



RELATO DE EXPERIÊNCIA DE UMA ATRIZ CANTANTE: experimentação cênica, entrelaçando o Cabaré e as antigas canções de amor

ANGELA DALTRO

Rosangela Souza Daltro dos Santos. Nome artístico Angela Daltro. Autora do trabalho aqui compartilhado. Atriz de Teatro desde 2005; Mãe e Pai de duas meninas e discente da Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro/ Universidade Federal da Bahia (UFBA), desde 2021. Atuou na Cia de Teatro da UFBA, em *Vozes de sangue negro*; na Residência Pedagógica-CAPES, com publicação em Anais, e no PIBExA com a Experimentação cênica *Eclipse de Amor*.

LÍVIA SUDARE DE OLIVEIRA

Lívia Sudare. Coautora. Artista e pesquisadora de Cabaré; Doutora em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e, atualmente, é Professora Adjunta na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo o compartilhamento do processo de construção da experimentação cênica, fruto de uma pesquisa realizada com o apoio do Programa Institucional de Experimentação Artística-PIBExA, da Universidade Federal da Bahia. Realizada no segundo semestre de 2023, a criação cênica teve por propósito investigar a possibilidade da criação de uma cena teatral a partir da utilização de técnicas de contação de histórias, em direto diálogo com canções de amor do cancionário popular brasileiro e com a linguagem do Teatro de Cabaré. O relato apresenta o caminho percorrido para que o projeto se concretizasse, evidenciando as etapas decisórias, bem como questões técnicas enfrentadas durante o processo formativo/criativo.

PALAVRAS-CHAVE:

Canções de amor. Teatro de Cabaré. Contação de História.

EXPERIENCE REPORT OF A SINGING ACTRESS: Scenic Experimentation Interweaving Theater, Cabaret, and Old Love Songs

ABSTRACT

The aim of this article is to share the process of constructing a scenic experimentation, the result of research conducted with the support of the Institutional Program of Artistic Experimentation (PIBExA) at the Federal University of Bahia. Carried out in the second semester of 2023, the scenic creation sought to investigate the possibility of creating a theatrical scene by using storytelling techniques, in direct dialogue with love songs from the Brazilian popular songbook and the language of Cabaret. The report presents, I discuss the path taken to bring the project to fruition, highlighting the decision-making stages, as well as the technical challenges faced during this process.

KEYWORDS:

Love songs. Cabaret Theater. Storytelling.



INTRODUÇÃO

Um palco à meia luz estampado com rendas vermelhas e outros tecidos diáfanos que deixam passar a luz que vem do fundo. Entre a luz e a sombra, é possível ver uma mulher, uma dama de vermelho que, assim, um pouco eclipsada pelo carmim daqueles panos, conversa ao telefone com um amor que não corresponde a seus sentimentos. Ali, baixinho, a melodia de amor nos lembra que, posicionada em cena, uma musicista toca seu violão. Artistas da noite que são, as duas mulheres se encontram para fazer o show daquela noite. Afinal, o show deve sempre continuar, apesar dos corações partidos. Em meio a relatos de encontros e desencontros, a Dama da Noite despeja seu coração em canções de amor.

A descrição acima poderia ser a sinopse da experimentação cênica *Eclipse de Amor*, uma pesquisa artística realizada no segundo semestre de 2023, que contou com o apoio do Programa Institucional de Experimentação Artística – PIBExA. O resultado artístico final deste trabalho foi apresentado em diversos espaços da cidade de Salvador, quais sejam: o Teatro Boca de Brasa, junto à comunidade de Valéria; o Teatro da UNEB, com a comunidade do Cabula, a convite do Festival ÍYÁ’S de Mulheres; no Teatro Experimental da Escola de Dança da UFBA; e dentro da programação do Seminário Estudantil em 2023, no Teatro Martim Gonçalves, como parte do 1º Festival Ocupa ETUFBA, já no ano de 2024.

Apresentamos aqui este relato de experiência, por compreender que a construção do conhecimento, ainda mais quando falamos de arte, dá-se também a partir das vivências dos próprios artistas, e em consonância com os seus processos criativos. Mônica Ramos Daltro e Anna Amélia de Faria (2019) destacam a importância do relato de experiências como “mais uma possibilidade de criação de narrativa científica, especialmente no campo das pesquisas capazes de englobar processos e produções subjetivas, como é o caso da psicologia e das ciências humanas aplicadas, entre outras” (Daltro; Faria, 2019, p. 223).

