XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

Corpo-voz como arquivo vivo:

da Chamada de Aricuri ao teatro físico

Luiz Augusto Martins
Universidade Nova de Lisboa
luizcomzdeguto@gmail.com
GT 17- Músicas do Brasil de Dentro

Resumo

Esta comunicação analisa a transfiguração da canção ritual "Chamada de Aricuri", registrada pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, em dispositivo dramatúrgico, pedagógico e metodológico no espetáculo *The Theatre* (2010), do estúdio internacional Farm in the Cave. A partir de uma abordagem situada entre etnomusicologia performativa, pesquisa-criação e teatro físico, o texto articula trabalho de campo junto aos Pankararu, práticas de escuta encarnada e processos de ensaio como formas integradas de produção de conhecimento. Dialogando criticamente com os limites do arquivo colonial, argumenta-se que o corpo-voz do intérprete pode operar como arquivo vivo, deslocando a música ritual da condição de objeto documental para uma prática relacional de transmissão, memória e aprendizagem. Ao acompanhar os desdobramentos cênicos e pedagógicos da "Chamada de Aricuri", o artigo convida para refletir o teatro físico enquanto meio para constituir um espaço contracolonial de criação e formação, no qual escuta, ética e presença tornam-se eixos epistemológicos do fazer artístico e educativo.

Palavras-chave: Etnomusicologia performativa; Teatro físico; Corpo-voz; Arquivo vivo; Pankararu.

Body-Voice as Living Archive: From the Chamada de Aricuri to Physical Theatre

Abstract

This communication examines the transfiguration of the ritual song *Chamada de Aricuri*, recorded during the Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, into a dramaturgical, pedagogical, and methodological device in the performance *The Theatre* (2010) by the international studio Farm in the Cave. Drawing on a situated approach that brings together performative ethnomusicology, research-creation, and physical theatre, the study articulates fieldwork with the Pankararu, embodied listening practices, and rehearsal processes as integrated forms of knowledge production. By critically engaging with the limits of the colonial archive, the article argues that the performer's body-voice can operate as a living archive, shifting ritual music from a documentary object to a relational practice of transmission, memory, and learning. Through the scenic and pedagogical unfoldings of the "Chamada de Aricuri," the article contends that physical theatre may function as a countercolonial space of creation and formation, in which listening, ethics, and presence emerge as epistemological axes of artistic and educational practice.

Keywords: Performative ethnomusicology; Physical theatre; Body-voice; Living archive; Pankararu.

Introdução

O que está em jogo quando uma canção ritual indígena, registrada por um projeto moderno de arquivamento, volta a operar no corpo contemporâneo não como documento, mas como prática incorporada? Que regimes de autoridade e transmissão do conhecimento são tensionados quando o som deixa de funcionar como evidência etnográfica e passa a agir como dispositivo pedagógico, dramatúrgico e relacional?

Este artigo parte da Chamada de Aricuri, canto ritual Pankararu registrado em 1938 pela Missão de Pesquisas Folclóricas organizada por Mário de Andrade, e de sua reativação no espetáculo The Theatre (2010), do estúdio internacional de teatro físico *Farm in the Cave*. O foco não recai sobre a análise formal da canção, mas sobre os deslocamentos epistemológicos produzidos quando um vestígio sonoro do arquivo colonial é reinscrito no corpo-voz do intérprete como arquivo vivo.

Ao longo do século XX, projetos de registro associados ao folclorismo consolidaram arquivos sonoros apresentados como instrumentos de salvaguarda cultural. Contudo, tais arquivos resultam de operações de recorte e hierarquização que dissociaram som, corpo e território, convertendo práticas rituais em objetos documentais. No caso dos povos indígenas do Nordeste brasileiro, essa lógica cristalizou uma escuta colonial que enquadrou tecnologias vivas de transmissão como resquícios de um passado em desaparecimento.

Em contraste, este artigo compreende o corpo-voz não como suporte de inscrição, mas como instância produtora de conhecimento. Em diálogo com perspectivas da cognição incorporada, parte-se do princípio de que pensamento, memória e decisão emergem da experiência sensório-motora situada. O arquivo vivo designa, assim, práticas em que memória e criação se produzem pela incorporação e pela presença, deslocando a centralidade do documento para a experiência relacional.

Inscrito no cruzamento entre etnomusicologia performativa e teatro físico, o estudo articula análise documental, trabalho de campo junto aos Pankararu e pesquisa-criação. A análise desenvolve-se em três movimentos: (1) leitura crítica dos registros da Missão de 1938 como expressão de um arquivo colonial; (2) reativação da Chamada de Aricuri no contexto do teatro físico; e (3) desdobramentos pedagógicos do processo, nos quais o ensaio se afirma como espaço de produção de conhecimento.

Sustenta-se que o teatro físico pode constituir um espaço contracolonial ao deslocar a música ritual da condição de objeto representável para prática relacional. Mais do que reinscrever um canto no presente, trata-se de interrogar quem escuta, quem transmite e sob quais regimes históricos se autorizam as formas de conhecimento que circulam quando o arquivo deixa de ser fim e passa a ser tensionado pelo corpo em ação.

Metodologia

A pesquisa articula três procedimentos integrados: análise documental, trabalho de campo e pesquisa-criação no âmbito da etnomusicologia performativa. O objetivo é investigar os deslocamentos produzidos pela reativação da *Chamada de Aricuri*, registrada pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, no processo de criação do espetáculo *The Theatre* (Farm in the Cave, 2010).

O corpus organiza-se em três eixos:

1. O fonograma histórico da *Chamada de Aricuri* e documentos associados à Missão de 1938;
2. A imersão realizada junto ao povo Pankararu em 2008, com sete dias de duração, incluindo quatro dias de atividades no território do Brejo dos Padres (PE);
3. O processo de ensaio e criação cênica foi desenvolvido entre outubro e dezembro de 2010, em Praga, no estúdio do *Farm in the Cave.*

A coleta de dados envolveu escuta reiterada e análise do fonograma histórico, observação participante no trabalho de campo e participação direta nos ensaios enquanto intérprete-pesquisador. A seleção da *Chamada de Aricuri* ocorreu em diálogo com a equipe artística, considerando sua potência convocatória e sua configuração vocal. A intenção de utilizá-la em contexto cênico foi previamente comunicada à comunidade Pankararu.

Os ensaios, focados no desenvolvimento de cenas que trabalhavam especificamente com atravessamentos da *Chamada de Aricuri,* estenderam-se por aproximadamente três meses, com média de cinco horas diárias dedicadas a essas duas cenas. Sessões de improvisação vocal e física foram registradas em vídeo e posteriormente revistas para análise das transformações na emissão vocal, organização respiratória, tessitura e articulação entre som e ação corporal. Diários de ensaio e o material audiovisual serviram para registrar as decisões dramatúrgicas e questões éticas emergentes.

O procedimento analítico configura-se como uma análise performativa comparativa. O fonograma de 1938 foi confrontado com as operações vocais e corporais desenvolvidas no contexto cênico, a partir de três eixos: (a) organização rítmica e regime respiratório; (b) ambitus, tessitura e qualidade de emissão vocal; (c) função relacional e dramatúrgica do canto em cada contexto. O recorte concentrou-se nas cenas *I Belong to You* e *Dream*, por apresentarem maior grau de transformação estrutural do material sonoro original.

