado a partir da pesquisa de determinados termos-chave como “áudio drama”, “áudio e dramaturgia” e “rádio teatro” em plataformas de *streaming* como Spotify e Youtube, resulta em 16 trabalhos nacionais que se disseminam em áudio a partir de alguma base ligada aos aspectos dramatúrgicos.

Os resultados dessa fase de pesquisa trouxeram novos dados e questionamentos, e se estabeleceu uma abordagem investigativa baseada em três níveis de análise, que pudessem assim valorizar o mapeamento realizado, contando também com as propostas que já haviam sido estudadas por mim no primeiro ano de curso. Como já dito ao final do capítulo 1, de maneira mais sintética, em função dessas decisões investigativas, o trabalho se estruturou de maneira a gerar o seguinte relatório: Em um primeiro momento, os 16 trabalhos serão comentados como exemplos de trabalhos realizados (sendo algumas propostas fora do período pandêmico e outros se tratando de projetos que não necessariamente criam dramaturgias, mas que discutem o fazer dramatúrgico). Em um segundo momento, há um breve aprofundamento em 6 destas propostas, sendo discutidas questões como temáticas dos episódios, descrições de ambientes virtuais e dos aspectos sonoros dos materiais, assim como as escolhas de uso do som nos mesmos. Por fim, uma última camada, que nesta dissertação ocupa os capítulos 4 e 5, nos quais faço discussões a partir dos interlocutores responsáveis pelos áudio dramas *Teatro Para Ouvir* (BA) e *Mundo Clandestino* (RS), buscando respostas relativas ao processo criativo dos mesmos, questões relacionadas às relações desses interlocutores e o processo de produção desses materiais.

Ao longo de meu processo de escrita etnográfica, por meio de meu diário de campo, tentei perceber melhor os aspectos técnicos de produção sônica, que em minha visão são a *chave* para conectar minha pesquisa ao mundo sonoro-musical. Assim, pensando para além de apenas uma análise do som por si só. As conversas com meus interlocutores me ajudaram na criação de novas abordagens para a

⁷ Capítulo 3 desta dissertação.

pesquisa, sanando questões e suscitando novos tópicos para a discussão. Algumas das novas perguntas, que trago a partir de minhas anotações pessoais são: Quais são as intencionalidades e sentidos construídos através do som? E quais as intencionalidades e sentidos na construção sonora pandêmica? Quais os referenciais de análise?

A partir do segundo semestre de 2023, o último do curso, invisto mais na expansão de meu material. Nesse período, me dediquei a entender a “etapa intermediária” de meu trabalho, que consistiu na expansão de meu mapeamento, a partir dos 6 trabalhos: *A Peça Radiofônica Santo em Casa Faz Milagre?*, *Conto Ribeirinho*, *Teatro Para Ouvir*, *Áudio Dramaturgias*, *Audiodrama* e *Mundo Clandestino*.

Dentre esses 6 trabalhos, obtive o retorno de responsáveis por 2: *Teatro Para Ouvir* e *Mundo Clandestino*. Nesse momento de expansão relacionada ao mapeamento de *podcasts*, iniciei a procura de elementos que pudessem compor um pseudo ambiente virtual para cada um, ou seja, espaços os quais eles ocupam que estejam fora das plataformas de *streaming*. Para tanto, realizei um trabalho minucioso, buscando por redes sociais dos projetos, notícias sobre seus envolvidos e divulgações e currículo *lattes* dos interlocutores em busca de endereços de contato. Além disso, realizei buscas por imagens de processos e busca por depoimentos que pudessem já estar disponíveis, assim, podendo ter uma visão geral inicial mais completa das propostas e entender os critérios que me guiariam.

Inicialmente, recebi retornos de dois indivíduos: o ator e diretor teatral gaúcho Denisson Gargione, pertencente à Cia Khaos Cênica, do município de Canoas-RS, e Mônica Santana, dramaturga baiana que participou do projeto *Teatro Para Ouvir*, de Salvador-BA. Ambos se disponibilizaram a colaborar com meu estudo. Com eles eu tentei, considerando as demandas de cada um, procurar formas de facilitar os primeiros contatos, portanto minhas entrevistas foram realizadas em diversas formas. Por *Whatsapp*, através de áudios e mensagens escritas foram as opções de Mônica, que se encontrava longe, enquanto que com Denisson, pelo aspecto da proximidade física, ofereceu-se para uma conversa em sua casa. Desta maneira, sinto também que as ideias puderam fluir, deixando meus interlocutores mais à vontade. Também, ao realizar escutas iniciais dos trabalhos na íntegra, antes de me encontrar (*online* e virtualmente) com os representantes dos grupos, pude ter um aporte mínimo sobre os projetos e assim pude entender os mesmos e perceber as

questões e temáticas trazidas por eles, assim tento mais segurança para estar confortável no lugar de entrevistador/pesquisador.

Ao rever meus escritos ao longo desses dois anos, que me ajudaram a recordar momentos cruciais de minha trajetória no mestrado, percebo diversas apreensões de minha parte, principalmente a partir da responsabilidade ao ter que conhecer novos ambientes e tentar criar aproximações com meus interlocutores. Parte de meu texto é composta justamente de minhas anotações e fragmentos de meu diário de campo, assim como descrições inspiradas no mesmo. Acredito, todavia, que nessa seção de minha dissertação pude descrever um pouco dos caminhos que fui tomando e que ajudaram a definir esse trabalho, através de uma breve perspectiva com relação aos meus entendimentos sobre o *design* de minha pesquisa, as mudanças ocorridas e as questões que permearam meu estudo. A seguir, detalho um pouco melhor sobre o mapeamento realizado quanto aos trabalhos de áudio drama realizados no Brasil nos últimos anos e na sequência, minhas análises sobre *Teatro Para Ouvir* e *Mundo Clandestino* permeadas das construções com meus interlocutores, justamente trazendo as vozes que compuseram os trabalhos estudados para compartilhar a narrativa.

3. MAPEAMENTO: Encontrando (com) as vozes

3.1 Diário da pesquisa: Em busca dos domínios da escuta

Conforme indicado anteriormente, este capítulo objetiva a explicação, de maneira mais aprofundada, quanto ao caminho de minha pesquisa, em especial, o mapeamento de *podcasts* brasileiros com temática relacionada ao teatro e ao drama. Ao pensar uma nova forma de abordagem à minha pesquisa, foram estabelecidos três níveis de análise que detalham pontos relevantes de um mapeamento de 16 trabalhos em áudio realizados no Brasil.

É relevante destacar novamente questões levantadas ao longo de minha pesquisa exploratória com relação ao período temporal escolhido para minha investigação. Sinto que não apareceram muitos trabalhos que comentem sobre abordagens metodológicas *netnográficas*, principalmente pensando num momento de reconstrução da sociedade pós-pandêmica. Ao realizar minha pesquisa, pude perceber de maneira prática as possibilidades de trabalhos e investigações etnomusicológicas partindo de questões de distanciamento, mas sem afetar o contato com os objetos ou tornando-os impessoais.

A partir de um levantamento sobre o estado da arte da pesquisa no período pandêmico e seu pós, percebo que me vi obrigado a criar novas formas de abordagem dos materiais empíricos, sem perder os elementos etnográficos essenciais para esse campo de pesquisa. Ao estudar trabalhos “fechados”, realizados durante um período e os quais não pude ver a construção e desenvolvimento, foi necessário que eu procurasse entender aspectos como a profissionalização de meus interlocutores, seus lugares em seus grupos, e suas próprias abordagens com seus respectivos trabalhos.

Por esse motivo, uma das primeiras propostas apresentadas, o projeto *Ruídos Urbanos*, acabou por ser substituída, já que não se encaixava no período temporal proposto. Já a proposta *Voz Para Cumaná* demonstrou-se como um desafio um pouco maior do que eu esperava, uma vez que havia questões que envolviam a segurança dos membros do elenco que impossibilitaram um aprofundamento maior com os interlocutores.

Assim como destacam os coordenadores do XXXII Congresso Internacional Alas Perú (2019), da Organização Latinoamericana de Sociologia, na introdução dos

anais do evento, “os novos agenciamentos entre o campo da cultura e da mídia, o campo da educação e a tecnologia digital levantam novas questões e diagnósticos” (2019). Os autores ainda completam que alguns agenciamentos avançam na intensificação tecnológica na vida cotidiana, reduzindo as margens de liberdade e aumentando o controle social global, concentrado em algumas empresas, como se percebe na hegemonia de determinadas plataformas de *streaming* e seus financiamentos. Já outros agenciamentos podem enfatizar o potencial das habilidades criativas e as capacidades dos sujeitos de gerar práticas, táticas e estratégias junto a movimentos sociais críticos e contra-hegemônicos em um ambiente artístico mais diversificado culturalmente.

Fundamentado em reflexões como as acima expressas, achei que seria importante considerar os trabalhos iniciais como exemplos pesquisados e que foram realizados em meu município, por essa razão eles ainda estão presentes em meu mapeamento. *Voz Para Cumaná* (2021), idealizado pelo professor de teatro Gabriel Fontoura Motta, originou-se a partir do trabalho voluntário realizado com a instituição Associação do Voluntariado e da Solidariedade (AVESOL), da rede Marista, no ano de 2019. Motta lecionava as disciplinas de teatro e língua portuguesa para imigrantes e refugiados que “buscavam uma oportunidade de partilhar saudade, opinião e sonhos” (Motta; Massa, 2021, p. 2). Sobre o projeto o autor declara:

Propõe-se, então, a criação de uma dramaturgia a partir do testemunho de venezuelanos refugiados no Sul do Brasil. Essa dramaturgia acolhe testemunhos híbridos, com a intersecção de narrativas do elenco e de vivências organizadas pelo trabalho do dramaturgista. (Motta; Massa, 2021, p. 12)

O curso utilizava-se da metodologia dos jogos teatrais, cuja proposta é a socialização e criação de vínculos, para o entrosamento de seus participantes. A partir do momento da pandemia da COVID-19, o andamento do projeto mudou para as mídias digitais. O projeto dramatúrgico em formato de áudio foi produzido nesse segundo momento, através do edital de fomento à cultura FAC Digital, promovido pela Secretaria Estadual da Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC-RS) em parceria com a Universidade Feevale. Possui três episódios, lançados nas plataformas de *streaming* em Outubro de 2020.

De acordo com a coluna do jornalista Roger Lerina, no site Matinal Jornalismo (Outubro de 2020):

O projeto, vinculado ao Departamento de Arte Dramática da UFRGS, contempla a proposta de criar um Teatro de Testemunho, em formato digital,

através da História Oral, formas contemporâneas de teatros do real que enfatizam a presença de não profissionais no acontecimento teatral. (Lerina, 2020)

O elenco conta com três venezuelanos frequentadores da ONG AVESOL, Carlos Barrios, Jennifer Espitia e Pedro Bravo, que compartilham suas visões sobre o processo migratório da Venezuela, país com alto índice de evasão⁸. Além disso, conta com a participação brasileira da Mestra em Artes Cênicas Carina Corá, do professor e doutor Clóvis Massa e do graduado em Licenciatura em Teatro Gabriel Fontoura. De acordo com a ficha técnica disponibilizada na página do Festival Porto Alegre em Cena⁹, a dramaturgia final é de Massa e Fontoura a partir da obra dramática *CUMANÁ*, uma referência ao município de mesmo nome existente no litoral venezuelano. A direção também ficou a cargo de Massa, na figura de orientador do Departamento de Arte Dramática da UFRGS (DAD). O projeto teve direção sonora e musical de Poejo¹⁰ (a partir do álbum *Angústia do Mundo Moderno*, da dupla Samba de Máquina). As ilustrações e o design gráfico são de Robson Klein.

Ao realizar as escutas iniciais do trabalho, pude perceber uma mistura entre fatos reais e ficção reproduzidos por meio de um marcado sotaque de seus interlocutores, cujo português não é sua primeira língua. Possui uma vertente dramática muito intensa, exibindo com si uma visão política bem declarada, que exemplifica a intolerância com os estrangeiros por parte dos residentes do país que os “acolhe”. Os diálogos e descrições de cena são narrados por meio de gravações dos atores, de forma semelhante a leitura de um roteiro. Há também o uso de trilha sonora musical para compor o trabalho, bem como o uso de paisagens sonoras (sons do cotidiano), que assim como as vozes faladas, produzem de diferentes modos a imagem cênica e narrativa para o ouvinte. Esses tópicos podem ser

⁸ De acordo com o Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) em artigo sobre a crise migratória na Venezuela, com a piora na crise econômica e social no país, o fluxo de cidadãos venezuelanos em direção ao Brasil cresceu de maneira exponencial entre os anos de 2015 e 2019, tendo o Brasil registrado mais de 178 mil solicitações de refúgio e de residência temporária. *Crise migratória venezuelana no Brasil*. Site UNICEF. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/crise-migratoria-venezuelana-no-brasil>. Acesso em: fev. de 2023.

⁹ *Voz para Cumaná*. Site Porto Alegre em Cena, 25 de Outubro de 2021. Disponível em: <https://www.portoalegreemcena.com/single-post/voz-para-cuman%C3%A1-um-dia-de-f%C3%BAria>. Acesso em: jul. de 2022.

¹⁰ Produtor musical, multi-artista, poeta e compositor, co-produziu 4 EPs e 11 *singles* desde 2018. Compôs as trilhas sonoras dos espetáculos *Junho: Uma Aventura Imaginária* (Coletivo Nômade), *O Misterioso Segredo das Pequenas Grandes Coisas* (Grupo Borogodó) e *Velhos Hábitos* (dir. Thiago Silva), e realizou a direção de som dos audiodramas *Voz para Cumaná* e *Dia de Fúria* (dir. Henrique Strieder).

exemplificados a partir de um trecho do trabalho, entre os minutos 05:30 e 06:08, que mostra uma entrevista de emprego fictícia do personagem principal na qual se ouve também a narração das ações dos personagens, o som de veículos ao fundo, no primeiro episódio do podcast.¹¹

Já a proposta *Ruídos Urbanos* (2014) parte do Quilombo do Sopapo, um Ponto de Cultura localizado no bairro Cristal, na zona sul da capital do estado, criado a partir de uma ideia concebida por membros da comunidade. Seu objetivo é “transformar a vida de jovens de periferia, a partir de ações que integram arte, cultura e cidadania”, de acordo com texto de Cristiane Nascimento (2016). Busca-se a conscientização sobre o valor dos indivíduos através de propostas que promovem a cidadania e reforçam a identidade periférica.

O Quilombo do Sopapo tornou-se Ponto de Cultura no ano de 2006, ao firmar convênio com o extinto (e agora recriado) Ministério da Cultura, por meio do edital Programa Cultura Viva. A organização se dá a partir da parceria da Guayí, uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip) e o Sindicato dos Trabalhadores do Judiciário Federal do Rio Grande do Sul. Promove cursos e oficinas em diversas áreas, com grande alcance na comunidade.

O projeto *Ruídos Urbanos* surge por meio do Coletivo Sopapo de Mulheres, um dos vários criados no Ponto de Cultura. “Com um recorte de gênero, o programa convida artistas e intelectuais para tratar de questões diversas, de remoções comunitárias a dificuldade de aliar trabalho e maternidade” (Nascimento, 2016).

O Coletivo, que se identifica como “feminista, autônomo, aberto e multidisciplinar”, desenvolve temáticas dentro das questões da mulher, da arte e da mídia. O projeto *Ruídos Urbanos* também foi contemplado com o edital FAC da Secretaria Estadual da Cultura do Rio Grande do Sul, assim como recebeu o prêmio Mídias Livres¹². Além das instituições já citadas, teve também apoio da Itinerante Produções e da Rede de Economia Solidária e Feminista, de acordo com os materiais de divulgação do projeto.

A primeira edição do programa *Ruídos Urbanos* foi ao ar em 21 de Setembro de 2014, transmitido ao vivo pela Rádio Comunitária Quilombo do Sopapo 94.5 FM e

¹¹ Episódio 01 - Um Dia de Fúria. *Voz para Cumaná*. Disponível em: <https://youtu.be/9dIU5ucTDg?t=331>. Acesso em: fev. de 2023.

¹² Parceria entre o Ministério da Cultura e o Ministério das Comunicações que pretendia trazer visibilidade para ações de comunicação alternativas em diversos locais do país.

com os episódios sendo disponibilizados no site do projeto¹³. Na descrição geral da iniciativa, o mesmo endereço eletrônico destaca:

Você já ouviu o barulho das tuas pálpebras piscando? E o som da tua respiração? Você percebe o barulho que as folhas fazem quando caem no chão? O som do ônibus lotado, o som da tua barriga roncando de fome... Lembra-se dos sons do momento mais irritante do teu dia? E os sons da gurizada jogando bola ou de uma boa risada na roda de chimarrão: o que você sente ao escutar os sons das crianças brincando? “Ruídos Urbanos” é um programa de radioarte que propõe navegar esteticamente nas ondas sonoras do cotidiano. (Site do Projeto Ruídos Urbanos)

O Coletivo Sopapo de Mulheres conta com a participação de Clarissa Silveira, Cristina Nascimento, Denise Flores, Diane Barros, Janaina Dalla Vecchia e Marion dos Santos, moradoras do bairro Cristal e que pertencem também ao Quilombo do Sopapo. Entre os temas dos episódios estão o mundo do trabalho, a democratização da cultura, o papel das mulheres negras, a importância dos jovens no poder, sexualidade, a violência contra a mulher, entre outros. Ao todo, 12 episódios foram disponibilizados no próprio site do projeto no ano de 2014.

Os episódios são disponibilizados em dois arquivos, um programa nos moldes tradicionais do rádio, com entrevistas e relatos das integrantes nos contextos temáticos de cada semana, e uma peça sonora, que funcionam como paisagens sonoras que produzem uma síntese sonoro-narrativa da realidade em discussão. É possível conferir um trecho que exemplifica as peças sonoras do projeto no episódio *Remoções*.¹⁴ No primeiro minuto do episódio, podemos escutar sons diferentes no contexto urbano, desde relatos das atrizes ao som de cachorros latindo, o trânsito e manifestações políticas. Entendemos, então, que o episódio aborda a forma com que a população estava sendo tratada pela administração pública e o descaso com suas moradias. Os sons, de acordo com a descrição do episódio, foram captados na Vila Icarai II (próxima ao bairro Cristal), que estava em processo de remoção em 2014, e em uma manifestação de uma ocupação, na Avipal¹⁵, em Agosto de 2014.

Tendo em vista esse breve panorama sobre o campo das propostas em áudio e quanto aos dois projetos de interesse inicial etnográfico e sonoro-musical, posso

¹³ Disponível em: <https://ruidosurbanospoa.wordpress.com/>. Acesso em: jul. de 2022.

¹⁴ Peça sonora *Remoções* do podcast Ruídos Urbanos. Disponível em: https://soundcloud.com/ru-dos-urbanos/peca-sonora-remocoas?utm_source=clipboard&utm_campaign=wtshare&utm_medium=widget&utm_content=https%253A%252F%252Fsoundcloud.com%252Fru-dos-urbanos%252Fpeca-sonora-remocoas. Acesso em: fev. de 2023.

¹⁵ Aviário Porto-Alegrense, agroindústria que atua nos segmentos de lácteos, carnes (aves e suínos) e grãos.

agora me aprofundar em um nível mais geral, nas 16 propostas em áudio que foram selecionadas tendo como fio condutor a relação com o drama. A partir dessa seleção, foi possível destacar alguns grupos que chamavam mais a atenção, a partir de minhas perspectivas de reverberação pessoal, para então procurar outras aproximações com os agentes culturais que produziram tais projetos.

3.2 Novos resultados do caminho de pesquisa: Ouvindo teatros

Conforme dito anteriormente, meu mapeamento relacionado aos áudio dramas brasileiros totaliza 16 trabalhos, com pelo menos um representante de cada região do país. Como dados primários do levantamento, a região Sudeste é a que mais concentra trabalhos, apresentando 9, seguida da região Sul com 4 e as regiões Norte, Nordeste e Central com 1 cada.

Nesse momento faço um destaque para o período temporal entre os anos 2020-2023, considerado o período mais crítico da pandemia de COVID-19 que assolou nosso planeta. Como comentam Chade e Manus, “não faltaram temporadas artísticas canceladas pelos teatros do mundo, colocando em questão se todos aqueles atores e músicos um dia voltariam aos palcos” (2020, p. 11), também “descobrimos um mundo frágil e dependente. Um mundo em que a falta de humildade mergulhou países em profundas crises” (2020, p. 12). A doença coloca a maior parte da população mundial em isolamento, fazendo com que descobríssemos novos ângulos em nossas vidas, em meio a silêncios pesados de ruas vazias e inquietação. Ainda de acordo com Chade e Manus (2020):

Em 2020, o mundo chacoalhou de forma inédita e a pandemia passou a ser o evento que definirá a nossa geração. Ela testará nossa confiança na ciência e colocará em xeque a relação entre lideranças políticas e seus cidadãos, justamente no momento em que esta relação está corroída. Um vírus levou um terço da humanidade a ficar confinado e demonstrou a fragilidade de uma sociedade que acreditava ser invencível. Pequenos temas domésticos se tornaram desafios assombrosos. (...)
Acima de tudo, o vírus impôs perguntas desconfortáveis ao mundo e se estabeleceu como um teste de caráter. (...)
O nosso exílio em 2020 não pode ser desperdiçado. Ele é uma oportunidade única para a nossa sociedade, fechada, olhar para si mesma e examinar suas prioridades. Nosso contrato social. (Chade; Manus, 2020)

A citação acima retoma muitos dos questionamentos que cada indivíduo de nossa sociedade teve naquele período. Não importando o contexto social, cada pessoa, em algum nível, refletiu sobre tal momento. E foi também nessa época que,

em função das questões de distanciamento físico, os trabalhos cênicos se viram obrigados a parar suas atividades de forma indeterminada. Por razão do momento, também se pôde observar o modo como os trabalhos foram financiados, sendo sua maioria a partir de editais governamentais de incentivo à cultura. Ao todo, 11 *podcasts* foram realizados a partir de editais de fomento, uma iniciativa parte de uma rádio universitária, duas a partir de empresas privadas ou fundação, uma a partir de um projeto de extensão universitária e uma a partir de uma oficina paga de dramaturgia. Vale reforçar também a importância de trabalhos terem conseguido seus financiamentos através de editais públicos, considerando o momento tão difícil de desmonte cultural que nosso país vinha enfrentando ao mesmo tempo que a ciência e os fatos eram questionados de forma errônea nas ações governamentais em relação às políticas públicas do momento.

Destaco aqui, entretanto, que, conforme meus conhecimentos sobre os trabalhos em áudio disponíveis *online* foram se adensando, descubro que tal área possui um crescimento exponencial nos últimos anos. De acordo com o estudo sobre as tendências de *podcasts* no Brasil, realizado em 2019 pela FAAP - Faculdade Armando Álvares Penteado¹⁶, sua quantidade cresce significativamente em nosso país. Segundo o estudo, um “(...) fator recente que tem auxiliado na formação de público para a mídia digital de áudio é a criação de canais de *podcast* por Youtubers” (Abud *et al.*, 2019, p. 3). Um exemplo desse tipo de iniciativa multiplataformas é visto em um dos exemplos estudados e que será abordado em seguida, na proposta *Mundo Clandestino* que parte de uma peça teatral, e torna-se um *podcast* e uma *websérie* com capítulos no Youtube e histórias distintas entre si.

Ainda segundo o estudo, o número de áudio dramas é uma das menores presenças na *podosfera*¹⁷. Em 2019, entre 1079 *podcasts* em atividade nas plataformas no Brasil, apenas 20 se encaixavam no formato de *storytelling*¹⁸ ou áudio drama, representando 1.9% do total. Com relação às categorias abordadas pelos *podcasts*, destaco duas nas quais os áudio dramas podem também se encaixar, Arte e Cultura e Ficções, que juntas formam menos de 4% do total de assuntos abordados pelos realizadores desse tipo de trabalho no país.

¹⁶ Disponível em: https://www.faap.br/nimd/pdf/2019-08_podcast_REV.pdf Acesso em: ago. de 2023.

¹⁷ Termo surgido *online* para designar o ambiente virtual das plataformas onde os *podcasts* são disponibilizados.

¹⁸ Contação de histórias.