Na visão de Larrosa (2015, p. 18), a experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém ao mesmo tempo, quase nada acontece”. E esse acontecimento que nos toca é subjetivo, singular, ressoando para cada participante de forma distinta. Aqui, o caminho foi imprevisível,



neste lugar de imersão, que possibilitou uma abertura para o novo com sensibilidade, reflexão, medo e gozo; sendo, desse modo, um caminho de transformação para cada participante.

Ricardo Mussi, Fábio Flores e Claudio Almeida (2021) entendem a experiência como o ponto de partida para a aprendizagem; nesta perspectiva, relatos de experiência permitem a “apresentação de crítica, de práticas e/ou intervenções científicas e/ou profissionais” (p. 60).

Assim, no presente relato de experiência, que evidencia o processo de criação da discente (a atriz Angela Daltro) e elementos do seu trajeto formativo, utilizou-se uma metodologia qualitativa, apresentando, além do relato, imagens coletadas ao longo do trajeto criativo, bem como de apresentações. A pesquisa cênica se fundamenta nas contribuições de Bertolt Brecht para o gênero, bem como estabeleceu um diálogo com as investigações e contribuições acadêmicas de Christina Streva, Armindo Bião e Livia Sudare.

DO SURGIMENTO DA IDEIA AO LEVANTAMENTO DE PERGUNTAS

A primeira fagulha criativa para a criação desse projeto surgiu durante uma aula da disciplina de Técnicas Básicas – Escola de Teatro da UFBA, quando a professora, Ana Paula Penna, solicitou que os discentes buscassem músicas ou poemas que pudessem funcionar como disparadores para o início da criação de uma cena. Escolhi uma canção que ouço minha mãe cantar desde a infância: “Fica comigo esta noite”, na voz de Núbia Lafayette, imortalizada por Nelson Gonçalves. Intrigada com o processo, distanciei-me do grupo para ouvir a música e logo me veio a imagem de uma artista da noite chegando para trabalhar, impulsionada pelo desejo de ver ou ficar com alguém especial. Divaguei sobre essa



ideia e a identidade da personagem/persona foi ficando mais clara para mim: “E se ela fosse uma cantora de Cabaré?”

Nesse ponto, lembrei-me do artigo *A Nova Mulher: inquietações masculinas e burlas femininas no cabaré berlinense*, da professora e pesquisadora Livia Sudare, no qual ela investiga a performance feminina no Cabaré¹ e sua forte relação com a execução de *chansons*. Segundo ela, a *chanson* trata-se de

[...] um estilo polifônico de canção com versos repetidos que nasceu por volta de 1400 nas tavernas francesas e foi muito utilizada como uma forma de registro e crítica do cotidiano. Fortalecida pelo uso da sátira, a *chanson* também foi utilizada como forma de protesto. Para Wolfgang Ruttkowski (2001, p.45), mais do que um tipo de música, a *chanson* de cabaré demanda uma performance intencional (Sudare, 2021, p. 7).

As canções de amor também estão presentes no Cabaré. Foi a partir dessa constatação que surgiu a inspiração para a cena, com a possibilidade de desenvolver um diálogo com alguns elementos desta linguagem. Naquele momento em sala de aula, planejei a cena com uma mesa que delimita o espaço de um camarim-palco. Chegando no camarim, a personagem liga para o seu objeto de afeto e, ao se sentir dispensada, dispara a sequência que vai se seguir na cena. E nessa construção, ao pisar no palco e cantar a canção “Fica comigo esta noite”, e é com surpresa que, após a apresentação desse improviso, fui questionada pelos colegas sobre a canção, desconhecida pela maioria.

Percebi, assim, que muitos dos nossos grandes artistas do cancionero popular brasileiro são desconhecidos para os jovens de hoje. Enxerguei, então, a possibilidade de trazer um pouco dessas histórias de amor e desamor contidas nestas canções para a cena. Busquei na memória, histórias contadas por minha mãe e minha avó, memórias afetivas que para mim sempre estiveram conectadas às músicas cantadas por ambas durante a minha infância. A pergunta que balizou este processo criativo inicial foi: Como criar uma cena teatral do zero, sem texto dramático, tendo como ponto de partida a música popular brasileira e as histórias femininas de amor e de desilusões herdadas de minha linhagem feminina?

¹ Como gênero do teatro, *Cabaré* indica espetáculo realizado em cafés, tavernas, casas noturnas, anfiteatros, cabarés (espaço físico) composto por improvisações; canções; esquetes cômicas; cenas burlescas; sátiras; marionetes; mágica; acrobacias; discursos; manifestos.



