

EM FOCO

DA VOZ AO MOVIMENTO
DANÇADO: UMA
INVESTIGAÇÃO POÉTICA À
LUZ DE PAUL ZUMTHOR

*FROM VOICE TO THE DANCE MOVEMENT:
A POETIC INVESTIGATION UNDER THE
LIGHT OF PAUL ZUMTHOR*

*DE LA VOZ AL MOVIMIENTO DANZADO:
UNA INVESTIGACIÓN A LA LUZ DE
FERNANDO PESSOA Y PAUL ZUMTHOR*

**MARCELO DE ANDRADE PEREIRA
MILENA COLOGNESE**

PEREIRA, Marcelo de Andrade; COLOGNESE, Milena.
Da voz ao movimento dançado: uma investigação poética à luz de Paul
Zumthor.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **180-203**, 2018.1

RESUMO

Este texto propõe-se à investigação do processo criativo em dança, a partir da relação voz, palavra e movimento dançado; a pesquisa opera por intermédio do deslinde das experiências narradas, as quais evidenciam alguns elementos recorrentes na relação da voz e da palavra poética com o movimento dançado, tais como: a literalidade, a não ação e a memória. Para se compreender os modos pelos quais a artista pesquisadora engendra saberes por intermédio do processo de criação em dança, procura-se desenvolver uma reflexão acerca da presença da voz – na perspectiva de Paul Zumthor (2005; 2010; 2014) –, na relação palavra e movimento dançado. No contato com as materialidades, intui-se que o liame voz-palavra-movimento dançado constitua uma ação performativa, ou seja, a voz na palavra como presentificação dos sentidos produzidos na leitura, como evento, acontecimento, performance.

PALAVRAS-CHAVE:

Processo Criativo. Voz.
Movimento Dançado.
Dança. Performance.

ABSTRACT

The following text proposes to investigate one creative process in dance, considering the relationship between voice, word and dance movement; the research works through narratives in order to analyze some recurrent elements presents on the mentioned relationship, such as: literality, nonaction and memory. In order to understand the ways in which the artist researcher produces knowledge through the process of creation in dance, it is sought to develop a reflection about the presence of the voice - in the perspective of Paul Zumthor (2005, 2010, 2014) and dance movement. In the contact with the materialities, it is possible to realize that the voice-word-dance movement constitutes a performtive action, that is, the voice in the word as presentification of the senses produced in the reading, as event, event, performance.

KEYWORDS:

*Creation Process. Voice.
Dance Movement. Dance.
Performance.*

RESUMEN

Este texto se dedica a la investigación del proceso creativo en danza a partir de la relación entre voz, palabra y movimiento danzado; la pesquisa opera a través de la ocurrencia de las experiencias narradas, que ponen en evidencia algunos elementos recurrentes en la relación entre la voz y la palabra poética con el movimiento danzado, tales como: la literalidad, la no-acción y la memoria. Para comprender los modos a través de los cuales la artista investigadora engendra saberes por intermedio del proceso de creación en danza, se procura desarrollar una reflexión respecto a la presencia de la voz – en la perspectiva de Paul Zumthor (2005; 2010; 2014) – en la relación entre palabra y movimiento danzado. En el contacto con las materialidades se llega a la intuición de que el vínculo voz-palabra-movimiento danzado configura una acción performativa, o sea, la voz en la palabra como presentificación de los sentidos producidos en la lectura como evento, acontecimiento, performance.

PALABRAS-CLAVE:

*Proceso Creativo. Voz.
Movimiento Danzado. Danza.
Performance.*



INTRODUÇÃO

ESTE TEXTO CONTEMPLA parte de uma pesquisa prático-teórica, cujos investigadores propõem uma reflexão sobre o processo criativo em dança a partir da relação voz, palavra e movimento dançado. A pesquisa, com abordagem qualitativa do tipo narrativa, parte de uma descrição do processo de criação – de seus procedimentos, tarefas e exercícios práticos – para dela extrair problemas e mover conceitos acerca da voz, da palavra e do movimento dançado. O texto tem por objetivo sistematizar os saberes engendrados por intermédio de um processo criativo em dança, o qual explora uma dimensão nem sempre presente nos processos de criação em dança, qual seja, a vocal. O relato das experimentações práticas – assim como suas reverberações poéticas – evidenciam alguns elementos recorrentes na relação da voz e da palavra poética com o movimento dançado, tais como: a literalidade (a aparência do gesto remete ao significado dado da palavra), a não ação (não há movimento, há uma negação do gesto, a palavra faz “parar”) e a produção do movimento dançado propriamente dito (como resultante da fusão de um significado dado com um significado produzido).