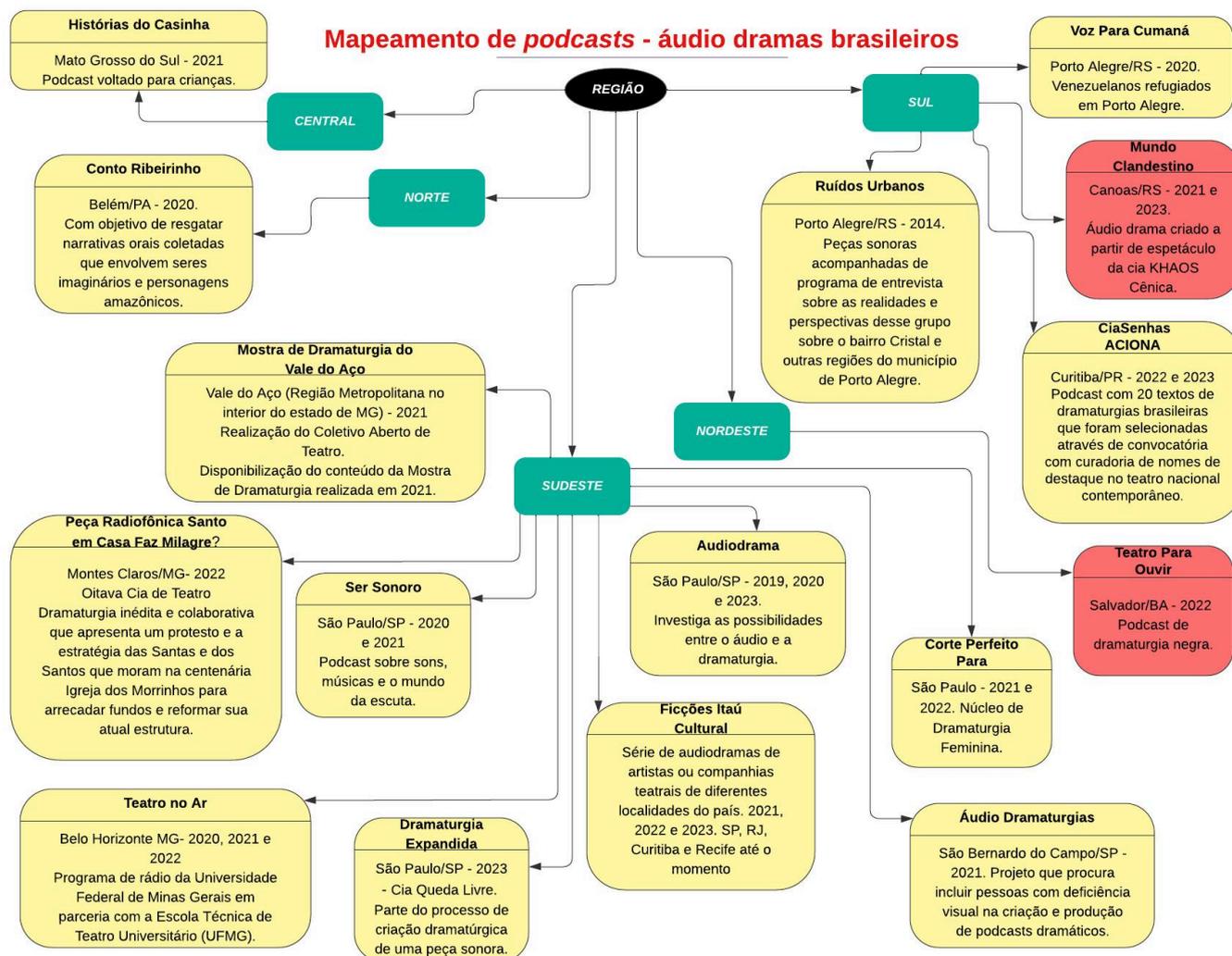
Ao longo de minha investigação, em uma conversa com um conhecido, a pessoa me questionou sobre o tema de minha dissertação, e após minha explicação, fui rebatido com a pergunta “Mas Luccas, dá pra fazer dinheiro com *podcasts*?”. Para Alvaro Bufarah Junior, no Brasil temos um mercado diferenciado, “com condições de consumir conteúdos exclusivos desenvolvidos pelas emissoras de rádio, aproveitando suas estruturas e *know-how* técnico.” (2020, p. 46). O autor lembra que ao produzirem *podcasts*, as empresas de comunicação, por exemplo, teriam como vantagens a facilidade de acesso aos conteúdos, a possibilidade de diversificar seus conteúdos atendendo segmentos ainda não explorados de suas audiências; a possibilidade de aumentar o engajamento dos ouvintes ao somar o uso de *podcasts* com as estratégias de mídias sociais e ações *off-line*, entre outras.

Entretanto, ainda segundo Bufarah Júnior, há a possibilidade de comercializar parte destes conteúdos para empresas ou de produzir conteúdos diferenciados e esses materiais se tornarem uma forma de rentabilizar as programações das emissoras de rádio. Mas, para isso, seria necessário repensar as estruturas de negócios do próprio mercado radiodifusor do Brasil, entendendo novas demandas de ouvintes das plataformas, a diferenciação de gêneros e formatos dos projetos, fazendo com que os *podcasts* deixem de “ser sons ambientes, mas sim o canal preferencial de informação e entretenimento das diversas audiências.” (2020, p. 46).

O estudo de tendências, junto com as ideias trazidas por Álvaro Bufarah Júnior, mostram que no Brasil ainda se possui espaço para o surgimento de novos *podcasts* com temas e formatos pouco desenvolvidos. Ao realizarmos um comparativo entre os números ofertados pela pesquisa da FAAP de 2019 com os números obtidos por essa investigação, percebemos que apesar das dificuldades do período pandêmico, houve um aumento no número de propostas de áudio drama apresentados em nosso país, além de uma maneira de continuar seus trabalhos, os grupos também puderam iniciar o estabelecimento mais forte dessa categoria. Porém um ponto que também foi observado por meus interlocutores é o do retorno para esses trabalhos, que ainda seria muito baixo, deixando portas abertas para novos tipos de organizações desses projetos.

Para uma melhor visualização dos trabalhos encontrados, realizei a criação de um mapa dividido entre as regiões do Brasil e os títulos dos projetos. Segue a imagem da organização seguida de explicações sobre cada um dos projetos:

FIGURA 1: Mapeamento de áudio dramas brasileiros separados por região.



FONTE: Acervo do autor.

A começar pela região com maior número de trabalhos, o Sudeste apresenta 9 podcasts relacionados ao drama. São eles:

1. Corte Perfeito Para

Realizado em São Paulo/SP entre os anos de 2021 e 2022, a partir de um coletivo chamado Núcleo de Dramaturgia Feminina. Cada episódio conta com uma história escrita por 3 dramaturgas diferentes, possuindo também o uso de trilha sonora musical.

2. Áudio Dramaturgias

Projeto iniciado em São Bernardo do Campo/SP em 2021. Procurava incluir pessoas com deficiência visual na criação e produção de

podcasts dramáticos. Foi criado a partir dos trabalhos de uma oficina online e gravado com equipamentos caseiros. Financiado a partir da Lei Aldir Blanc, em edital divulgado pela Secretaria de Cultura de São Bernardo do Campo.

3. *Ficções Itaú Cultural*

Série de áudio dramas de artistas ou companhias teatrais de diversas localidades do país. Realizado entre os anos de 2021 e 2023 com trabalhos de São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná e Pernambuco. Os trabalhos foram criados especificamente para o formato em áudio, financiados a partir da Fundação Itaú Cultural. Também houve um subproduto voltado para adaptações literárias direcionado ao público infantil.

4. *Dramaturgia Expandida*

Trabalho do município de São Paulo/SP, a partir da Cia. Queda Livre de teatro. Relata parte do processo de criação dramaturgicamente de uma peça sonora. O programa mostra conversas sobre o conceito de dramaturgia de forma expandida no teatro contemporâneo, no qual o texto não está no centro da encenação e se torna, somado a outros impulsos artísticos, mais um elemento de composição cênica para a criação de um acontecimento teatral. Financiado a partir do Edital PROAC-SP e o projeto cultural surgido na pandemia *Cultura em Casa*.

5. *Ser Sonoro*

De origem da capital paulista, foi realizado entre 2020 e 2021. Tratava-se de um *podcast* sobre sons, músicas e o mundo da escuta. Proporcionando uma “viagem pelo mundo para escutar como os sons viram música e como as músicas criam novos mundos”, como eles mesmos se definem. Foi criado a partir das ideias do pesquisador Fernando Cespedes a partir de sua tese de doutorado. Foi distribuído pelo site TAB UOL.

6. *Teatro No Ar*

Produzido em Belo Horizonte/MG entre os anos de 2020 e 2022. Trata-se de um programa de rádio da Universidade Federal de Minas Gerais em parceria com a Escola Técnica de Teatro Universitário (UFMG). Trouxe programas sobre a arte teatral e leituras dramáticas de textos divididos em 12 temporadas.

7. *Mostra de Dramaturgia do Vale do Aço*

Realizado no Vale do Aço, região metropolitana do interior do estado de Minas Gerais, em 2021, pelo Coletivo Aberto de Teatro. O projeto tratou da disponibilização do conteúdo da Mostra de Dramaturgia da região realizada naquele ano. Ações aconteceram devido ao contexto pandêmico, com chamada aberta para autores de todo o estado de Minas Gerais para a seleção e premiação de textos teatrais inéditos. Os textos serviram de base para leituras dramáticas realizadas pelo coletivo com artistas convidados, além de conversas entre artistas sobre memórias e dramaturgias regionais. Financiado com recursos do Fundo Estadual de Cultura de Minas Gerais.

8. *Peça Radiofônica Santo em Casa Faz Milagre?*

Criado no município de Montes Claros/MG, é uma dramaturgia inédita e colaborativa da Oitava Cia de Teatro. Apresenta um protesto e a estratégia dos Santos e Santas que moram na centenária Igreja dos Morrinhos a arrecadar fundos e reformar a atual estrutura do prédio. Financiado a partir da Lei Aldir Blanc promovida pela Secretaria Especial da Cultura e a Prefeitura de Montes Claros.

9. *Audiograma*

Da capital paulista, o *podcast* aconteceu entre os anos de 2019 e 2023. Investigando as possibilidades entre o áudio e a dramaturgia, a terceira temporada do programa chamada *Silêncio Ruído* traz uma dramaturgia feita especialmente para o áudio acompanhada de um episódio que relata o processo criativo do mesmo texto. Realizado através de Edital do Governo do Estado de São Paulo por meio da Secretaria Estadual de Cultura.

Como representantes da região Sul temos os projetos:

1. *Voz Para Cumaná*

Realizado no ano de 2020 em Porto Alegre/RS, por um grupo de não atores venezuelanos refugiados na capital gaúcha. Traz relatos biográficos e que representam aspectos da realidade desses indivíduos. Produzido a partir de fundos do Edital Emergencial FAC Digital RS.

2. *Mundo Clandestino*

Criado no município de Canoas/RS, se caracteriza como um “áudio drama *steampunk*. Dialoga com elementos mitológicos, *games* e discussões filosóficas. Aborda um universo ficcional criado a partir de um espetáculo da companhia de teatro KHAOS Cênica, a partir do Edital Emergencial da Pandemia.

3. *Ruídos Urbanos*

De Porto Alegre/RS, foi realizado no ano de 2014, partindo do coletivo Sopapo de Mulheres, pertencente ao ponto de cultura Quilombo do Sopapo. Traz peças sonoras acompanhadas de programa de entrevista desse grupo sobre o bairro Cristal, na capital gaúcha e outras regiões da cidade. Realizado por meio do Edital FAC/RS promovido pela Prefeitura de Porto Alegre a partir da Secretaria de Cultura.

4. *CiaSenhas ACIONA*

Parte do município de Curitiba/PR, foi divulgado entre os anos de 2022 e 2023. Um *podcast* com 20 textos de dramaturgias brasileiras selecionadas através de uma convocatória com curadoria de nomes de destaque no teatro nacional contemporâneo. As dramaturgias enfrentam a condição de “*mulheridade* na contemporaneidade e apresentam novas e urgentes narrativas e percepções sobre experiências que envolvem ser mulher”, como definido pelo próprio

projeto. Os episódios foram produzidos pela CiaSenhass de teatro e 5 outras companhias teatrais na cidade de Curitiba. Recursos partem do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura da Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura de Curitiba com incentivo da Ebanx.

No Nordeste temos o trabalho de 2022, *Teatro Para Ouvir*, de Salvador/BA, um *podcast* de dramaturgia negra apoiado pelo Prêmio Riachão da Fundação Gregório de Mattos e financiado pela Lei Emergencial Aldir Blanc, promovida pela Prefeitura Municipal de Salvador. Na região Norte o trabalho encontrado foi *Conto Ribeirinho*, produzido em Belém/PA no ano de 2020. Tinha como objetivo resgatar narrativas orais coletadas ao longo de 25 anos e divulgar essas histórias. Por meio de seminários embarcados, o projeto viajou por toda a Amazônia Paraense coletando narrativas do imaginário amazônico da capital e do interior do estado. Traz relatos de vida, de viagens, mitos e lendas que envolvem seres imaginários e personagens do folclore amazônico. Fez parte do projeto de extensão Imaginário das Formas Narrativas Orais e Populares da Amazônia Paraense (IFNOPAP), vinculado à Universidade Federal do Pará. Por último, a região central do país apresenta o *podcast Histórias do Casinha*, do Mato Grosso do Sul, no ano de 2021. Voltado para o público infantil, traz “histórias ativistas, sobre empoderamento feminino, liberdade e importância de ser quem se é”, segundo descrição própria. Traz as dramaturgias de Ligia Prieto performadas pelo Teatro Grupo Casa, a partir da Lei Emergencial Aldir Blanc e da Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul.

Com essa primeira base de trabalhos, já foi possível que se analisassem alguns números que provocaram também questões para a investigação como um todo. Por exemplo, se percebe haver uma predominância de áudio dramas na região Sudeste, sendo 9, contra 4 na região Sul, e 1 nas regiões Central, Norte e Nordeste de nosso país. Esse aspecto deixa evidente que os trabalhos em áudio ainda podem estar em sua maior parte concentrados no estabelecido eixo cultural Rio de Janeiro-São Paulo. Outro apontamento interessante foi a descoberta de que 11 desses 16 trabalhos foram realizados através de editais públicos de fomento às artes, enquanto 2 foram realizados a partir de fundações e/ou empresas privadas, 1 foi uma iniciativa de rádio universitária, 1 por meio de projeto de extensão universitária e 1 através de oficina dramatúrgica de um curso pago.

Dentre as temáticas, há uma gama grande de assuntos abordados em todos os trabalhos, que variam de questões dramáticas, à acessibilidade, negritude, feminismo, religião, imigração, inserção no mercado de trabalho, questões filosóficas, universos paralelos, entre outros. As formas de acesso se mostram muito similares também, já que muitos deles precisaram de uma dedicação maior na procura, em se tratando da metodologia de pesquisa dentro das plataformas de *streaming*.

3.3 Destaque de 6 trabalhos e a descrição dos ambientes virtuais e divulgação dos mesmos

Nesse momento do texto, trago um aprofundamento em 6 dos trabalhos listados anteriormente, sendo discutidas questões como temáticas dos episódios, descrições de ambientes virtuais e dos aspectos do áudio dos materiais e o uso de som nos mesmos para que em um terceiro momento, nos capítulos subsequentes, eu possa abordar dois trabalhos cujos responsáveis demonstraram interesse em compartilhar comigo suas opiniões e pude entender as questões relativas ao processo criativo dos mesmos, as questões de relações e produção dos materiais. Escolho, para esse momento, destacar 6 *podcasts* que despertaram a minha atenção: *A Peça Radiofônica Santo em Casa Faz Milagre?*, *Conto Ribeirinho*, *Teatro Para Ouvir*, *Áudio Dramaturgias*, *Audiograma* e *Mundo Clandestino*.

A começar pela *Peça Radiofônica Santo de Casa Faz Milagre?*, na qual há uma utilização de elementos musicais em diversos momentos. A abertura utiliza desde sinfonias a uma canção original do grupo que prepara o público para o tom da história. As vozes dos atores apresentam nuances bem destacadas e escrachadas, fazendo com que o trabalho apresente inúmeros aspectos interessantes. Aos 2min.¹⁹ do primeiro episódio do *podcast*, seguido de uma música original, ouvimos uma mensagem que define em um primeiro momento como a companhia de teatro que realizou o trabalho entendendo o seu conteúdo:

Em tempos de pandemia a criatividade não chia, neste programa de rádio o teatro faz o som virar imagem, parte do corpo já não pode estar nos palcos da vida (OHHHH vindo da platéia), descolamos a palavra do papel e fizemos voz gravada virar espetáculo, palavra faladas e barulho do silêncio,

19

Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/72eilZYB9EaxZwlmQOgBb?si=3c71ff4cb465410b>. Acesso em: fev. de 2024.

músicas instrumentais e canções sensacionais vão fazer de você um ouvinte livre, um criador, cada um imagina o seu próprio cenário, personagens, figurinos e objetos de cena. Vamos ouvir imagens (...).
(Trecho do episódio 1 do *podcast*)

A peça foi realizada na cidade de Montes Claros em Minas Gerais, em 2022, com a participação da Oitava Cia de Teatro, trazendo uma dramaturgia inédita e colaborativa que apresenta um protesto e a estratégia das Santas e dos Santos que moram na centenária Igreja dos Morrinhos para arrecadar fundos e reformar sua atual estrutura. Como a própria página do programa fala, “Em plena pandemia, os santos decidem em assembleia a produzir e vender um espetáculo de Teatro com o tema da construção da igreja”. A Igreja, que realmente existe fora da dramaturgia, possui o nome oficial de Capela do Nosso Senhor do Bonfim, datada de 1886, se localiza em uma das partes mais altas do município mineiro. Foi construída como promessa de uma moradora pela recuperação de sua filha. Atualmente, ela realmente precisa de ampla reforma de recuperação de altares e suas estruturas.

A trama se dá a partir de um conselho de São Genésio, considerado o padroeiro das Artes Cênicas, surgindo a ideia entre os santos e santas da produção e venda de um espetáculo teatral que abordasse a reconstrução da igreja, uma estratégia de roteiro conhecida como metateatro, ou teatro dentro do teatro.

O trabalho partiu de um cena improvisada a partir de vários estímulos até tornar-se um registro dramático, por meio de um processo de experimentação, aliado à escrita e montagem de espetáculo que ocorreu no ano de 2019 nas disciplinas de Laboratório Teatral - Projeto e Montagem I e II do curso de Teatro da Universidade de Montes Claros (UNIMONTES), em Minas Gerais. Em um primeiro momento, ainda contando com a performance ao vivo e presencial, a obra era concebida para a realização em espaços abertos e alternativos, fora do tradicional formato de palco italiano. Entretanto, no ano de 2020, a turma que seguia com o desenvolvimento do trabalho se viu forçada a adaptar a forma dramatúrgica do trabalho, indo para o áudio com o objetivo de evitar o contato físico e aglomerações. Como parte da equipe do projeto dirigido pela professora Mirian Walderez, estavam presentes Irene Lima e Gabrielle Silva, como produtoras e atrizes, a edição de áudio de Jonaz Moc, e elenco contava também com Jailson Amorim, João Pedro Novais, Jovanna Marques, Manuela Buriti e Nemir Alves.

Foram realizadas oficinas de Rádio Teatro, a partir de projeto de extensão da instituição, voltada para o teatro universitário, realizadas entre 2021 e 2022, que

serviram como encontros para a readaptação, gravação e readequação do texto para o novo formato. Os ensaios se deram a partir da plataforma Google Meet, com posteriores gravações *online* e presenciais, seguindo os protocolos de segurança exigidos para o momento. Depois das gravações, foram feitas as edições com fonogramas e com a adição de efeitos sonoros.

O *podcast* traz uma característica que está em comum com outros destacados no meu trabalho, sendo produzido com fundos a partir de leis de incentivo. Nesse caso, a Lei Aldir Blanc (Prefeitura de Montes Claros e Secretaria Especial da Cultura). Isso se deve ao fato de que, na nova concepção de formato, a peça pôde pleitear e ser contemplada com os recursos da Lei, que previa apoio aos artistas no período pandêmico. Tal fato possibilitou o custo com as gravações dos episódios.

De acordo com uma matéria de Março de 2022, de Christiano Lopes Jilvan, para a página virtual da própria universidade, o espetáculo, classificado a partir dos termos *Rádio Teatro*, *Peça Radiofônica* ou *Teatro Radiofônico*, começou a ser apresentado, transmitido em 6 episódios diários, a partir de 22 de Março daquele ano, na Rádio NaMorada dos Montes, uma emissora *online* coordenada pela Associação do Bairro Morada do Parque, na cidade de Montes Claros/MG. Após a transmissão radiofônica, a peça foi lançada em formato de *podcast*, além de exibida na Rádio Unimontes 101.1 FM. Integrou também a programação do Festival de Inverno de Grão Mogol, organizado pela universidade.

Quanto aos registros, ainda de acordo com a matéria de Jilvan (2022), a professora responsável e diretora do projeto, Mirian Walderez explicou que o argumento cênico considerava registros históricos, detalhes de memória oral da população do município, fatos atuais e elementos fictícios da construção do templo. A professora completa:

Utilizamos diversos materiais motivadores como textos, canções, objetos, fotografias, pesquisa bibliográfica, entrevista e experiências em locais, que culminou com a criação dramática. (...)

Se não fosse a pandemia, a montagem do espetáculo seria encenada em espaço aberto na praça da própria Igreja do Morrinho (...) convidamos o público para outra interação: imaginar como seriam estes elementos visuais da cena. Vamos ouvir imagens. (Walderez *apud* Jilvan, 2022)

FIGURAS 2 E 3: Cartazes de Divulgação da Peça Radiofônica Santo de Casa Faz Milagre?



FONTE: <https://unimontes.br/com-egressos-da-unimontes-oitava-cia-de-teatro-lanca-a-peca-ra-diofonica-santo-em-casa-faz-milagre/>. Acesso jun. de 2023.

O que mais me chamou a atenção com relação ao trabalho foi o fato de ser uma temática que utiliza recursos celestiais e ligados à religião para tratar de assuntos reais, no caso a reforma da igreja da cidade, que realmente existe. Também fiquei muito interessado na forma com que o projeto foi organizado, se diferenciando um pouco das experiências cênicas em vídeo as quais assisti ao longo do período da pandemia.

Conto Ribeirinho é um *podcast* de 2020, da cidade de Belém/PA, que pretendia resgatar narrativas orais que foram coletadas ao longo de 25 anos no projeto de extensão Imaginário das Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense (IFNOPAP), vinculado à Universidade Federal do Pará. Parte de uma seleção a partir de um acervo com mais de 5 mil narrativas colhidas pelo estado do Pará. Foi um longo trabalho de pesquisa e curadoria para a escolha das narrativas, algumas já conhecidas e outras menos pela população paraense, a depender das regiões ou detalhes que cada contador atribui aos casos.

Por meio de “seminários embarcados”, o projeto viajou por toda a Amazônia Paraense coletando narrativas do imaginário amazônico da capital e do interior do estado, abordando relatos de vida, de visagens, mitos e lendas que envolvem seres

imaginários e personagens do universo amazônida. Teve uma coprodução da Na Cuiá Produtora Cultural, em formato de *storytelling*.

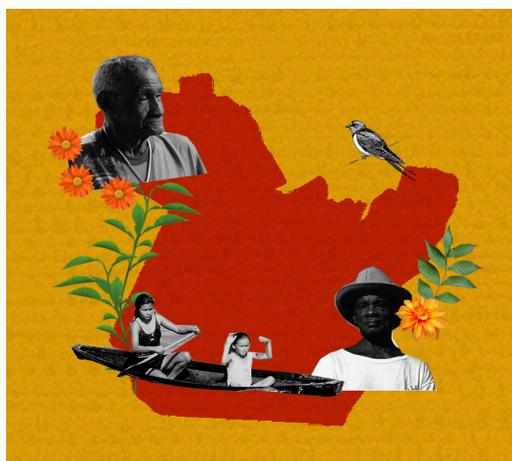
Contém cenas com diálogos gravados em estúdio, como por exemplo o primeiro episódio, que intercala as gravações do projeto com diálogo entre duas personagens que introduzem o tema. Não foi uma criação específica advinda do período pandêmico, mas foi divulgado nos primeiros meses do isolamento social, o que leva ao questionamento de: será que a pandemia impediu a produção de novos episódios? por que, se havia um acervo tão grande de gravações, o projeto não continuou? Infelizmente não consegui obter respostas sobre o projeto.

Como membros técnicos da produção, o projeto contou com a pesquisa, roteiro e locução de Daisy Feio e Denise Salomão, com edição de Salomão, identidade visual criada por Caroline Nogueira e divulgação a partir de Feio com Lilly Moraes e Tainá Barral. O projeto de extensão partiu do conceito da Dra. Socorro Simões com a coordenação de Matheus Botelho, co-fundador da produtora Na Cuiá junto de Caroline Nogueira, bolsista do projeto.

De acordo com matéria de Fabrício Queiroz, vinculada no site da Rádio Web UFPA, em Outubro de 2020, o projeto de extensão surgiu a partir de um descontentamento da professora Socorro Simões, que, durante uma aula da pós graduação sobre mitos greco-romanos, percebeu que não se estudavam os mitos da região amazônica do Pará. De acordo com a própria professora:

Eu, amazônida, nascida em Manaus, me dei conta de que eu não conhecia os mitos da Amazônia. E aquilo ficou martelando a minha cabeça e daí, eu coordenadora da pós, fiz a proposta de fazer a recolha dos mitos da Amazônia e, a partir daí, aconteceu o IFNOPAP. (Simões *apud* Queiroz, 2020)

FIGURA 4: Imagem de divulgação do primeiro episódio de *Conto Ribeirinho*.