A pesquisa assume explicitamente a implicação do pesquisador como intérprete e investigador, reconhecendo o caráter situado e incorporado do conhecimento produzido. O ensaio é compreendido como espaço de produção epistemológica, no qual escuta, decisão e presença se organizam corporalmente.

Entre o chamado e o arquivo: desejo, escuta e recorte metodológico

O interesse pela Chamada de Aricuri[1] não decorre da busca por um repertório representativo da cultura indígena brasileira, nem de critérios estéticos convencionais. Ele nasce da fricção com um regime de escuta moldado pelo arquivo colonial, no qual práticas rituais foram convertidas em vestígios documentais. Desde o início, trata-se de um encontro atravessado por assimetrias, em que o canto não se oferece como objeto analítico, mas como gesto convocatório que reorganiza o corpo e a percepção.

Esse reencontro articula-se à prática do Farm in the Cave, estúdio internacional de teatro físico sediado em Praga, onde a escuta estrutura a dramaturgia e o canto opera como motor da ação. Conforme analisa Carneiro (2013), trata-se de uma dramaturgia fundada na fisicalidade e na presença do intérprete, na qual corpo e voz constituem o primeiro material da cena. Nesse contexto, a Chamada de Aricuri não é compreendida como canção ilustrativa, mas como dispositivo capaz de tensionar presença, incorporação e memória.

O termo *aricuri* designa uma palmeira nativa do Nordeste brasileiro e, nas cosmologias associadas à Jurema e aos rituais indígenas da região, vincula-se à proteção e à mediação entre mundos. A Chamada convoca não apenas pessoas, mas forças e presenças. Como demonstra Santos (2020), os cantos rituais Pankararu operam como tecnologias de mediação entre o mundo humano e o plano dos Encantados, sendo inseparáveis do território e das práticas que lhes conferem eficácia. Ao ser deslocado para o arquivo, o canto sofre reconfiguração nos regimes de transmissão e autoridade que o sustentam como prática viva.

Para os fins desta comunicação, teatro físico designa práticas cênicas consolidadas a partir do final do século XX, especialmente na Europa, caracterizadas pela centralidade do corpo e da voz na construção dramatúrgica (CARNEIRO, 2013). A música é compreendida como prática relacional, em consonância com a definição de John Blacking (1973), que a define como “organização humana do som” (BLACKING, 1973, p. 10).

No Farm in the Cave, essa abordagem assume caráter metodológico específico: a criação fundamenta-se na incorporação de experiências vividas em trabalho de campo. Corpo e voz são entendidos como totalidade indissociável; esse binômio corpo-voz opera como lugar de inscrição de experiências e alteridades. Tal incorporação implica riscos éticos, sobretudo quando práticas vinculadas a cosmologias específicas são transpostas para outros regimes culturais.

Antes de cada criação, o grupo realiza uma etapa denominada *Expedition*, imersão sensível em contextos culturais nos quais experiências corporais, sonoras e relacionais são incorporadas e posteriormente transfiguradas em partituras físicas e vocais. A prática aproxima-se do que Roxo (2016) descreve como etnografia implicada, na qual emoção e incorporação constituem dimensões centrais da produção de conhecimento.

[1] Nos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, o canto aparece grafado como “Chamada de Aricury”, conforme a ortografia adotada à época. Nesta comunicação, opta-se pela grafia “Aricuri”, alinhada aos usos contemporâneos e às referências etnográficas atuais sobre os Pankararu, sem prejuízo ao reconhecimento da nomenclatura histórica.

Foi nesse contexto que o acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 foi revisitado e, entre os diversos fonogramas analisados, a Chamada de Aricuri destacou-se por resistir à escuta funcional. Sua característica central, que foge às estruturas organizadas segundo padrões rítmicos facilmente reconhecíveis, instaura um campo de tensão entre som, silêncio e respiração, operando mais como convocação do que como música no sentido ocidental, como observa Tugny (2011).

Essa resistência foi decisiva para sua seleção. O fonograma não oferece tema ou forma estabilizada, mas suspende a ação e convoca o movimento. Tal qualidade dialoga com práticas cênicas nas quais o corpo responde ao som por meio de estados de atenção prolongada. Como observam Fernandes, Coelho e Vieira (2020), "os dançarinos desenvolvem uma capacidade refinada de permanecer em estados de atenção prolongada, nos quais a ação é constantemente adiada" (FERNANDES; COELHO; VIEIRA, 2020, p. 274).

Nessa perspectiva, o canto deixa de ser objeto de análise formal para atuar como operador de atenção. A escuta da Chamada de Aricuri não convoca a reprodução de uma forma musical, mas a emergência de um vocabulário corporal constituído na relação entre som, respiração e movimento. Tal compreensão aproxima-se das abordagens da cognição incorporada. Como afirmam Fernandes e Henriques (2020), "praticamente todo pensamento parece depender da reativação de processos neurais sensório-motores" (FERNANDES; HENRIQUES, 2020, p. 1).

No caso da Chamada de Aricuri, essa operação excede o plano cognitivo e inscreve-se no campo cosmológico: o canto convoca presenças e regula relações. Por isso, o recorte aqui proposto distancia-se da apropriação de repertório ritual, mas configura-se como uma escolha metodológica que reconhece os limites do arquivo. O fonograma é assumido como vestígio atravessado por ausências, conforme problematiza Tugny (2018) ao discutir os efeitos do arquivamento sobre práticas musicais indígenas.

Utiliza-se o termo *escuta contracolonial* para designar práticas que deslocam regimes hegemônicos de audição, recusando a redução dos saberes indígenas a objetos documentais. A experiência de campo não é apresentada como observação neutra, mas como prática situada de aprendizagem, em diálogo com perspectivas que compreendem o conhecimento como processo relacional e politicamente implicado (ROXO, 2016; SANTOS, 2020).

A crítica ao arquivo colonial não implica sua rejeição, mas o deslocamento de sua autoridade. Conforme propõem Fernandes, Coelho e Vieira (2020), o arquivo deve ser entendido como conjunto de operações de coleta, seleção e montagem que produzem sentidos e exclusões (FERNANDES; COELHO; VIEIRA, 2020, p. 273–275).

A escolha da Chamada de Aricuri como eixo do artigo decorre, portanto, de sua potência para evidenciar a música como prática inseparável de corpos e territórios. É no intervalo entre prática viva e vestígio sonoro que se torna possível pensar as tensões entre arquivo, corpo e criação.

Durante a imersão no Brejo dos Padres, o primeiro contato com o toré ocorreu em prática coletiva conduzida pelo filho do cacique junto às crianças da aldeia. A linha melódica sustentava-se em altura relativamente constante, com emissão glótica e ressonância metalizada, enquanto as maracás instauravam textura marcada por variações de intensidade. Os participantes deslocavam-se em pares, com joelhos flexionados, mantendo o corpo próximo ao chão.