No atual cenário, é necessário manter viva as memórias, ressaltando a relevância dos grandes artistas que fizeram história em nosso país, dando visibilidade internacional à música popular brasileira e ao nosso fazer teatral, que caminham juntos. A pesquisa, então, une as linguagens para falar de relacionamentos, de amor, da sociedade, e atravessa as histórias femininas de amor e desamor, tão frequentes na atualidade. Relacionamentos líquidos, em uma sociedade que se desfaz em sua flacidez. Para Bauman (2004, n. p.), “A era da modernidade líquida em que vivemos – um mundo repleto de sinais confusos, propensos a mudar com rapidez e de forma imprevisível – é fatal para nossa capacidade de amar, seja esse amor direcionado ao próximo, nosso parceiro ou a nós mesmos”.

Atualmente, as relações sociais têm sido cada vez mais mediadas pelas redes sociais, criando um distanciamento que não privilegia as relações interpessoais pautadas no contato direto e presencial. Ademais, vivenciamos um cenário pandêmico recente, que nos confinou ainda mais no ambiente digital (redes sociais, plataformas, canais, aplicativos, sites) e os impactos dessa vida mediada pela tecnologia têm sido sentidos em várias esferas da vida. Nos idos de 2020 e 2021, até mesmo o nosso fazer artístico esteve segregado aos limites das telas, instaurando reflexões profundas acerca do que é teatro e qual a sua relação com a ideia da presença.

AS INFLUÊNCIAS DO TEATRO DE REVISTA E DO CABARÉ NESTA INVESTIGAÇÃO CÊNICA

As canções que selecionei para essa experimentação cênica destacam-se no cancionário popular brasileiro. A relação entre a música popular brasileira (MPB) e o teatro de revista foi historicamente significativa e multifacetada, apresentando, ao longo das décadas de convívio, uma interação simbiótica. Um formato de teatro musicado,



o teatro de revista teve seu auge no Brasil entre final do século XIX e meados do século XX e caracterizou-se por sua estrutura fragmentada composta por esquetes humorísticos, sátiras políticas e números musicais. Nesse contexto, a música desempenhou um papel crucial, tanto como forma de expressão artística quanto como elemento de crítica social. A MPB e o teatro de revista dialogaram de várias formas, com o teatro frequentemente servindo de plataforma para o surgimento e a popularização de canções que se tornaram emblemáticas da nossa cultura. Artistas de renome, como Chiquinha Gonzaga, Lamartine Barbo e Ary Barroso, iniciaram suas carreiras ou consolidaram sua fama através de suas participações no teatro de revista, contribuindo para a incorporação de elementos da música popular ao imaginário coletivo nacional.

Em seu artigo “Cabaré ou Revista? aproximações, distanciamentos e hibridismos” incluído no *Dossiê Cabaré, burlesco e outros teases* da Revista Cena, do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a professora Lívia Sudare apresenta as origens do cabaré enquanto linguagem artística e do teatro de revista enquanto um subgênero de teatro musicado, enraizando ambos em sua origem comum: o teatro popular. Mas afinal de contas, o que seria então o teatro popular? Para Joel Schechter (2003, p. 4) a expressão faz referências “àqueles trabalhos que tem apelo físico e visual, que podem ser transmitidos oralmente, que são de compreensão imediata, de fácil itinerância, que não fazem concessões ao poder e à tirania, e que tem o apoio do público”. De acordo com Sudare (2024, p. 3), dentre os tipos de teatro popular estão o o circo, o *vaudeville*, a pantomima, a palhaçaria, a comédia física, o teatro de marionetes, o cabaré, o teatro de revista e o melodrama. Herdeiros da mesma origem, cada manifestação artística mencionada seguiu seu caminho investigativo, desenvolvendo suas especificidades cênicas e seus *modus operandi*².

Atualmente, no Brasil, houve uma retomada de montagens espetaculares que se intitulam cabaré ou teatro de revista, ou ainda cabaré-revista; um fenômeno que pode ser observado durante o período da pandemia de covid-19 e que segue tendo suas reverberações na cena brasileira até o momento. Isso acontece, segundo a professora Lívia Sudare, porque

As fronteiras entre a linguagem artística cabaré e o teatro de revista enquanto gênero de teatro musicado são identificáveis, mas em tempos de crise, elas se borram. As infiltrações revisteiras na cena cabareteira, seja na figura da vedete, seja na celebração de uma brasilidade tropical, contraditória e festiva, nos

² Para maiores informações sobre diferenças conceituais entre teatro de revista, cabaré e outros gêneros de variedades, consultar Sudare (2024).



mostram que apesar/por conta das distopias – parafraseando Francisco Mallmann (2018) – ‘haverá festa com o que restar’. Se hoje um programa de cabaré se intitula também de revista, é porque há nele a celebração e a provocação de nossas raízes. O teatro de revista se propôs antropofágico antes mesmo deste conceito ganhar corpo e como um ouroboros consome a sua própria cauda apenas para ressurgir em diálogo quando clamado pelos tempos. De seu relacionamento com o cabaré nasceram e nascerão várias quimeras (Sudare, 2024, p. 11).