2023.

Sob a temática de “Matinta Pereira”, o primeiro episódio do *podcast* apresenta narrativas sobre um ser, Matinta, conhecido no folclore como tendo um assobio assustador, se revelando em diferentes formas aos cidadãos amazônicos. Algumas pessoas sugerem ser um pássaro, outras, um ser humano, mais especificamente, uma senhora idosa que sai às ruas pedindo café, tabaco e especiarias. Como pontuam os produtores, cada localidade pesquisada tem suas particularidades, mostrando a pluralidade da contação oral de histórias. As gravações das histórias, com a voz dos interlocutores locais, foram feitas em 1994, nos municípios de Abaetetuba e Ananindeua, como parte do acerto do projeto de extensão da IFNOPAP, a partir de gravadores analógicos, por essa razão possuem ruídos que foram preservados na edição para não danificar os registros e manter o caráter histórico das narrativas.

FIGURA 5: Imagem de divulgação do segundo episódio de *Conto Ribeirinho*.



Fonte: <http://radio.ufpa.br/index.php/podcast-conto-ribeirinho/episodio-2-as-cobras-encantadas-da-amazonia/> Acesso: jun. de 2023.

O segundo episódio traz narrativas advindas dos municípios de Abaetetuba e Santarém, também no Pará. Comenta sobre cobras misteriosas na região amazônica, Norato e Maria, Cobra Grande e Cobra Negra. Nesse episódio há uma referência direta aos tempos da pandemia (foi lançado em Maio de 2020), destacando a cultura como sendo um caminho para tornar o momento de isolamento mais leve. O episódio foi gravado fora dos estúdios da rádio, feito e editado a partir das casas dos produtores, e por isso a qualidade sonora não seria tão boa, de acordo com os mesmos. As narrativas para o episódio também foram extraídas de gravações feitas pelo IFNOPAP em 1994. O episódio conta com três canções

utilizadas como trilha sonora: *Eu Venho de Longe* de Cobra Venenosa, *Rio Mar* do Trio Manarí e *Cobra Grande* do grupo Os Muiraquitãs.

FIGURA 6: Imagem de divulgação do último episódio de *Conto Ribeirinho*.



Fonte: <http://radio.ufpa.br/index.php/podcast-conto-ribeirinho/episodio-3-caboquinhos-encantados/>
Acesso: jun. de 2023.

O último episódio do projeto, lançado em Setembro de 2020, chamado *Caboquinhos Encantados*, traz narrativas coletadas no ano de 1993 por residentes dos municípios paraenses de Bragança e Acará. O episódio aborda três histórias de crianças ribeirinhas que encontram caboquinhos²⁰ durante brincadeiras no terreiro e em um banho de rio. Segundo a contadora das narrativas, Tia Velha, os caboquinhos seriam crianças encantadas que somente outras crianças conseguem visualizar. O episódio também foi gravado e editado de maneira caseira, trazendo um quadro chamado *Égua, nem te conto!*, no qual o ouvinte poderia relatar alguma história que ele ou ela também vivenciou.

Em *Conto Ribeirinho*, o que se destacou para mim foi a ideia de divulgar um material que outrora não seria dividido com o público, ou com quem o ajudou a fazer. Esse conteúdo estava há anos catalogado mas não era acessível a todos. A comunidade tem o direito de poder ouvir suas histórias e se ver representada, no momento em que ela que produziu o conteúdo (mesmo que por intermédio de fora).

A terceira proposta mapeada, *Teatro Para Ouvir*, de Salvador (BA), foi realizada no ano de 2022, com apoio do Prêmio Riachão, ligado à Fundação Gregório de Mattos, com financiamento a partir de edital da lei Aldir Blanc promovido pela Prefeitura Municipal de Salvador. Pretendia incrementar a difusão da dramaturgia negra da cidade de Salvador. De acordo com a descrição do programa

²⁰ Seria uma variação da palavra *caboclinho*, podendo ser uma ave encontrada em várias regiões do Brasil ou um bailado popular dramático, organizado em cortejo representando indígenas em uma simulação de combate. A palavra *caboclo* seria usada para identificar um indivíduo com um progenitor branco/caucasiano e outro indígena.

nas plataformas digitais, “não se trata de utilizar áudios gravados de espetáculos, mas sim de produzir a partir de textos teatrais, gravações especialmente pensadas para o formato podcast”.

FIGURA 7: Imagem de divulgação do podcast *Teatro Para Ouvir*.



Fonte:
<https://leiamaisba.com.br/2022/03/30/conheca-podcasts-sobre-dramaturgia-negra-contemporanea>.
Acesso: jun. de 2023.

Apostando no formato de áudio *on-demand*, privilegiando um encontro “íntimo e direto” entre ator e ouvinte, que é convidado a imaginar todos os elementos cênicos a partir de estímulos sonoros trabalhados especificamente para esse fim. Durou 5 episódios entre os meses de Março e Abril de 2022. Com a colaboração do grupo Pele Negra e Escola de Teatros Pretos, cada episódio conta com uma descrição inicial/contextualização sobre as origens de cada obra e suas temáticas.

O primeiro episódio, *Sobretudo Amor*, por Mônica Santana, traz um tema que envolve aspectos afetivos, de memória e subjetividades de uma dramaturga negra. Foi construído a partir de entrevistas com outras mulheres negras sobre amor, ancestralidade, espiritualidade, solidão e desperta a sensibilidade da vida cotidiana e os “atravessamentos políticos no âmbito íntimo”. A obra é de 2016, ou seja, não foi criada exclusivamente para o projeto de áudio dramas. Uma primeira impressão é de que é quase uma conversa com o ouvinte, uma vez que a atriz é a única no episódio. Ela começa agradecendo por deixarmos ela entrar em nossa casa, comentando sobre memórias afetivas com chás e diálogos íntimos em círculos de confiança. Ela sugere que nos coloquemos neste lugar de tentar entender a sua perspectiva, de mulher negra, e assim faz com que possamos refletir sobre a solidão feminina (em meio ao ato simples de tomar chá e comer um bolo). Ela comenta sobre os sonhos, os desejos mais antigos de suas ancestrais, considerando que ela também estaria grávida e que passaria esses sonhos para outras gerações.

Algumas passagens utilizam bastante o recurso da metáfora, mas são, simultaneamente, claras em suas mensagens, alertando para sua realidade. Há a criação de uma ambientação bem concreta, produzida por sons a partir de fontes sonoras cujos timbres evocam objetos cotidianos, como o barulho de xícaras, por exemplo, que permitem que se possa visualizar a cena e se imaginar no meio da conversa.

FIGURA 8: Imagem do primeiro episódio de *Teatro Para Ouvir*.



Fonte: <https://open.spotify.com/show/06CXp3lSfr3zqyfwYmuyLa?uid=8c6f301c116f1fcc395e&uri=spotify%3Aepisode%3A275nZZJSqOQ13qAAIqjwuja> . Acesso: fev. de 2024.

Esse primeiro episódio é construído de uma maneira em que os “devaneios” da personagem são intercalados com a conversa informal, fazendo com que possamos identificar os momentos mais sérios de reflexão, principalmente com relação aos momentos de reverberação sobre solidão ou sobre o pertencimento de cada uma. É importante entender também, em um caráter pessoal, que o episódio não atinge necessariamente somente mulheres negras. Eu, em vários momentos, me vi no que ela descrevia, o que mostra que, como o próprio texto fala, aos 17 minutos e 20 segundos “Talvez nós façamos parte do mesmo coro”²¹.

O segundo episódio chama-se *En(cruz)ilhada*, de Leno Sacramento. Parte da perspectiva de um homem metropolitano, temática advinda de um espetáculo de 2017, que dá luz a diversas formas de morte: social, cultural, financeira, estética e psicológica “empreendidas pelo racismo naturalizado” na sociedade brasileira. Para a versão em áudio, alguns trechos foram “costurados” com breves narrações, “de

21

Disponível

em:

<https://open.spotify.com/show/06CXp3lSfr3zqyfwYmuyLa?uid=8c6f301c116f1fcc395e&uri=spotify%3Aepisode%3A275nZZJSqOQ13qAAIqjwuja> Acesso em: fev. de 2024.

modo a dar unidade dramática a algumas das situações de morte cotidiana abordadas no espetáculo original”, com Leno atuando em ambos os lados, de quem sofre a agressão e de quem se rebela. Nesse, assim como no primeiro episódio, o dramaturgo é o ator que dá voz à história.

A abordagem dessa vez é diferente, há a utilização de elementos de “eco” feitos digitalmente, para mostrar uma forma de repetição ou coro de pessoas no ambiente urbano. O início do trabalho me recorda um pouco o primeiro episódio de *Voz Para Cumaná*, pelas lutas no ambiente urbano (no caso a luta por conseguir emprego, da entrevista de emprego, a dificuldade de atendimento nos lugares, as formas agressivas como alguns funcionários lidam com pessoas negras, o preconceito religioso...). As repetições de frases como “você não atende às nossas necessidades” servem para causar um desconforto no ouvinte. Um relato interessante do personagem é quando ele comenta que foi confundido com um ladrão ao perder a chave de sua casa. Unindo-se a isso, um teclado ao fundo que dá um tom de suspense para a narrativa. Uma questão super interessante é que apesar de ser só um ator, ele é capaz de dar tons diferentes a cada personagem, opressores e oprimido(s), através da exploração de diferentes timbres de sua voz. No momento de maior tensão, há um corte, com um comentário sobre a força que se deve haver para lidar com as situações difíceis, fazendo analogias entre os aplausos e a motivação que faz o personagem seguir apesar do sofrimento.

FIGURA 9: Imagem do segundo episódio de *Teatro Para Ouvir*.



Fonte: <https://open.spotify.com/show/06CXp3ISfr3zqyfwYmuyLa?uid=8c6f301c116f1fcc395e&uri=spotify%3Aepisode%3A275nZZJSqOQ13qAAlgjuj>. Acesso: fev. de 2024.

O terceiro episódio, que teve sua estreia nos palcos em 2019, é mais um trabalho de Leno Sacramento, intitulado *Nas Encruza*, e aponta problemas do povo preto relacionados às violências de sexualidade e gênero, com a atuação de Leno com outros atores. O episódio começa como uma forma de “metateatro” em áudio, ou “meta áudio”, no qual um ator comenta sobre a necessidade de estrear um espetáculo, assim como um depoimento sobre a produção de uma peça. Em seguida o texto descreve a ligação da produção a elementos da religiosidade de matriz africana (remete, por exemplo, a orixás do Candomblé). Se até então o som de base era feito por uma melodia em instrumentos de cordas pinçadas, depois, quando o personagem começa a falar sobre a espiritualidade, principiam a soar tambores ao fundo (é interessante que o dramaturgo participa há muitos anos do Bando de Teatro do Olodum, uma vertente teatral do grupo afro-percussivo da Bahia).

Conforme o episódio se desenvolve, entendemos que são várias cenas escritas por Sacramento, com seu depoimento breve sobre como elas surgiram e as parcerias com outros artistas para suas realizações. Há também um momento de entrevista com Leno, sobre seu processo de criação, por exemplo com a parceria com Cadan Lopes, que envia uma poesia para ele justamente para compor um espetáculo com temática sobre homofobia (cujo trecho encenado vem logo em seguida no episódio). Em um novo momento da entrevista, fica claro que o autor foi juntando, a partir de encontros com outros artistas, várias novas poesias, dando um caráter mutável ao espetáculo.

FIGURA 10: Imagem do terceiro episódio de *Teatro Para Ouvir*.



Fonte: <https://open.spotify.com/episode/3jRLQ5P2a0t2jHVyqLvELg?si=73c8f4562eb54e12> . Acesso: fev. de 2024.

O quarto episódio do podcast chama-se *Para Desgraça*, também por Leno Sacramento, baseado em livro de mesmo nome lançado em 2021. É uma reflexão baseada em um relato pessoal do autor, que foi, em junho de 2008, baleado na perna em uma ação policial na cidade de Salvador. A partir das memórias do autor, se pensa nas reflexões políticas e estéticas do evento. No episódio o dramaturgo seleciona trechos do livro, questionando sua condição existencial e suas lembranças com a falecida mãe, que o ajudou na recuperação física e mental do atentado.

O título do episódio e livro vem a partir da fala preconceituosa e violenta da ação policial, que o mandava calar a boca logo após ter sido baleado. Enquanto o autor relata seu caso, há uma repetição musical ao fundo, de versos de um rap, uma alusão ao grupo musical do qual o artista fazia parte. É um relato pessoal extremamente forte sobre esse momento. Em certo ponto, logo após o personagem chegar ao hospital e ser mal tratado, ele recebe a atenção da acompanhante de outro paciente, que o lembra de sua mãe e como ela o tratava quando ele era mais novo. A partir de um episódio traumático, o personagem é capaz de recriar uma memória afetiva familiar, sobre suas interações especiais com a mãe. Para marcar esse momento, o ator canta uma melodia em *boca chiusa*, isto é, soando a voz com os lábios fechados, uma aparente remissão a um canto de ninar.

FIGURA 11: Imagem do quarto episódio de *Teatro Para Ouvir*.



Fonte: <https://open.spotify.com/episode/1XMI8oqa1nJCy5W6FwrK0?si=7865898e5a144fa1> . Acesso: fev. de 2024.

O último episódio do projeto intitula-se *Carta Para Uma Amiga de Verde e Amarelo*, é um texto inédito que marca o retorno de Mônica Santana para o projeto. Ele tem livre inspiração no livro *Carta Para Minha Amiga Márcia* de Marilene Felinto²². A descrição do contexto do episódio declara: “Entre buzinas, gritos e Hino

²² Marilene Felinto é uma jornalista e escritora brasileira. Ficou mais conhecida por seus textos nos quais criticava as várias formas de exclusão social. No texto *Mulheres Negras: Carta Aberta a Um Dia*

Nacional, na noite de 17 de Abril de 2016, uma mulher recebe o golpe da queda de uma Presidente e também o reencontro com uma amiga de adolescência”²³. É um drama que traz memórias pessoais atreladas a fatos históricos de nosso país “numa tessitura da indissociabilidade da grande e da pequena história”. Foi pensado inicialmente para o palco, mas em sua adaptação para o áudio, o texto convida o ouvinte para o resgate de memórias “com consequências ainda em curso”.

O episódio começa com uma cena em que a protagonista redige um email em resposta a uma amiga que não vê há muitos anos. Ela vai narrando o que escreve em voz alta, ainda em uma revolta após o anúncio do golpe contra a Presidente Dilma²⁴. O tom da protagonista é uma descrição direta da polarização de nossa sociedade, em âmbito político, que nos últimos anos se acirraram. A personagem narra como as ex-amigas tinham perspectivas de vida similares, e se questiona como cada uma foi parar em um polo político diferente. A personagem descreve o encontro com Carmen (a amiga), em um protesto, em que ao meio das divergências (uma com camisa vermelha e outra de verde e amarelo), elas se abraçam e se cumprimentam de maneira embaraçosa.

Entre os relatos, há a utilização de áudios verídicos de jingles de “Fora Dilma” e das votações parlamentares em prol do impeachment. Carmen é descrita como uma “mãe de família de bem, tradicional, com marido agressivo no topo”. O marido de Carmem a puxa violentamente para longe da protagonista, que se sente com raiva de ser tratada tão mal. Nesse momento, o áudio que é tocado é o do ex-deputado Jean Wyllys votando contra o golpe.

Essa noite marca, para a protagonista, um momento triste de sua vida (e da vida do país), na qual tem um lado que vence (e que sempre vence, segundo a narradora). Quando Carmen era mais nova tinha uma vida mais humilde, que ao se envolver com seu marido, “mudou de personalidade”. A protagonista também

Minha Amiga Márcia, a autora explica a história de uma ex-amiga dos tempos de escola, loira e rica, que lhe procurou nas redes sociais e o porquê da impossibilidade de retomarem a amizade nos dias atuais.

²³ Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0GWdWSnpLHyts75f3CBJeK?si=a9cc4d3207fe455c>. Acesso em: fev. de 2024.

²⁴ Dilma Vana Rousseff exerceu o cargo de Presidente da República Federativa do Brasil de Janeiro de 2011 a Agosto de 2016 (reeleita nas eleições de 2014). Sofreu processo de *impeachment*, que resultou em sua destituição do cargo. No dia 17 de Abril de 2016, a Câmara dos Deputados realizou a votação pela admissibilidade do processo, que seguiu para o Senado Federal. A presidente foi afastada do cargo e em seu lugar assumiu interinamente seu vice. Os eventos narrados no episódio do *podcast* trazem as informações sobre o dia da votação da Câmara dos Deputados.

demonstra um arrependimento em algumas palavras usadas no seu email. Ela se questiona se antigamente Carmen era assim também. Ela dá a entender que Carmen é branca enquanto Maria (revela-se a protagonista) seria negra. Aí se dá a diferença de vivências entre as ex-amigas. Maria vai encerrando sua mensagem deixando claro como estava chateada com a situação do país e de sua amizade, e envia ao final a frase muito comentada na época “Tchau querida”. Por fim, uma fala da Presidente Dilma dizendo “vai todo mundo perder”.

FIGURA 12: Imagem do último episódio de *Teatro Para Ouvir*.



Fonte: <https://open.spotify.com/episode/0GWdWSnpLHyts75f3CBJeK?si=a9cc4d3207fe455c> .
Acesso: fev. de 2024.

Cada episódio do *podcast* teve duração média de 25 minutos cada. Com a estreia ocorrida em Março de 2022, durando até Abril do mesmo ano, foi transmitido pelas plataformas Spotify, Deezer, Google Podcasts e Apple Podcasts. O que me trouxe para esse trabalho foram a relevância e a intensidade dramática das temáticas que ele aborda e o interesse na região geográfica na qual ele foi produzido. Minhas escolhas para o aprofundamento em meu trabalho se baseiam também na atenção para outras regiões que possam escapar do tradicional circuito de produções culturais, conforme o mapeamento que pude efetuar, que apontou o Nordeste como uma das regiões com menos trabalhos realizados.

Em *Áudio Dramaturgias* temos, além de um *podcast*, um projeto que procura a inclusão de pessoas com deficiência visual na criação e produção de *podcasts* dramáticos. Remete diretamente às origens do áudio drama moderno, que tinha como objetivo a contação de histórias para pessoas que dependiam do recurso da escuta. Esse foi um dos fatores que mais me surpreendeu durante minha investigação, por essa ligação com os primórdios da criação desse tipo de proposta.

É interessante pensar que poucos *podcasts* possuem recursos diretos para a audiodescrição. Aconteceu no município de São Bernardo do Campo (SP), no ano de 2021.

O projeto foi criado em uma oficina de dramaturgia online, com o uso de equipamentos caseiros. Devido ao ainda forte nível de contágio da COVID-19, a oficina se deu de forma remota com cada aluno participando de sua própria casa, com os recursos de gravação que possuíam. O projeto foi financiado pela Lei Aldir Blanc, a partir de edital da Secretaria de Cultura Municipal de São Bernardo do Campo.

De acordo com a descrição do projeto nas plataformas digitais: “procura incluir pessoas com deficiência visual na criação e produção de podcasts dramáticos”. Foi criado e desenvolvido em oficina *on-line* coordenada por Daniel Maciel e Adriene Nogarotto. Os interlocutores destacam que, também em função da pandemia de COVID-19, os *podcasts* foram gravados *on-line* com cada participante em sua residência, com nossos próprios equipamentos, como *notebooks* e celulares, não sendo profissionais. Foi realizado em 5 episódios, divulgados entre Novembro e Dezembro de 2021, cada um contando uma história diferente.

FIGURA 13: Imagem de divulgação do *podcast* **Áudio Dramaturgias**.



Fonte: <https://www.facebook.com/audiodramaturgias/photos>. Acesso: jun. de 2023

O projeto teve por base a Arquitrama, produtora que, segundo seu próprio site²⁵, atua em três frentes da indústria audiovisual, desde a concepção de ideias até a formação de talentos e a produção de longas e curtas metragens, tanto dramáticos quanto documentais. A produtora é coordenada por Daniel Maciel, que além da coordenação da oficina, realizou a direção geral dos *podcasts*. O projeto em áudio foi produzido por Adrienne Nogarotto, com os roteiros dos alunos Lúcia Helena de Souza, Anderson Gusson, Nathalie Beccaro, Gabrielle Borghi e Sidneia da Cruz.

O *podcast Audiodrama*, do estado de São Paulo, ocorre desde o ano de 2019. Começou como um espaço para o debate entre o entrevistador e algumas pessoas da cena contemporânea teatral que no momento se apresentavam naquele estado. Como o projeto se define: “Investiga as possibilidades entre o áudio e a dramaturgia”, como eles mesmos se classificam em seus episódios.

FIGURA 14: Imagem de divulgação do *podcast Audiodrama*.



Fonte: <https://www.facebook.com/audiodramapod/>. Acesso: jun. de 2023

A terceira temporada, que ocorreu no ano de 2023, foi lançada em 27 de Março, chama-se *Silêncio Ruído*. Trouxe dramaturgias feitas especialmente para o áudio, sempre com a divulgação do trabalho e um episódio adicional que relata o processo criativo do trabalho, por meio de uma entrevista e de uma conversa com os dramaturgos. Mais um trabalho apoiado por edital público, desta vez, do Governo do Estado de São Paulo por meio da Secretaria de Cultura.

²⁵ Disponível em: <https://www.arquitrama.com/> Acesso em: jul. de 2023.

O *podcast* tinha como missão o debate de dramaturgias, difundindo-as através do formato em áudio. Foi criado pelo dramaturgo e pesquisador Diego Cardoso, e se encontra disponível nas principais plataformas de *streaming*.

Na sua última temporada, convidou autores e autoras contemporâneos para o desenvolvimento de textos inéditos. Contou com 8 episódios com duração média de 15 a 25 minutos cada, que foram escritos pelos dramaturgos Bruna Menezes, Daniel Veiga, Diego Cardoso, Fernanda Rocha, Lucas Moura, Murilo Franco, Rudá e Vana Medeiros. Ao mesmo tempo, foram lançados 8 episódios complementares, que relatam o *making of*, os bastidores, de cada texto, descrevendo o processo de pesquisa, criação e gravação dos trabalhos. Uma pergunta norteadora proposta pelo projeto guiava todos os dramaturgos e serviu como ponto de partida para as criações: Quais os sons e os silêncios do Brasil de agora?

De acordo com matéria divulgada pelo portal ABC Repórter, do estado de São Paulo, em 2023, os principais objetivos do projeto estão na contribuição com o debate e produção de dramaturgias potentes, plurais e inéditas, dando visibilidade ao trabalho de jovens autores, estimulando a aproximação entre as linguagens (áudio e drama) e formulando um processo de investigação sobre as especificidades de uma dramaturgia escrita para o novo formato. Como exemplo da proposta de visibilidade para novos autores, o projeto contou com a colaboração da Editora Efêmera, que publicou as dramaturgias e as disponibilizou-as ao público de maneira gratuita.

A jornalista Samantha Nascimento (2023), em matéria para o portal E-Urbanidade, pontuou que:

A arte ou a técnica de escrever peças de teatro ganhou uma cara nova nos últimos tempos. A dramaturgia, que antes era muito restrita a esse espaço, ou ainda à dança ou à ópera, por exemplo, agora também é fundamental em um novo suporte de comunicação: estamos falando da era dos podcasts.

(...)

Com os adventos tecnológicos formas mais clássicas de escrita ganham nova forma, como é o caso da dramaturgia. Se antes ela era totalmente voltada ao teatro, hoje ela alcança vários espaços e se torna importante para refletirmos sobre nossa sociedade. (Nascimento, 2023)

De acordo com a jornalista, tais novos conceitos sobre as possibilidades da dramaturgia se alinham diretamente com as propostas de *Audiodrama*. Ela também se apoia em falas do próprio criador do projeto, Diego Cardoso, que na mesma matéria comenta que:

O teatro (e por extensão a dramaturgia), desde seu surgimento tal como o

conhecemos, é campo privilegiado para o debate público, ou seja, para que a pólis exponha e discuta seus dilemas. Acreditamos que essa arena pública é fundamental no Brasil, um país cujos problemas sociais e históricos foram e são reprimidos, apagados, silenciados e distorcidos. É nesse sentido que a temporada de Silêncio Ruído, produzida para o áudio, se debruça sobre os sons e os silêncios que enfrentamos no Brasil contemporâneo. Isso, é claro, apostando em uma investigação da linguagem, na tentativa de promover episódios que sejam instigantes para quem os ouvir. (Cardoso *apud* Nascimento, 2023)

Aliada ao projeto também foi realizada uma Oficina de Criação e Produção de Narrativas Para Podcast, em quatro encontros que aconteceram entre os meses de Abril e Maio de 2023, voltada para jovens com idades a partir dos 16 anos. Um destaque é que metade das vagas da oficina eram voltadas para moradores da região do ABC Paulista, demonstrando a preocupação dos organizadores com a descentralização das oportunidades.

