


DeBanda e seus múltiplos: Lugares, espaços, simultaneidades e concomitâncias

César Lignelli
Guilherme Mayer

Para citar este artigo:

LIGNELLI, César; MAYER, Guilherme. DeBanda e seus múltiplos: Lugares, espaços, simultaneidades e concomitâncias. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103422021e0204>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



DeBanda e seus múltiplos: Lugares, espaços, simultaneidades e concomitâncias

César Lignelli¹

Guilherme Mayer²

Resumo

O objetivo deste artigo consiste em discutir facetas que compõem o percurso do espetáculo popular musical DeBanda, visando desvelar aspectos de sua complexidade. Para tal, foram considerados múltiplos relativos a acepções e versões que envolvem a referida experiência estética, as quais contêm: memórias das recentes às mais longínquas, lugares, espaços, simultaneidades e concomitâncias. Percursos etimológicos e denotativos, bem como do imaginário popular, permeiam a primeira seção. A escrita segue com temporadas, formatos, sonoridades, público, transeuntes, traquitanas, tecnologias e a desventura enquanto *modus operandi*. Estes múltiplos embasam as reflexões que vão do laboratório a sete países nos cinco anos de perambulações de DeBanda.

Palavra-Chaves: Teatro popular musical. Múltiplos. Espaços. Simultaneidade. concomitância.


DeBanda and its multiples: places, spaces, simultaneity and concurrency

Resume



The purpose of this article is to discuss facets that make up the path of the popular musical spectacle DeBanda, aiming to unveil aspects of its complexity. To this end, multiples were considered regarding the meanings and versions that involve the aforementioned aesthetic experience, which contain: memories from recent to the most distant, places, spaces, simultaneities and concurrencies. Etymological and denotative paths, as well as popular imagination, permeate the first section. The writing continues with tour, formats, sounds, audience, passers-by, Junkers, technologies and misadventure as a *modus operandi*. These multiples support the reflections that range from the laboratory to seven countries in the five years of DeBanda's wanderings.

Keywords: Popular musical theater. Multiples. Spaces. Simultaneity. Concurrency.

¹ Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Editor do periódico Voz e Cena. cesarlignelli@unb.br

 <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>  <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

² Mestrando em Processos Composicionais da Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento Artes Cênicas (CEN) pela mesma universidade. guigammayer@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/2904726749543288>  <https://orcid.org/0000-0002-1491-1812>



DeBanda y sus múltiples: lugares, espacios, simultaneidad y concurrencia

Resumen

El propósito de este artículo es discutir las facetas que configuran el recorrido del popular espectáculo musical DeBanda, con el objetivo de desvelar aspectos de su complejidad. Para ello, se consideraron múltiples en cuanto a los significados y versiones que envuelven la experiencia estética mencionada, que contienen: recuerdos de lo más reciente a lo más lejano, lugares, espacios, simultaneidades y concurrencias. Caminos etimológicos y denotativos, así como la imaginación popular, impregnan el primer tramo. La escritura continúa con temporadas, formatos, sonidos, público, transeúntes, traquitanas, tecnologías y desventuras como *modus operandi*. Estos múltiplos respaldan las reflexiones que van desde el laboratorio hasta siete países en los cinco años de andanzas de DeBanda.

Palabras clave: Teatro musical popular. Múltiplos. Espacios. Simultaneidad. Concurrencia.



Múltiplas acepções

Como é caracterizado o múltiplo de algo? Na matemática básica, múltiplos condizem a números que contêm outro número duas ou mais vezes. Consiste assim em uma variável derivada de uma base. Nessa lógica, quatro, seis e oito seriam múltiplos de dois. Também podemos encontrar o menor múltiplo comum de vários números. No caso, o dois seria o menor múltiplo comum do exemplo acima. Já múltiplo, do latim *multiplus*, dobrado várias vezes, de *multi*, muitos, mais *plus*, dobrado, da base de *plicare*, dobrar, pode nos suscitar, ao mínimo, duas acepções distintas. A primeira delas relaciona-se ao verbo dobrar que no sentido matemático, significa o dobro de um número, resultado de uma multiplicação por dois. Por outro lado, se temos na mão uma folha de papel e dobramos esta em partes iguais, ela terá seu tamanho dividido pela metade a cada dobradura.

Curiosamente, na medicina, múltiplo é associado a simultaneidade de algo, relaciona-se a patologias que ocorrem conjuntamente em diversas partes do corpo. Um exemplo é a esclerose múltipla, doença autoimune que afeta olhos, cérebro e medula óssea. Quando pensamos em sonoridades, ecos múltiplos correspondem a sons que se repetem muitas vezes, mas não em simultaneidade, no que diz respeito aos seus inícios e fins, pois apresenta, nesse caso, pequenos intervalos de tempo. Há, no caso dos ecos múltiplos, uma sobreposição de sons não simultâneos.

Deslocando para o âmbito da língua portuguesa, o adjetivo múltiplo condiz àquilo que não é simples, ou seja, aquilo que é composto, aquilo que é diverso, aquilo que é plural e, assim, refere-se ao sujeito que abrange objetos diferentes e ao predicado que exprime várias maneiras de ser do sujeito.