Para essa investigação cênica, quis entender, para além de possíveis diferenças conceituais, as aproximações entre cabaré e teatro de revista, no intuito de identificar quais mecanismos cênicos e elementos históricos eu poderia utilizar como ponto de partida para meu processo criativo. O luxo decadente das vedetes, a intensidade com que as canções de amor eram interpretadas, a dramaturgia fragmentada, a liberdade criativa da performer, todas essas influências podem ser localizadas tanto na história do teatro de revista quanto na do cabaré.

A CANÇÃO COMO POTENCIALIZADORA DE CONSTRUÇÕES CÊNICAS

A escolha pelo uso da canção em cena deu o pontapé inicial para a investigação cênica, sendo que as letras serviram como inspiração para o desenvolvimento da história e da personagem Dama da Noite. Nesse ponto, a busca por informações sobre a música popular brasileira foi de extrema importância para entender as mudanças sociais e as permanências na contemporaneidade. No palco faço uma reverência a artistas do passado como Chiquinha Gonzaga, Nelson Gonçalves, Núbia Lafayette, o compositor Bolinha e homenageio a saudosa Marília Mendonça, que ousou cantar a sofrência em nosso tempo.



A escolha artística de trabalhar com as *chansons* me conduziu pelos caminhos da pesquisa sobre cabaré e teatro de revista. Assim, ainda sem maiores pretensões, deparei-me com a tradição de diálogo que o teatro brasileiro tem estabelecido com o teatro musicado. Conforme aponta Livia Sudare,

O Brasil possuiu uma relação de longa data com o teatro musicado e os gêneros ligeiros. Das casas de ópera construídas no século XVIII aos cabarés que vêm surgindo nos últimos anos em algumas capitais brasileiras, ‘o antes e o depois do teatro brasileiro é intrinsecamente ligado ao teatro musicado, aos diversos tipos de teatro musicado popular’, como defende Larissa de Oliveira Neves em seu artigo ‘Uma ode ao teatro musical nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo’ (Neves, 2021, p. 4). De tempos em tempos, os mecanismos e as referências do teatro de revista e do cabaré são retomados por importantes grupos no cenário teatral brasileiro (Sudare, 2024, p. 2).

A historiografia aponta para uma relação de benefícios mútuos entre o teatro musicado e a música popular brasileira. Como bem aponta Neyde Veneziano (2012, p. 437), “A ligação entre Teatro de Revista e a música popular estreitava-se cada vez mais, pois o teatro exercia o papel de divulgador da música popular, já que o rádio só seria instalado e popularizado tempos depois”. Nos palcos do teatro de revista, eram lançados os futuros sucessos musicais.

Vale realçar também a performance, e sua contribuição nessa pesquisa em aliança com as linguagens utilizadas na cena, enfatizando a força da presença, das ações e dos gestos no estabelecimento de conexão com o público. Na visão de Josette Ferál (2008, pg. 209), “[...] No teatro performativo, o ator é chamado a ‘fazer’ (doing), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo” .

O trabalho artístico que tem como guia a linguagem artística do cabaré não é, segundo Livia Sudare (2021, p. 9), “regido pelas regras do papel dramático” ou como aponta Bertolt Brecht, em seus *Diálogos de Messingkauf*, ‘não é a peça, mas sim a performance que é o verdadeiro propósito de todo o esforço’” (Brecht, 1994, p. 74). Em cena se estabelece o que Christina Streva (2017, p. 131) chamou de Paradoxo Personagem-Persona. Segundo a pesquisadora, os atores e atrizes transitam por diferentes personagens ao longo de uma performance de cabaré.



Em meu processo criativo, criei a personagem/persona “Dama da Noite”, que é uma cantora de cabaré, mas também é, ao mesmo tempo, um conjunto de lembranças minhas das cantorias realizadas por minha mãe e por minha avó, a soma das dores e dos sabores dos amores de tantas outras mulheres, incluindo ainda sonhos íntimos, memórias e lembranças minhas.