Em ritual noturno envolvendo os Encantados, não foi autorizada qualquer gravação. Essa interdição marcou um limite metodológico decisivo: o canto não poderia ser reduzido a dado técnico ou material de coleta, permanecendo inscrito na memória corporal e na escuta situada. Tal limite ético tornou-se determinante na recusa de uma reprodução literal do fonograma de 1938 no processo criativo.

A Missão de 1938 e os primeiros registros dos Pankararu: entre o arquivo colonial e a reexistência indígena.

A Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, idealizada por Mário de Andrade e organizada pelo Departamento de Cultura de São Paulo, constituiu o primeiro projeto de grandes proporções destinado a realizar gravações sistemáticas de música popular tradicional em seus contextos de origem no Brasil (SANDRONI, 2014, p. 56). Entre fevereiro e julho de 1938, a equipe percorreu os estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, reunindo mais de 30 horas de gravações sonoras, mais de 600 fotografias, 15 filmes curtos e diversos objetos, incluindo instrumentos musicais (SANDRONI, 2014, p. 56).

Entre esses registros encontram-se gravações realizadas junto aos Pankararu, no sertão pernambucano, incluindo torés e danças dos praiá. Como observa Sandroni, os indígenas Pankararu foram gravados e filmados pela Missão, e suas tradições musicais e de dança permanecem fortes até hoje (SANDRONI, 2014, p. 61).

Orientada por um ideário modernista de salvaguarda cultural, a Missão se inscreve em uma lógica de constituição de acervos que visava documentar manifestações consideradas tradicionais. Contudo, como o próprio Sandroni problematiza ao refletir sobre a restituição dos registros às comunidades de origem, o acervo suscita questões éticas relativas à propriedade, à devolução e ao direito de acesso aos registros (SANDRONI, 2014, p. 57-60). O encontro posterior com descendentes e comunidades gravadas evidencia que o arquivo não é apenas um repositório neutro, mas um dispositivo que produz efeitos políticos e simbólicos (SANDRONI, 2014, p. 57; p. 61).

No caso Pankararu, a recepção contemporânea dos registros foi descrita como entusiástica, especialmente no contexto da criação da Casa da Memória Pankararu, indicando que a devolução do acervo pode assumir sentidos patrimoniais específicos a depender das dinâmicas locais (SANDRONI, 2014, p. 61).

As análises de Andeson Cleomar dos Santos aprofundam essa dimensão ao demonstrar que a Corrida do Imbu constitui o principal ritual do povo Pankararu, articulando espiritualidade, organização social e práticas sonoro-musicais como processos de afirmação e reafirmação identitária (SANTOS, 2020, p. 9; p. 157-158). Longe de serem vestígios de um passado cristalizado, rituais como o toré configuram sistemas performáticos ativos, estruturados de forma responsorial e acompanhados pelo maracá, envolvendo corpo, canto e espacialidade ritual (SANTOS, 2020, p. 94).

A preparação para a Corrida do Imbu exige rigor corporal e espiritual, envolvendo cantadores, cantadeiras, moços de praiá, moças do cansanção e demais funções rituais, evidenciando a densidade cosmológica que sustenta o evento (SANTOS, 2020, p. 158-159). O encerramento com a saída do Mestre Guia reafirma a hierarquia simbólica dos encantados e a centralidade da dimensão espiritual na organização social Pankararu (SANTOS, 2020, p. 181).

O registro da *Chamada de Aricuri*, portanto, deve ser compreendido não como captura de uma tradição estática, mas como fragmento sonoro de um sistema relacional mais amplo, no qual corpo, território, ancestralidade e encantados permanecem em contínua atualização. Se o arquivo modernista buscava fixar manifestações culturais em suporte material, a prática ritual Pankararu evidencia uma lógica de continuidade e reexistência que ultrapassa os limites do documento.

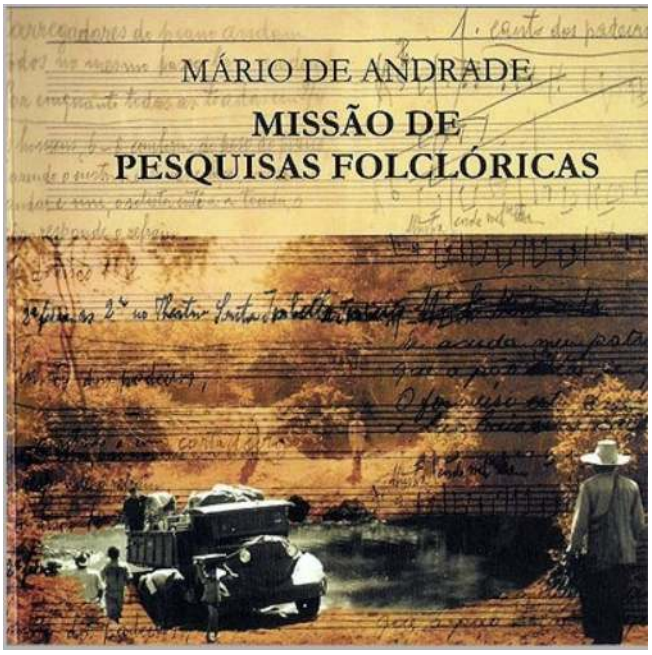

Figura 01 – Capa da obra Missão de Pesquisas Folclóricas, organizada por Mário de Andrade, a imagem apresenta sobreposição de manuscritos musicais e foto montagem alusiva ao deslocamento da equipe de pesquisa durante a expedição de 1938. Fonte: ANDRADE, Mário de. Missão de Pesquisas Folclóricas. São Paulo: Discoteca Municipal.

Em março de 1938, no Brejo dos Padres, a Missão de Pesquisas Folclóricas registrou a corrida do imbu entre os Pankararu. O acervo, com mais de 30 horas de gravações sonoras, além de fotografias, filmes e cadernetas de campo, foi incorporado à Discoteca Municipal de São Paulo (SANDRONI, 2014, p. 56). Longe de configurar instância neutra de preservação, esse conjunto deve ser compreendido como produto de operações de coleta, seleção e enquadramento. Como demonstra Sandroni ao discutir a restituição e os efeitos políticos do acervo, o arquivo não apenas conserva, ele organiza regimes de visibilidade e audibilidade (SANDRONI, 2014, p. 57-60).

Nas notas de campo, os Pankararu, grafados como “Pancaru”, são descritos como um “pequeno grupo de índios” situado em região onde seria improvável encontrar cultura “índio-brasileira pura”. A noção de pureza cultural evidencia o enquadramento colonial que orientava a escuta. Tudo que escapasse ao ideal de autenticidade, como nomes portugueses, símbolos cristãos ou transformações históricas, era interpretado como indício de miscigenação ou decadência. Santos identifica esse procedimento como expressão da “etnologia das perdas” (SANTOS, 2020, p. 24), que concebia os povos indígenas como remanescentes de um passado irrecuperável e não como sujeitos históricos em continuidade.

Tal enquadramento manifesta-se também em imprecisões rituais. O filme apresentado como registro da corrida do imbu incorpora elementos próprios do ritual do Menino do Rancho, como a posição das mulheres à frente do praiá e o uso específico de tiaras e flechas, que não integram a lógica cosmológica da corrida do imbu (SANTOS, 2020, p. 65; p. 170). Mais que equívoco técnico, trata-se da cristalização documental de uma leitura externa que desconsidera a organização interna do sistema ritual.