Nas artes visuais, múltiplo condiz a:

Termo que é utilizado, principalmente a partir da década de 1960, para designar trabalhos artísticos que, sem serem gravuras ou esculturas moldadas, são concebidos com o intuito de serem reproduzidos em grande ou, às vezes, ilimitado número de cópias. Ao contrário da gravura e da escultura moldada, cujas cópias são tradicionalmente executadas a partir de uma matriz feita a mão pelo próprio artista, os múltiplos,

realizados em geral com materiais e processos industriais, se originam de um protótipo, de um projeto ou de instruções apresentados pelo autor da obra. Em tese, o princípio que norteia este tipo de produção é o da disseminação da obra de arte, tornando-a, pelo procedimento da multiplicação, um bem de consumo acessível a um público mais vasto. Ao mesmo tempo, esta atitude denota uma crítica ao valor atribuído a um objeto de arte por sua condição de singularidade, de obra única, destinada apenas aos colecionadores e aos museus³.

Diferindo-se da simultaneidade (medicina) e da sobreposição (sonoridades), percebe-se, no escopo das artes visuais, a proximidade do termo com a concepção de reprodução em grande escala. Sob o prisma do teatro, foco deste artigo, a ideia de múltiplo já se manifesta como algo intrínseco a seu próprio fazer, uma vez que sonoridades e visualidades advindas de corpos e recursos tecnológicos acompanham os processos e os resultados estéticos teatrais através dos tempos.

Considerando o recorte deste artigo, interessa-nos, sobretudo, o teatro com uma vertente popular. Apesar da dificuldade em delimitar o que configura um teatro popular, observa-se que este é relativo ao povo, do latim *populus*. Em um processo de derivação originou as palavras população, povoar, povoamento e popular. É recorrente associarmos a palavra popular a algo comum, usual, pertencente e/ou próprio do povo. Não raro, nosso imaginário suscita o popular como algo promovido e adaptado à compreensão e ao gosto das massas. Daquilo que representa ou pretende representar a vontade do povo. Daquilo que é do agrado, que tem simpatias, que é do afeto do povo. Daquilo que não custa muito, que é barato, que pode até ser considerado, por isso, como vulgar.

Não obstante, o múltiplo, ora de forma consciente, ora inconsciente, é égide do espetáculo analisado no presente artigo. DeBanda dobra e se desdobra em meio a uma simplória narrativa de desventura amorosa, esbanjando, a partir da relação com sua máquina sonora, simultaneidades e concomitâncias no tempo e no espaço da cena⁴. Em DeBanda não há uma palavra falada sequer, tudo é tocado e cantado. Foi arquitetado tendo como base traquitanas, improvisos e gambiarras

³ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3806/multiplo>. Acesso em: 28 maio 2021.

⁴ As referidas relações encontram-se no espetáculo online presente no hyperlink a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=ZnKdzSPW6hc>. Todas as minutas mencionadas no artigo são relativas a este vídeo.

que se amalgamavam em cordas, parafusos, cacarecos e litros de suor. Meios populares de se fazer teatro. Meios que podem ser considerados vulgares de se fazer teatro. Meios baratos de se fazer teatro. Em meio a rua DeBanda só acontece se representa e afeta o povo.

Já no sentido denotativo⁵, *debanda* é sinônimo de espalha, foge, dispersa, destroça. O infinitivo *debandar* nos aproxima à ideia de dispersar-se, de fugir desordenadamente, assim como uma *debandada*, ou seja, a ação de *debandar*, nos faz vislumbrar uma derrota, mas não uma derrota individual, pois esta é sempre coletiva em alguma instância. Etimologicamente o radical *de* indica afastamento, espalhamento, mais *bando*, do Latim *bandus*, grupo de pessoas que foram banidas de um lugar, isto é, que sofreram um ato legal de expulsão por seus crimes. *Bando* e *banir* apresentam uma raiz etimológica semelhante, uma vez que *banir* advém do germânico *bannan*, proclamar, proibir, ordenar e originalmente queria dizer declarar em público, ambas derivadas da base indo-europeia *bha-*, falar. O sentido evoluiu no germânico de falar para proibir, expelir, impedir e passou ao nosso idioma através do francês *banir*, proclamar, condenar ao exílio. Nas acepções supracitadas, temos em comum a figuração de *bando* como a de um coletivo desventurado, de um coletivo derrotado.

Já a origem germânica do feminino *banda*, equivale a faixa de tecido, que se usava para distinguir as tropas entre si, que era atravessada sobre o costado dos soldados. Numa perspectiva francesa, *bande*, pode ser entendida como corpo de tropa, do gótico *bandwa-*, sinal, marca, bandeira. Percebe-se nessas três derivações que *banda* evidencia um processo de distinção de coletivos no contexto belicista. Conclui-se, desta feita, que *debanda* (*de* + *banda*) relaciona-se, em distintas raízes etimológicas, ao afastamento de delimitações independentemente do teor das mesmas.

Por sorte, ao elucubrar acerca dos usos coloquiais de *debanda*, percebe-se que ela pode fazer menção ao ato de andar de lado, assim como de dar uma rasteira, tanto em corpos que vão ao chão quanto no sentido de passar para trás

⁵ O conteúdo relativo às perspectivas denotativas e etimológicas do verbo *Debandar*, presentes neste artigo, fizeram parte do processo de criação do espetáculo *DeBanda* e foram desenvolvidas amplamente em (Lignelli; Mayer, 2021).



peessoas em transações de diversas ordens. O mais comum dos usos talvez seja relativo a um conjunto de diversas pessoas tocando uma mesma música com instrumentos distintos. Ainda sobre banda temos a possibilidade, na linguagem informal, de outra referência a espaço ou lugar, como volta, passeio, giro, ou parte lateral e pedaço.