E nesse processo, é fundamental pensar a relação com o público e as potencialidades de sua interação com a cena. Assim, a concepção cênica se sustentou em uma estética que potencializa a presença e a relação artista-espectador, tendo os devidos cuidados com gestos e símbolos, e sua importância na cena. De acordo com Ferál (2008, p. 209), “[...] A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (*se met en place*)”. Livre dos limites estabelecidos pelo personagem dramático, a minha pesquisa se deu de forma mais livre e independente, fortalecendo-se com uma forte conexão com o social e o individual.

Conforme já foi mencionado, a semente desta investigação cênica surgiu a partir de uma memória afetiva com relação a minha mãe e a música “Fica comigo esta noite”, que escutava na radiola e em disco de vinil. Durante o tempo previsto para o exercício, debrucei-me sobre a letra da canção, levantando questões como: “Quem seria a(o) personagem?”, “O que faz e o que sente?”, “Em que espaço está?”, “De onde fala?”, “Com quem e para quem fala?”. Fui em busca dos sentimentos evocados pela canção não só de quem a ouve, mas também dos da persona que expõe seu coração com a música. Tentei entender a sua personalidade, como veste, anda, fala, seu comportamento social e todas as perguntas necessárias para essa construção, e ação desse corpo na cena.

O ator deve utilizar a imaginação com parcimônia. O ator constrói a figura progredindo frase por frase, como se devesse se certificar do que sabe a seu respeito em cada fala que ela diz, ouve ou capta, reunindo confirmações e contradições cena a cena. Ela impregna esse processo *passo a passo* na memória, para que no término de seu estudo esteja em condições de representar a figura, no seu desenvolvimento *passo a passo*, para o espectador. Esse *passo a passo* precisa ser constante não só em função das transformações pelas quais a figura passa nas situações e acontecimentos da ação, mas também em função do seu desvelamento da sua própria construção



diante do espectador. Assim, serão asseguradas as surpresas, por vezes minúsculas, mas importantes, que a figura reserva ao espectador, que é mantido desse modo na postura de quem reaprende descobrindo [...] (Brecht, 2022, p. 44 e 45).

A construção se remeteu para além do repertório já concebido de vivências anteriores em grupos, cursos, oficinas na UFBA, e atravessou a pesquisa da professora Lívia Sudare sobre o cabaré, como já citado. Foi definido o espaço de cena como um palco italiano, mas com um diferencial: além do espaço espetacular, haveria também um camarim em cena, desnudando uma ideia de bastidores, local onde o espectador vê a chegada da personagem para trabalhar no cabaré. A ideia era transmitir um pouco mais da intimidade da artista antes da sua entrada no palco, processo esse que o público costumeiramente não vê. E, então, finalmente ela entra em cena, para compartilhar suas histórias de amor e desamor com o seu público, forçando-o a refletir sobre a fragilidade das relações amorosas na contemporaneidade, uma provocação que ecoa Zygmunt Bauman.

E assim é numa cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro. A promessa de aprender a arte de amar é a oferta (falsa, enganosa, mas que se deseja ardentemente que seja verdadeira) de construir a 'experiência amorosa' à semelhança de outras mercadorias, que fascinam e seduzem exibindo todas essas características e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço (Bauman, 2004, p. 18).

E ainda em reflexão sobre as construções dessa personagem que fala e sente essas promessas de amor, em uma cultura que está cada dia mais rápida em construir e desconstruir, o trabalho foi construído com a urgência poética de não esconder, e sim mostrar a persona em sua intimidade. Assim sendo, o palco ficou sendo a representação da máscara teatral representando a dualidade das emoções. Uma mesa (penteadeira) e uma cadeira simulam um camarim e, ao pisar em um determinado limite desse espaço, a personagem se encontra com o seu público no sagrado palco.



A cena tem início quando ela chega para trabalhar em um cabaré e, após acomodar suas coisas e começar a se arrumar, liga para alguém. Em seguida, depois de uma decepção amorosa, ela já não vai entrar só para cantar; ela quer desabafar e incentivar uma reflexão sobre os relacionamentos na atualidade e estimular o público a sofrer junto com ela. Aqui, a cena seria apenas cantar, mas, ao observar o público-discente no processo em sala de aula, improvisei, na performance, uma história que minha avó contava sobre desamor, antes da canção. Como já mencionado, os discentes mais novos não conheciam nem a canção nem muitos dos nossos grandes artistas. Percebi aqui a importância de ampliar a pesquisa e a criação, com essas histórias de amor e desamor contadas por eles.