Esse processo inscreve-se em uma história mais longa de intervenções coloniais. Desde o século XVII, missões religiosas atuaram na reorganização espiritual e territorial indígena. No século XX, o Serviço de Proteção aos Índios impôs cargos como cacique, pajé e conselheiro como critérios normativos de indianidade, ao mesmo tempo em que invisibilizava formas próprias de liderança, inclusive femininas (SANTOS, 2020, p. 83; p. 86). Nesse contexto, a capacidade Pankararu de adaptação e ressignificação foi lida como perda e não como continuidade.

O espanto registrado nas notas da Missão ao sugerir que a Amazônia seria o “último refúgio” da cultura indígena “pura” revela a força do mito do desaparecimento indígena no Nordeste. A própria existência dos Pankararu tensionava expectativas racializadas produzidas pela ciência e pelo Estado. Em contraste, Santos demonstra que elementos cristãos e institucionais foram integrados à cosmologia Pankararu a partir de sua própria cosmo-percepção, produzindo reconfigurações internas e não rupturas ontológicas (SANTOS, 2020, p. 158-159).

A Missão de 1938, assim, não apenas documenta práticas, mas materializa um regime de escuta que fragmenta aquilo que, nas lógicas indígenas, opera de forma integrada. Como propõe Roxo ao discutir cultura expressiva como prática incorporada, som, movimento e dimensão simbólica constituem um sistema articulado e indissociável (ROXO, 2016, p. 39; p. 273; p. 289-290). A dissociação promovida pelo registro técnico, ao extrair o som de seu contexto corporal e territorial, produz um deslocamento epistemológico. Se o arquivo tende a fixar, os rituais operam na atualização.

Como demonstra Santos, a Corrida do Imbu persiste como tecnologia viva de reexistência, estruturada por princípios cosmológicos próprios e independente do reconhecimento documental (SANTOS, 2020, p. 187).

É nesse descompasso entre o documento que estabiliza e a prática que se renova que se abre a possibilidade de uma escuta contracolonial. Décadas depois, experiências como as do grupo Farm in the Cave tornam-se significativas não por "descobrirem" um vestígio arquivado, mas por reencontrarem uma pedagogia ritual que nunca cessou de operar, uma prática que continua a dançar, ensinar e curar para além do registro de 1938.

A Pré-Produção

Entre 2006 e 2008, o *Farm in the Cave* delineou os eixos temáticos de uma nova criação a partir de um conjunto de mediações artísticas, intelectuais e afetivas que antecederam o trabalho de campo propriamente dito. O contato com o antropólogo e teatrólogo polonês Leszek Kolankiewicz[2], durante o Farma Festival (2007), foi decisivo nesse processo, ao inserir no debate do grupo questões relacionadas à escravidão, às matrizes afro-diaspóricas e às cosmologias associadas aos orixás. Nesse contexto, Cuba, Haiti e Brasil emergiram como territórios de interesse, não apenas geográficos, mas simbólicos, nos quais se projetavam expectativas e imaginários sobre corpo, ritual e memória.

Em 2008, Viliam Docolomanský[3] participou do ECUM (Encontro Mundial das Artes Cênicas)[4] como conferencista, onde abordou a expressão artística como forma de transmissão da experiência humana. No mesmo ano, o grupo apresentou-se no FIT-BH[5] e no Festival Internacional de Londrina (FILO)[6]. Foi nesse contexto que o encenador se encontrou com

[2] Leszek Kolankiewicz é antropólogo do teatro, pesquisador e professor polonês, com atuação destacada nos estudos sobre ritual, performance e teatralidade nas culturas tradicionais. Seu trabalho dialoga criticamente com a antropologia da performance e com os estudos do teatro antropológico, contribuindo para a compreensão do ritual como forma complexa de organização simbólica, corporal e temporal.

[3] Viliam Docolomanský (Eslováquia,1975) é encenador, pesquisador e pedagogo teatral eslovaco, fundador e diretor artístico do estúdio internacional de teatro físico Farm in the Cave, sediado em Praga. Seu trabalho caracteriza-se por processos de criação baseados em pesquisa de campo, escuta encarnada e codificação físico-vocal, articulando práticas performativas contemporâneas, investigação intercultural e reflexão pedagógica. É responsável pela direção de *The Theatre* (2010), entre outras criações do grupo.

[4] ECUM – Encontro Mundial das Artes Cênicas: evento internacional dedicado ao debate e à partilha de práticas contemporâneas nas artes cênicas, reunindo artistas, encenadores, pesquisadores e pedagogos de diferentes países. O ECUM caracteriza-se pela articulação entre apresentações, conferências e encontros teórico-práticos, funcionando como espaço de reflexão sobre processos criativos, transmissão de experiências artísticas e diálogo intercultural no campo do teatro e da performance.

[5] FIT-BH – Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte: festival internacional de artes cênicas realizado na cidade de Belo Horizonte (MG), dedicado à difusão de produções teatrais contemporâneas nacionais e internacionais. O FIT-BH articula espetáculos, ações formativas e encontros entre artistas e pesquisadores, constituindo-se como importante espaço de intercâmbio estético e circulação de práticas cênicas no contexto latino-americano.

[6] Festival Internacional de Londrina (FILO): festival internacional de artes cênicas realizado na cidade de Londrina (PR), dedicado à difusão e ao intercâmbio de produções teatrais contemporâneas nacionais e internacionais. O evento articula apresentações, ações formativas e encontros entre artistas e pesquisadores, constituindo-se como importante espaço de circulação estética e diálogo intercultural no contexto brasileiro e latino-americano.

Augusto Omolú[7], após ter sido apresentado ao ator-bailarino baiano por Eugenio Barba[8].Esse encontro revelou-se central para o acesso do grupo a repertórios afro-brasileiros e a modos específicos de relação entre corpo, ritual e memória.

Foi por intermédio de Omolú que Docolomanský teve contato com os arquivos da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, impulsionado também pela relançamento, em 2006, de parte desse acervo pelo SESC[9], que voltou a tornar audíveis e circuláveis fonogramas até então restritos a circuitos especializados. De retorno a Praga, o grupo engajou-se em uma investigação intensiva desse material sonoro e promoveu uma conferência afro-brasileira com a participação de Omolú e Kolankiewicz, consolidando um campo de referências que articulava arquivo, escuta e prática corporal.

No cruzamento entre essas mediações os aportes de Omolú e Kolankiewicz , um conjunto de fotografias dos anos 1950 do fotógrafo franco-brasileiro Pierre Verger, retratando terreiros de candomblé, brincadeiras do bumba-meu-boi e cenas do carnaval em Olinda, operou como "mapa-texto" para Docolomanský (CARNEIRO, 2013, p.60), orientando a expedição de dezembro de 2008 a Pernambuco. A equipe partiu em busca do cavalo-marinho e das manifestações de maracatu rural e maracatu nação, levando também uma seleção de canções coletadas pelas Missões de 1938, incluindo: Carregadores de piano de Recife (CD 1, faixas 1–7), Bumba-meu-boi (CD 1, faixas 8–13), Chamada de Aricury (CD 1, faixa 19) e Meu papagaio (CD 2, faixa 47). Embora fosse possível dialogar com o conjunto dessas gravações, este artigo aprofunda a canção Chamada de Aricury, por sua centralidade para a criação de *The Theatre* e por sua potência para articular, de modo mais preciso, os conceitos aqui mobilizados.