Com efeito, é a partir da dimensão prática da pesquisa que se realiza uma reflexão teórica sobre o sentido e as potencialidades (do uso) da voz em processos criativos em dança, na produção do movimento dançado. A fim de que se constitua com rigor um *corpus* teórico no âmbito da pesquisa em dança, a presente

investigação conta com as contribuições de Paul Zumthor (2005, 2010, 2014), sobretudo no que se refere à compreensão dos elementos disparadores desta reflexão, quais sejam: a voz, a palavra, o movimento dançado. Não obstante, alguns trechos do diário da artista pesquisadora são também aqui inscritos, porquanto tenham por objetivo a presentificação – pela palavra – das ressonâncias vocais, sejam elas reais ou imaginadas, na gestação do movimento dançado; os excertos do diário se enlaçam ao referencial teórico para demonstrar as intersecções e potencialidades da voz e da palavra no contexto da criação em dança.



UM RELATO PRELIMINAR

A pesquisa, da qual resulta esse texto, desenvolveu-se em três momentos: preparação (ou treinamento), prática de criação e reflexão. O primeiro momento dessa pesquisa consistiu na leitura de textos de Fernando Pessoa, no treinamento e na preparação do corpo, contando com jogos e proposições de movimento com a obra poética – assim como narração dessas experiências em diário pessoal. A primeira etapa se realizou durante os meses de janeiro a junho de 2017, com a colaboração da professora Tatiana Wonsik Recomenza Joseph, do curso de dança da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) – tendo sido por ela, a orientadora cênica, sugerida. Primeiro, decidiu-se não selecionar previamente um determinado heterônimo de Fernando Pessoa, mas mergulhar na leitura da obra completa – heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, semi-heterônimo Bernardo Soares e ortônimo. De todos os livros de autoria pessoana, para esse momento foi selecionado o segundo volume da *Obra poética de Fernando Pessoa* (2016), que integra os principais poemas de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, além de poemas ingleses e franceses do poeta. Foi a partir dessa materialidade que se iniciou os primeiros encontros práticos.

Os encontros com a orientadora do processo criativo foram realizados uma vez por semana – às quintas-feiras –, com duração de, aproximadamente, duas horas

– das 16h às 18h –, no espaço físico cedido pela Seção Sindical dos Docentes da UFSM, localizada na cidade de Santa Maria - RS. Nos primeiros encontros, deu-se início a um “treinamento” corporal, que serviu como instrumento para a preparação do processo criativo propriamente dito, o qual se daria no semestre posterior. Ao longo da semana e minutos que antecederiam o encontro, era solicitada a leitura de textos pessoais antes de entrar no laboratório investigativo. Os textos lidos previamente, nessa ocasião, eram assinados por Alberto Caeiro.

A primeira fase desse treinamento era extremamente dinâmica, cujos exercícios levavam a um estado de esgotamento do corpo. Na segunda fase, tornava-se mais técnico, tanto por meio da imitação de técnicas corpóreas preestabelecidas, como via desenvolvimento e criação de uma técnica própria e pessoal. A partir da realização dos procedimentos, fixava-se uma sequência, ou seja, criava-se um repertório de exercícios e movimentações, como por exemplo: espreguiçamento, trabalho dos pistões e propulsores, saltos, enraizamento, impulsos e voz. Por intermédio de movimentos dançados, buscou-se dinamizar outras qualidades de energia, muitas vezes, com dinâmicas mais lentas, buscando formas de articular as energias potenciais do corpo.

Havia uma palavra de lei, instruída oralmente pela orientadora cênica: não saia do nível baixo! Eu não podia levantar. Exaustão! Ou uma sensação de exaustão. Os movimentos pareciam ter esgotado, mas algo fazia meu corpo se movimentar, seria a palavra vocalizada, a presença da orientadora, a vontade de cumprir a tarefa? [Diário da artista pesquisadora].