Novamente de acordo com Nascimento (2023), outro ponto importante da dramaturgia contemporânea seria o seu papel educativo para com a sociedade, uma vez que ela seria uma forma de comunicação e uma boa maneira de treinar a expressão escrita e a imaginação. A autora ainda destaca uma fala do autor do projeto, que reflete sobre o despertar do interesse público na dramaturgia:

Em relação aos jovens, acreditamos que a dramaturgia contribua para promover o interesse deles pelo mundo e despertar seu engajamento nele. Diante da reificação no trabalho, da desigualdade de oportunidades, dos padrões e expectativas ilusórias fomentadas pelas redes sociais, da violência sistemática por parte do Estado, da desesperança nos modelos políticos e econômicos, das múltiplas opressões e normatividades, quem sabe a dramaturgia não pode ser uma plataforma para a percepção crítica de si e da sociedade, assim como para que novas vozes ecoem no mundo? (Cardoso *apud* Nascimento, 2023)

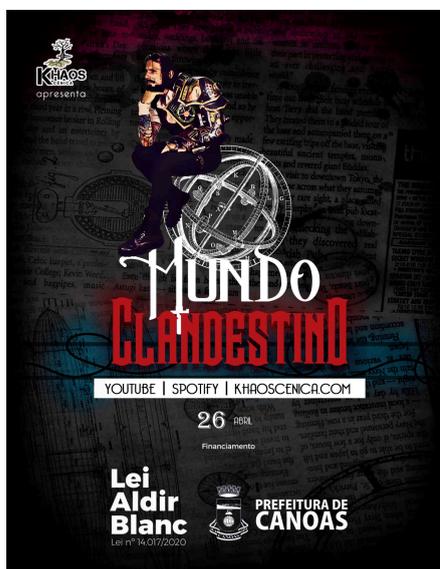
O projeto também foi realizado a partir de leis de incentivo, nesse caso, com recursos do ProAC, apresentado pelo Governo do Estado de São Paulo, através da Secretaria de Cultura e Economia Criativa. Completam a ficha técnica do projeto, Murilo Franco, que também divide a produção e idealização com Cardoso; Daniel Veiga, Diego Cardoso, Douglas Costa, Murilo Franco, Ronaldo Serruya, Soraia Costa, Stela Nesrine e Vana Medeiros que dirigem os episódios com as atuações de Amanda Lyra, Andreia Maressa, Assucena, Clayton Mariano, Diego Cardoso, Dea Araújo, Douglas Ricci, Duda Menegheti, Gilda Nomacce, Gustavo Merighi, Leonardo Ventura, Mariana Arantes, Marina Mathey, Marina Esteves, Nilceia Vicente, Paola Molinari, Plínio Soares, Rudá, Vera Bonilha e Verônica Valentino. A direção sonora, edição e finalização ficaram a cargo de Gustavo Rocha com design de Murilo

Thaveira, além do projeto editorial da Editora Efêmera, sob o comando de Eduardo Aleixo Monteiro, Lígia Souza e Marcus Mazieri e o apoio do Centro Cultural São Paulo.

Gostei muito do movimento por parte dos dramaturgos de gravar trechos de seus processos criativos para uma análise que será discutida com o idealizador do projeto e também divulgada. Esse fato permite ao público uma visão sobre o processo de escrita e sobre as adaptações de artistas da cena para o mundo digital. Além disso, a oportunidade de publicar os trabalhos permite novos recursos como a montagem e a adaptação desses textos por outros grupos e artistas.

O último projeto mapeado foi *Mundo Clandestino*. Esse é um trabalho oriundo de uma companhia teatral gaúcha, a Cia Khaos Cênica, do município de Canoas, na região metropolitana de Porto Alegre. Foi baseado em um espetáculo da companhia, contou com duas temporadas entre os anos de 2021 e 2023. É caracterizado como um áudio drama *steampunk*²⁶. Possui um diálogo com a mitologia, com o mundo dos games e discussões filosóficas. O universo ficcional é criado a partir da Cia KHAOS Cênica, por meio de um edital emergencial da pandemia.

FIGURA 15: Imagem de divulgação do podcast *Mundo Clandestino*.



Fonte:

<https://www.facebook.com/khaoscenica/photos/pb.100064814135803.-2207520000./3836724976408305/?type=3>. Acesso: jul. de 2023

²⁶ Vertente dentro da ficção científica que ganhou relevância na década de 1980 e 1990. Questiona a relação do homem e suas criações, relações de dominância, principalmente ligadas às questões tecnológicas. É atualmente um dos subgêneros mais utilizados na ficção científica, entretanto escritores clássicos como Júlio Verne, Mark Twain e Mary Shelley já utilizavam desse recurso em suas obras.

Como a própria companhia descreve o projeto:

Em um enredo distópico, o espetáculo conta com final influenciado pela ação do público. Sr. Clandestino apresenta o personagem homônimo, um cientista brilhante e genioso que viaja entre as dimensões e, ao parar na nossa realidade, busca respostas. Misturando filosofia existencialista e teoria física, o personagem questiona sobre nós e nossa construção de realidade, expondo, por meio de uma fala divertidamente ácida e sem pudores, os erros, as desigualdades e os crimes sociais de nossa contemporaneidade. (Retirado da página do Facebook da companhia, em postagem de Abril de 2021²⁷)

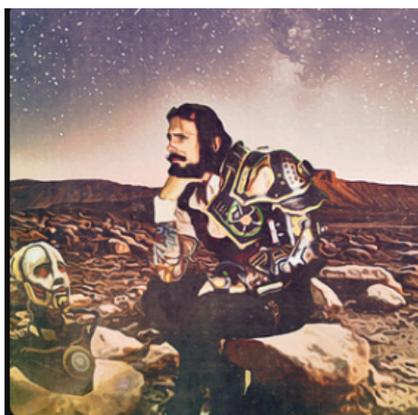
A primeira temporada do projeto se chama *Sr. Clandestino em Busca dos Domínios Tentaculares*. Está dividida em 5 episódios que duram entre 10 e 17 min, cada. O primeiro episódio traz uma trilha sonora instrumental que dá tom a história, recordando-me um pouco filmes de faroeste (no caso um mundo distópico e desértico). A música - que reaparecerá em alguns outros episódios e temporadas, participando da identidade sonora para a produção do Sr. Clandestino, composta por esta e algumas outras músicas de referência, com timbres e ritmos contrastantes entre si - se constitui como uma balada, na qual um violão rasqueado é acompanhado em contraponto por um teclado eletrônico, e os dois juntos forjam um colchão harmônico para a melodia lenta, melancólica, em um instrumento de sopro - primeiro em um trompete não industrial e depois em um saxofone. Nesse primeiro momento há um interrogatório no qual entendemos que nosso protagonista é um herói que luta contra um grande poder. Ao longo dos episódios compreendemos que também há a reflexão sobre questões filosóficas como inteligência, liberdade, distopias. Descobrimos que o personagem procura desvendar um livro misterioso chamado *Necronomicon*.

Há o uso de muitas palavras ligadas ao latim, por exemplo, e uma conexão muito forte com os filmes de estética *steampunk*, em mundos quase apocalípticos. Ao se desenrolar o interrogatório, Sr. Clandestino começa a contar sua história, e sua saga até aquele ponto; é nesse momento que o episódio termina com uma música que apresenta um novo instrumental, que remete a canções árabes (ou, menos especificamente, orientais), devido a sua melodia ser melismática e cromática e ao uso de timbres que lembram cornetas, instrumentos de cordas e tambores leves.

27

No segundo capítulo, Sr. Clandestino continua a contar sua saga, junto de Párode, uma assistente robótica com pensamentos independentes, dessa vez, o protagonista vai atrás do destino descrito no livro misterioso. Em dado momento, no meio do deserto, ele encontra um grupo de pessoas, e percebe que uma mulher está prestes a ser assassinada por 30 homens. Clandestino se questiona sobre os atos de horror realizados por esses homens.

FIGURA 16: Imagem do segundo episódio de *Mundo Clandestino*



Fonte: <https://open.spotify.com/episode/1lqc2vilszAK88cCglbypI?si=a9ce78fd4a0d4f35>. Acesso: fev. de 2024.

No capítulo 3, o Sr. Clandestino descobre ao acaso uma biblioteca em meio às ruínas da cidade perdida. O personagem encontra o livro, mas com partes perdidas (e destruídas pelo grupo fanático que acabou de derrotar). Ao adentrar essa biblioteca, ele encontra o cadáver do escritor do *Necronomicon* e um novo livro que teria dado origem ao outro. Há questionamentos sobre o misticismo, em um terreno entre a razão e a loucura. Como nos outros episódios, há conexões com o mundo da ficção científica, nesse caso, com o protagonista indo até a perdida cidade de Atlântida. Ao fim do episódio, ele é jogado ao mar, porém é resgatado por um novo personagem, o Capitão Nemo. O capítulo se encerra com uma trilha instrumental que cria uma grande tensão para o ouvinte, caracterizado por uma densa textura repetitiva de instrumentos de cordas (provavelmente sintetizados), na qual se destaca a manutenção de um som estável incessante, a produzir um bordão.

O episódio 4 mostra o resgate de Clandestino e Párode, que encontram um pirata revolucionário morto antes da instituição do governo autoritarista que comanda esse mundo criado. Descobrimos que esse capitão é o neto de um grande personagem desse universo, que acompanha os atos de Sr. Clandestino e conhece toda sua vida. O capitão pretende derrotar a Federação, o tal governo violento que

comanda atualmente a dimensão. Ao fim do episódio, o submarino onde se encontram entra em conflito com outra embarcação. Clandestino se questiona sobre a forma violenta com que o Capitão Nemo lida com seus inimigos, Nemo refletindo sobre uma fala de Clandestino, entende que não é necessário matar o inimigo e ambos tornam-se amigos.

O último capítulo da temporada, o quinto, começa com a tentativa de resgate de Párode, do fundo do mar. Atrás da auxiliar, havia um ser místico e assustador, um polvo gigante (remetendo a um anel, utilizado pelo investigador do primeiro episódio). O animal desperta e vai atrás de Clandestino. O submarino dispara uma poderosa arma que afugenta o monstro e consegue ser resgatado. Ao final, retornamos para o depoimento do personagem, e descobrimos que na verdade não se tratava de uma sala de interrogatório. O investigador estava no meio de uma ilusão criada por Párode, para descobrir a localização do livro. Clandestino então demonstra como pretende se “livrar” do investigador, apagando sua memória e o fazendo ter medo de sua história.

A segunda temporada também dialoga com clássicos da filosofia e literatura, na estética *steampunk*, e tem início em Fevereiro de 2023. Dessa vez, em seis capítulos de “teatro para os ouvidos”. Aqui, a temporada chama-se *Sr. Clandestino e a Automação da Pós-Humanidade*, possuindo episódios entre 11 e 22 minutos.

É interessante também perceber a forma como o projeto foi divulgado pela companhia, acompanhado de outras mídias em lançamento simultâneo que ajudaram a compor a criação desse mundo. Entre elas é possível citar uma *websérie* intitulada *Vapor Barato* e um *e-book* no formato de diário de bordo, com anotações e relatos sobre o processo de composição do espetáculo teatral.

A ficha técnica com os envolvidos no projeto abriga os nomes de Denisson Beretta Gargione (que também atua como cenografista e iluminador na *websérie* e é o diretor, dramaturgo e criador do projeto e da companhia), Felipe Pirovano, Gabriel Gonçalves, Marcel Trindade, Marcos Cardoso Lauren Hartz, Antônio Padeiro, Gabi Barthes e Rodrigo Ferreira²⁸. As fotografias são de Lauren Hartz, o trompete é tocado por Gian Becker, e a divulgação, a partir da Agência Cigana.

²⁸ Músico, compositor e responsável pelas trilhas sonoras, músicas originais e edição de áudio dos espetáculos da companhia Khaos Cênica. Realizou, em Julho de 2020, uma *live* com Denisson Gargione, sobre as poéticas e processos de criação transdisciplinar, que pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=dmbclTIPnLI> Acesso em: abr. de 2024.

Acredito que o que mais me interessou e levou a escolher aprofundar o estudo de tal trabalho foi a proximidade geográfica, poder conhecer os locais e os membros da companhia, ter uma perspectiva visual e presencial de como esses artistas se adaptaram para uma nova realidade e não deixaram seus grupos terminarem. Fora isso, o fato de já serem um grupo estabilizado também foi uma perspectiva de análise interessante, que se apresentará nos próximos capítulos, tendo em vista que o outro grupo que recebeu uma análise mais aprofundada não era uma companhia com um trabalho conjunto e contínuo.

Tendo por base esse mapeamento e uma breve explanação sobre os desdobramentos relacionados a minha pesquisa e considerando o atual estado do campo dos áudio dramas, podemos inferir as diversas possibilidades sônicas e sociais percebidas a partir da escuta e análise dos elementos e interlocutores que compõem cada projeto comentado neste capítulo. Todavia, devemos também questionar os acessos virtuais a esses trabalhos, que se demonstraram mais fáceis, por meio do uso das plataformas que tem como foco principal a monetização, assim como questionar o lugar de uma suposta predominância da região Sudeste e de seus trabalhos nesse mapeamento. As condições econômicas privilegiadas da região Sudeste podem gerar a organização e o fomento de grupos teatrais e assim também um grande número de áudio dramas produzidos localmente. A isso é possível que se some a forma igualmente privilegiada da divulgação das produções regionais. As grandes corporações também podem ter gerado uma subnotificação de produções de outras regiões. Desta maneira, este panorama não reflete, necessariamente, a realidade total da produção brasileira de áudio dramas no período pandêmico.

O mapeamento apresentado de tais iniciativas demonstra, também, o viés ao qual se está submetido nessa busca, em que maiores investimentos por parte de fornecedores de informações virtuais geram facilidade ou dificuldade de acesso. Ao utilizar da pesquisa em grandes plataformas, mas considerando as diversas regiões do país e pensando para além de trabalhos vinculados ao lado comercial e ao *marketing*, pude perceber a pluralidade de coletivos, organizações e refletir sobre a difusão cultural, tomando como elemento norteador o período temporal da crise sanitária da pandemia de COVID-19. Pode-se, a partir desse ponto, tomar diversos rumos e possibilidades analíticas que se encontram disponíveis para que se compreenda etnomusicologicamente o som e o impacto desses projetos.

Em seguida faço um adensamento de minha investigação, aprofundando mais a contextualização com relação aos *podcasts*, através de entrevistas temáticas, sendo assim possível uma maior perspectiva dialógica entre as partes (pesquisador e pesquisados). As conversas com os interlocutores e as escutas dos trabalhos permitiram que o entendimento dos projetos se adensasse e complexificasse, possibilitando-me maior familiaridade com as sonoridades, contextos e significados.

Considerarei, a partir daqui, a relevância artístico-social das propostas retratadas e que se colocaram à disposição dessa troca. Como visto ao longo do mapeamento, alguns trabalhos foram melhor elaborados, justamente pela possibilidade de interação com os interlocutores responsáveis pelos mesmos: *Teatro Para Ouvir* e *Mundo Clandestino*, projetos que lidam com assuntos ligados ao feminino, à raça, à filosofia, à realidade, à política, entre outros.

Ambos os projetos demonstram enorme força na forma como conseguiram projetar-se culturalmente em um momento tão delicado da história humana e do nosso contexto político nacional, adaptando-se a novas realidades e sendo necessário o reforço da conquista de espaço desses grupos em seus contextos e instâncias. A riqueza sonora proporcionada por cada um desses trabalhos, dois exemplos entre um rico panorama nacional encontrado, deixa nítidas as possibilidades de análise que são e ainda podem ser exploradas nesse campo interdisciplinar.

4. TEATRO PARA OUVIR

Dando continuidade ao meu aprofundamento de pesquisa, logo após realizar uma primeira análise relacionada ao meu mapeamento de *podcasts*, procurei entrar em contato com os interlocutores de cada trabalho, tentando interações qualificadas, no sentido da sinalização da disposição a participar da pesquisa e da produção de um número significativo de respostas. A terceira proposta relatada no capítulo anterior, *Teatro Para Ouvir*, de Salvador (BA), foi a primeira a retornar minhas mensagens.

Recordando, a proposta foi realizada no ano de 2022, apoiada pelo Prêmio Riachão, ligado à Fundação Gregório de Mattos e financiada pelo edital da Lei Aldir Blanc promovido pela Prefeitura Municipal de Salvador. Seu objetivo era a divulgação da dramaturgia negra na capital do estado da Bahia.

A partir de minhas primeiras reações e percepções sobre o trabalho como um todo, descrito ao longo do capítulo anterior, fui capaz de obter um panorama geral sobre o projeto para então começar um processo de formulação de perguntas para meus interlocutores. Destaco que, nesse novo momento de minha investigação, a questão mais difícil de lidar foi a distância física, que fez com que a criação de um diálogo fosse um pouco diferente do que se imaginaria.

Por volta do mês de Julho de 2023 realizei meu primeiro contato com os membros realizadores do trabalho baiano, sendo respondido prontamente pela atriz e dramaturga Mônica Santana. Através da plataforma do *Instagram*, consegui seu contato telefônico, o que me causou um alívio imediato, diante de tantos impasses prévios no início da composição do meu projeto.

4.1 Ouvindo minha interlocutora: Os lugares da mulher negra na dramaturgia

Mônica Santana se descreve artisticamente como uma artista do corpo e da palavra, com uma trajetória profissional multidisciplinar. Ela é Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (2013), na linha de pesquisa dramaturgical do programa, Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade, interessada em compreender “como criadoras das artes cênicas e da performance criam performatividades que colocam

em crise as monolíticas representações de mulheres negras”, assim como relatado em seu currículo na plataforma Lattes.

É também especialista em Jornalismo e Direitos Humanos e graduada em Comunicação Social. Atua como atriz desde o ano de 1999, já conquistou diversos prêmios por seu trabalho teatral. É também uma empreendedora negra, que atua na Crioula Mobilização e Comunicação Social, uma empresa de comunicação, gestão e produção de conteúdo de redes sociais e mobilização midiática. Já atuou como educadora, na organização não-governamental CIPÓ Comunicação Interativa, desenvolvendo projetos na área de educação, incidência política e comunicação pela garantia dos direitos humanos.

A presença feminina em um *podcast* também é um fator a ser considerado, tendo em vista que esse ainda é um campo com produtores e ouvintes majoritariamente pertencentes ao público masculino. Mônica, apesar de não ter sido a criadora do projeto, se demonstra um nome importante em sua realização. Retomando os estudos de Hack e Lima (2022):

O contexto de mulheres produtoras de *podcast* esbarra em um completo desconhecimento a respeito da configuração deste grupo com delimitação de identidade de gênero, como se depreende de pesquisas realizadas pela Associação Brasileira de Podcasts (ABPOD) no ano de 2014, voltada ao perfil de consumo de podcasts. Nesta, houve a coleta de 16.197 respostas válidas, sendo que, destas, apenas 12,59% se identificavam como do “sexo” feminino, sem menção à identidade de gênero.

Em 2018 foi realizada nova pesquisa de público, em parceria com a Central Brasileira de Notícias (CBN), a partir da qual informou-se que o público feminino subiu para 16%¹⁵, analisando 22.691 pessoas respondentes. A última pesquisa realizada, em 2019, contando com 16.713 respostas válidas, teve a finalidade de determinar hábitos de consumidores da mídia, tendo a ABPOD informado que o crescimento de ouvintes do gênero feminino passou à fatia de 27%, ou seja, mais de 1/4 do público nacional de acordo com a amostragem estatística. Vale salientar que somente na última pesquisa foi categorizado o gênero não-binário como fator de análise.

Em se falando de produtoras de *podcast*, a primeira pesquisa realizada com este recorte identitário ocorre em 2018 (ABPOD; CBN, 2019), revelando pela primeira vez o percentual de mulheres envolvidas na produção de *podcast*, de 12% dentre as 1.405 respostas de produtores analisadas. Este número apresenta crescimento para 23,3% na pesquisa realizada no ano de 2020, com 626 respostas válidas (ABPOD, 2021). (Hack; Lima, 2022, p. 351)

Primeiramente fiz a sugestão de que, caso se sentissem mais confortáveis, meus interlocutores poderiam fazer o uso de outros recursos digitais, como áudios do *Whatsapp*, ou escrever por extenso suas respostas aos meus questionamentos. Minha sugestão era justamente para facilitar o contato e não tornar a experiência

uma cobrança para nenhum dos lados e para que as ideias pudessem fluir, criando a relação dialógica entre as partes, um dos princípios básicos da etnomusicologia.

Realizei a escuta dos trabalhos, ou, como descrevo em meu diário, uma “maratona de escutas”, para possuir um aporte mínimo sobre os projetos e entender melhor as questões que seus produtores trazem, demonstrando também maior segurança com relação ao que precisava perguntar para cada um deles. Destaco que, durante a escrita de minhas percepções de campo, noto um aspecto recorrente de minha produção, que é muito mais voltada para o aspecto introspectivo, marcado pela responsabilidade de lidar com terceiros e tentar fazer essa troca da forma menos invasiva possível.

Em meu contato com Mônica, ela sugere que eu envie minhas perguntas para ela, assim ela poderia responder via áudios, em função de uma viagem que ela estaria fazendo na época. Conforme meus contatos avançavam, fui entendendo também que, para cada grupo e envolvido que eu conversasse, perguntas diferentes deveriam ser realizadas, uma vez que cada trabalho se deu de maneira distinta.

Outra constatação que percebi ao longo dos meus contatos iniciais era de que o envio dos áudios de meus interlocutores também se tratava da produção de breves *podcasts* enviados exclusivamente a mim para que eu pudesse aprofundar minha pesquisa. Achei essa alusão muito interessante na época, o que também põe em evidência as novas formas possíveis de contato e de se pesquisar, principalmente numa investigação que envolvia o tópico do distanciamento físico.

Para Mônica, que, além de dramaturga no projeto, foi também atriz, pude conceber as seguintes perguntas norteadoras e a partir daí desenvolver outros aprofundamentos nos episódios do *podcast*:

- Quais foram as inspirações para os trabalhos (imagino que algumas seja a partir de um cunho bem particular)?
- Como foi o teu processo de escolha desses dois textos (no caso, *Sobretudo Amor* e *Carta Para uma Amiga*)? Foi dito que eram textos escritos antes da realização do projeto, então, houve alguma adaptação para o formato de áudio?
- Como foi o processo de gravação para você (enquanto dramaturga e atriz)?

Em seus áudios, Santana me descreveu o projeto, o que foi muito interessante de entendê-lo a partir da perspectiva de quem fez parte de sua

produção. Para ela, o projeto foi concebido por seu grande amigo e parceiro de trabalho na cidade de Salvador, chamado Gustavo Melo Cerqueira. Cerqueira é um pesquisador de estudos sobre África e diáspora, além de ator, dramaturgo, diretor e fundador dos Comuns²⁹. Segundo a entrevistada, essa é uma importante companhia de teatro negro em nosso país.

Santana comenta que a proposta de Cerqueira, durante o período da pandemia, em 2022, no verão daquele ano, foi de um projeto que desse visibilidade a obras contemporâneas de teatro negro, e que essas obras pudessem ser escutadas e adaptadas para a escuta, para o formato *podcast*. Mônica comenta comigo que:

Eu sou uma pessoa que ouve muito *podcast*, ele também, então eu topei na hora esse projeto e inseri nele duas obras minhas, que é *Sobretudo Amor*, um espetáculo de teatro que eu criei em 2017 - escrevi e encenei em 2017, estive em cartaz nos anos posteriores - e um outro texto inédito, que é *Cartas Para Uma Amiga de Verde e Amarelo*. (Santana, 2023)

A autora me contou que o texto de *Sobretudo Amor* (2017), surgiu por meio de uma série de entrevistas que ela realizou naquele período, com 10 mulheres negras da cidade de Salvador-BA, sobre a temática de afetos. Naquele momento ela fazia parte de um projeto intitulado *Cartografando Afetos*, que partia de seu interesse na discussão política das afetividades, pensando, a partir desse tema, as subjetividades relacionadas às mulheres negras, sendo Mônica parte desse grupo. Como ela mesma comenta, “pensar uma cena, pensar um texto em que eu pudesse falar de um espaço íntimo, construir, propor um espaço íntimo para a presença de mulheres negras falando de seus anseios, suas questões...”.

Mônica me detalha que realizou a série de entrevistas, mas que “teceu esse texto” não com o interesse de manter as vozes em formatos divididos e individualizados, entendo como depoimentos por si só, mas - afirmou ela - construindo um “traçado em comum, como uma persona em comum, entrelaçando essas vozes em mim”. Destaco minha curiosidade sobre esse processo, uma vez que a decisão por esse fio condutor pode enriquecer uma narrativa. Além disso, também acho curioso o fato de, em minha pesquisa, ela estar me fornecendo esses relatos a partir dessa voz única dela, e que eu os esteja utilizando, a partir da

²⁹ Grupo de teatro negro dedicado ao desenvolvimento da estética afro-brasileira no teatro, toma por referência principal o TEN - Teatro Experimental do Negro. A companhia foi fundada por Hilton Cobra junto de outros atores negros, buscando sua inserção na cultura através de textos de criação coletiva, dirigidos por Marcio Meirelles.

permissão dela, para compor um panorama geral de um processo de criação áudio dramática. Processo que, apesar das peculiaridades de cada trabalho, parte de um mesmo lugar e contexto histórico e todas as causas para termos chegado a esse momento.