Esse conjunto de mediações constitui o que aqui se compreende como um campo expandido de preparação da escuta, no qual referências artísticas, arquivos sonoros e encontros corporais antecedem o trabalho de campo propriamente dito.

A escolha da *Chamada de Aricury* como foco deste artigo decorre de sua potência para evidenciar a música como prática relacional e situada. Se, por um lado, John Blacking compreende a música como forma de organização humana do som, inseparável das estruturas sociais e corporais que a produzem, por outro, Rosângela Tugny alerta para a necessidade de problematizar os modos de escuta e arquivamento que transformam práticas vivas em documentos. Entre organização humana e vestígio sonoro, a *Chamada* emerge como lugar privilegiado para pensar as tensões entre arquivo, corpo e criação.

---

[7] Augusto Omolú (1956–2013) foi ator, bailarino, coreógrafo e pesquisador brasileiro, referência internacional na difusão das culturas afro-brasileiras no campo das artes cênicas. Iniciado no candomblé, desenvolveu um trabalho artístico e pedagógico centrado na corporeidade ritual dos orixás, articulando dança, teatro e espiritualidade. Atuou como colaborador de diversos encenadores e companhias internacionais, contribuindo de forma decisiva para o diálogo intercultural entre práticas cênicas contemporâneas e matrizes afro-diaspóricas.

[8] Eugenio Barba é encenador, pesquisador e pedagogo teatral italiano, fundador e diretor do Odin Teatret. Reconhecido internacionalmente como um dos principais formuladores da antropologia teatral, Barba desenvolveu uma investigação sistemática sobre os princípios pré-expressivos do ator, articulando práticas interculturais, treinamento físico-vocal e pesquisa de campo. Sua obra exerceu influência decisiva sobre o teatro contemporâneo, especialmente nos campos do teatro de grupo, do teatro-laboratório e das práticas interculturais.

[9] Serviço Social do Comércio (SESC) é uma instituição privada de caráter nacional, mantida pelo empresariado do comércio de bens, serviços e turismo, dedicada à promoção de ações nas áreas de cultura, educação, saúde e lazer. No campo cultural, o SESC desempenha papel fundamental na preservação, difusão e reedição de acervos artísticos e etnográficos, incluindo a publicação e circulação de materiais históricos como os registros da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, ampliando o acesso público a esses arquivos.

Do nitra Brazílie[10] - Trabalho de campo como escuta situada.

A experiência de campo aqui mobilizada não se inscreve no paradigma da observação neutra ou da coleta distanciada de dados sonoros. Trata-se de uma prática situada de escuta e responsabilidade, assumida como dimensão constitutiva do método. Setenta anos após a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, o estúdio *Farm in the Cave* realizou, em 2008, uma expedição ao Brasil como etapa fundadora do espetáculo *The Theatre*[11]. Nesse contexto, o trabalho de campo não foi concebido como acesso a um objeto sonoro pré-existente, mas como campo relacional em que o conhecimento se produz pela implicação do pesquisador.

Recém-integrado ao grupo, acompanhei a investigação que atravessou diferentes manifestações culturais do Nordeste: maracatu nação, maracatu rural, cavalo-marinho e coco-de-roda, até alcançar o toré dos Pankararu, no território do Brejo dos Padres, em Tacaratu (PE). Se nas zonas urbanas do Recife o maracatu se apresentava como pulsação pública e, nas regiões canavieiras, o cavalo-marinho instaurava uma teatralidade marcada pelo jogo e pela sátira, a chegada ao território Pankararu configurou uma inflexão decisiva. Ali, o tempo não era o da festa ou do espetáculo, mas o do ritual. A "Chamada de Aricuri", registrada de maneira fotográfica em 1938, não se apresentava como vestígio a ser analisado posteriormente, mas como prática viva, inseparável do território e dos Encantados.

Como afirma Andeson Cleomar dos Santos, entre os Pankararu os toantes e o toré não operam como representações simbólicas, mas como elos efetivos entre planos de existência: "os toantes e o toré Pankararu são elos entre o nosso mundo e o plano dos encantados" (SANTOS, 2020, p. 154). O som, portanto, não ilustra o ritual, mas o sustenta ontologicamente.

O primeiro contato com o toré deu-se por meio das crianças da aldeia, sob orientação de Keno, filho do cacique. A linha melódica, conduzida pelo toador que manejava a maracá, articulava vozes em uníssono, com ataques glóticos e textura metálica densa. Entre os cantos, gritos irrompiam de forma imprevisível. Posteriormente, o cacique explicou que tais vocalizações correspondiam às vozes dos Encantados, que habitam a maracá e se manifestam nos corpos dos dançadores.

---

[10] A frase em tcheco *Do nitra Brazílie* pode ser traduzida para o português como **"Para o interior do Brasil"** ou **"Rumo ao interior do Brasil"**. O termo foi utilizado pelo grupo *Farm in the Cave* para nomear a expedição realizada em 2008, indicando não apenas um deslocamento geográfico para além dos grandes centros urbanos, mas sobretudo um movimento simbólico e metodológico de adentramento em territórios culturais, rituais e sonoros específicos. A expedição *Do nitra Brazílie* encontra-se parcialmente documentada no material audiovisual intitulado *Expedition Brazil 2008*, disponível no canal oficial do grupo no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=gnEAVmO9HIc. **Acesso em: 21 dez. 2025.**

[11] Vídeo promocional disponível na plataforma YouTube que reúne fragmentos do espetáculo The Theatre, criação do Farm in the Cave. O material apresenta excertos cênicos da obra. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LoKpK589NR0. Acesso em: 21 dez. 2025.



Figura 02 – Aprendizagem ritual em contexto Pankararu: crianças em prática corporal associada ao toré durante trabalho de campo no território do Brejo dos Padres (PE); ao fundo, em segundo plano, Keno, filho de Cabocla e do Cacique Zé Alto.Fonte: Arquivo da Expedição Farm in the Cave (2008).

Essa dimensão cosmológica articula-se à pedagogia Pankararu. Segundo Santos, o fazer ritual constitui processo contínuo de afirmação do ser indígena, no qual cantar, dançar, varrer o terreiro ou preparar o praiá são formas igualmente legítimas de participação (SANTOS, 2020, p. 187) . O aprendizado não se dá por explicitação técnica, mas por comprometimento corporal com o coletivo e com o território.

A experiência de 2008 evidenciou a diferença estrutural em relação ao registro produzido pela Missão de 1938. Enquanto esta extraiu a canção de seu contexto para posterior análise em arquivo urbano, o encontro contemporâneo revelou a inseparabilidade entre canto, gesto, espaço e cosmologia. Como enfatiza Santos, “sem território, fica difícil manter esses sons vivos”(SANTOS, 2020, p. 181). O arquivo, isolado do território, não sustenta a vida ritual.