AS MUSAS SE ENCONTRAM: O TEATRO E A MÚSICA EM ECLIPSE DE AMOR

Após a experiência em sala de aula, decidi enveredar pela pesquisa artística, incentivada pelo lançamento do Edital 2023 lançado pelo PIBExA. Devido ao meu interesse em utilizar elementos da linguagem do teatro de Cabaré, entrei em contato com a professora Lívia Sudare, convidando-a para ser minha tutora nesse processo.

Inicialmente, dei à experimentação cênica o nome de “Lua Branca”, porém, durante conversas com a professora, ao trocarmos ideias sobre cenários e figurinos, e ainda na escrita do projeto, foi sugerido o nome “Eclipse de Amor”, por tudo que estava contemplado na proposta. O texto falava de amor, antigas canções, história de vó e falava sobre a lua durante quase todo o seu percurso, a lua e os amantes. Eu sabia, desde o início, que, se o projeto fosse aprovado, gostaria de estabelecer conexões com a Escola de Música da UFBA, motivo pelo qual contemplei, em minha proposta orçamentária, uma verba de bolsa para a contratação de um discente dessa unidade.



Com a aprovação e a disponibilização da verba, Laiane Borges, musicista soteropolitana e discente do curso de Música Popular da UFBA, juntou-se ao projeto. Disponibilizei ainda duas bolsas para pesquisa em produção, contando com os bolsistas Thalita Balmes e Giulivan Santana, discentes da Licenciatura em Teatro. Com o grupo formado, apresentei o projeto e começamos o nosso processo investigativo. Os ensaios aconteceram nas salas do PAF V da UFBA, na Avenida Milton Santos, ex-Adhemar de Barros no bairro de Ondina, na Escola de Música da mesma universidade, e no Espaço Xisto Bahia, no bairro dos Barris, em Salvador.

Nesse primeiro momento, consciente da importância de saber um pouco mais sobre as antigas canções, e por sugestão da professora Maria Eugênia Millet, inscrevi-me na disciplina de Música Popular Brasileira da Escola de Música da UFBA, ofertada pelo professor Wellington Mendes. Lá encontrei um ambiente rico em aprendizados sobre grandes artistas brasileiros, conhecendo músicas encantadoras que contavam histórias pessoais e de épocas distintas. Aprendi mais sobre o período da Bossa Nova, que trouxe as canções cantadas em sussurros, num tempo em que as pessoas passaram a se reunir em boates e apreciar canções ao pé do ouvido, com bebidas, comidas, histórias de amor, e muita trama, e esse sussurrar foi contemplado na experimentação cênica em processo de criação. Conhecer mais sobre as diversas formas de cantar presentes ao longo da história da música popular brasileira, bem como de que forma a música comunica e debate o seu tempo, contribuiu para que eu pensasse a respeito do que gostaria de transmitir com a minha cena.

Percorri diversos períodos da história da música a fim de selecionar os títulos que executaria em “Eclipse de Amor”. Comecei com a escolha de “Lua Branca”, composta por Chiquinha Gonzaga para a burleta *Forrobodó* de 1912. A canção “Fica comigo esta noite”, de Adelino Moreira e Nelson Gonçalves, em 1961, mas gravada na minha memória a partir da interpretação de Núbia Lafayette, não poderia ficar de fora, visto que foi a minha relação afetiva com a canção o disparador para o início dessa investigação artística. Segui pelos caminhos da desilusão amorosa com a canção “Boneca Cobiçada”, de 1956, do compositor Euclides Pereira Rangel, o Bolinha, gravada por diversos artistas brasileiros, tais como Carlos Galhardo, Millionário e José Rico, Palmeira e Biá, dentre outros. Finalizei a experimentação com a canção “Eu sei de cor”, de Marília Mendonça, por sugestão da professora Lívia Sudare, sendo que, nessa canção, tentei utilizar a técnica *diseuse* ou o canto falado, *criado* pela cantora de Cabaré Yvette Guilbert no final do século XIX na França. De acordo com Sudare (2021, p. 8), *diseuse* consiste em uma “técnica de suspensão do ritmo [que] envolvia o abandono temporário da métrica em detrimento da expressão e do conteúdo, abrindo espaço para a aceleração ou desaceleração das palavras, intercalando canto e fala”.