Santana continua, completando que entendia os depoimentos que ela coletou como parte de um conjunto, uma série de “imagens”, das questões trazidas pelas interlocutoras dela que também eram as suas próprias questões pessoais. Mônica deixa claro para mim que pensava diretamente no conceito de uma “escrita de si mesma”, uma perspectiva de pensar uma “fabulação de si”, relativa à memória cênica. Isso fica perceptível ao observarmos a dramaturga como uma multiartista, que exerce o papel de atriz de seus próprios textos. Recordo aqui uma entrevista dada por ela em 2016 no projeto *Entrevistas Públicas com Dramaturgos*, do canal Melanina Digital. Nela, Mônica declara que sempre teve uma “relação muito direta entre escrever e fazer, né, e fazer aquilo que eu tinha escrito”. Essa declaração mostra que a multiartista não possui muita separação entre seus ofícios, todos se entrelaçam, formando uma figura múltipla. Entretanto, ela faz essa ressalva, seria preciso compreender que essa memória cênica seria coletiva também, que essas construções cênicas e dramáticas propostas pela dramaturga e suas reflexões seriam coletivas desde sua formação, ou seja, as entrevistas, até uma maneira mais expandida de pensamento.

A atriz/autora compartilha comigo um pouco sobre a experiência cênica presencial, sendo a peça original um solo teatral, com estreia tendo sido realizada em Julho do ano de 2017 e sendo apresentada nos anos de 2018 e 2019. Em 2021, Mônica realiza a gravação do espetáculo, transmitido durante o período pandêmico, em festival teatral voltado para solos cênicos. Ela comenta sobre a sua encenação e sobre os ajustes feitos para o formato em vídeo “para que ele pudesse ser uma experiência para ser vista em casa, entendendo que a cena que eu faço é uma casa”. Santana completa, lembrando a situação inusitada de estar “dentro” da casa das pessoas, compartilhando e conversando com elas justamente no momento em que ninguém podia sair de casa para ter a experiência teatral. Ela ainda comenta sobre o processo das adaptações, agora considerando também o trabalho realizado em *Teatro Para Ouvir*:

No processo de adaptações, tivemos algumas reuniões com o Gustavo (Cerqueira) para a leitura desse texto, nesse formato para a escuta, pensar os ajustes na cena, o espetáculo tem toda uma perspectiva *surround* dos

sons da rua, da músicas, uma operação de som que eu faço na hora de colocar vinis, do tempo todo ter uma gravação muito discreta, mas que tá ali *surround*, passando os sons da rua, sons que faziam parte da minha infância, aparecerem ali enquanto se fala, então tem mesmo, tinha um horizonte mesmo desse lugar muito próximo e aproximar esse lugar das pessoas, por identificação também. (Santana, 2023)

Os ajustes realizados foram pensados, segundo o relato, para as pessoas que não estariam vendo “dentro do espetáculo”, pensando no sentido da audição. O público estaria escutando a peça, e para Mônica, isso traria um “outro lugar de intimidade”. Essa intimidade iria ao ponto de conseguir fazer com que os episódios se tornassem conversas que incluem os ouvintes. Um exemplo disso está nos primeiros dois minutos de *Sobretudo Amor* (primeiro episódio), no qual ela se convida a entrar em “nossa” casa³⁰.

A autora pontua que, geralmente, quem escuta um *podcast* utiliza fones de ouvido, “num outro lugar ainda mais aproximado”. Tal fato faria com que os produtores reverberassem sobre os ajustes que pretendiam para a criação de momentos de coro, com a voz de Mônica, momentos de ecos sonoros, realizando uma brincadeira com as possibilidades ofertadas pelo som e suas edições, para que se “pudesse criar e tornar essa experiência, das várias vozes de mulheres negras falando junto com a minha”. Ao final de um primeiro áudio, a autora finaliza com a frase “Basicamente isso”, o que me fez refletir sobre como, em tão pouco tempo, ela pôde me oferecer um grande mundo de detalhes sobre o processo de criação do *podcast*.

Esse momento me faz também recordar o pensamento formulado por Henrique Garcia Sommer (2018), que, em seu trabalho de conclusão de curso na Graduação em Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, comenta que “os sons em um audiodrama acabam por sugerir não somente a movimentação das coisas, mas sim, a movimentação narrativa, pois tudo que se faz ouvir em uma história possui, em certa medida, importância para a trama.” (Sommer, 2018, p. 19). Tal declaração se resume ao pensarmos que, justamente pela falta do aspecto visual, quando se ouve algo, quer dizer que esse algo existe na realidade exposta pelo áudio. Ou seja, há relevância em todos os sons executados em um trabalho sonoro. Portanto, sons como os de um ambiente doméstico, o barulho de um chá sendo servido ou de um bolo sendo cortado são importantes para que o

30

Disponível

em:

https://open.spotify.com/episode/0GWdWSnpLHyts75f3CBJeK?si=dNUa_8H5T5ixl4MPtF1JQQ

Acesso em: set. de 2023.

ouvinte entenda claramente onde está e assim possa criar a sua realidade com base na proposta.

Sommer é ainda apoiado pelos conceitos de Spritzer (2005), que declara:

Compreendemos organicamente que a ação é a essência do teatro e também do rádio. Se no teatro ela gera o movimento dos conflitos, personagens e situações, no rádio ela determina a existência ou não dos personagens e acontecimentos, através das vozes e sons. É o câmbio de ritmo, de situação e de som que motiva a ação radiofônica. E é o que marca a presença de alguém na cena. (Spritzer, 2005, p. 174)

Continuando em suas contribuições para minha pesquisa, Mônica passa a comentar sobre o texto *Carta Para Uma Amiga de Verde e Amarelo*, que, de acordo com a artista, surge a partir de uma proposta de uma amiga sua que queria começar a trabalhar em um novo espetáculo solo de teatro. A amiga de Mônica apresentou a ela uma “provocação”, uma inspiração que ela estava envolvida e Mônica achou que essa provocação possuía um bom potencial. Tratava-se de uma crônica da escritora Marilene Felinto, intitulada *Carta Para Minha Amiga Márcia*. A partir “daquela crônica eu fiquei pensando em outras possibilidades, foi uma fagulha para pensar outras possibilidades de fazer esse encontro de amigas na diferença, no tempo”. A atriz pontua sobre as diferenças temporais nas vidas de todos os indivíduos, pensando também nos aspectos políticos, raciais, percepções de mundo, que atualmente demonstram nas sociedades contemporâneas - aparentemente em escala mundial - uma forte vertente conservadora e retrógrada contraposta por visões mais progressistas.

Mônica fez questão de trazer para nossa conversa o fato de que esse texto, até o momento de 2023 nunca havia sido encenado, estando “na gaveta”, mas sendo desenvolvido e trabalhado ainda. De acordo com a autora, essa dramaturgia ainda está sendo desenvolvida, sendo que o que foi apresentado no *podcast* se trataria apenas de uma “célula” de um projeto maior ainda se construindo, que entrelaça outras cartas e que a autora e atriz ainda pretende publicar e transformar em espetáculo que poderia ser realizado por diferentes artistas, porém ainda continuando a premissa de “encontro de diferentes, de aparentes opostos”.

Durante o período de gravação, por se tratar de um texto inédito, Mônica afirmou trazer nele coisas que ela própria já havia vivido. Para ela, esse é “um texto também cheio de imagens, o que foi a noite do *impeachment* de Dilma, da minha experiência naquela noite, o modo que eu cheguei em casa”. Ela recorda-se de ter sentado para escrever naquela noite, os barulhos, os sons da sua rua naquele

momento, assim como seus sentimentos internos, suas angústias ao presenciar um momento histórico tão difícil para o país.

Santana completa, expondo que “acredito que ela (a noite do *impeachment*) não acabou ainda, mesmo que estejamos em outro momento da história, mas eu acho que as reverberações dela ainda ecoam”. Sua fala ressoa ainda forte hoje em dia, principalmente se considerarmos o período político de nosso país que vivemos durante a pandemia. No minuto 20 do episódio, a personagem de Mônica declara que “um deputado federal exaltou um dos maiores torturadores de nossa história, ele foi aplaudido, ele não saiu preso do Congresso Nacional, como devia, como que eu posso ter esperança?”³¹. A fala é seguida do áudio do ex-presidente do país, na época, ainda deputado, ao exaltar um dos momentos mais tristes da história do país.

Ela propõe então, a partir de suas vivências nesse momento, e em reuniões com Gustavo, o diretor do projeto, “nós conversamos e trocamos figurinha, e eu fiz uma proposta para ele de se ter esses sons”, como por exemplo a digitação de mensagens em um teclado, de buzinas e protestos, mas “de povoar o episódio, de povoar a experiência ali, usando os recursos que a edição nos permite, dos sons próprios da história”, pensando sobre quais eram “os gritos de guerra” e as palavras de ordem que estavam em voga no período, as cantigas que eram entoadas nas ruas, as danças do momento, as frases “que a própria Dilma disse, sugeri que tivessem as frases dos deputados no momento do *impeachment*”, trazendo também da parte de Mônica elementos de direção artística para o episódio.

4.2 Mônica: Uma multiartista

Sua proposta foi acolhida, “isso tudo faz parte dessa cama sonora que nesse trabalho possuiria um lugar de intimidade”. Segundo Mônica, ambos os seus textos que fazem parte do projeto transitam em várias áreas, como ela própria, uma “pesquisadora das escritas de si”, que entende que esse tipo de escrita possui um “lugar de potência, quando se pensa na escrita de si como escritas de nós (...) as nossas singularidades que se entrelaçam com as nossas coletividades porque nós somos sujeitos do mundo que nos forja”. Sendo assim, para Santana forjaríamos

³¹

Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/275nZZJSqOQ13qAAIqjwuj?si=jVzQr7gsT2OUKftAdo15ZQ> Acesso em: set. de 2023.

nossos enfrentamentos com o mundo e com os seus desafios, com o mundo político, com as opressões e nossas reinvenções.

Com relação às últimas declarações de Mônica, não pude deixar de perceber uma conexão com minha própria trajetória, no momento em que ela afirma sobre o trabalho que transita entre as áreas e que as escritas de si também se entrelaçam em coletividades. Meu trabalho e minha presente investigação se entrelaçam entre várias vertentes de produção artística, que também acabam por se relacionar com aspectos coletivos de nossa sociedade. Impossível também não criar um paralelo com a situação pandêmica que nos cercava no momento da produção desse *podcast* e que serve de direcionamento para minha pesquisa, já que a pandemia foi um momento em que fomos obrigados a entrar em comunhão para um bem maior que envolvia a coletividade geral da humanidade.

Para além disso, como Santana declarou na *live Oficina de Escrita Performativa*, promovida pela Festa Literária Internacional Praia do Forte, em Fevereiro de 2021, a “escrita performativa brota do cotidiano e suas urgências”. Acredito que após minhas escutas e reverberações sobre *Teatro para Ouvir*, essa afirmação da autora possui muitos significados. Primeiramente a escrita que parte de um cotidiano e suas urgências, ou seja, o cotidiano de Santana e de outras mulheres negras da contemporaneidade. Mas há também que se considerar a escrita que foi performada de forma vocal, através do *podcast* e que parte do cotidiano e das urgências impostas pelo período histórico que se vivia naquele momento, a pandemia. As escritas, tomaram novos significados que eram urgentes considerando todas as questões que a classe artística enfrentava ao não poder realizar seus trabalhos e do cotidiano da sociedade moderna como um todo, ao se ver praticamente forçada a adaptar seus meios de comunicação para uma forma *online* e completamente distanciada.

Mônica continua, comentando sobre o processo das gravações, reforçando sobre já possuírem os textos “prontos”, ela então realizou reuniões, nas quais, com a colaboração de Gustavo Melo Cerqueira ela decidiu por fazer alguns ajustes às dramaturgias, culminando em ensaios remotos, devido ao distanciamento social para então os episódios serem gravados em estúdio profissional. De acordo com ela, uma característica do projeto seria de o próprio autor expor suas opiniões e sua voz como locução daquelas ideias. “Tem textos meus, e eu faço a própria voz desses textos, então eu sou uma dramaturga, mas eu sou também uma atriz, então

estou nas duas contas” afirma Santana, sob a direção de Gustavo e a edição de Moisés Alves, um “multiartista de Salvador”, envolvido com elementos musicais, o aparato sonoro, técnico de audiovisual, e “um cara super interessante”.

Segundo Mônica, Moisés Alves teria realizado todo o processo de gravação e montagem dos episódios. Assim, “(...) então a gente fez o trabalho em estúdio, aí claro, é um outro modo de fazer, diferente da presença do teatro, então a gente tem a possibilidade de fazer e refazer”, porém na parte dos artistas é importante, para Mônica, que se compreenda que há ganho no refazer e os artistas envolvidos no projeto utilizaram bastante desse recurso, dando “força e calor à interpretação”, dando energia, emoção fora a pós produção de Moisés que “é aí que a magia mesmo”, sendo pensados e adicionadas efeitos sonoros, legendas para a acessibilidade, rubricas, as camas sonoras ou as atmosferas sonoras.

Acredito que meu contato com Mônica foi muito enriquecedor. Apesar da distância física, na qual não pude exercer um trabalho mais clássico, de interação presencial, pude perceber da parte dela uma vontade multidisciplinar que muito me toca e se assemelha à minha própria trajetória, apesar de suas diferenças. Após entender melhor sobre o processo da dramaturga e atriz, compreendendo não apenas sua visão teatral e dramática, mas como seus trabalhos foram adaptados para a plataforma sonora, acredito que fique mais nítida a visão do processo de criação de um projeto de *podcast* do ponto de vista de uma pessoa mais ligada ao teatro do que ao som.

Mônica me permitiu perceber que seus textos adaptados para o áudio não foram escolhidos à toa. Havia motivos bem definidos para a escolha desses dois textos, que lidam com temáticas relacionadas à amizade, o lugar da mulher negra na sociedade contemporânea no contexto brasileiro, a ancestralidade, entre outros. Tais temáticas se relacionam com os assuntos com que Mônica tem lidado durante toda sua carreira profissional e vida pessoal, sendo ela uma mulher negra brasileira. Também, essas temáticas estão em ligação direta com a proposta inicial do projeto como um todo, idealizado por Gustavo Cerqueira, buscando a promoção da dramaturgia negra.

Recordo aqui também a relação da utilização do método biográfico acompanhado de uma discussão ampla sobre a singularidade de um indivíduo *versus* o contexto social e histórico em que o mesmo está inserido. Para tal, Ferrarotti (1983) *apud* Goldenberg (2004), comenta que

(...) cada vida pode ser vista como sendo, ao mesmo tempo, singular e universal, expressão da história pessoal e social, representativa de seu tempo, seu lugar, seu grupo, síntese da tensão entre a liberdade individual e o condicionamento dos contextos estruturais. (Ferrarotti, 1983 *apud* Goldenberg, 2004, p. 36)

Uma pessoa seria, então, uma síntese individualizada e ativa de uma sociedade, uma reapropriação singular do universo social e histórico que a circunda. A trajetória que Mônica me compartilha, interliga um nível micro, do trabalho no *podcast* e em suas peças, a um macro, considerando seu papel como uma mulher negra nordestina e artista que tenta, através da arte, refletir um estado físico e um contexto. Esses níveis também podem ser associados aos comentados em Araújo e Paz (2011), sobre as implicações recíprocas entre o sonoro, o mundano e o político, problematizando a relação entre a prática musical e a cidadania, “envolvendo novos sujeitos em luta pelo que definem como direitos culturais nas esferas micro e macro-políticas” (p. 220).

Nesse caso em específico, sinto que a pandemia marca uma oportunidade temporal para a execução desse projeto, mas que não necessariamente se deveria tratá-lo como um projeto exclusivo daquele período. Os episódios, tanto os escritos por Mônica como os criados por Leno Sacramento, possuem relevância ainda. *Teatro Para Ouvir* faz jus ao seu nome, justamente no momento em que se propõe a adaptar a dramaturgia para a mídia em áudio. E, no momento em que se convida o ouvinte a imaginar os elementos cênicos, se reforça ainda mais a memória do ambiente cênico. A edição de som de Moisés Alves, realizada em estúdio profissional, reforça a dramaticidade projetada pelos dramaturgos/atores, enquanto permite que esses trabalhos sejam expostos para um público mais amplo.

Acredito que esse breve panorama me possibilitou uma percepção sobre um projeto à longa distância. Apesar de não ter tido a oportunidade de ir a Salvador conhecer meus interlocutores, acredito que pude ter uma troca valiosa com Mônica, que me proporcionou um breve aprofundamento em seu processo criativo e produtivo. A seguir, apresento nova proposta em áudio. Dessa vez, pude conhecer pessoalmente meu interlocutor, o que trouxe novas perspectivas à minha investigação.

MUNDO CLANDESTINO

O último projeto mapeado no capítulo 3 foi *Mundo Clandestino*. Relembro que esse é um trabalho oriundo da Cia Khaos Cênica da cidade de Canoas, na região metropolitana de Porto Alegre/RS. O *podcast* teve por base um espetáculo da companhia, financiado por meio de um edital emergencial da pandemia, promovido pela Prefeitura Municipal de Canoas.

Assim como descrevi anteriormente, em meus contatos com o trabalho e a pessoa de Mônica Santana no capítulo anterior, com os membros da Cia Khaos eu tentei fazer com que houvesse uma liberdade para meus interlocutores se comunicarem da forma como preferissem. Ouvi falar do grupo pela primeira vez a partir de sugestão do colega de mestrado, o músico e compositor Diogo Jackle, durante o colóquio do programa, e mantive o nome numa possível lista para aumentar o escopo de minha pesquisa.

O trabalho da Cia me deixou muito animado pela proximidade física, tendo em vista que o município de Canoas pertence à região metropolitana de Porto Alegre. Portanto, uma viagem de trem de apenas 20 minutos poderia me dar novas perspectivas de investigação e novas experiências como pesquisador, sendo essa a primeira oportunidade de estar *in loco* que tive em minha trajetória acadêmica.

5.1 Um novo mundo

Por *email* recebi um retorno do diretor da companhia, Denisson Gargione, que também se disponibilizou a conversar comigo. Além disso, Gargione é ator, produtor, autor de peças teatrais, diretor de espetáculos de teatro e dança e mestre em Memória Social e Bens Culturais pela Universidade La Salle. A possibilidade de conhecer o espaço da companhia, bem como encontrar artigos acadêmicos do próprio Denisson sobre seu processo criativo, me possibilitaram o mesmo “alívio investigativo” que senti ao primeiro retorno de Mônica Santana. Percebi que apesar de as questões de ambos os trabalhos serem bem distintas, finalmente eu encontraria o aprofundamento necessário para dar continuidade à minha dissertação.

Assim, em Junho de 2023, faço meu deslocamento até Canoas, a convite de Gargione, que me recebe em sua casa. Nesse momento, utilizei uma estratégia diferente da utilizada com Monica. Justamente porque teria mais tempo para interação e sabendo da possibilidade da conversa reverberar para outros assuntos, separei uma lista de tópicos para me guiar ao longo da entrevista ao invés de me basear com perguntas fechadas. Os tópicos que me guiaram ao longo de nosso encontro foram:

- Entender sobre o histórico da companhia;
- A criação/contexto do espetáculo;
- Como a companhia lidou com a pandemia? O *podcast* foi uma forma de manter o grupo unido nesse momento?
- Como se deu a construção do mundo (relacionada ao mundo temático criado a partir da peça teatral do grupo)?
- Como foi o processo de gravação? Como foram realizadas? Quais os equipamentos utilizados? Quem eram os profissionais envolvidos?
- Como a companhia entende o aspecto sonoro nos seus trabalhos?
- Há a ideia de haver novos trabalhos da companhia seguindo o mesmo formato?

Após nossas apresentações e depois da permissão de Denisson para que eu pudesse gravar nossa conversa, demos início ao encontro. Em mais de duas horas o ator e diretor da companhia me compartilhou diversas situações e pudemos criar uma conversa fluida que quase dispensou minhas perguntas separadas previamente. Tais perguntas serviram apenas como um guia para alguns momentos, objetivando um foco no *podcast* mas ainda sim considerando todos os aspectos e contextos enfrentados pelos membros do grupo.

5.2 Conhecendo um mundo que parou

Ao reescutar nossa conversa, percebi que a maior parte dos pontos de partida dos assuntos tratados com Gargione surgiram a partir de nossa conexão como atores e artistas acadêmicos afetados pelo período da pandemia. Senti um grande acolhimento da parte dele, e em extensão, da companhia, ao ser recebido na residência de Denisson e Lauren (também membro da companhia, atriz, professora de teatro e companheira de Denisson).

Em um primeiro momento fiquei um pouco assustado com a quantidade de material que coletei naquele dia, justamente pensando na questão prática das transcrições, mas a conversa fluiu tão tranquilamente que pensei que cortaria a fluidez se eu ficasse preocupado com o gravador e com as respostas fechadas as perguntas que eu havia planejado.

Nossa conversa inicia a partir do fio condutor da minha investigação: a pandemia de COVID-19. Denisson faz questão de pontuar primeiramente que no período que antecedeu Março de 2020, a companhia tinha uma agenda de apresentações fechada, até que “15 dias antes da gente fazer uma temporada em Santa Catarina, eles mandaram mensagem cancelando e daí foi só cancelamento, cancelamento...”. O diretor me compartilha um pouco da realidade da maioria dos artistas que dependem do público presente em seus trabalhos, considerando que a renda de sua casa e família partia exclusivamente dos espetáculos. “Pra quem vive de produção teatral (...) Janeiro e Fevereiro é muito difícil de se vender alguma coisa, então Março é quando começa”, declarou Denisson, ao lembrar que Março de 2020 foi o momento em que a pandemia deu início aos seus avanços em território brasileiro.

Ele comenta também sobre seu ativismo político na época, buscando reforçar a realização e a captação de fundos da Lei Emergencial Aldir Blanc, e como vários embates políticos dificultavam o entendimento do poder público sobre a necessidade e a urgência da aprovação dessas medidas. Acredito que esse fato também espelhe o modo de atuação do governo nacional da época com relação ao trato com as artes e os artistas, a começar pelo fato de que, à época, não possuíamos mais a figura do Ministério da Cultura, tendo sido a pasta rebaixada à Secretaria Nacional e seus recursos cortados de maneira severa.

Denisson explica que justamente pelas dificuldades financeiras e os atrasos de pagamentos dos editais (inclusive editais pré-pandêmicos), sua companheira, Lauren Hartz, inicia um trabalho como professora de teatro na Escola do Sesi em Sapucaia do Sul, também parte da região metropolitana de Porto Alegre. Por esse motivo, alguns direcionamentos da companhia tiveram que ser adaptados, como Gargione explica:

(...) e daí eu fiquei sozinho na companhia, sozinho uma maneira de dizer, tem os outros atores e tudo mais, mas a parte de produção, ela era muito junto né? Venda de espetáculo, produção, contato, pós-produção, era ela que assumia isso. E eu assumia mais a parte de criação, confecção de cenografia, composição musical, não que eu componha, eu não componho,

mas o músico que compõe pra nós, desde sempre, que é o Rodrigo Ferreira, que é um amigão (...) a gente compõe, eu levo as ideias pra ele, eu levo as referências, ele vai lá, começa a tocar (...) daí eu digo 'não, não, por aí não' (...) aí daqui a pouco ele faz alguma coisa eu eu digo 'isso' aí eu vou lá e gravo voz, então ele que faz a composição, mas é muito junto, ele dá muito essa liberdade... e eu sou muito intrometido também! (Gargione, 2023)

Esse foi um dos primeiros grandes pontos do meu encontro com ele, no qual pude perceber mais uma vez uma afinidade com meu interlocutor, uma ligação direta com o sentimento que tive junto de Mônica Santana, me encontrando com outro artista interessado pelas múltiplas interfaces do fazer teatral. A partir de uma criação quase intuitiva, ele conseguiu se fazer presente também no aspecto musical de seus trabalhos, o que com certeza reverberou na maneira como o *podcast* foi realizado. Para além disso, há o destaque para a forma colaborativa de trabalho da companhia, que com a ausência de Hartz, tornou o trabalho de Denisson mais pesado. Ele comenta, entretanto, que foi importante que isso acontecesse, uma vez que o déficit orçamentário da pandemia afetou gravemente o trabalho do grupo, ou como ele mesmo disse, “a gente segurou tudo muito na unha (...) agora só alguns anos pra gente se recuperar”.