Essa compreensão tornou-se particularmente evidente no reencontro com a gravação histórica da “Chamada de Aricuri”. Ao apresentarmos o fonograma a Cabocla, esposa do cacique Zé Alto, e a Tia Bárbara, a identificação foi imediata. Sem mediações discursivas, fomos conduzidos ao terreiro, onde o canto foi entoado novamente. O fonograma deixou de operar como prova etnográfica para atuar como gatilho de memória encarnada. O episódio deslocou a centralidade do arquivo e reafirmou que a escuta só se torna eticamente produtiva quando aceita não controlar os efeitos do encontro, permitindo que o ritual permaneça como prática viva.



Figura 03 – Reencontro com a "Chamada de Aricuri" durante a Expedição Farm in the Cave no território Pankararu: em primeiro plano, à esquerda, Viliam Docolomanský; à direita, Cabocla, esposa do Cacique Zé Alto; em segundo plano, à esquerda, Guto Martins; à direita, Tia Bárbara.Fonte: Arquivo da Expedição Farm in the Cave (2008).

Essa ética manifestou-se também no ritual da mesa, cerimônia de cura raramente realizada para visitantes. Não nos foi permitido realizar registros fonográficos ou visuais. A interdição operou como ensinamento metodológico: aprender exigia presença integral, não captura.

Nesse sentido, o trabalho de campo constituiu-se como escrevivência, no sentido proposto por Conceição Evaristo: escrita implicada na experiência vivida. As anotações carregavam a incorporação do vivido, a vibração da maracá, a poeira levantada pelos praiá, o coro infantil que ressoava no território.

No retorno aos ensaios em Praga, a experiência não foi convertida em representação do ritual, mas em partitura corporal. Exercícios respiratórios inspirados no toré, deslocamentos baseados na corrida do imbu e jogos vocais que buscavam a textura glótica dos gritos transformaram o material etnográfico em prática física e vocal. O canto operou como código incorporado, ativado em cena como memória.

Como frisa Santos, o toré não se sustenta fora de uma ética de pertencimento (SANTOS, 2020, p. 188). De modo análogo, no processo do *Farm in the Cave*, a "Chamada de Aricuri" não foi apropriada como objeto estético, mas assumida como presença que exige cuidado.

Os corpos dos atores tornaram-se arquivos afetados, não depósitos de dados, mas superfícies atravessadas por uma experiência que não lhes pertencia. Tal perspectiva dialoga com Carla Fernandes, para quem o corpo pode operar como arquivo cognitivo, capaz de armazenar e transmitir experiências de modo não discursivo.

Em contraste com a lógica modernista baseada na coleta e na análise posterior, o trabalho de campo foi vivido como espaço de transformação mútua, em que a análise se realiza no próprio corpo. Como defendia Viliam Docolomanský, as partituras físicas e vocais devem nascer da experiência encarnada. A pedagogia indígena e a pedagogia teatral encontraram, assim, um ponto de convergência: aprender fazendo, aprender vivendo.

Essa compreensão passou a orientar meu percurso como encenador-pedagogo. O trabalho de campo deixou de ser procedimento metodológico e tornou-se ética de prática. Em diferentes contextos pedagógicos, a escuta aprendida com os Pankararu reafirmou que todo processo formativo, ritual ou teatral, precisa nascer do corpo que escuta e se transforma.

A Chamada de Aricuri em The Theatre: do campo à partitura cênica

No processo de criação de *The Theatre* (2010), a "Chamada de Aricuri" não foi utilizada como citação musical nem como elemento ilustrativo de uma matriz cultural específica, mas como operador estrutural da dramaturgia físico-sonora. O fonograma de 1938 funcionou como disparador de procedimentos de composição, atravessando treino, improvisação e escrita cênica, em consonância com a centralidade da ação físico-vocal no teatro físico (CARNEIRO, 2013, p. 79–81).

De volta a Praga após a expedição de 2008, o ensemble iniciou uma escuta reiterada da gravação, não para estabilizar sua forma, mas para identificar qualidades de energia, regimes respiratórios e tensões temporais. A ausência de pulso regular, a oscilação entre som e silêncio e o caráter convocatório do canto orientaram exercícios de corpo-voz nos quais a Chamada operava como impulso de ação.

A linha melódica, de *ambitus* restrito, marcada por microvariações de altura e emissão predominantemente glótica, sustentava tensão contínua sem consolidação tonal estável, deslocando a música do plano formal para o plano da presença (CARNEIRO, 2013, p. 81–82).

Nos ensaios iniciais (outubro–dezembro de 2010), tornou-se evidente a impossibilidade de transposição direta. A tentativa de execução em uníssono produziu homogeneização tímbrica, sincronização respiratória excessiva e perda da instabilidade que sustentava o canto em seu contexto ritual. A interrupção desse experimento marcou uma decisão metodológica: abandonar a reprodução e operar por fratura vocal, reafirmando que, no teatro físico, a forma emerge da experiência incorporada (CARNEIRO, 2013, p.82).

A solução composicional organizou a Chamada em duas camadas: uma voz feminina próxima ao registro da toadeira e uma voz masculina explorando ressonâncias graves. Estabeleceu-se, assim, um campo de tensão polifônica que reorganizava espacialidade, ritmo e ação corporal. A transfiguração não buscava fidelidade sonora, mas a construção de um novo regime de escuta cênica, no qual vocalidade e fisicalidade se estruturavam de modo indissociável (CARNEIRO, 2013, p.82-83).Esse procedimento estruturou dois núcleos do espetáculo.

Em **I Belong to You**, a Chamada articula-se ao mergulhão do cavalo-marinho, configurando convocação coletiva sustentada por liderança vocal feminina e resposta coral masculina. Deslocamentos circulares, contato físico e incorporação de uma espectadora fictícia à trupe reiteram a dimensão relacional do canto, evidenciando a primazia da ação física na organização dramatúrgica (CARNEIRO, 2013,p. 72–73; 81).

Na cena **Dream**, os deslocamentos tornam-se mais radicais. A circularidade ritual é reorganizada em estrutura binária com repetição regular de semínimas, predominância de tessitura grave e inserção de texto interrogativo. A função de chamada converte-se em dispositivo dramatúrgico: da convocação cosmológica à interrogação identitária. A regularidade métrica introduz estabilidade inexistente no fonograma original, produzindo suspensão controlada (CARNEIRO, 2013, p. 81–83).

Durante as improvisações com a gravação em loop, observou-se que o grupo respondia menos à melodia e mais às interrupções respiratórias do registro histórico. O contraste entre redução de intensidade na linha feminina e aprofundamento grave na voz masculina tornou-se matriz do arranjo final, confirmando o ensaio como espaço de decisão incorporada e produção de conhecimento em ato (CARNEIRO, 2013, p. 82) .

A introdução do padrão binário revelou ainda o risco de neutralização da tensão pela repetição hipnótica. A solução foi deslocar o centro da pulsação para os passos amplificados no chão, preservando regularidade sem eliminar fricção vocal, reafirmando a fisicalidade como princípio organizador do ritmo cênico (CARNEIRO, 2013, p. 83) .