Além da pesquisa sobre história da música brasileira, teatro de revista e cabaré, a contação de história fez parte do processo e, entre uma canção e outra, a Dama da Noite conta histórias que ouviu de mulheres ao longo da sua vida. Na visão de Ângela Café (2020), o contador de história passa a existir dentro de cada um quando abrimos bem os ouvidos para um conto. Histórias de amor e desamor não só foram pesquisadas através da oralidade das mulheres mais velhas de minha família, mas também trouxe histórias que foram lembradas durante a caminhada com escuta de outras mulheres. Conforme Bauman (2004, p. 15), “Nem no amor nem na morte pode-se penetrar duas vezes – menos ainda que no rio de Heráclito. Eles são, na verdade, suas próprias cabeças e seus próprios rabos, dispensando e descartando todos os outros”. Não se ama da mesma forma e, assim, a Dama da noite, a cada história, compartilha um novo olhar sobre os sentimentos.

O PASSADO TROUXE NÃO APENAS REFERÊNCIAS ESTÉTICAS, MAS TAMBÉM PARCERIAS ARTÍSTICAS E PEDAGÓGICAS

Durante o processo de elaboração de uma visão estética do cenário e do figurino, lembrei-me de um apontamento do pesquisador/artista Armindo Bião (2009, p. 222), que disse: “Assim é o teatro, como a vida coletiva, da qual é metáfora preciosa e reveladora; e espelho translúcido: todos juntos fazemos o espetáculo e a vida social”. Ou seja, compreendi, desde o início, que essa etapa da criação seria coletiva. *A priori* fui em busca de

profissionais da área que pudessem colaborar. E o cenógrafo, figurinista, artista visual e produtor cultural, Edy Ribeiro, com quem eu já havia trabalhado no passado, interessou-se pela pesquisa. Após nossos diálogos e a partir de conversas com a professora Lívia Sudare, o profissional apresentou um desenho do cenário que contemplou a linguagem do cabaré e a minha vontade de ter um camarim em cena. O seu ateliê cenográfico foi fundamental para a concretização da estética da cena que propunha. O cenógrafo contribuiu ainda com indicações de uma profissional para a confecção do figurino da personagem, conduzindo-me até Guida Maria.

A designer de moda e figurino, Guida Maria, trabalha no centro técnico Teatro Castro Alves como Coordenadora Administrativa do setor de figurino; atuando como estilista, modelista, costurando para espetáculos de teatro, dança, para cinema, apresentações da orquestra sinfônica e shows musicais, compondo o corpo de costureiras do Teatro Castro Alves. Em relação aos figurinos da musicista Pérola, e do apresentador Hans, surgidos ao longo do processo, estes foram construídos pelos próprios artistas a partir de peças de roupas que já possuíam.

Importante ressaltar que a parceria com Edy Ribeiro resultou ainda em um estreitamento de laços com o Espaço Boca de Brasa, localizado na comunidade de Valéria, onde realizei uma apresentação do trabalho. A pesquisa, que nasceu pequena e simples, foi se ampliando junto com a equipe, e outros espaços foram se abrindo para apresentações. Desse modo, surgiu a necessidade de fortalecer parcerias com outros profissionais que não estavam discriminados na proposta inicial da pesquisa. Assim, juntaram-se à equipe um iluminador e um técnico de som, aumentando assim o número de reuniões,

IMAGEM 1

Foto: Juliana Santos
(Teatro Boca de Brasa)





ensaios e as possibilidades de experimentações. Cresceram também as demandas administrativas de solicitação de pautas, para conhecimento de novos espaços, preenchimento de documentos, organização da logística dos artistas até os teatros, bem como para a reflexão sobre questões de segurança.

Outro aspecto sobre o qual tive que me debruçar foi a questão da divulgação, visto que os valores solicitados para a execução do serviço não estavam contemplados na pequena verba orçamentária que o projeto tinha.

A divulgação também foi de grande relevância no processo. Para a construção do *card*, peça de divulgação nas redes sociais, os valores não dialogavam com o que dispunha a proposta. Então, investi na internet, criando uma página no Instagram, em que publiquei *cards* e cartazes, além de solicitar a Thalita que fizesse a impressão de alguns para colocar em determinados locais de visibilidade, como na UFBA e em espaços de apresentação como o Boca de Brasa. Com isso, o projeto artístico foi convidado a se apresentar em outros eventos e, ao todo, fizemos apresentações no Espaço Cultural Boca de Brasa, no 7º Fórum Negro de Arte e Cultura da UFBA, através do Festival *Ìyás*, realizado na UNEB (Universidade do Estado da Bahia), e no Seminário Estudantil-UFBA.