DeBanda, o nome do espetáculo, já inicialmente se diferencia das demais acepções pela visualidade da palavra, em que são impressas duas letras maiúsculas, tornando-se, automaticamente, um substantivo próprio junto a um coletivo que é evidenciado pela subversão gráfica. Essa subversão da língua vernácula, para os mais tradicionalistas, já pode equivaler a um destroçar da mesma, no sentido comentado anteriormente.

No espetáculo em si, considerando os 110 kg do performer somados aos 30 kg da máquina, tanto a máquina destroça o performer quanto o performer destroça a máquina, sendo impossível ter a certeza de quem é o mais destroçado, o que gera uma instabilidade constante entre o funcionamento das coisas e sua fluidez no tempo e no espaço da cena. DeBanda espalha-se, foge, dispersa do laboratório para a sala de ensaio e daí para Singapura⁶, escorrega para cidadelas do Brasil, fugindo para esquinas paraguaias, conseqüentemente para vielas argentinas, destas para praças uruguaias, com senso nostálgico retorna a Argentina, desta feita, perambula pelo deserto chileno, por força do hábito, invade a diversidade peruana⁷, foge da Bolívia e cintila em festivais e temporadas brasileiras.

Com sua intrínseca característica errante, DeBanda não nos faz apenas vislumbrar uma derrota⁸, mas é a personificação da tal. Mas não uma derrota individual, uma vez que ele está sempre mal-acompanhado de sua máquina, com seus aproximadamente vinte e três instrumentos, e de quem quer que esteja à

⁶ Esta apresentação se deu no contexto da 31ª *Voice and Speech Trainers, Association* - VASTA contemplado no edital Conexões do Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal em 2017.

⁷ Essa circulação foi possível por conta da aprovação na Modalidade Projeto Livre do edital do Fundo de Apoio a Cultura do ano de 2017.

⁸ Derrota apresenta um outro sentido, menos usual, não utilizado neste artigo, que pode ser compreendido como rota de navegação, caminho, carreira ou rumo seguido por um navio, do ponto de partida ao ponto de chegada, não se contando para este efeito os portos ou ancoradouros acidentais. Ou seja, é a distância mais curta entre dois pontos na superfície do globo terrestre.



sua volta. A máquina em si já o torna legião. Quando a máquina quebra, racha seu mundo, multiplica seu fracasso, seu lugar é fragilizado e instaura-se um abismo espacial e temporal.

Mas, afinal, quando começou DeBanda?

Múltiplas Versões: DeBanda Online

Quando se começa algo? A primeira vez em que se pensou na coisa? Que se fez a coisa? Que se refez a mesma independentemente do número de vezes? Que se transmutou o formato, o lugar, o espaço e os presentes na ação? Qual a memória mais recente a respeito de seu nascimento?

É crível que DeBanda tenha nascido em 2020, com seu parto prematuro, antecipado por motivos pandêmicos. Assim a peça surge em uma versão on-line no âmbito do projeto DeBandando nas escolas⁹ que, inicialmente, era pra ocorrer nos pátios de instituições públicas de Ensino Básico de 6 Regiões Administrativas do Distrito Federal: Ceilândia, Samambaia, Taguatinga, Estrutural, Recanto das Emas e Brazlândia.

O contexto permitiu pensar o espetáculo enquanto obra audiovisual em si. Projeto megalômico, considerando a dimensão da equipe¹⁰ e o tempo de produção que envolveu intensas discussões sobre planos¹¹; ensaios exaustivos; gravação dos

⁹ Projeto contemplado na Modalidade Circulação do edital do Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal do ano de 2018. Para além da circulação nas escolas em 2020, a produção audiovisual realizada na ocasião foi selecionada em primeiro lugar no I Festival Gira Cultura do DF em comemoração ao 61º aniversário de Brasília em 2021. No mesmo ano também encerrou a Semana Cultural da APAE – Sobradinho DF.

¹⁰ Equipe do DeBanda *online* é composta por César Lignelli como: ator/músico e diretor geral. Adriano Roza como: direção geral, cinegrafia, edição e iluminação. João Lucas como: diretor musical e captação de som. Estela Lignelli como: atriz. Sulian Vieira como: figurino da DeBandinha e maquiadora. Vick Albalí como animado em 2D.

¹¹ Filmado em sua totalidade com uma única câmera modelo DJI *Osmo Pocket*, a partir do método de *SteadyCam*, conduzida em sua totalidade juntamente ao corpo do cinegrafista promovendo certa instabilidade das imagens e da relação entre quem filma e quem é filmado, vislumbrando, desta feita, se aproximar do que acontece entre o público e ator em um teatro.

áudios em estúdio¹²; filmagens *in loco*¹³; edição e inserções de efeitos especiais via animação sobreposta às imagens pré-gravadas¹⁴.