O ator também faz um paralelo de sua situação com a de outros grupos contemporâneos, ao ver muitos colegas desistindo, “colega nosso indo fazer frete, por exemplo, e daí não volta mais”. Ele comenta sobre as desilusões do mundo da arte, o que com certeza se relaciona com a minha vivência também, naquele período. Ainda, segundo ele, há grupos que não se apresentam mais, ou que ficaram esquecidos depois do momento de dificuldade. Essa afirmação mostra também um lado muito ruim em minha pesquisa, pois ao mesmo tempo em que muitas companhias conseguiram manter suas atividades através de projetos como os trazidos neste estudo, muitas outras tiveram dificuldades maiores ou não conseguiram angariar as forças necessárias para conseguir se manter. E isso está diretamente relacionado não somente à pandemia, mas também à soma de fatores desvalorizantes para a arte partidas das políticas públicas, ou a falta das mesmas durante aquela época.

Gargione me impressionou muito ao comentar sobre sua empatia e respeito sobre esses outros grupos que não conseguiram seguir suas atividades. Para ele, “(...) quanto mais grupos tiver, mais vai ter interesse, mais vai ter demanda e mais vai ter mercado para nós (...)”. Nesse momento eu refleti com ele sobre minha

experiência própria, justamente por ter deixado a graduação sem o suporte de um grupo teatral, e que, se não tivesse ingressado novamente na academia, não sei qual teria sido minha solução na vida profissional/estudantil.

Denisson adiciona também sua impressão de que talvez grupos cujo núcleo administrativo era familiar, conseguiram continuar melhor suas atividades. Podemos ver isso ilustrado na própria Cia Khaos, que a partir do casal Denisson e Lauren conseguiu, apesar das dificuldades, resistir aos tempos pandêmicos. Ele cita como exemplo a facilidade que esses grupos familiares teriam para otimização financeira, conseguindo também, a partir dos editais, passar verba com os outros colaboradores da companhia, ou como ele colocou, “(...) não adianta chegar e dizer ‘agora voltou e a gente quer vocês de volta’ (...)”. Denisson expressa um alívio de sua parte, como diretor do grupo, de poder proporcionar essa divisão de proventos entre os membros da companhia, relatando que foi importante procurar ofertar esse tipo de suporte, e que grupos cujos membros pertenciam a outros núcleos familiares poderiam ter maiores custos financeiros e uma divisão maior nas verbas, o que diminuiria os valores arrecadados por cada um.

5.3 Quem participa do mundo? Como ele se formou?

Em relação à organização social da companhia, Denisson diz que há quatro pessoas que formam o grupo. Atualmente, segundo Denisson, há quatro pessoas que formam o grupo, pessoas ligadas diretamente aos espetáculos, mas também existe a participação de Rodrigo Ferreira, responsável pelas trilhas sonoras dos espetáculos e a figurinista Paola Zanetti, que está junto do grupo desde 2016. Ambos, destaca Denisson, membros que já mantêm um contato grande com o diretor da companhia, reforçando que os contatos do grupo não me parecem muito variáveis. É uma companhia que se demonstra sólida em seu pessoal. Um adendo especial para Marcos Cardoso, o diretor do espetáculo *Senhor Clandestino*, que serve de base para a criação do *podcast Mundo Clandestino*. Cardoso é também professor de teatro no interior do estado, mas está envolvido especificamente com esse espetáculo.

Utilizei esse *gancho* para adentrar no histórico do espetáculo, entendendo as origens do trabalho que se inicia a partir do mestrado de Denisson. Temos aqui mais um ponto de conexão entre nossas trajetórias, pois, de acordo com ele, seu projeto

de pós-graduação também foi alterado ao longo de seu curso. De início, ele pretendia pesquisar dados relacionados a indicadores culturais e entender suas relações com as políticas públicas. Em determinado momento, seu orientador sugere um outro caminho para ele, que poderia tornar sua escrita mais motivadora. Denisson comenta que:

(...) na época eu tava muito incomodado com a ascensão dessa ultra direita no Brasil (...) pra ter uma ideia na época em Canoas teve show de banda neo nazista (...) essas coisas me impactaram muito. (...) Eu fico pensando assim, o artista é um cronista do seu tempo. (...) eu queria me desafiar por vários caminhos, eu queria fazer um monólogo, que eu nunca tinha feito, dramático e na rua. O *Senhor Clandestino* é uma comédia dramática, ele começa mais cômico, com um humor bem ácido e vai indo pro drama, o que não é muito comum né? Na rua é muito humor, então eu queria me desafiar por essas coisas todas, só que a coisa foi escalando, a ideia era um negócio muito mais simples, aí foi escalando, quando eu vi, eu tava botando um kart na rua e fazendo um espetáculo *steampunk*. (Gargione, 2023)

Aqui, entramos em um dos primeiros fatores conceituais do espetáculo e do projeto *Clandestino* como um todo, ou, como caracteriza Denisson, um retrofuturismo. De acordo com a Doutora em Comunicação e Práticas do Consumo Dora Carvalho, em artigo de 2017, “os autores assumem um passado onde toda a tecnologia evoluiu por meio da energia a vapor (*steam*, em inglês)”. Essa seria uma temática surgida a partir do *cyberpunk* da década de 1980, no qual “fãs do vestir-se e do modo de vida da Inglaterra vitoriana recriam um ‘passado nostálgico’ (Jameson, 2006 *apud* Carvalho, 2017, p. 244). Seria uma era não vivida pela sociedade, mas que é cheia de elementos tecnológicos que não dão conta dos problemas advindos de um mundo à beira da decadência. Ainda de acordo com Carvalho:

O estilo *steampunk* tem como inspiração as obras literárias de Júlio Verne, H.G. Wells, e Mary Shelley. Essas obras remetem ao tempo de inovação tecnológica e a uma época de pioneirismo e criatividade humana, em que o homem parecia não ver limites para a inovação. Os romances questionam justamente até onde a sociedade poderia avançar no que diz respeito aos limites da ética em um período no qual o desenvolvimento econômico e os avanços da medicina, engenharia, mecânica, física, arquitetura, etc. Os conceitos que permeiam as obras se entrelaçam com o espírito histórico do século XIX, em que o avanço tecnológico era algo prioritário. (...)

O gênero *steampunk* se vale dessas referências para recriar um passado que resultou em um futuro, daí o termo retro futurista, geralmente distópico, em que máquinas mirabolantes - balões voadores, veículos de transporte, aparatos de medição e contagem, com certo vislumbre da tecnologia digital dos computadores, óculos, telescópios autômatos, braços e pernas mecânicas - ampliam a capacidade sensorial do ser humano, mas que intrinsecamente podem levar a sociedade ao colapso e à decadência. (Carvalho, 2017)

Denisson conta então que o personagem Sr. Clandestino, no espetáculo teatral, é um indivíduo que vem dessa outra dimensão distópica, porque ele percebe que o mundo dele se aproxima do nosso mundo real, justamente pelas semelhanças. A “dimensão clandestina” estaria sofrendo com crises climáticas, ascensão de projetos ultranacionalistas, “essas coisas todas que têm aqui, mas elevado a potência 10”, afirma o diretor. O espetáculo como um todo lida com questões científicas, mas analisadas a partir de uma perspectiva filosófica. Um exemplo disso seria a relação que o texto faz dos princípios aprimorados por Newton, de que dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço, para o de que duas dimensões tão similares teriam a tendência de se aproximar até que uma delas deixaria de existir. O Sr. Clandestino estaria encarregado da tarefa de destruir a nossa dimensão para salvar a sua. De acordo com Gargione:

(...) só que aí ele começa a conversar com a plateia, estudar com a plateia, ele vê o que vai fazer, fica em dúvida se destrói ou não, então vai rolando isso e ao longo do espetáculo eu vou observando a plateia, e o pessoal da técnica vai observando, e a gente toma uma decisão, que é a partir de uma sinalização que a gente tem dentro e a gente vai para alguns dos finais possíveis, não tem uma escolha do público diretamente, é a partir do que a gente percebe da expectativa do público. (Gargione, 2023)

Denisson afirma também estar realizando uma reformulação na dramaturgia do espetáculo, em virtude de uma futura circulação do espetáculo que foi contemplado com um edital do município de Canoas e que prevê apresentações para o primeiro semestre de 2024. Há planos também da criação de espaços de discussão pós espetáculo, no qual o público teria a oportunidade de debater sobre os assuntos tratados pela companhia. Sua vontade é de entender um pouco mais as opiniões de grupos acadêmicos, mas também do público em geral.

Retomando o projeto de mestrado do meu interlocutor, o mesmo partia do conceito de “adesão situacional”, que investigava formas de aderir elementos para a cena os quais manteriam a atenção do público. De acordo com esse tipo de estudo, e levando em consideração os elementos do *steampunk*, a plateia seria capaz de criar uma conexão maior que o que está sendo encenado e assim assimilar melhor os conceitos e mensagens que o roteiro do espetáculo propõe. Isso se ilustraria, por exemplo, em *Senhor Clandestino*, na escolha de elementos humorísticos no início do texto, prendendo a atenção do público, para ao final do espetáculo serem levantadas questões mais sérias e filosóficas.

5.4 Mundo cênico ou mundo sonoro?

Fazendo a conexão do espetáculo para o trabalho em áudio, questiono Denisson sobre quais as diferenças entre os dois projetos? O que há no espetáculo que foi trazido para o *podcast*? O que foi criado especialmente para ser escutado? O artista diz que o primeiro foco era o espetáculo teatral, “mas eu sempre gosto de pensar (...) no que hoje se popularizou como *spin-offs*³²”, disse, utilizando e conhecendo novas formas de interagir com aquele trabalho artístico.

(...) a gente fica em média, trabalhando em um espetáculo, dez, doze meses, construindo dramaturgia, concepção, bonecos (quando contêm), ensaio, figurino, enfim...daí tu desenvolve um trabalho que ele se resume em 60 minutos às vezes (...) fico pensando ‘Como que se atinge outros públicos? Como se faz ou Como se busca outras formas de atingir público?’ Eu acho legal explorar isso, sempre queria explorar isso, e gostava de imaginar às vezes a possibilidade de um espetáculo conversar com o outro, dar pistas, *easter eggs*³³...os espetáculos da Khaos no geral têm *easter eggs*, mas é muito pra quem acompanha tudo e a gente não tem o público ‘de massa’, no teatro não têm isso, mas é uma coisa que pra mim é importante e pra equipe também. (...)

E o *Senhor Clandestino*, quando a gente fez, depois eu fiquei pensando em outras formas...a Khaos sempre trabalhou com a ideia de pensar nas produções de uma forma transmídia (...) e ele (*Senhor Clandestino*) tem muita inspiração em várias coisas que eu gosto muito (...) aí começou a pandemia e eu pensei ‘queria explorar muito as histórias do Sr. Clandestino (personagem) antes dele viajar’ então nos áudio dramas ele passa por isso, ele buscando as coisas pra viajar, mas tá revelando bem aos pouquinhos as coisas, e ele tem uma pegada que eu decidi que o áudio drama ia ser essa coisa bem *pulp*³⁴, de mistério, de aventura, bem *folhetinesca* e foi uma escolha bem deliberada. A gente criou também uma *websérie*, que já tem outro intuito, também é antes do espetáculo, só que ela discute mais as questões de comunicação. Mas o áudio drama teve isso, essa motivação, e o que tem no áudio drama, o universo dele, a terra dele, que é apresentada e explorada, expandida, ele na construção dele, no espetáculo ele tá bem amargurado e no áudio drama ele não começa tão amargurado (...) e tem também a andróide, a Párode, que tá presente no espetáculo, e basicamente é isso. (Gargione, 2023)

Questiono Denisson se esse tipo de expansão está ligado ao histórico da companhia, e ele me responde que foi a primeira vez que eles tiveram a

³² Trata-se de uma história derivada de outra. A principal característica é que, geralmente, explora com maiores detalhes algum aspecto específico da trama original ou inserindo pequenas modificações na mesma.

³³ Ovos de páscoa, em tradução literal do inglês. Expressão usada para caracterizar surpresas, referências de um trabalho escondidas em outro, assim como os brinquedos do ovo de páscoa que surpreendem.

³⁴ Na cultura *pop*, o termo se refere a revistas, novelas, romances e filmes considerados como subliteratura, caracterizados com altos teores de violência e sensacionalismo. A palavra faz alusão à massa da madeira da qual se faz o papel. No Brasil o termo ganha abrangência a partir do filme *Pulp Fiction: Tempo de Violência*, de 1994, dirigido por Quentin Tarantino.

oportunidade de trabalhar um universo com tanta profundidade. A necessidade de trabalho durante a pandemia e a oportunidade financeira surgida com os editais emergenciais, fizeram com que a ideia pudesse ir para frente. Gargione me confessa que tem um grande apreço por áudio dramas, seu trabalho de conclusão de graduação tendo sido inclusive sobre radionovelas. “No áudio drama a gente passou o texto pros atores, ensaiava *online*, e depois eles gravavam”, sob a orientação de Rodrigo Ferreira.

O Rodrigo nos deu a orientação, a gente gravava no celular mesmo...ele dizia “faz uma cabaninha aqui com o cobertor, se der entra no armário, ou então entra no carro” tudo pra não dar eco, e ficam as gravações assim. (Gargione, 2023)

Expressei minha opinião para ele, dizendo que a qualidade sonora do trabalho e da pós produção dos áudios me impressionou. Ao longo de minhas escutas durante o mestrado, poucos foram os *podcasts* que realmente tinham um som “limpo”, ainda que a concepção seja passível de diferentes perspectivas. Com exceção daqueles cuja proposta era exatamente utilizar uma totalidade de sons, como os relacionados a paisagens sonoras e aqueles gravados em estúdios profissionais, como *Teatro Para Ouvir*, poucos trabalhos mapeados chegaram nessa qualidade de som sem interferências, como a que percebi no trabalho gaúcho. Denisson destaca que as gravações orientadas aconteciam, algumas vezes com pequenas correções, do ponto de vista artístico, os áudios eram encaminhados para Denisson, que montava o arquivo completo, criando a edição e ordenando as músicas e efeitos sonoros, que eram em uma terceira etapa enviados a Rodrigo, que trabalhava como um engenheiro de som, equalizando os áudios e masterizando o projeto. Ele fez questão também de enfatizar a generosidade de Rodrigo, que indicou os programas de edição que deveriam ser utilizados, respondeu dúvidas e ajudou.

Outro destaque feito por Denisson é quanto à personagem Párode, a androide. Ela aparece no segundo capítulo da temporada, a partir do segundo minuto³⁵. A voz da personagem é gravada pela companheira dela, Lauren Hartz, e em seguida, na edição, a voz dela é modificada digitalmente, através de um efeito intitulado *vocoder*. O ator faz uma comparação desse efeito com o utilizado nas

35

Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1lqc2vilszAK88cCglbypl?si=EQkJihm8Tli1bugaG1Zq9Q> Acesso em: set. de 2023.

canções da dupla francesa de música eletrônica Daft Punk³⁶, porém em uma versão mais simplificada.

Faço um novo adendo a Denisson, que demonstra, ao me explicar o processo de gravações, uma inquietação saudável, uma vontade de estar envolvido em vários aspectos dos projetos. Novamente uma conexão que já havia aparecido em Mônica Santana e que faz parte de minha própria jornada. Somos todos, com suas particularidades, multiartistas, assim como muitos dos outros envolvidos nos projetos realizam mais de uma tarefa em seus *podcasts*. Um exemplo disso são os atores mais tradicionais, que se vêem forçados a canalizar suas interpretações apenas pelo aspecto vocal, ou os dramaturgos que precisam adaptar seus textos a fim de eliminar o aspecto visual e introduzir sons que complementam as falas.

Ainda sobre o processo de gravações, tanto do *podcast* quanto da *websérie*, lançados simultaneamente, houve uma preocupação por parte dos membros do grupo sobre a forma que os trabalhos se realizariam, ao considerar os aspectos de distanciamento e precauções sanitárias. Denisson afirma que para as gravações em vídeo algumas pessoas ainda não se sentiam confortáveis em realizar os encontros, mesmo com toda a cautela e a utilização de máscaras e outras formas de proteção. A questão do conforto e segurança de cada membro foi levada em consideração, principalmente considerando que no momento da realização do projeto ainda não havia a previsão para a campanha de vacinação contra a COVID-19. Para o projeto em áudio, não houve a necessidade de reunião presencial, tornando as participações mais acessíveis a todos os membros do grupo.

5.5 Os sons e recepções desse mundo

A participação de Rodrigo Ferreira na dimensão sonoro-musical dos espetáculos da companhia envolve diferentes etapas. Ele geralmente realiza uma gravação prévia das trilhas de cada espetáculo. Já houve momentos em que ele participou orientando os atores para a execução de instrumentos ao vivo. Ele “orienta muito”, de acordo com Denisson, tendo estado presente em todas as trilhas sonoras dos espetáculos da Cia. Khaos. A companhia, para o seu diretor, tem uma

³⁶ Dupla formada em 1993, por Guy-Manuel de Homem-Christo e Thomas Bangalter, que alcançou popularidade no movimento musical *house*.

visão participativa e colaborativa, que permite que cada membro possa adicionar seus pontos de maneira orgânica no processo.

A música pra mim é um negócio essencial... a Khaos tem uma relação muito forte com a questão musical, não é que a gente vai “entupir” de música tudo, mas eu acho que a música, ela pode traduzir tanto (...) apresentar uma cena e a música criar um contraponto, quanto acentuar isso e eu acho muito legal e pra nós é muito caro (...) ao ponto de que muitas vezes a música está ligada à dramaturgia. (...)

No *Senhor Clandestino*, no espetáculo, tem uma questão muito forte com a música, tanto no final do espetáculo, que tem um momento em que ele chega a conclusão que (...) o ato final dele é buscar uma empatia que passe do racional, que não seja racional...que é através da música. E ele toca uma música, no trompete ele toca *La Vie en Rose*³⁷, que é uma música que tá tocando o tempo todo, porque ele (o personagem) viaja entre as dimensões e tem problemas de memória, ele esquece das coisas (...) e dá umas crises nele e ele se acalma quando puxa uma caixinha de som e toca *La Vie en Rose*. (...).

Então ao longo do espetáculo vai sendo construído isso para no final ele pegar o trompete (...) e é um momento que a gente percebe que impacta muito no público. Pra mim é muito importante isso, da música estar atrelada à dramaturgia. (Gargione, 2023)

Denisson destaca a relação com a música que está mais presente na segunda temporada do *podcast*, firmando mais uma vez o histórico do grupo com outras linguagens artísticas. Ele faz uma ressalva, entretanto, alertando para que a música não exagere os efeitos dramáticos que podem ser produzidos, fazendo com que a mensagem perca a sua força.

Uma questão latente ao longo de minha pesquisa como um todo está relacionada aos indicadores da recepção do público sobre os trabalhos. A maior parte das plataformas de *streaming* não permite o acesso do público em geral aos números de reproduções dos trabalhos, apenas aos seus criadores. O *Youtube* é uma exceção, que disponibiliza duas ferramentas de análise: o número de visualizações e os botões de *curtir* e *descurtir*. Questiono Denisson sobre sua visão com relação à isso e suas percepções sobre a recepção do público para o trabalho da companhia em novas mídias:

A recepção do público foi pequena e intensa. Intensa é a parte boa...gente que não costuma comentar, que não costuma mandar mensagem, não costuma falar dos nossos trabalhos, que não assiste ou não conhece, veio mandar mensagem. A Lauren participou, uns meses atrás de uma reunião com outro grupo, aqui de Canoas, que a gente se dá super bem, mas eles nunca falaram nada de nós, e tudo bem, ninguém é obrigado a ficar falando (...) e em determinado momento ela (pessoa do outro grupo) pega e começa

³⁷ Ou *A Vida em Cor-de-Rosa*, canção original da França, conhecida mundialmente através da voz de uma das mais célebres cantoras da história, Édith Piaf. Letra de Piaf com a melodia de Louis Guglielmi, lançada em 1945.

a falar do áudio drama e começa a falar empolgadíssima assim, “Nossa eu tava lavando louça e ouvindo e tive que parar porque eu não conseguia lavar louça!” e eu digo “Bah que ótimo isso”, e ouvir interpretações e gente me mandando áudio dizendo “Ah eu acho que vai acontecer tal coisa no próximo capítulo”.

Mas a audiência é bem baixa, não lembro agora os números (...) mas eu acho que as duas temporadas somadas tiveram umas 3 mil visualizações (...) então é bem pouco. E é um pouco frustrante também, a gente acha que tem a ver com as dinâmicas das redes, em matéria de monetização, nunca rendeu nada, mas a gente tem feito por edital, e é por isso que a gente faz. (...)

E é muito complicado também, às vezes, acho que pelo hábito de consumo, eu não tô na TV, não tô no cinema, então, não tem esse apelo, à minha imagem que é a figura do Sr. Clandestino. Ao mesmo tempo não tem apelo também à outras figuras que estão lá (...) e tem a tendência que eu percebo é que, pode ser uma visão equivocada, como tu não tem apelo, como tu não tem uma estrutura de uma Globo da vida, de um *podcast* da Globo, a tendência de quando tu fala que tem audiodrama é pensarem que tu tem algo de má qualidade, de qualidade inferior, até do ponto de vista dramaturgico, tem uma tendência de pensar que tu tem uma história fraca (...). Eu percebo que há uma ideia de que “não deve ser grande coisa” e inúmeras vezes quando a pessoa pega e decide, conhecidos, “ah o cara mandou mensagem, vou ouvir o *podcast* dele”, a mensagem que eu mais recebo é “Caralho, não pensei que era tão bom!”. (Gargione, 2023)

Tal afirmação do diretor exemplifica também a forma como as plataformas lidam com seus conteúdos independentes. Ao longo de minha pesquisa, um dos fatos mais claros que pude perceber ao utilizar os *streamings* para mapear os áudio dramas foi que os conteúdos patrocinados pelas grandes plataformas e empresas de comunicação eram facilmente encontrados, aparecendo em publicidades e *banners* dentro dos aplicativos, como anúncios e nas primeiras colocações das barras de pesquisa. Os trabalhos mapeados encontrados, incluindo *Mundo Clandestino*, exigiam da parte do usuário uma pesquisa mais aprofundada e utilizando termos específicos.

Recordando Álvaro Bufarah Junior (2020), as tecnologias trazem novos desafios para empresas de radiodifusão, sendo possível a criação de conteúdos em diversos formatos, atendendo os vários nichos de mercado. Como pudemos perceber, há um grande público consumidor de *podcasts* em nosso país, então, por qual razão é tão difícil encontrar pessoas interessadas nos trabalhos independentes? A resposta está quase sempre relacionada às verbas de divulgação dos projetos. Os custos geralmente são todos voltados para a produção dos materiais, o que impossibilita à maioria dos grupos que paguem as taxas das plataformas para que seus trabalhos possam ficar mais acessíveis dentro dos

aplicativos. Mas, como destacou Denisson, em sua experiência, apesar de não atingir um público elevado, a resposta que se conseguiu foi de um público que ficou engajado ao trabalho.

Instigo Denisson se haveria a possibilidade da companhia adaptar mais algum espetáculo para o formato em áudio ou se a recepção baixa do primeiro trabalho poderia influenciar essa decisão. O ator destaca novamente sua frustração, justamente pelo tempo de trabalho dedicado àquela obra, que teria a capacidade de alcançar públicos bem mais amplos. Apesar disso, a quantidade de público não impacta na vontade do grupo de realizar seus trabalhos, principalmente, considerando a possibilidade de financiamento a partir de editais de fomento artístico. Denisson inclusive comenta que nos encontramos justamente graças a esse tipo de oportunidade, o que demonstra que ele compreende que apesar de não receber uma resposta massiva, as reverberações que os trabalhos ocasionam também são positivas. Muitas pessoas passaram a conhecer o espetáculo por causa do áudio drama. Devido à janela de tempo entre o início da primeira temporada e o início da pandemia, é provável que mais pessoas conheçam o *podcast* do que a peça, deixando nítida também a riqueza que a criação desse universo proporciona.

Gargione completa que atualmente não há outro espetáculo que o grupo pense em adaptar, mas que o foco maior na realização de qualquer trabalho da companhia seja na possibilidade de fornecer um pagamento aos seus membros, reforçando também o vínculo com o trabalho e demonstrando um apreço pela qualidade do mesmo. Apesar de não haver ainda possibilidade de novas adaptações, o *podcast Mundo Clandestino* tem a previsão de possuir mais duas temporadas, ainda sem data definida. A necessidade disso viria da oportunidade de “fechar um ciclo” do personagem, a sequência de fatos que faz com que Sr. Clandestino opte por realizar suas viagens interdimensionais. Há também, assuntos ainda que o grupo gostaria de abordar, que conversam com as ideias base do espetáculo. Denisson comenta que “o artista é cronista do seu tempo”, demonstrando sua vontade de conversar sobre temas da atualidade sob a ótica dessa outra dimensão apresentada no espetáculo. Ele adianta que a terceira temporada trabalharia com temas relacionados a guerras culturais³⁸, termo que pode sugerir conflitos entre valores tradicionais e progressistas.