A experimentação artística enriqueceu toda a equipe, com aprendizados incalculáveis. Conhecemos mais sobre encenação, música e as potencialidades do diálogo entre linguagens. As experiências que tivemos com as apresentações nos desafiaram a todo momento. A versatilidade do cenário foi posta à prova nos diversos espaços, já que cada local apresentava uma disposição diferente. A delimitação do palco italiano teve que ser feita a partir do uso dos tecidos. Além disso, durante o processo, nasceu uma atriz, já que Laiane Borges, discente da Escola de Música, não só atuou como preparadora de voz e violonista, como também assumiu a personagem/persona de Pérola, parceira artística de Dama da Noite que se delineou ao longo do processo de pesquisa.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ressalta-se, aqui, a importância da existência de editais de fomento à pesquisa artística na esfera acadêmica, como o PIBExA. Graças ao apoio financeiro garantido pelo edital e ao apoio humano fornecido pelos professores Maria Eugênia Millet e Wellington Mendes, além de Lívia Sudare, foi possível construir um processo investigativo importante para a minha trajetória artístico-científica que teve ramificações significativas, alcançando outros discentes da UFBA e um público diversificado.

O retorno que recebemos como equipe artística foi enriquecedor. Percebi que falar sobre histórias de amor suscita memórias afetivas nos espectadores, que operam tanto na esfera individual quanto na coletiva. Em seu artigo “Teatralidade e Performatividade na cena contemporânea” (2011), João Tadeu de Oliveira Rios identifica algo semelhante:

No entanto, no caso da performance, a materialidade das ações e a corporeidade dos atores dominam os atributos semióticos. O evento envolve performers e espectadores em atmosfera compartilhada e espaço comum que os enreda, contamina e contém, gerando uma experiência que ultrapassa o simbólico. O resultado é uma afetação física imediata que, para a ensaísta, causa uma ‘infecção emocional’ no espectador (Rios, 2011, p. 17).

Saio afetada por toda essa experiência e muito grata por ter vivenciado a criação de um espaço criativo autônomo, no qual pude criar em conjunto com outros colegas e experimentar todas as fases de um processo artístico, desde a ideia inicial até a estreia do trabalho no palco.



REFERÊNCIAS

- » BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- » BIÃO, Armindo. **Teatro de cordel e formação para a cena**: textos resumidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- » BRECHT, Bertolt. **The Messingkauf Dialogues**. London: Methuen, 1994.
- » BRECHT, Bertolt. **Sobre a profissão do ator**. 1ª edição. Organização Werner Hecht. Tradução, introdução e notas de Laura Brauer e Pedro Montavani. São Paulo: Editora 34, 2022.
- » CAFÉ, Ângela Barcellos. **Princípios e Fundamentos para o Contador de histórias aprendiz**. 1ª edição. São Paulo: Editora Lisbon. 2020.
- » DALTRO, Mônica Ramos; FARIA, Anna Amélia de. Relato de experiência: uma narrativa científica na pós-modernidade. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**. Revispsi 2019, 223-237. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/43015>. Acesso em: 19 jun. 2024.
- » FÉRAL, Josette (2008). **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. *Sala Preta*, 8, 197-210. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 19 jun. 2024.
- » LARROSA, Jorge. **Tremores: escrita sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- » LUNA, Sergio Vasconcelos de. **Planejamento de Pesquisa**: uma introdução. São Paulo: EDUC. 1996.
- » MUSSI, Ricardo Franklin de Freitas; FLORES, Fabio Fernandes; ALMEIDA, Cláudio Bispo de. Pressupostos para a elaboração de relato de experiência como conhecimento científico. **Revista Práxis Educacional**, Vitória da Conquista, v. 17, n. 48, p. 60-77, 2021.
- » RIOS, João Tadeu de Oliveira. (2011). Teatralidade e Performatividade na cena contemporânea. Sílvia Fernandes. **Repertório** (16). 2011. 11-23. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391>>. Acesso em: 19 jun. 2024.



- » STREVA, Christina. **Por um ator-provocador e um professor-criador: uma pesquisa sobre a performance de cabaré.** Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- » SUDARE, Lívia. **Cabaré ou Revista?** Aproximações, distanciamentos e hibridismos. *Cena*, 42(1), 01–09. 2024. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/135479>>. Acesso em: 25 jun. 2024.
- » SUDARE, Lívia. A Nova Mulher: Inquietações masculinas e burlas femininas no cabaré berlinense. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1–21, 2021. DOI: 10.5965/1414573102412021e0105. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20573>>. Acesso em: 25 jun. 2024.
- » SUDARE, Lívia. **Som e Fumaça:** Um estudo sobre o cabaré Berlinense durante a república de Weimar. Tese de doutorado em teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT-CEART/UDESC). Florianópolis, 2017. Publicado em 12 de janeiro de 2022.
- » VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista.** História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2012, p. 436–454.