Alguns dos recursos utilizados nessa passagem do contato direto com o público para um contato intermediado por suportes tecnológicos envolveram recursos audiovisuais que evidenciaram múltiplos de DeBanda em duas perspectivas: a simultaneidade e a concomitância. A simultaneidade, no contexto deste artigo, parte da ideia de múltiplo na medicina desenvolvida anteriormente. No caso, o que é simultâneo é considerado como a insurgência de duas ou mais personagens, performadas pelo mesmo ator, no mesmo espaço da cena. Já a concomitância, seguindo o princípio dos ecos múltiplos também ressaltados acima, no DeBanda *online*, consiste em: manifestações sonoras e visuais, que surgem na cena individualmente, com mínimas diferenças de tempo no que diz respeito as suas aparições, criando, entre outras, a sensação de simultaneidade. Essas propostas eram impossíveis de serem realizadas no formato anterior.

Os conceitos de simultaneidade e concomitância podem ser apreciados em inúmeros trechos do DeBanda *online*. Nos restringiremos a dois exemplos. O primeiro envolve a cena em que o Narrador consulta a plateia sobre as características das personagens que estão por vir. Surpreendentemente, as quatro personagens, DeBanda (narrador), DeMenos, Ella e DeMais, assim como DeBandinha, encontram-se em simultaneidade nas arquibancadas respondendo quais as facetas desejadas. Segue o frame da cena (figura 1) do filme que se inicia em 9min25s e se estende até 11min10s.

¹² Visando uma definição sonora exigida pelo formato audiovisual, optou-se por gravar toda a peça em multipistas, ou seja, foram gravados inicialmente os instrumentos harmônico-melódicos (gaitas ponto), seguida das vozes e finalizadas com os múltiplos cacarecos sonoros (bumbo, atabaque de cabaça, agogôs, reco-reco, clave cubana, prato *splash* 14', tamborim, guizos, 12 apitos, duas vuvuzelas, uma campainha antiga, uma buzina de pêra e acordilhões).

¹³ Filmado no Espaço Cultural Pé Direito, localizado na Vila Telebrasil - DF, em novembro de 2020.

¹⁴ Na luta entre as personagens DeMais e DeMenos, de 33min38s até 35min10s, a animação foi trabalhada frame por frame em sobreposição à performance filmada.



Figura 1

Percebe-se também a presença de simultaneidade ao final desta cena de apresentação da personagem DeMenos, em que esta vai ao limite da exibição de suas habilidades inócuas. Junto ao seu naipe de 10 apitos que contém diferentes timbres, surgem inúmeros DeMenos na cena, por meio de telas diferentes, entoando um melancólico *blues* a partir de 17min49s até 18min40s como nota-se nos *frames* (figuras 2 e 3) abaixo:



Figura 2



Figura 3

Na sequência da mesma cena, temos um exemplo de concomitância quando DeMenos percorre o espaço com uma bicicleta minúscula, outra gigante e um monociclo, com piruetas de *ballet* e caminhar que lembra a prática de *tai chi chuan*, com malabares antigos de madeira e as usuais bolas russas. Em meio a tantos excessos e diferenças, a edição consegue gerar uma sensação frenética própria da concomitância. O fragmento desta cena é encontrado entre 18min45s e 20min07s.

Outro recurso audiovisual incorrido nessa versão foi a alteração da velocidade de alguns trechos. Ainda na cena, em que DeMenos se exhibe ocorre uma aceleração que potencializa suas virtudes. Por outro lado, ocorre o retardamento/desaceleração da ação do DeMenos, na cena da luta próxima ao final da peça, quando este recebe o golpe fatal do DeMais, entre o intervalo temporal de 34min49s a 35min10s. Percebe-se, a partir destas alterações, efeitos que nublam os limites entre o teatro e o audiovisual. Nota-se a aceleração como uma menção ao cinema mudo, sobretudo ao chapliniano¹⁵ que filmava em 17 quadros por segundo, enquanto o retardamento faz uma menção ao efeito de

¹⁵ Filmes atuados por Charlie Chaplin como: *O Vagabundo* (1916), *A Praia* (1914) e *O circo* (1928).

câmera lenta, uma das marcas de inovação da trilogia Matrix¹⁶ das irmãs Wachowski, que se tornou um clichê em obras cinematográficas pelo seu uso recorrente em cenas de lutas desde então.

A opção por gravar os áudios separadamente obrigou o ator a dublar a peça durante as filmagens. Essas não foram exclusivamente da voz ou de um instrumento específico, mas, da voz, das gaitas ponto e dos múltiplos cacarecos tocados em simultaneidade. Nessa condição *esquiza*, o fracasso constitui-se como imperativo. Tanto as repetições quanto os suores e as dores tornaram-se quase infinitos. O resultado disfarça tudo isso, mas a carne não deixa de sentir.

A carne também sentiu a extinção da participação direta popular. Para DeBanda nunca existiu a antológica quarta parede¹⁷, sendo o povo seu interlocutor direto. No caso, a câmera de Roza se transformou no povo. Por mais oblíqua que esta comparação possa parecer, no espaço Pé Direito, durante as filmagens a relação do DeBanda com o público era diretamente atravessada para e pela lente que acompanhava o ator. Nasceu assim, junto a versão *online* uma outra forma do ator se relacionar com os lugares e o espaço de apresentação.

Múltiplas Versões: DeBanda no FIT

Michel de Certeau considera lugar como [...] “uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (1999, p.201). Já espaço é considerado pelo mesmo autor como “o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidades polivalentes de programas conflituais ou de proximidades contratuais (1999, p.201).

Esse artigo alinha-se a perspectiva de Certeau ao considerar lugar como posição e estabilidade, e espaço como relação e instabilidade, uma vez que SerBanda¹⁸, [...]