³⁸ Origem na década de 1920, entre os valores urbanos e rurais na América do Norte.

Com relação às temporadas do *podcast*, percebe-se também uma diferença temporal entre os lançamentos de uma para a outra, entre os anos de 2021 e 2023. Questiono Denisson, pensando nas flexibilizações de normas sanitárias, se houve algum tipo de mudança no formato das gravações entre um ano e outro. O processo acabou sendo o mesmo, mas com a possibilidade de reuniões presenciais entre os membros da companhia. Entretanto, as temáticas abordadas para cada temporada foram surgindo aos poucos. Ao fim da primeira temporada, surge a ideia para a segunda, de acordo com o diretor, que se questionava sobre a melhor forma de explorar, dentro do arco dramático, as possibilidades de jornada para o personagem. Denisson aproveita o momento para novamente evidenciar a importância de sua companheira em seu processo criativo, caracterizando Lauren como sua “confidente artística”, valorizando suas opiniões e demonstrando a importância que se deve dar ao processo, através de sugestões ao longo da feitura dos trabalhos e sugerindo também alterações e adaptações. O tema da possível terceira temporada também partiu de uma sugestão de Lauren, acatada por Denisson.

5.6 O ‘*universo Clandestino*’ e como ele atinge outros mundos

Justamente pela possibilidade de criação dentro do “universo *Clandestino*”, o artista comentou também sobre uma adaptação para o mundo literário, através da sugestão da realização de uma história em quadrinhos. Já há, inclusive, uma ideia de história para essa mídia impressa, que seria o fio condutor para essa nova aventura do personagem. Denisson considera a *websérie* e o *podcast* como *prequels*³⁹ e a peça e a possível história gráfica um encerramento para o universo criado. Porém ele ressalta que a verba e o tempo para disponibilizar são escassos. Fora isso, Denisson gostaria de ter a chance de se envolver mais com esse projeto, assim como ele participa profundamente de todas as outras instâncias desse trabalho e dos outros da companhia.

Agora sobre o processo de divulgação da companhia, justamente por Denisson estar envolvido na maioria dos aspectos das produções do grupo, fiz uma provocação entre o apelo de público para os espetáculos e o que ele percebe de diferença para a divulgação *online*, levando em conta principalmente o *podcast*.

³⁹ Termo mais comumente utilizado na atualidade, vindo do inglês, seria o nosso *prelúdio*, que conta uma história anterior a história principal.

A gente botou a divulgação paga do trailer, que a gente faz (...) até uma coisa muito curiosa é que a gente começou a lançar trailer nos primeiros espetáculos, depois a gente refez os trailers e tudo mais, mas a gente foi aprendendo com *Premiere* e *After effects*⁴⁰. E daí foi fazendo os trailers, e ninguém fazia trailer aqui no estado. (...) O trailer da segunda temporada teve 12 ou 14 mil visualizações, um número bem razoável, mas não teve engajamento.

Então o trabalho do *Youtube* e *Spotify*, a gente não sabe ainda, já pensamos em contratar um profissional, mas os profissionais nessa área são caros para uma companhia. Não que eles não mereçam o valor que eles cobram, mas são caros para uma companhia, então a gente não contratou ainda. É uma ideia contratar um profissional, um *CEO de divulgação* que daqui a pouco vai nos ajudar e provavelmente vai encontrar falhas no nosso processo de divulgação. (Gargione, 2023)

Denisson compartilhou comigo que o método de divulgação dos espetáculos já é diferenciado, dependendo muito de uma lista de email com contatos, principalmente ligados à iniciativa privada, que é a maior fonte para a contratação das peças. As redes sociais do grupo, apesar de fazerem a divulgação dos trabalhos, não costumam reverter em contato para possíveis novas contratações. Esse sistema de contato se apoia em um tipo de divulgação mais tradicional, que se detém mais na divulgação *boca-a-boca* do que na necessidade de curtidas e engajamento. Entretanto, para materiais virtuais, como é o caso do *podcast*, esse tipo de divulgação não costuma acontecer de maneira tão orgânica. Denisson levanta a hipótese de falta de compreensão do algoritmo das redes sociais, e que talvez a contratação de um profissional possa resolver. Há a ressalva de que as normas das redes sociais não são nítidas, dificultando também a entrega dos conteúdos.

Até o momento de nossa interação, a companhia, na minha percepção, se mostrava como um grupo “etéreo”, uma vez que não há um espaço único de ensaio com a presença de seus membros. Isso é muito interessante também, então aproveitei para entender melhor como se dá o processo de trabalho do grupo. Considero também um fator positivo a oportunidade de conhecer a casa de Denisson e Lauren, demonstrando a confiança dos coordenadores do grupo comigo e minha pesquisa. Com relação ao espaço do grupo, eles utilizam a casa dos pais de Lauren como armazenamento de elementos cenográficos e também para espaço de ensaio.

Denisson também me relatou sobre seu processo de criação, principalmente do ponto de vista dramaturgico, que se dá, geralmente, através de uma imersão na

⁴⁰ Programas de edição de vídeo.

escrita, sendo que as peças do grupo, de autoria dele, são escritas em algumas horas ou até um dia. Essa declaração, surpreendente, também me ocasiona a pensar na forma que o universo *Clandestino* se constituiu, dada a riqueza de detalhes, tanto da obra cênica como em áudio. Para tanto, comentei com o diretor, sobre o trabalho da escritora Rachel Rochester (2014), intitulado *We're Alive: The Resurrection of the Audio Drama in the Anthropocene*⁴¹. Nesse artigo a autora foca na era do Antropoceno, que pensa na humanidade como uma forma de *biogeofísica*, necessitando urgentemente de uma resposta pública para a mudança climática.

Uma resposta que vêm fomentando mudanças de pensamento nas pessoas, mas que são mudanças que exigem múltiplas ferramentas, como entender os problemas do ser humano, o investimento emocional, a ansiedade internalizada, apoio social e político, entre outros. Rochester comenta que artistas e escritores estão atualmente trabalhando para mudar o discurso das questões de ambiente, mas os mesmos teriam dificuldade em encontrar um meio para atingir esses critérios. É aí que alguns *podcasts* poderiam permitir às pessoas se adaptarem e internalizarem (física e psicologicamente) os problemas que confrontam a sociedade nesse momento, considerando a transformações que esse tipo de trabalho começou a realizar na maneira como o público consome conteúdos em áudio.

Rachel Rochester faz um estudo de caso a partir do trabalho *We're Alive*, um podcast de áudio drama com temática que referencia zumbis e um mundo pós-apocalíptico para metaforizar complexos problemas que assolam o público. Esse tipo de narrativa é muito comum, e frequentemente associado às mudanças climáticas. É nesse momento que a autora traz o conceito *worldbuilding*⁴², um termo da ficção científica para descrever formas nas quais os autores intencionalmente desvendam detalhes de um mundo fictício.

No caso de *We're Alive*, esse conceito ficaria claro através do processo de construção ativa e consciente de ambientes vividos pelos personagens, sendo o som uma forma de mediação, similar à um monólogo interno, que carrega uma “mímica” do processo cognitivo do ouvinte. Nesse *podcast*, a união entre o imaginado e a narrativa percebida é aumentada pela apresentação de elementos que prolongam uma corrente de consciência, com personagens estruturados como *avatars* que se tornam artefatos nos quais o público pode se imaginar/identificar.

⁴¹ *Estamos Vivos: A ressurreição do áudio drama no Antropoceno*, em tradução livre.

⁴² *Construção de mundos*, também em tradução livre.

Rochester ainda completa, dizendo que áudio dramas serializados podem continuar conversas quando métodos baseados apenas na informação falham. Os meios digitais seriam, na visão da autora, capazes de isolar os ouvintes do ambiente imediato, mas também podendo levar os usuários a reconfigurar a organização social convencional, *olhando* (ou, no caso, escutando) para além de uma única dimensão, provendo, segundo Wayland (*apud* Rochester), uma estrutura que sustente a experiência participatória de maneira ativa. *We're Alive*, utilizaria de controvérsias reais relacionadas à extração de recursos para legitimar sua narrativa.

Impossível não perceber a relação entre o estudo da estadunidense Rachel Rochester com a presente pesquisa e principalmente com a criação detalhada realizada pela Cia. Khaos. Questiono Denisson sobre o que ele percebe a partir disso e como foram surgindo tantos detalhes para o mundo ficcional habitado pelo personagem Sr. Clandestino.

Muita gente já veio me perguntar coisas assim “ah e tal coisa... em tal episódio, o que é?” e eu não tinha pensado em responder, tem coisas que eu penso em responder (...) e tô falando em responder nos episódios, tem coisas que eu fico pensando em responder a partir dos episódios, tem coisas que não cabe responder tudo. Na minha leitura, eu acho que a gente está num momento culturalmente que toda produção, ela tem que responder uma série de questões (...).

Às vezes, os criadores, de uma forma geral, acho que são muito pretensiosos querendo responder tudo para o público, e eu acho pretensioso pensar “eu tenho a resposta e vou te dar” e subestima também um pouco a inteligência do público de criar isso, de completar isso, então nem tudo eu pretendo responder.

Quando tu fala de criação de mundo, eu não penso em responder tudo desse mundo, mas tem uma série de coisas que eu acho importante serem respondidas para contar essa história, isso é interessante. Claro que tem um monte de coisa que eu criei na minha cabeça e que eu sei que funcionam daquele jeito e naquele mundo, mas que talvez eu nunca responda, mas para mim é importante fazer isso para a construção.

E em matéria da dramaturgia, quando eu tenho uma ideia, uma possibilidade, no sentido ‘eu quero trabalhar na continuação do áudio drama’, ‘eu quero trabalhar na nova temporada’ (...) eu começo a ler muito, uma diversidade de coisas, que eu acho que vai ser interessante, assuntos que me são caros, eu ouço bastante *podcasts* de questões climáticas, de política, de análise de mídia, de notícias, eu gosto de ouvir uma variedade de *podcasts*, principalmente quando eu tô me exercitando, ler, eu leio muito quadrinhos também (...), eu gosto muito de ler romance, romance de ficção científica (...).

Esse tipo de coisa me inspira pra caramba, quando eu começo a criar um universo, pensar num universo, no caso do *Senhor Clandestino* (...) eu começo a ler, ver um monte de coisa, a cada temporada eu começo a ler e ouvir coisas de filosofia, não tenho formação em filosofia mas gosto bastante de ler a respeito, e tem inclusive uma perspectiva filosófica dos dois principais personagens que é o Sr. Clandestino e a Párode sobre a visão filosófica em si, eu tenho isso na minha cabeça e eu não vou colocar

nunca no *podcast* 'ah esse é o filósofo que rege o pensamento do Sr. Clandestino', não vou colocar isso, mas pra mim é importante saber isso pra saber as linhas que eles vão desenvolver dramaturgicamente.

Então eu começo a ler um monte de coisa, ver um monte de coisa e começo a formular na minha cabeça, e em todo o momento eu acabo pensando nisso, tomando banho, correndo, volta e meia eu tô pensando nisso. E daí se constrói uma estrutura, e quando eu vou sentar (e escrever) é só esse fluxo de consciência, já tem uma estrutura fervilhando ali antes. (Gargione, 2023)

O início do processo de criação desse universo está registrado pelo próprio Denisson, por meio do artigo *Bricolagens Khaótica, Memória Social e Engajamentos em Sr. Clandestino*, de 2020, escrito em colaboração com seu orientador Lucas Graeff. No artigo, é relatado que a base do processo criativo que gera o espetáculo parte da sua dramaturgia, estando o texto a serviço da cena, elaborando o texto enquanto a cena é constituída. As proposições cênicas ditam a ordem do espetáculo e as alterações do texto, tornando o texto passível de adaptações constantes e trazendo vivacidade à dramaturgia. O texto é considerado por eles como um projeto reflexivo e contestador, narrado pelo personagem anti-herói, Sr. Clandestino, tendo sido constituído fisicamente a partir do conceito de *canovaccios*⁴³.

Além disso, os autores do artigo salientam o contexto de *ruído e flutuação*, trazidos por Rubens Rewald (*apud* Gargione; Graeff, 2020), como sendo elementos que costumam acompanhar a construção de um texto dramático. Os ruídos seriam eventos aleatórios à história do processo, informações que, em primeira instância, não fazem parte do texto e cuja presença sempre causará efeitos imprevisíveis. Enquanto isso, as flutuações não seriam tão aleatórias, como a reação da plateia ou uma crítica de especialista. A canção de Piaf, *La Vie en Rose*, comentada por Denisson como um momento importante da encenação, é caracterizada no texto como um ruído causador de epifania, uma vez que a primeira versão da canção utilizada foi uma interpretação de Louis Armstrong. Após encontrarem a voz "original" da canção, o efeito foi dela foi "aurática, no sentido benjaminiano - ainda que se tratasse de uma reprodução técnica. Ressentimos algo de novo. E decidimos incorporar a versão à peça a fim de compartilhar a epifania em cena." (2020, p. 14). A estrutura da penúltima cena do espetáculo foi executada a partir da canção:

⁴³ Premissas para roteiros, utilizados principalmente no período da *Commedia Dell'arte*, os quais continham apenas as ações principais das fábulas e o resumo da intriga. Os detalhes eram adicionados durante as apresentações, pelos atores, por meio de improvisações.

Estruturamos a penúltima cena com o seguinte argumento, transcrito de um dos cadernos de campo: desesperado diante da fatalidade dessa dimensão e a iminente possibilidade de ter que explodi-la o Sr. Clandestino toca a música *La Vie en Rose* em seu trompete como uma busca de um toque de autenticidade, que revele no público que seus traços altruísmo e encantamento, únicas características que comprovadamente poderiam contrapor-se ao destino fatalista, e resgatar a fé social. No espetáculo o Sr. Clandestino, *La Vie en Rose* aparece como um abrigo emocional, depois do confronto entre as lembranças do protagonista e a situação de conflito no presente, quando ele pega uma caixinha de música e toca a melodia, sem uma explicação prévia ou motivo aparente. Porém, este dispositivo, que a princípio pode estabelecer no espectador um caráter de ambientação da cena (...), ganha expressão ao final do espetáculo, que fica evidente na fala do herói: O traço de humanidade se baseia na compreensão caridosa da vida, não numa postura ególatra, mas na essência: toda vida importa, a existência importa. (...)

Nossa expectativa é que a canção seja suficiente para retrabalhar a empatia entre o protagonista e os públicos. Agora, não se trata mais de julgar a dimensão em que vivemos e decidir pelo uso da bomba, mas de reencontrar a humanidade em Sr. Clandestino. (Gargione; Graeff, 2020, p. 14)

Ainda é importante evidenciar o tipo de público que é atingido pelo trabalho do grupo. Levando em consideração o histórico da companhia, em mais um artigo de Gargione e Graeff (2020), chamado *Caderno de Bordo do Sr. Clandestino: memórias e bricolagens de um processo de criação teatral*:

O trabalho da Companhia, inicialmente, era voltado a dois núcleos bem distintos, de teatro e dança. Entretanto, o devir da pesquisa artística configurou-os de forma mais transdisciplinar, fazendo com que elementos de circo, teatro de animação, audiovisual e música fossem agregadas às criações. A nossa identidade como Companhia é por nós definida como cosmogênica, caótica e pulsante. Vivemos em um mosaico de proposições e reflexões por meio das quais o trabalho da Companhia aprofundou seu discurso da cena, suas dramaturgias, a plasticidade dos elementos que compõem a cena e no movimento e na atuação de seu elenco. Hoje, a KHAOS Cênica, prefere se intitular uma companhia de arte. (...)

A gênese do espetáculo Sr. Clandestino está nesta passagem da contemplação à interação, sobretudo no que se refere ao potencial criativo que a participação do público é capaz de imprimir na performance. Mas nós queríamos ir além. (Gargione; Graeff, 2020, p. 14)

Podemos inferir, por meio dessa passagem, que o grupo é passível de ser apreciado por qualquer público com interesse na linguagem cênica. Denisson, em nosso encontro focaliza a questão, declarando que os espetáculos de maior circulação são aqueles voltados para o público infantil e jovem. Entretanto, o público que engaja mais com os conteúdos virtuais da companhia são os jovens adultos e adultos. Minha questão vem após a escuta do *podcast*, que lida com temas mais sérios, e Denisson ressalta que além disso, o próprio espetáculo é recomendado a partir dos 12 anos de idade. “É recomendado, mas não tem censura”, disse o

dramaturgo. Ele comenta inclusive que, dado o aspecto visual do trabalho, muitas pessoas pensam que se trata de um espetáculo infantil.

Com relação ao público consumidor de *podcasts*, podemos notar uma demanda muito grande para projetos que tenham relação com entrevistas e bate-papo. Inclusive, alguns dos trabalhos mapeados, voltados para áudio dramas, também optam por compartilhar seus processos criativos por meio do áudio. Questiono Denisson se essa forma de registro também poderia ser uma possibilidade, e é aí que ele comenta sobre a existência de uma outra *websérie*, essa, documental, em que foi registrado o processo do grupo. Além disso, há o *Caderno de Bordo do Sr. Clandestino*, que inspirou o artigo de Denisson em 2020, e que futuramente estará disponível para *download* no site da companhia. Nele, Gargione expõe muitas das inspirações para o personagem e a trama, e será um material que ficará disponível para que o público também possa ter uma experiência imersiva com relação ao espetáculo.

Ao encaminhar o final de nosso encontro, Denisson me relata uma curiosidade sobre o processo de direção para *podcasts*:

Uma coisa que eu gosto de fazer e que eu acho que é legal para o ator, pelo menos eu gostaria disso se eu fosse participar de um áudio drama, fosse convidado para fazer e gostaria é o seguinte: eu não entrego o capítulo todo para as pessoas, eu entrego a parte que elas vão fazer e oriento, falo, se for alguma coisa, antes e depois, elas gravam, e depois elas vão se ouvir (...) que daí elas vão descobrir a história e é legal ver as impressões, porque às vezes alguma coisa eles já imaginavam, outras não (...) então eu gosto muito de ter isso e ver como as pessoas dentro do processo enxergam aquilo. (...)

Eu gosto de fazer isso também para as pessoas perceberem não só dentro do espetáculo, mas perceberem o papel delas, da interpretação delas, de que algumas coisas que estavam escritas na dramaturgia às vezes mudam. Elas gravaram o negócio (...) e “Peraí! Aqui a intenção que ela deu não era a intenção que eu queria, mudou alguma coisa” ou então “Não, aqui cabe mais outra coisa”. Às vezes não é questão de gravar de novo, às vezes é atenção, e não é “faltou” no sentido de interpretação, eu digo que faltou para atingir aquilo que eu imaginava, mas tem outra coisa (...).

É legal ver que eles reparam nessas coisas, e pensam “bah aquilo que eu fiz cabe com isso”, “se eu fizesse de outro jeito não caberia” e entender que essas coisas também fazem parte da assinatura que o artista impacta. Então a gente acaba fazendo isso, não tem um processo interno, de pegar e apresentar para o grupo, até porque são poucas pessoas e a gente se conversa muito, mas tem isso de volta e meia a gente fazer algumas coisas. (Gargione, 2023)

Não há, entretanto, um processo formado para cada espetáculo. Há a vontade do grupo em fazer pequenos documentários sobre o processo de criação de cada espetáculo, mas com a equipe reduzida e sem a presença constante de

Lauren, essa possibilidade tornou-se mais complicada. Também sobre a equipe reduzida, já foram feitas oficinas para o ingresso de novos membros, mas há uma noção de um grupo fechado que está já estabilizado. Apesar de não serem regidos apenas pelas vontades e anseios artísticos nem pelo sentido comercial, o grupo percebeu que uma quantidade maior de pessoas dificultava mais a dinâmica da companhia. Há a abertura para novos integrantes, mas há uma seletividade maior com relação a isso e quando fazê-lo.

Retomo aqui algumas ideias relacionadas à acustemologia, termo cunhado por Steven Feld em 1992, combinando os termos *acústica* e *epistemologia*, na construção da experiência sônica como parte de um conhecimento. Feld, de acordo com Rice (2018), usou a acustemologia para descrever o acumulado das práticas auditivas e sonoras consolidadas como cultura. Já Gaspar Paz (2018), em artigo sobre a trajetória de Samuel Araújo, comenta sobre sua conexão com a temática acustemológica, cujo ponto de partida seria o entendimento da *práxis sonora*. A mesma “nutre-se de tensões e confluências teórico-práticas, experimentadas na relação entre as sonoridades, os acontecimentos cotidianos e as ações políticas (explícitas ou implícitas)” (p. 93). Assim, se analisam os questionamentos de políticas que consideram a cidadania cultural, a democracia e políticas públicas. Seriam percebidos, assim, os dispositivos e circunstâncias que constituem a cena cultural da contemporaneidade e as novas lutas com relação aos direitos culturais. Tais conceitos podem ser diretamente associados aos contextos micro e macro da proposta analisada neste capítulo, desde a posição política e conscientizada de Gargione como indivíduo-artista e diretor de um grupo, como também na associação que faço de *Mundo Clandestino* com o que escreve Rochester (2014). Ambos utilizam múltiplas ferramentas para entender os problemas do ser humano contemporâneo e o poder de artistas e escritores de mudar o comportamento e o discurso: Rochester, em relação ao ambiente, e o trabalho analisado, as questões filosóficas das pessoas.

Finalizada nossa interação, percebo que, a cada momento em que a nossa conversa se aprofundava, era possível fazer novos pontos de conexão entre os trabalhos *Teatro Para Ouvir* e *Mundo Clandestino*, do ponto de vista dos artistas que produziram esses conteúdos, assim como conectar nossa conversa com referenciais teóricos contemporâneos sobre o fazer de áudio dramas e, por fim, perceber conexões entre as trajetórias artísticas, tanto a de meus interlocutores, quanto a

minha própria, e os impactos do período pandêmico nas carreiras e projetos. Encerro esse capítulo de minha escrita com um grande alívio e gratidão, ao ser recebido em um ambiente tão particular e acolhedor, mas também podendo adquirir experiências e conteúdos que enriqueceram e deram subsídio ao meu tema.

6. REFLEXÕES FINAIS

Ao finalizar meu texto, pontuo que o nome de *Reflexões Finais* não chega ao acaso. Como se percebe ao longo de minha pesquisa, as questões levantadas nunca objetivavam uma (ou algumas) respostas concretas e fechadas. Meu foco como pesquisador nessa dissertação e como aluno do programa de Mestrado em Música da UFRGS era o de compreender melhor os processos criativos e sociais das iniciativas sonoras propostas pelo país, exemplificadas com maior aprofundamento a partir de *Teatro Para Ouvir* (BA) e *Mundo Clandestino* (RS).

Ao longo do texto, se pôde compreender de forma ampla um panorama sobre as pesquisas em um período crucial e recente da história humana e o quanto ele impactou em profissionais da arte, por meio da restrição e parada de atividades. Meu mapeamento sobre os trabalhos em áudio desse período exemplifica ações, dentre muitas, que foram realizadas a fim de proporcionar trabalho para seus realizadores, sem esquecer o possível alento que os projetos trouxeram aos seus respectivos públicos.

Ao conhecer os casos de áudio dramas considerados em minha dissertação, se pôde inferir sobre as potencialidades interdisciplinares, socioculturais e sônicas e suas complexidades, sendo esse um terreno ainda passível de muitos estudos. Trago, no encerramento de meu trabalho, os questionamentos de outros pesquisadores, no caso, Aline Francesconi, Anya Schmidt e Felipe Bignardi, bacharéis em Design de Interação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em 2021. Os pesquisadores formularam hipóteses que conversam diretamente com meu trabalho:

1) O público brasileiro consome poucos podcasts de ficção porque existe pouca oferta em português; 2) No Brasil, as narrativas em formato de áudio passaram por um *gap* temporal entre as radionovelas e os podcasts, enquanto em outros locais esse *gap* foi preenchido com os audiolivros, pouco difundidos aqui. Esse *gap* é uma das causas da baixa oferta de audiodramas brasileiros; 3) A curta duração de episódios de audiodramas, em comparação com outros formatos de podcast, é favorável a consumidores que dispõem de menos tempo; 4) O podcast é um formato flexível, sendo consumido em momentos de transporte ou durante a realização de atividades mecânicas ou que não demandam muita atenção, podendo ser pausado no fim dessas atividades e retomado depois de horas ou dias. Essa prática, no entanto, prejudica a ambientação e a construção da narrativa de audiodramas, fazendo com que o gênero seja menos atraente. (Francesconi; Schmidt; Bignardi, 2021, p. 7)

Acredito que os questionamentos levantados pelos autores em seu trabalho estejam diretamente conectados aos meus questionamentos. Isso prova que a temática escolhida, além de possuir muitas opções exploratórias, mostra que há pesquisas preocupadas em responder essas questões.