A análise performativa comparativa permite identificar três deslocamentos estruturais na transfiguração da Chamada:

1. **Rítmico** – da instabilidade respiratória sem pulso fixo à regularidade binária controlada.
2. **Vocal-tímbrico** – da emissão glótica microvariável à fratura polifônica entre agudo feminino e grave masculino.
3. **Funcional** – da chamada ritual à construção de dispositivo dramatúrgico interrogativo.

Tais deslocamentos não configuram rearranjo musical, mas reorganização perceptiva e composicional. Em nenhum momento buscou-se representar o ritual Pankararu. O que se transpôs para a cena foi sua lógica relacional: a capacidade de organizar corpos, modular o tempo e instaurar estados de presença.

Ao deslocar o canto do arquivo para o ensaio, o processo não restitui o ritual nem o substitui; tensiona-o. A Chamada opera como força estruturante que reorganiza a escuta e afirma o corpo-voz como instância crítica de criação. Nesse sentido, o teatro físico emerge como campo de disputa sobre memória, autoridade e circulação do conhecimento musical no presente (CARNEIRO, 2013, p. 83).



Figura 04– *The Theatre* (2010), cena *Dream*.Manipulação de marionete por Patricia Parocová, na qual o corpo-voz opera como arquivo vivo, deslocando a centralidade do documento para a experiência incorporada da escuta.



Figura 05– *The Theatre* (2010), cena *Dream*. Manipulação de marionete por Minh Hieu Ti Nguyen, na qual o corpo-voz opera como arquivo vivo, deslocando a centralidade do documento para a experiência incorporada da escuta.

Ética, escuta e contracolonialidade

Estar em campo como brasileiro inserido em um grupo europeu de teatro físico implicou assumir uma posição ética diante das práticas rituais Pankararu. O toré e o praiá não podem ser compreendidos como repertório disponível, mas como elementos sagrados que afirmam a identidade do ser indígena Pankararu e articulam sua cosmologia (SANTOS, 2020, p. 93–94). O campo deslocou a posição do pesquisador, impôs limites e exigiu responsabilidade, desestabilizando a lógica da observação distanciada ao evidenciar o corpo como instância de agenciamento e ação situada (ROXO, 2016, p. 51).

Durante a expedição, certas cerimônias não puderam ser registradas. A impossibilidade de gravar revelou que escutar também implica renunciar. A escuta não opera como acumulação neutra de dados, mas como prática incorporada, na qual sujeitos mobilizam música e corpo na produção de estados e modos de agência (ROXO, 2016, p. 39). O campo deixou de funcionar como laboratório para afirmar-se como espaço de convivência e implicação.

Essa postura contrasta com a lógica da Missão de 1938, orientada pelo registro para análise posterior. Em 2008, a análise deu-se em presença, na relação e no corpo, recusando a separação entre coleta e interpretação. Não se tratava de interpretar o ritual por categorias externas, mas de reconhecer que as danças e toantes constituem elementos centrais da cosmologia Pankararu e afirmam sua continuidade histórica (SANTOS, 2020, p. 93–94).

A incorporação da Chamada de Aricuri ao teatro físico não constituiu apropriação sonora, mas ativação de um princípio relacional. O que se transpôs à cena não foi a forma ritual, mas sua lógica de organização do coletivo e da presença. Como demonstra Santos, desde a infância a participação nos rituais estrutura processos formativos e lugares de pertencimento no interior do povo (SANTOS, 2020, p. 92). Transportar cantos vinculados a essas práticas para um contexto europeu implicava reconhecer o risco permanente de deslocamento e reinscrição simbólica.

Essa dimensão ética prolongou-se na pedagogia. O que se transmitia não era o toré Pankararu como forma, mas a experiência-limite da escuta e os próprios limites da tradução cultural. À luz de Fernandes, o corpo pode ser compreendido como instância cognitiva e performativa na qual processos de percepção e decisão emergem na ação (FERNANDES et al., 2019, p. 268). O que retorna do campo não é repertório fixo, mas prática incorporada de relação.

A escuta contracolonial afirma-se, assim, como exercício contínuo: ouvir o que é oferecido, respeitar o que é negado e criar a partir daquilo que transforma. Não acumular, mas implicar-se. Não capturar, mas sustentar presença.

Desdobramentos educacionais

A Chamada de Aricuri ultrapassou o plano dramatúrgico e tornou-se princípio pedagógico no treinamento do ensemble e em contextos formativos. O canto operou como

dispositivo de escuta, reorganização respiratória e composição coletiva. Não se buscava reproduzir formas rituais, mas ativar estados de atenção e presença, em consonância com uma ética de escuta encarnada (ROXO, 2016, p. 39, 51).

Compreender o aprendizado como prática incorporada desloca a pedagogia do teatro físico da acumulação de técnicas para o treino da percepção. Como observam Fernandes, Coelho e Vieira (2020, p. 121–135), os dançarinos pensam em movimento, e não sobre o movimento. Aprender implica refinar modos de escutar e responder corporalmente ao processo.

Esses princípios foram mobilizados em contextos universitários, no ensino secundário e em workshops internacionais. Em todos eles, o eixo deslocou-se do ensino técnico para uma pedagogia da implicação corporal e da escuta partilhada. Tal abordagem encontra convergência nas pedagogias Pankararu descritas por Santos, nas quais o aprendizado ritual ocorre por participação continuada, circulação de funções e responsabilidade coletiva (SANTOS, 2020, p. 92–94). De modo semelhante, Roxo compreende o conhecimento como resultado da fricção entre corpo, emoção e experiência situada (ROXO, 2016, p. 39, 51). A transposição da Chamada de Aricuri para o treino não reproduziu o ritual, mas transfigurou sua lógica relacional: organização coletiva da atenção e circulação de papéis.

Esse deslocamento implica rever a própria noção de transmissão cultural. Se, no paradigma arquivístico, o conhecimento musical tende a fixar-se em registro e análise, na prática incorporada ele se transmite por reorganização sensível do coletivo. O saber não se deposita como conteúdo estável, mas circula como experiência partilhada, ativando modos de presença e de escuta.

Entre 2020 e 2023, esses princípios foram aprofundados em minha atuação docente. Exercícios de corpo-voz inspirados na experiência de campo permitiram que estudantes experimentassem o corpo como arquivo vivo. Nessa perspectiva, o treinamento não ativa memória fixa, mas experiência que se atualiza a cada repetição, em consonância com a noção de corpo como arquivo cognitivo (FERNANDES, 2014, p. 268).

A figura do encenador-pedagogo torna-se, assim, central. O ensaio configura-se como espaço de aprendizagem, e a sala de aula, como espaço de criação. Ao articular campo, treino e formação, o corpo-voz afirma-se como arquivo vivo de transmissão: não traduz o ritual, mas mantém aberta a tensão entre memória, experiência e responsabilidade.

Os desdobramentos educacionais da Chamada de Aricuri indicam que a etnomusicologia pode operar não apenas como análise, mas como prática pedagógica incorporada. Entre campo e formação, a escuta deixa de ser procedimento auxiliar e torna-se eixo epistemológico do trabalho artístico.