¹⁶ *Matrix* (1999), *The Matrix Reloaded* (2003) e *The Matrix Revolutions* (2003).

¹⁷ Quarta parede é uma convenção que parte da ideia de cisão entre o ator e a plateia visando que estes não se relacionem diretamente. Nikolaus Muller-Scholl, ao discutir os processos de encenação, afirma que “o palco da caixa cênica, aquele universo cênico entre paredes” é [...] “separado do mundo ficcional dos atores pela quarta parede” (2020, p.8). O espaço delimitado entre a ficção e a realidade está separada pelo espaço do palco.

¹⁸ Nome dado à respectiva máquina sonora.



“máquina que produz música, reunindo num só dispositivo o controle de uma multiplicidade de instrumentos musicais, acionados por um único operador” (Lucas; Lignelli, 2018, p.158), apresenta os lugares de cada instrumento em suas respectivas posições e sua relativa precisão acerca de seus acionamentos (estabilidade) enquanto cada apresentação abre zonas relacionais que geram instabilidade e novidade a todo instante.

Conectados as diferentes provocações que os espaços promovem nas artes da cena, é passível que o nascimento de DeBanda tenha se dado em 2019. Essa novidade ocorreu durante a apresentação do 8º Festival Internacional de Teatro de Dourados – Mato Grosso do Sul que aconteceu no Teatro Municipal da cidade com aproximadamente 420 pessoas presentes. O que torna mais uma apresentação ‘a apresentação’ e, neste caso, um parto, começou com um telefonema da professora de história indígena Graciela Chamorro, consultando Lignelli sobre a possibilidade de um grupo de trinta indígenas da etnia Guarani Kaiowa “abrirem” a apresentação do espetáculo DeBanda com seus cantos. Sabendo da complexidade das relações entre os responsáveis pelo agronegócio na região e os indígenas, não somente o ator respondeu afirmativamente como se sentiu presenteado pela possível experiência. Desta feita, a primeira fileira do teatro foi reservada para os convidados que chegaram e cantaram durante quinze minutos sem divulgação prévia à plateia. Nesse dia, DeBanda cantou e contou diretamente para essas trinta pessoas, de crianças de colo a anciãos, no teatro municipal da cidade, não somente como espectadores, mas, também como atração do festival. Ao final, nenhuma distância cultural aparente, sorrisos, abraços e beijos ocuparam o palco.

Múltiplas Versões: DeBandando nas Feiras

Na temporada que ocorreu em 2019¹⁹ a peça circulou nas Regiões Administrativas de Brasília, Sobradinho, Samambaia, Núcleo Bandeirante, Taguatinga, São Sebastião, Cruzeiro e Guará, sempre em lugares que apresentavam algo em comum, o fato de serem feiras permanentes da capital

¹⁹ Com patrocínio do Banco de Brasília, conquistado no edital BRB Cultural na edição do ano de 2019.

federal. Estas apresentam definição geográfica precisa na cidade e o comércio como objetivo da presença das pessoas que ali transitam. Já as diferenças foram potencializadas quando DeBanda chega como estrangeiro, invade o lugar (feira) que tem suas regras e finalidades e promove uma zona relacional com a população que ali habita. Zona esta repleta de incômodos e admiração. Incomodados, talvez, pelo som do espetáculo a competir com os pregoeiros e/ou, talvez, com a sensação dos vendedores de que algo chamava mais atenção que seus produtos. Já os admirados, talvez, se encontravam nesse estado pela novidade instaurada e como ela chacoalhava o lugar. Nos domingos de apresentação, transeuntes, bêbados, cachorros e vendedores, concretamente, não se encontravam em mais um dia qualquer na feira de sua preferência. Aquele lugar se tornava espaço de cena. Aquele povo, público. Aquele DeBanda, outro.

O outrar de DeBanda nas Feiras nos induz a seu possível nascimento. Esses lugares (feiras) tornaram-se espaços (zona relacional), uma vez que DeBanda estimulou novas presenças, assim como a relação com a feira incitou a reconfiguração de lugares anteriormente estabilizados no espetáculo. O desejo latente era a conexão com as pessoas que tinham ido, exclusivamente comprar e vender mercadorias. Nesse sentido os materiais foram aos poucos recrutados, organizados e testados tornando-se novos lugares em DeBanda. Em geral, o ator almejava, com estes mecanismos, impelir a atenção e a participação ativa do povo durante a performance visando

[...] ativar um lugar comum, ou seja, um lugar de “des-autorização”, onde noções dadas como adquiridas (“território” ou “autoria”, por exemplo) pudessem ser questionadas. Um lugar no qual pessoas de diferentes proveniências, graus de experiência e interesses se pudessem juntar de forma a se envolverem na discussão e na experimentação de noções transversais à arte (Fiadeiro; Eugênio, 2012, p.64).

A microfonação do SerBanda fora, em certo sentido, o primeiro passo para viabilizar o DeBandando nas Feiras. Instaurou-se pela possibilidade concreta do ator se fazer ouvir pelas pessoas interessadas. É fato que esse mecanismo potencializou o DeBanda também em relação à sua capacidade de invasão do espaço sonoro se fazendo preponderar pela força, pela imposição.