Ao se pensar para além de produtos patrocinados por grandes plataformas, controladas por algoritmos e pensadas na venda e lucro, pude analisar de maneira etnomusicológica os interlocutores desses trabalhos, suas ações voltadas à coletividade, à socialização, ao estímulo e difusão de cultura. Os trabalhos, e suas temáticas, também conversam diretamente com o contexto do Brasil contemporâneo, que foi afetado gravemente pela pandemia de COVID-19 e que até hoje enfrenta resultados desse período. Foi um momento de exacerbação de desigualdades e vulnerabilização de indivíduos e grupos, que pode ser percebido também na maneira como os grupos escolheram lidar e o que abordar em seus trabalhos.

Como comentei na introdução desta dissertação, ao considerarmos a relevância social das propostas, com assuntos ligados ao feminino, à raça, à filosofia, à realidade, à política, entre outros, se percebe que a força desses projetos surge por meio da forma que esses grupos escolheram lidar com a pandemia. No caso de *Teatro Para Ouvir*, a união de dois dramaturgos com um idealizador possibilitou a adaptação de textos dramáticos para o formato de áudio. Em *Mundo Clandestino* percebemos a criação de um universo (*worldbuilding*) centrado em um personagem que vem do teatro, mas que teve vida curta nos palcos.

Aproveito o momento para recordar também sobre o agenciamento dessas iniciativas, que corroboram a transformação dos realizadores e dos receptores dos referidos trabalhos. Steven Feld, ao comentar sobre o conceito da acustemologia, trazia as convergências epistemológicas das conexões da música e da cultura, que, no caso dos projetos investigados, podem se referir às relações entre áudio e cultura, uma vez que se pensou nos objetos para além de seus episódios e arquivos gravados, considerando os processos criativos, produtivos e pessoais de seus produtores, e alguns aspectos acústicos que produziram esse conhecimento relatado.

Minha dissertação se inicia declarando meu histórico acadêmico e pessoal, minha conexão com a música e a interdisciplinaridade nas artes e explicando as ideias iniciais de minha investigação. Ao longo de meu período no programa de

pós-graduação, vou realizando adaptações ao meu projeto, que termina por tentar entender o período da pandemia e como isso afetou os artistas brasileiros. Em diversos momentos me coloco diretamente em meu texto, expondo também meu lado e opiniões pessoais. Devo isso ao fato da importância do período pandêmico em minha própria vida, tendo em vista que o período de restrições sanitárias foi o que me motivou a retornar ao ambiente acadêmico, e é muito delicado perceber outras narrativas que também sofreram desse impacto.

Meu segundo capítulo, voltado para aspectos teóricos e metodológicos, exemplifica um pouco de minha construção de conhecimento realizada ao longo de 2 anos de mestrado, culminando em minha pesquisa. É importante que se entenda também o estado da arte com relação às pesquisas em música no período pandêmico e a relação do som com a sociedade, uma vez que meu texto não está diretamente relacionado à música e sim ao áudio.

Acredito que meu mapeamento mostra que o Brasil não está “parado” na criação de *podcasts*, mas ainda pode apresentar uma maior variedade de formatos e de diversidade por parte de seus criadores. É possível entender que parte do público ainda vê dificuldade em ter acesso e aceitar esse tipo de trabalho, com a atenção focada em entender o enredo que se apresenta. Isso fica perceptível, por exemplo, no depoimento de Denisson Gargione, que mostra que, apesar do engajamento ter sido baixo, a resposta que chegou ao grupo foi de quem foi retido pelo projeto. Esse mapeamento fornece uma fonte de consulta e até pode servir para a troca entre os grupos, que podem agora tentar formar uma corrente que solidifique melhor os áudio dramas entre o escopo geral dos *podcasts*.

Recordo aqui minhas camadas de análise propostas, definidas durante o decorrer da pesquisa, que serviram de norte para a criação desse texto. Considerei inicialmente o mapeamento de áudio dramas nas diferentes regiões do Brasil como um contexto geral, aberto às possibilidades interpretativas e adições. O mesmo me proporcionou uma segunda visão, que considerou, a partir de 6 trabalhos escolhidos, uma escuta mais aprofundada da diversidade de materiais disponíveis no nosso país no período pandêmico. Por fim, pude entrar em contato com duas propostas sonoras que fogem do escopo cultural do Sudeste e com as quais tive uma interação etnográfica pela qual interpretei o processo criativo a partir dos interlocutores desses projetos.

Teatro Para Ouvir me forneceu a perspectiva de uma dramaturga que foi chamada para participar de um projeto, trazendo seus materiais e, em conjunto com os idealizadores, realizar as adaptações necessárias para que os trabalhos pudessem ser compreendidos no áudio. Acredito que a maior contribuição do capítulo 4 de minha dissertação seja perceber o lugar dessa estudiosa negra baiana como uma dramaturga e atriz que expõe seus trabalhos, de cunho muito pessoal, e descobrindo as melhores maneiras de fazer a transposição de mídias enquanto mantém a mensagem principal, as escritas de si, em seus trabalhos, intactos. Houve, de minha parte, um distanciamento maior com essa proposta, também causada devido à distância física entre Porto Alegre/RS e Salvador/BA.

Já *Mundo Clandestino* me mostrou um pouco a experiência mais tradicional da etnografia, pois pude estar presente com um representante do grupo e fazer um breve deslocamento para encontrar Denisson. Foi aí que também realizei uma teorização maior, voltada à construção de mundos e entendendo a riqueza de detalhes de um trabalho que acabou tornando-se transmídia, circulando entre o palco, o som, a tela e talvez futuramente as páginas.

Começando por minha experiência prévia no campo teatral, e após minha introdução ao campo etnomusicológico, minha investigação tentou entender os significados diferentes atribuídos por atores sociais distintos em *podcasts* realizados em um dos principais períodos da história humana recente. Através de minha pesquisa, foi possível entender de maneira mais aprofundada os processos de criação e distribuição dos dois trabalhos, escolhidos entre um catálogo que foi mapeado ao longo de meu período no mestrado.

Minha apreciação e o compartilhamento analítico dos materiais, se fizeram de aportes para que a perspectiva de diálogo entre os interlocutores que realizaram os projetos e eu fosse a melhor possível, dentro das condições restritivas que cada situação me impunha. Ficaram nítidos os processos de negociação criativa, de produção e divulgação dos *podcasts* e a organização da expressividade desses grupos ao refletirmos sobre seus contextos sociais e motivações para a realização. Ainda, o trabalho é passível de outras potencialidades sonoras envolvidas, que têm a capacidade de ainda serem aprofundadas e descritas continuamente.

A experiência, por completo, me deixa grato, ao ter conseguido compreender, mesmo que brevemente, os aspectos etnomusicológicos que envolvem as pesquisas com som. Apesar das constantes mudanças, desde o início de meu

projeto, acredito que, ao finalizar esse texto, eu tenha sido capaz de potencializar discussões e dar maior subsídio teórico à temática dos áudio dramas, dentro do campo musicológico.

A área apresenta potencialidades sônicas percebidas a partir da escuta de diversos elementos que compõem cada projeto. Também torna-se evidente a conexão que é possível com os ouvintes desses trabalhos e seus aspectos dramáticos. Ao percebermos a riqueza sonora proporcionada por cada um desses trabalhos, exemplos pontuais dentre diversas propostas em várias regiões do país, ficam nítidas as possibilidades de estudo que ainda podem ser exploradas nesse campo interdisciplinar que une aspectos de diferentes áreas do campo artístico.

REFERÊNCIAS

- ABUD, Marcelo; ISHIKAWA, César Y.; GONZAGA, Luiz D. *Tendências do Podcast no Brasil: Formatos e Demandas*. FAAP – Faculdade Armando Álvares Penteado, Núcleo de Inovação em Mídia Digital, 2019. Disponível em: https://www.faap.br/nimd/pdf/2019-08_podcast_REV.pdf Acesso em: Agosto de 2023.
- ALMEIDA, José R. M. de; SANCHEZ, Leonardo Pellegrim. A cena musical virtual do saxofone: manutenção do fazer técnico e artístico de saxofonistas durante a pandemia. IN: *Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXXI*. 2021. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/view/File/681/397> Acesso em: Julho de 2023.
- ARAÚJO, Samuel. Etnomusicologia em tempos de pandemia: impasses ou pontos de fuga. IN: *Jornada de Etnomusicologia, VII; Colóquio Amazônico de Etnomusicologia*. 2020. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/956> Acesso em: Julho de 2023.
- ARAÚJO, Samuel; FUKS, Leonardo; *et al.* *Diálogos entre a acústica musical e a etnomusicologia: um estudo de caso de estilos vocais no samba carioca*. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 7, p. 52-67, 2003.
- ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar. *Música, Linguagem e Política: Repensando o papel de uma práxis sonora*. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 211-231, 2011.
- Audiodrama estreia nova temporada*. Portal ABC Repórter, 2023. Disponível em: <https://abcreporter.com.br/2023/03/27/audiodrama-estreia-nova-temporada/>. Acesso em: Julho de 2023.
- BARROS, Klênio; BARROS, Samuel; SEIXAS, Antônio. *Saberes emergidos na pandemia: caso do coletivo brasileiro de trombonistas*. *Revista Orfeu*, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 2-24, ago. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/21952/14608> Acesso em: Julho de 2023.
- BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (eds.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- BERTHO, Renan Moretti; RODRIGUES, Flávio. *Comunidades de práticas musicais na pandemia: distanciamento e virtualizações em três contextos*. IN: *Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXXI*. 2021.
- BESSA, V. de A.; LIMA, G. S. de; PÉREZ GONZÁLEZ, J. *O passado audível: origens culturais da reprodução sonora*. *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 7, n. 00, p. e020001, 2020. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13425>. Acesso em: Julho de 2022.

BUFARAH JUNIOR, Alvaro. *Podcast e as novas possibilidades de monetização na radiodifusão*. *Radiofonias — Revista de Estudos em Mídia Sonora*, Mariana-MG, v. 11, n. 01, p. 33-48, jan./abr. 2020.

CAETANO, Ester. *Audiograma ecoa vozes venezuelanas para contar a vida dos imigrantes em Porto Alegre*. Site Nonada, 02 de Setembro de 2021. Disponível em: <<https://www.nonada.com.br/2021/09/audiograma-ecoa-vozes-venezuelanas-para-continuar-a-vida-dos-imigrantes-em-porto-alegre/>>. Acesso em: Julho de 2022.

CARVALHO, Dora. *Máquina do tempo retrofuturista: o consumo da literatura steampunk*. IN: NUNES, Mônica Rebecca Ferrari (org.) *Cosplay, steampunk e medievalismo: memória e consumo nas teatralidades juvenis*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2017. p. 243-262.

CESPEDES, Fernando Garbini. *Todos somos DJs: como as redes sociais digitais amplificam a voz do homem comum e alteram os processos de construção do gosto musical*. Dissertação apresentada ao programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2013.

CHADE, Jamil; MANUS, Ruth. *10 Histórias para tentar entender um mundo caótico*. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2020.

COELHO, Luiza Fernandez. *Remapeando musicares: Bois em São Luís (MA) e localidades digitais frente à pandemia*. IN: Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXXI. 2021.

CONGRESSO INTERNACIONAL ALAS PERÚ, 31.; Associação Latinoamericana de Sociologia - ALAS, 2020, Lima/Perú. *Anais [...]* E-book (1203 p.). Tema: Produccion, Consumos Culturales y Medios de Comunicación. Disponível em: https://sociologia-alas.org/wp-content/uploads/2021/06/Dossier-GT-3-1_compressed.pdf Acesso em: Setembro de 2022.

Conheça podcasts sobre dramaturgia negra contemporânea: Teatro Para Ouvir e Afetos no Digital. Portal LeiaMaisBA, 2022. Disponível em: <https://leiamaisba.com.br/2022/03/30/conheca-podcasts-sobre-dramaturgia-negra-contemporanea> . Acesso em: Julho de 2023.

CORONATO, Vivian de C.; COLLAÇO, Vera (Orientação). *Radioteatro e o Direito de Sonhar*. IN: *XVII Congresso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino* (Universidad de Buenos Aires), Buenos Aires, 2009.

CRISE MIGRATÓRIA VENEZUELANA NO BRASIL. Site UNICEF. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/crise-migratoria-venezuelana-no-brasil>. Acesso em: Fevereiro de 2023.

DANN, Lance. *Only Half The Story: Radio drama, online audio and transmedia storytelling*. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, v. 12, n. 1-2, p. 141-154, 2014.

DREVER, John. *Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music*. Organised Sound, Cambridge University Press. Printed in the United Kingdom, 2002.

ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, X.; 2021. Porto Alegre. *Anais [...]*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021. Tema: Etnomusicologia no Brasil: Caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir. Disponível em: www.even3.com.br/anais/xenabet Acesso em: Julho de 2023.

ERLMANN, Veit (ed.). *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford: Berg, 2004.

FELD, Steven. *Alternativas Pós-Etnomusicológicas: A Acustemologia*. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*. Tradução de Rafael do Nascimento Cesar. Campinas, v. 10, n. 2, p. 193-210, 2020.

FONTANARI, Ivan Paolo de P. *Os Djs da Perifa: Música Eletrônica, Trajetórias e Mediações Culturais em São Paulo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.

FRANCESCONI, Aline; SCHMIDT, Anya; BIGNARDI, Felipe. *Audiodramas na Podosfera Brasileira*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Design de Interação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2021.

GARGIONE, Denisson Beretta; GRAEFF, Lucas. *Bricolagens Khaótica, memória social e engajamentos em Sr. Clandestino*. *Revista da FUNDARTE*. Montenegro, p.01-21, ano 20, nº 43, Outubro/Dezembro de 2020. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/733> . Acesso em: Agosto de 2023.

GARGIONE, Denisson Beretta; GRAEFF, Lucas. *CADERNO DE BORDO DO SR. CLANDESTINO: memórias e bricolagens de um processo de criação teatral*. *Revista Rascunhos*; Uberlândia (MG); p. 191-212; n. 1; v. 7, Jan./Jun. 2020.

GUAZINA, Laíze. *As configurações do trabalho musical e a pandemia da Covid-19: precarização, luto, resiliência e redes de cooperação*. *Opus*, v. 27, n. 3, p. 1-27, set/dez. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2701> Acesso em: Julho de 2023.

GOLDENBERG, Mirian. *A Arte de Pesquisar: Como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

GOMES, Isaac. *Episódio 1: Matinta Pereira*. Site da Rádio Web UFPA, 2020. Disponível em: <https://radio.ufpa.br/index.php/podcast-conto-ribeirinho/podcast-conto-ribeirinho/> Acesso em: Junho de 2023.

GUZY, Marianna. *Sonic Reflections: Observations of the Changing Soundscapes of the COVID-19 Pandemic*. SMITHSONIAN Center for Folklife and Cultural Heritage. 2020 Disponível em: <https://folklife.si.edu/magazine/crisis-changing-soundscapes-covid-19-pandemic>. Acesso em: Julho de 2023.

HACK, A.; LIMA, A. P. de . *Militância Podcaster Feminista: Um Exercício Etnográfico*. Revista Eco-Pós, [s. l.], v. 25, n. 3, p. 340–360, 2022. DOI: 10.29146/eco-ps.v25i3.27951. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27951. Acesso em: Fevereiro de 2024.

JILVAN, Christiano Lopes. *Com egressos da Unimontes, Oitava Cia de Teatro lança a peça radiofônica “Santo em Casa Faz Milagre?”*. Site da Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES, 2022. Disponível em: <https://unimontes.br/com-egressos-da-unimontes-oitava-cia-de-teatro-lanca-a-peca-radiofonica-santo-em-casa-faz-milagre/> Acesso em: Agosto de 2023.

JONKHEID, Eline Van der. *When Accessibility becomes storytelling: from audio description to audio drama*. Master's Thesis Translation, Faculty of Artes, Department of Applied Linguistics/Translation and Interpretation, University of Antwerp, 2016.

JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 7.; COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA, 5., 2020, Belém. *Anais [...]*. Belém: PPGArtes, 2021. E-book (306 p.). Tema: Etnomusicologia em tempos de pandemia: no ensino, na pesquisa e na extensão. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/956> . Acesso em: Julho de 2023.

KELMAN, Ari. *Rethinking the Soundscape - A critical genealogy of a key term in sound studies*. *Senses & Society*, v. 5, 2010.

Lançamentos marcam o resultado de intensa pesquisa da Companhia KHAOS Cênica sobre contemporaneidade. Portal Revista Onne & Only, 2021. Disponível em: https://onnerivista.com.br/news_post/2043/lancamentos-marcam-o-resultado-de-intensa-pesquisa-da-companhia-khaos-cenica-sobre-contemporaneidade/ Acesso em: Junho de 2023.

LERINA, Roger. *Audiograma retrata migração venezuelana em Porto Alegre*. Site Matinal Jornalismo, 09 de Outubro de 2020. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/notas/audiograma-retrata-migracao-venezuelana-em-porto-alegre/> . Acesso em: Julho de 2022.

MATTOS, Marcio. *A poética etnomusicológica na criação e no ensino de música em cursos de graduação*. IN: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, XXV. 2021. *Anais*

eletrônicos. Disponível em:
http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/993/public/993-4102-1-PB.pdf Acesso em: Julho de 2023.

MILLER, Kiri. *Playing Along: Digital Games, YouTube and Virtual Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

MIRANDA, Danilo. *Prefácio*. IN: SATURNINO, Andrea Caruso. *Ligeiro deslocamento do real: Experiência, dispositivo e utopia na cena contemporânea*. São Paulo-SP: Edições SESC, 2021.

MOTTA, Gabriel; MASSA, Clóvis. A tradução da informação estética em Max Bense a partir do processo transcriativo do audiodrama voz para cumaná: a construção de uma dramaturgia a partir do testemunho de venezuelanos refugiados no sul do Brasil. IN: *Congresso da Abrace, XI.*, 2021, online. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5095> . Acesso em: Julho de 2022.

MUCK, Bruno. CONVERSANDO COM MCs: reflexões sobre entrar em campo em meios virtuais na pandemia de COVID-19. IN: *Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia, VIII.* 2021. *Anais Eletrônicos*. Disponível em: <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/3717> Acesso em: Julho de 2023.

NASCIMENTO, Cristiane. *Quilombo do Sopapo: Jovens autônomos e auto-organizados em prol da resistência*. Site Ibercultura Viva. 05 de Maio de 2016. Disponível em:
<https://iberculturaviva.org/portfolio/quilombo-do-sopapo-a-resistencia-pela-arte/>. Acesso em: Julho de 2022.

NASCIMENTO, Samantha. *Podcast Audiodrama estreia nova temporada*. Portal E-Urbanidade, 2023. Disponível em:
<https://urbanidade.com.br/podcast-audiodrama-estreia-nova-temporada/>. Acesso em: Junho de 2023.

OLIVEIRA, Pedro Ivo. *Organização Mundial da Saúde declara pandemia de coronavírus*. Portal Agência Brasil. Disponível em:
<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-03/organizacao-mundial-da-saude-declara-pandemia-de-coronavirus> Acesso em: Julho de 2023.

PAZ, Gaspar. *Samuel Araújo: a práxis sonora como forma de ação política e como espaço da alteridade*. Revista Brasileira de Música - PPG Música - Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 31, n.2, p. 91-102, Jul./Dez. 2018. Disponível em:
<https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/26280>. Acesso em: Março de 2024.

Podcasts baianos apresentam dramaturgia negra contemporânea. Portal Aldeia Nagô, 2022. Disponível em:
<https://www.aldeianago.com.br/noticias2/30563-podcasts-baianos-apresentam-dramaturgia-negra-contemporanea> Acesso em: Junho de 2023.

QUEIROZ, Fabrício. *Episódio 2: As Cobras Encantadas da Amazônia*. Site da Rádio Web UFPA, 2020. Disponível em: <https://radio.ufpa.br/index.php/podcast-conto-ribeirinho/episodio-2-as-cobras-encantadas-da-amazonia/>. Acesso em: Junho de 2023.

QUEIROZ, Fabrício. *Na Cuia Produtora Cultural e IFNOPAP apresentam novo projeto e ações para 2020*. Site da Rádio Web UFPA, 2020. Disponível em: <https://radio.ufpa.br/index.php/ufpa-noticias/na-cuia-produtora-cultural-e-ifnopap-apresentam-novo-projeto-e-aco-es-para-2020/>. Acesso em: Junho de 2023.

QUEIROZ, Fabrício. *Episódio 3: Caboquinhos Encantados*. Site da Rádio Web UFPA, 2020. Disponível em: <https://radio.ufpa.br/index.php/podcast-conto-ribeirinho/episodio-3-caboquinhos-encantados/>. Acesso em: Junho de 2023.

RÁDIO SOPAPO EM TESTE NO AR - RUÍDOS URBANOS. Site Quilombo do Sopapo, 21 de Setembro de 2014. Disponível em: <http://quilombodosopapo.redelivre.org.br/2014/09/21/rdio-sopapo-em-teste-no-ar-ru-dos-urbanos/>. Acesso em: Julho de 2022.

Revista Música USP. *Dossiê "música em quarentena"*. v. 20, n. 2 (2020). Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusical/issue/view/11831> Acesso em: Julho de 2020.

RICE, Tom. *Acustemology*. IN: Callan, Hillary (ed.). *International Encyclopedia of Anthropology*. John Wiley & Sons, Ltd. Published. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea2000>. Acesso em: Março de 2024.

ROCHESTER, Rachel. *We're Alive: The Resurrection of the Audio Drama in the Anthropocene*. *Philological Quarterly*, v. 93, n. 3, p. 361-381, 2014.

SAMUELS, David et al. *Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology*. *Annual Review of Anthropology*, v. 39, n. 1, p. 329-345, 2010.

SANTANA, Mônica. *Live - Oficina de Escrita Performativa*. Canal do Youtube da Festa Literária Internacional Praia do Forte, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j3z2LbB12Gg> Acesso em: Outubro de 2023.

SANTANA, Mônica. *Mônica Santana (BA) - Entrevistas Públicas com Dramaturgos*. Canal Melanina Digital, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xX5SfKCD5LQ> Acesso em: Outubro de 2023.

SANTOS, Gabriel Islaz Gonçalves dos. *"Bom barulho da baixada" em modo digital: Uma etnografia virtual sobre a cultura lo-fi entre músicos da periferia do Rio de Janeiro (RJ)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/238302> Acesso em: Julho de 2023.

SATURNINO, Andrea Caruso. *Ligeiro deslocamento do real: Experiência, dispositivo e utopia na cena contemporânea*. São Paulo-SP: Edições SESC, 2021.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música. Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SOMMER, Henrique Garcia. *Criações Artísticas Para Audiodrama*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2018.

Sopapo de Mulheres. Site Quilombo do Sopapo, sem data. Disponível em: <https://quilombodosopapo.redelivre.org.br/sopapo-de-mulheres/>. Acesso em: Julho de 2022.

SPRITZER, M.; GRABAUSKA, R. *Bem Lembrado - Histórias do radioteatro em Porto Alegre*. Porto Alegre/RS: Editora AGE/Nova Prova, 2002.

SPRITZER, Mirna. *O corpo tornado voz: A experiência pedagógica da peça radiofônica*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2005.

SPRITZER, Mirna. *O exercício radiofônico como prática da palavra, da vocalidade e da escuta*. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 089–098, 2014. DOI: 10.5965/1414573101222014089. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014089>. Acesso em: Fevereiro de 2024.

SPRITZER, Mirna. *As Múltiplas Vozes da Cena*. IN: *Anais... VIII Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida*, Belém (PA), 2018.

VALENTE, Heloísa A. D. *Ai, se eu te pego! Víroses, contaminação, canção e instantaneidade midiática*. *ICTUS Music Journal*, v. 15, n. 1, Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/44649/24874> Acesso em: Julho de 2023.

VALENTE, Heloísa A. D. *Quem canta, seus males espanta! Performance e criação musical em tempos de SARS-Cov2*. *Revista Música, [S. l.]*, v. 23, n. 2, p. 1–20, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/216703>. Acesso em: Abril de 2024.

STUEMPFLE, Stephen. *SEM Launches Website on Musicians in America during the COVID-19 Pandemic*. 2021. Disponível em: <https://www.ethnomusicology.org/news/news.asp?id=566770&hhSearchTerms=%22covid%22> Acesso em: Julho de 2023.

VALENÇA, Ernesto. *Paralelos entre a ação teatral e a direcionalidade musical*. Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2018.

VELHO, Gilberto. *O Desafio da Proximidade*. In: VELHO, G.; KUSCHNIR, K. (org.) *Pesquisas Urbanas*. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

VERMA, Neil. *The Arts of Amnesia: The Case for Audio Drama, Part One and Two*. Chicago: North-Western University, 2017.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1988.

VOZ PARA CUMANÁ. Site Porto Alegre em Cena, 25 de Outubro de 2021. Disponível em: <https://www.portoalegreemcena.com/single-post/voz-para-cuman%C3%A1-um-dia-de-f%C3%A9ria>. Acesso em: Julho de 2022.

WOOD, Abigail. *E-Fieldwork: A paradigm for the twenty-first century*. IN: *New Ethnomusicologies*. The Scarecrow Press, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2005.