Considerações Finais

Este trabalho articulou arquivo, campo e cena para demonstrar que a *Chamada de Aricuri* não atravessa apenas um deslocamento estético, mas um deslocamento epistemológico. O que se transforma, do registro da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 à sua reativação no processo criativo do *Farm in the Cave*, não é simplesmente a organização sonora do canto, mas o regime de escuta que o sustenta.

No contexto modernista, a Chamada foi enquadrada sob a lógica do arquivo como preservação e controle do sensível, convertida em vestígio dissociado de corpo, território e cosmologia. A experiência de campo junto aos Pankararu evidenciou o contrário: o canto permanece como tecnologia viva de transmissão, inseparável das pedagogias rituais que articulam coletividade, corporeidade e encantamento (SANTOS, 2020, p. 92–94).

A crítica ao arquivo colonial não implica sua recusa, mas sua problematização. O arquivo resulta de operações de seleção e montagem atravessadas por disputas históricas (ROXO, 2016, p. 39–41). Ao deslocar a Chamada do documento ao ensaio, o processo não restitui o ritual nem pretende traduzi-lo; tensiona o intervalo entre vestígio e presença. É nesse intervalo que o corpo-voz se afirma como arquivo vivo.

A análise performativa comparativa demonstrou que a transfiguração em *The Theatre* não configura restauração nem adaptação intercultural, mas redistribuição de funções rítmicas, vocais e dramatúrgicas (CARNEIRO, 2013, p. 81–84). A instabilidade respiratória converte-se em estrutura binária controlada; a emissão glótica transforma-se em fratura polifônica; a convocação cosmológica reconfigura-se como dispositivo interrogativo cênico. O teatro físico, assim, não reproduz formas, reorganiza percepções.

Nesse quadro, o conceito de corpo-voz como arquivo vivo revela-se decisivo. O corpo não é suporte de inscrição, mas instância produtora de conhecimento (FERNANDES, 2014, p. 268). Pensar e aprender emergem de processos sensório-motores situados. Ensaio e pedagogia deixam de ser etapas subsequentes ao campo e passam a integrar um mesmo circuito de transmissão incorporada.

A experiência junto aos Pankararu impôs ainda um limite ético incontornável. Nem tudo pode ser registrado, traduzido ou representado. A interdição do registro evidenciou que escutar implica renúncia (ROXO, 2016, p. 51). Incorporar a Chamada ao teatro físico exigiu assumir o risco permanente de reinscrição simbólica e trabalhar para que a transfiguração não se convertesse em exotização, mas em aprendizagem relacional.

No plano pedagógico, os desdobramentos confirmaram que é possível mobilizar princípios derivados dessa experiência, escuta situada, coralidade e organização coletiva da atenção, sem simular o ritual. O que se transmite não é o repertório, mas uma lógica de aprendizagem fundada na presença e na responsabilidade (SANTOS, 2020, p. 92–94). O encenador-pedagogo emerge, assim, como mediador ético entre campo e criação, consciente de que todo gesto formativo é atravessado por regimes históricos de poder.

Persistem, contudo, questões abertas. Como mobilizar a etnomusicologia no teatro físico sem reiterar regimes de captura? Como sustentar rigor analítico sem reduzir a experiência à coleta? Como formar artistas capazes de escutar reconhecendo os limites da tradução intercultural?

Responder a essas perguntas exige mais do que aparato conceitual. Exige disponibilidade ética e corporal. A etnomusicologia, nesse horizonte, afirma-se como prática situada de escuta no presente. O teatro físico torna-se espaço privilegiado para experimentar essa escuta como criação.

Entre documento e corpo, o arquivo deixa de ser destino da memória e torna-se campo de disputa. É nesse campo que o corpo-voz pode operar como arquivo vivo, não substituindo o ritual, não reivindicando autoridade sobre ele, mas mantendo aberta a tensão entre memória, criação e responsabilidade.

A *Chamada de Aricuri* não retorna como eco arquivado. Persiste como força que reorganiza a escuta e desafia o presente a repensar seus próprios modos de produzir conhecimento.



Figura 06 – Conjunto de praiás Pankararu em deslocamento ritual no terreiro, com indumentária de fibras vegetais, durante prática associada ao toré no território do Brejo dos Padres (PE).Fonte: Arquivo da Expedição *Farm in the Cave* (2008).

Referências

ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. *O Praiá Pankararu: Objeto-Fetiche Modernista*. Proa – Revista de Antropologia e Arte, Campinas, n. 5, 2014.

ALBUQUERQUE, Marco Alexandre dos Santos; NAKASHIMA, Edson Yukio. *A política da invisibilidade: os Pankararu na cidade de São Paulo*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 24, n. 47, p. 125–144, jan./jun. 2011. DOI: https://doi.org/10.1590/S0103-21862011000100010.

CARNEIRO, Juliana Macedo. *Corporalidade e Musicalidade na poética do estrangeiro do Farm in the Cave: inspirações brasileiras no espetáculo The Theatre*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'Água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

FERNANDES, Carla. *Performance e Cognição: Corpo, tempo e tecnologia*. Lisboa: Colibri, 2014.

FERNANDES, Carla; COELHO, Sílvia Pinto; VIEIRA, Ana Bigotte. *Dance and the (digital) archive. Dance Research*, Londres, v. 35, n. 1, p. 26–42, 2017.

FERNANDES, Carla; COELHO, Sílvia Pinto; VIEIRA, Ana Bigotte. *What makes dancers extraordinary?* In: FERNANDES, Carla; CLARKE, Mark; VIEIRA, Ana Bigotte (org.). *Dance data: creation, circulation and preservation*. Londres: Routledge, 2017. p. 215–230.

FERNANDES, Carla; HENRIQUES, Francisco. *A bodily-mental lexicon: documenting a choreographer's method through a multimodal archival resource*. *Dance Research*, Londres, v. 38, n. 2, p. 153–170, 2020.

GAGE, Nathan; LOW, Bronwen; REYES, Francisco L. *Listen to the tastemakers: Building an urban arts high school music curriculum*. Research Studies in Music Education, v. 42, n. 1, p. 19–36, 2020. DOI: https://doi.org/10.1177/1321103X19864354.

MARTINS, Luiz Augusto. *Outrar-se para decolonizar a encenação: uma análise de "Para que o céu não caia"*. 2020. Dissertação (Mestrado em Teatro – Encenação) – Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, 2020.

ROXO, P. M. M.-T. (2016). *Bollywood, bhajan e garba: Práticas expressivas e representações identitárias na diáspora hindu-gujarati em Moçambique, Portugal e Inglaterra* (Tese de doutoramento em Ciências Musicais – Etnomusicologia). Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

SANDRONI, Carlos. *O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas 1938–2012*. Revista Debates, UNIRIO, n. 12, p. 55–62, jun. 2014. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/3863. Acesso em: 02 fev. 2021.

SANTOS, Andeson Ferreira dos. *Toré, Praiá e Corrida do Imbu: pedagogias musicais Pankararu em perspectiva etnomusicológica*. 2020. Dissertação (Mestrado em Música – Etnomusicologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

TAMENPI, Daniel. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Revista Trip, 04 ago. 2009. Disponível em: https://revistatrip.uol.com.br/trip/missao-de-pesquisas-folcloricas. Acesso em: 01 fev. 2021.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e Poder na Estética Tikmũ'ũn Maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.