Pela dificuldade de microfonar 23 cacarecos centrados em um espaço tão restrito, foram necessários uma miríade de testes. Para essa empreitada seria preciso uma mesa de som que não dependesse de rede elétrica convencional e que fosse o mais leve possível para não prejudicar a mobilidade do ator, com isso foi decidido o uso de um gravador portátil de 6 canais independentes, modelo H6 da marca Zoom, que pode ser alimentado por 4 pilhas AA. No caso, este foi acoplado à parte traseira superior do SerBanda e utilizado como mesa de som. No entanto, a voz junto a tantos cacarecos tão próximos uns dos outros, e de um único corpo humano, condizem, na terminologia recorrida neste artigo a lugares muito povoados. Nessas condições a equalização dos níveis de cada fonte sonora e a eliminação de microfonias indesejáveis se tornaram praticamente um ofício de ourives.

Após tentativas, erros e mais erros, no canal 1 foi ligado ao atabaque de cabaça via um *trigger*²⁰ caseiro; o *canal 2* disponibilizava o sinal para as gaitas pontos por meio de um cabo²¹; o canal 3 acionava uma cápsula de microfone²² colado a parte anterior da pele do bumbo; o canal 4 conectava um microfone²³ que ficou responsável por captar o som dos cacarecos localizados na parte superior do SerBanda que, de modo geral, produz frequências médias e agudas. Após processados e equalizados pelo gravador, o sinal mono ia, via cabo, para um transmissor sem fio²⁴. Este, por sua vez era enviado ao receptor²⁵ conectado a um P.A.²⁶ que distribuía o som à plateia. Para a voz do performer, foi utilizado outro microfone²⁷, transmissor e receptor. As figuras 4 e 5 auxiliam na visualização das

²⁰ Trigger consiste em um mecanismo que absorve vibrações e as transforma em um sinal.

²¹ Modelo P10, fabricado pela empresa *Santo Angelo*.

²² Da Marca *Shure*, modelo SM 58.

²³ Mini shotgun, modelo AKG HM-1000.

²⁴ Da marca *Shure*, modelo GLXD1 Z2

²⁵ Da marca *Shure*, modelo GLXD4.

²⁶ Sigla corriqueiramente utilizada por técnicos de som, que significa *Public Address System* em tradução livre, sistema endereçado ao público, que consiste, normalmente, em caixas amplificadas usadas para a distribuição do som à plateia.

²⁷ Marca *Countryman Associates*, modelo h6 *headset*.

informações técnicas detalhadas acima.

Figura 4 - Edição de Imagem: Vick Albali



Figura 5 - Edição de Imagem: Vick Albali



Mesmo com toda esta ourivesaria acústica, alguns cacarecos ainda não apresentavam captação satisfatória. Destacam-se, nessa perspectiva, os utilizados pela personagem Ella, que consistem em um brinquedo de fabricação espanhola,

mimetiza uma arma utilizada por piratas e uma mangueira usualmente utilizada como saída de água para máquinas de lavar roupa. O primeiro na cena marca células rítmicas da música cantada pelo ator. Já o segundo, de acordo com a velocidade de seu giro, emite notas exercem a função de uma espécie de base harmônica para a canção, como observa-se na figura 6 e também no trecho que se inicia em 20min18s até 23min36s.

Figura 6 – Foto: Diego Bresani – 2017



Como saída deste imbróglio, DeBanda clamava por voluntários nas feiras. Crianças invadiam o lugar da cena para girar réplicas da mangueira utilizada por Ella. Assim, a audibilidade do som pela plateia, que se dava a partir da simultaneidade, tanto envolvia participantes na ação quanto abria uma perspectiva multifocal para o povo. Ainda nessa perspectiva multifocal, neste possível nascimento do DeBanda, houve a presença marcante da tradutora de libras Barbara Barbosa²⁸ que dividia o palco e as atenções com o ator, DeBandinha e a máquina sonora. Resta destacar que foi a primeira vez em que a personagem Ella se apresentara nas ruas, bem como que se evidenciara em DeBanda uma iniciativa

²⁸ Abayomi Produções e Acessibilidade.



concreta de acessibilidade.

Para além das questões técnicas que envolvem as intensidades no espetáculo, em sua versão nas feiras foi fulcral pensar em táticas e estratégias de sustentação da atenção do público. Esta foi efetivada a partir da exacerbação de princípios dramáticos presentes na proposta, visando o prosseguimento eloquente da mesma diante daquele lugar. A presença da personagem andando em um mini-bicicleta, uma bicicleta gigante e um monociclo, ao final da cena do DeMenos, ilustra essa situação em dimensão *suis generis*. Desde o início de sua apresentação, DeMenos procura seduzir o povo com suas múltiplas possibilidades de produção sonora. Como se não bastasse, nas feiras tivemos também a inclusão dos citados veículos com rodas com o fim de seduzir Ella.

Por outro lado, essas táticas e estratégias na cena de apresentação da personagem DeMais são exacerbadas nas feiras por recursos linguísticos. No caso, DeMais apresenta como característica fundamental sua auto exaltação petulante com ares cosmopolitas. Nas feiras, para a potencialização destas características, foi incluso um número em que DeMais perguntava ao povo em qual língua gostariam que ele cantasse. De tal sorte, DeMais provava sua capacidade de cantar, hipoteticamente, em qualquer língua. E assim encantava e enrolava o povo.

Múltiplas versões: DeBanda e Dulcina

Eis que de fato, DeBanda em sua versão completa nasce no I Festival Dulcina de Moraes em 2018, que aconteceu nas mediações da faculdade homônima localizada na capital federal. Junto ao choro primordial deste bebê temos pela primeira vez: a apresentação com a dramaturgia em sua plenitude; a implementação de timbres precisos para cada personagem e a vinda ao mundo de nova traquitana/personagem, o Sr. Estandarte. A visualidade do Sr. Estandarte faz menção a uma espécie bandeira bordada, com distintos ornamentos e não hasteável, que remete aos estandartes presentes no Maracatu, Congado, Folia de Reis e outras manifestações tradicionais da cultura brasileira. Ele conta a história da peça predominantemente por meio de ícones visuais, ativados, ficcionalmente, por uma mão e antebraço decepados. Mas, de fato, este é acionado por um

mecanismo de rotação adaptado a partir de um guarda-toldos elétrico, sustentado por uma estrutura de *metalon* e controlado, em *stricto sensu*, via controle remoto. Com 20 metros de tecido bordado e pintado à mão, o Sr. Estandarte revela dados da história quando a mão é acionada e realiza a rotação da tela de 170 cm X 170 cm. Neste ato, ícones surgem e se relacionam dando a sensação de pergaminho gigante que se abre lentamente. Podemos visualizar na imagem do frame abaixo da cena que é iniciada em 11min55s até 13min18s característica e um pouco funcionamento do Sr. Estandarte.



Figura 7

Múltiplas versões: Do quase-nada a sete países

Como visto até o momento, alguns dos possíveis partos de DeBanda se relacionam a características dos espaços de apresentação, a apropriação de distintos suportes tecnológicos, a inserção de traquitanas e a alteração desenfreada de cenas. Genericamente estas visavam potencializar a relação com o público. No entanto, a germinação da ideia do espetáculo DeBanda advém de memórias longínquas. Por um lado, o imaginário de Lignelli foi atravessado por referências audiovisuais. Dick Van Dyke com seu homem-banda no longa-metragem *Mary Poppins* (1964)²⁹, o duelo de homens-banda do curta metragem

²⁹ Cena que se inicia em 3min05s e termina em 6min22s.

de animação *One Man Band* (2005) e o 2º episódio da 3ª temporada - *One Man Band de The Mickey Mouse series*, compõe parte dessas referências.

Por outro, no contexto da rua, DeBanda apresenta proximidades e diferenças marcantes com outros homens-banda³⁰ que se configuram quase como tradição em alguns centros urbanos. Aproximam-se pelo aspecto visual e pela relação com uma máquina sonora. Diferenciam-se, comumente, pelo fato de os tradicionais homens-banda tocarem músicas conhecidas, com mais ou menos instrumentos, com performances mais ou menos virtuosas e sem a alternância de personagens como no caso de DeBanda, em que o povo presencia o narrador, DeMenos, Ella e DeMais. Outra diferença encontra-se no tempo da apresentação. No caso dos homens-banda tradicionais o tempo de cada performance é o tempo do *hit*³¹, sendo o meio a identificação musical e o fim a contribuição financeira. Em DeBanda o tempo da cena varia entre 35 e 60 minutos, é contada uma história e o fim tende a incitar o povo a perseverar em seus desejos. Tendo em vista que, se um velho com sua máquina sonora, pesam juntos aproximadamente 140 quilos e realizam mirabolices acústicas e visuais descautelosas, qualquer pessoa presente parece poder fazer o que quiser.

Pode-se considerar que a gestação envolveu a criação da máquina, da dramaturgia e das canções. Esse processo se iniciou em janeiro de 2017 quando os cacarecos, acumulados por Lignelli através dos tempos, deixaram de ser apenas empecilhos para se tornar matéria de composição da Máquina sonora, futuramente denominada SerBanda. Consequentemente, esse processo fora a inspiração para a referida experiência estética. Tudo partiu de um bumbo de bateria de criança. Foi então necessário refletir sobre como acoplá-lo ao corpo do performer eficazmente e como inserir cacarecos sonoros passíveis de serem tocados com alguma precisão. Tudo isso tendo em mente que estas ações deveriam interferir o mínimo possível na estrutura do bumbo e não tornar seu peso de sustentação impossível pelo acúmulo de cacarecos.

³⁰ Apesar desta denominação ser a mais recorrente para designar artistas que tocam múltiplos instrumentos acoplados em seu corpo, esta desconsidera à presença de mulheres-banda, trans-banda entre outras...

³¹ Que significa uma canção que se tornou muito popular. Como um recurso de manutenção de atenção do público, normalmente, apresentam entre 3 e 4 minutos de duração.

Após seis meses deste ofício, SerBanda começou estabilizar-se com seus lugares muito povoados, com os cacarecos e seus respectivos acionamentos, conforme o manual disponibilizado abaixo nas figuras³²:

Figura 8 - Foto: Diego Bresani – 2017 e Edição de Imagem: Fernando Gutierrez



Figura 9 - Foto: Diego Bresani – 2017 e Edição de Imagem: Fernando Gutierrez



³² Imagens retiradas de: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/31570>.

Figura 10 -Foto: Diego Bresani – 2017 e Edição de Imagem: Fernando Gutierrez



Figura 11 - Foto: Diego Bresani – 2017 e Edição de Imagem: Fernando Gutierrez



Figura 12 - Foto: Diego Bresani – 2017 e Edição de Imagem: Fernando Gutierrez



Figura 13 - Foto: Diego Bresani – 2017 e Edição de Imagem: Fernando Gutierrez





Em concomitância ao engendramento de SerBanda, a criação da dramaturgia e com ela as canções, apresentaram a mesma lógica de acoplamentos. No entanto, esta se deu por meios simbólicos e sonoros como “Uma engrenagem de palavras, imagens e representações em deriva associativa, juntando ideias dispersas num torvelinho de sentidos” (Lucas; Lignelli, 2018, p.156). DeBanda é gestado a partir do

[...] engenho e do labor do artesão que toca, o tocador que o fez vai nascendo num movimento de osmose com a sua criatura, enfrentando o emaranhado das suas armadilhas funcionais, rendendo as suas insubordinações intempestivas, refazendo carinhosamente circuitos imperfeitos, recondicionando lenta e continuamente o seu metabolismo (Lucas; Lignelli, 2018, p.156).

Em momentos específicos da gestação foi imprescindível a realização de ultrassons a fim de averiguar se as funções vitais, no caso, do experimento cênico funcionavam de acordo com o esperado. Além desta necessidade funcional, com os ultrassons obteve-se também a possibilidade de compartilhamento social com parte do DeBanda. Para tal, entre 2017 e 2018 foram realizadas 35 apresentações, com algumas das canções do que viria a ser o espetáculo em sua completude. Os lugares de apresentação variaram entre praças públicas, oficinas mecânicas, átrios de igrejas e feiras populares de 6 países da América do Sul e uma apresentação em um Congresso Científico Internacional em Singapura. Com esta exposição, com falantes da língua portuguesa, espanhola e inglesa foi possível testar a proficiência relacional das canções e das interações ocasionais do DeBanda com o povo.

Múltiplas desventuras

A proposta reiterada de nascimentos ao longo do artigo sugere que DeBanda morre a todo instante. De tal sorte, em meio a estas desventuras, se regenera, renasce, debanda e dá origem a múltiplos. Ao se apropriar de tecnologias antiquadas, ao concentrar lugares em suas costas, ao abrir espaços intransponíveis, ao persistir mesmo com a dor constante na carne, ao exceder buscando suficiência absurda, ao ressoar sua orquestra decadente junto ao povo, ao abusar da simultaneidade e da concomitância advindas deste corpo vulgar, ao



simplesmente ser, persiste. Afinal, como já dito, se um velho com sua máquina sonora, pesam juntos aproximadamente 140 quilos e realizam mirabolices acústicas e visuais descautelosas, qualquer pessoa presente parece poder fazer o que quiser.

Referências

A PRAIA. Direção de Charlie Chaplin. Produção de Jess Robbins. Roteiro: Charlie Chaplin. 1915. (20 min.), P&B.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: a arte de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. Tradução de Ephraim Ferreira Alves.

FIADDEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto and_lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 02, n. 19, p. 63-71, 28 jan. 2019.

LIGNELLI, César; LUCAS, João; CHAVES, Fred. DeBanda: catálogo português. PPG-CEN, 2019. Disponível em:
https://issuu.com/espetaculodebanda/docs/catalogo_debanda_portugues?fbclid=IwAR1lFv-jlLTnLJxCSf9bxTu7P7S4ujYZ_QLml5_JgSNawQbxWuwGrBcUV7M

LIGNELLI, César; MAYER, Guilherme Uma cena Debandável. *Conceição/Conception*, Campinas, SP, v. 10, n. 00, p. 1-20, dez. 2021.

LUCAS, João; LIGNELLI, César. LUCAS. DeBanda e a máquina contemporânea. *Revista VIS*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte, v. 17, n. 2, p. 152-172, 1 out. 2018.

MARY Poppins. Direção de Robert Stevenson. Roteiro: Bill Walsh, Don Dagradi. 1964. (139 min.), son., color. Legendado.

MATRIX. Direção de Lilly Wachowski, Lana Wachowski. Produção de Joel Silver. Roteiro: Lilly Wachowski, Lana Wachowski. 1999. Videocassete (136 min.), VHS, son., color. Legendado.

MATRIX Reloaded. Direção de Lilly Wachowski, Lana Wachowski. Produção de Joel Silver. Roteiro: Lilly Wachowski, Lana Wachowski. 2003. DVD (138 min.), son., color. Legendado.

MATRIX Revolutions. Direção de Lilly Wachowski, Lana Wachowski. Produção de Joel Silver. Roteiro: Lilly Wachowski, Lana Wachowski. 2003. DVD (129 min.), son., color. Legendado.



MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf; CORRÊA, Talita. Transfiguras espaciais-temporais. Espaços de finitude em teatro e performance da atualidade. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-27, 22 set. 2020.

O CIRCO. Direção de Charlie Chaplin. Roteiro: Charlie Chaplin. 1828. (71 min.), P&B

ONE Man Band. Direção de Andrew Jimenez, Mark Andrews. Roteiro: Andrew Jimenez, Mark Andrews. 2005. (4 min.), son., color. Legendado.

ONE Mouse Band. Direção de Dave Wasson. Roteiro: Darick Backman, Dave Wasson, Paul Rudish. 2015. DVD (4 min.), color. Série Mickey Mouse Series.

O VAGABUNDO. Direção de Charlie Chaplin. Roteiro: Charlie Chaplin. 1915. (32 min.), P&B.

Recebido em: 15/06/2021

Aprovado em: 12/08/2021