A segunda etapa desta pesquisa refere-se, como já observado, ao processo de criação a partir da relação voz, palavra e movimento dançado. Este momento, realizado do mês de julho ao de novembro de 2017, consistiu em aproximadamente, 12 encontros, com duração de duas horas. A própria preparação do corpo – aqui, considerada uma “iniciação” – para o processo, constituiu-se como um relevante elemento da criação; os exercícios prévios foram imprescindíveis para o que se denominou “limpeza das toxinas”, ou melhor, para tornar o corpo presente, disponível, atento e entregue na observação de si.

Além disso, a voz emergiu como uma potente materialidade de produção de presença. No processo de criação, a voz apresentou-se com, no mínimo, três significações. A primeira significação de voz remontava às orientações orais das tarefas dadas pela orientadora do processo, cujas palavras e imagens formavam conceitos e relacionavam diretamente teoria e prática. A segunda significação de voz respondia à leitura vocalizada dos poemas, tanto na voz da orientadora, como na voz da artista pesquisadora. Vários procedimentos do processo criativo começaram com a leitura de alguns poemas, em que se jogava com tonalidade e gestos, e, a partir das reações do corpo a essa voz, criavam-se sequências de movimentos dançados. A terceira significação remete a escuta da voz interna da artista pesquisadora, uma voz que não necessariamente era emitida pelo aparelho fonador, que não era audível às outras pessoas, mas que se presentificava nas movimentações do corpo. Essa voz pode ser notada no fluxo de pensamento, na escrita do diário, nos registros audiovisuais do processo de criação. No entanto nenhuma dessas significações pode ser captada em sua totalidade ou transposta em palavras escritas “fielmente”, uma vez que habitaria, por assim dizer, o silêncio, a paragem do gesto presente somente naquele instante em que foi realizado.

O único som produzido foi o da respiração cansada e ofegante. Lembrei que a orientadora cênica estava ali observando meu processo. Levantei e fui ao seu encontro. 'Eu (também) sou tudo aquilo que não verbalizo. Eu (também) sou tudo aquilo que ninguém vê.' Eu sou. O 'ser' me basta. Sentir. Mover. Estar. Transitividade indireta. [Diário da artista pesquisadora].

Vale ressaltar que todo o processo de preparação e criação não se tratava de um trabalho técnico vocal. O elemento “voz” surgiu nas propostas de um modo experimental e investigativo, como, por exemplo, na leitura vocalizada dos poemas em diferentes posições e durante a movimentação do corpo. Nesse último caso, o poema lido pela orientadora do processo e, em algumas vezes, pela própria artista pesquisadora, ganhava novas formas no momento em que o corpo se movia. Com efeito, não se poderia ainda afirmar que o gesto se modificava com a alteração da respiração durante a leitura, nem que a respiração se alterava devido ao gesto. Na realização destas tarefas, tudo era transitório e instável, pois a cada dia, o corpo descobria novos caminhos tanto para a leitura, como para o movimento.

O silêncio, a ausência da fala, também se apresentou como um fator significativo no processo de criação em dança. Em alguns encontros da pesquisa, ou a orientadora cênica não estava presente ou ela tentava não vocalizar nenhuma indicação. Nas experiências em que a artista pesquisadora realizava sozinha, os procedimentos foram deixados na sala de investigação com “comandos” para que fossem seguidos; como, por exemplo, poemas espalhados e escondidos, palavras soltas em um caixa de elementos cênicos, entre outros dispositivos de criação que não eram enunciados pela voz da orientadora do processo. Ademais, o corpo também “silenciava” frente algumas leituras, ou seja, ele não se movia ou reagia. As experiências com o silêncio permitiram uma melhor escuta e percepção do processo para, depois, conseguir relacioná-lo com a dimensão teórica.

Por último, nesse momento da prática, o processo de criação compreendeu o hábito da descrição da experiência por meio da escrita, fotografias, vídeos e até áudios, possibilitando a construção de uma pedagogia do processo de criação. A escrita no diário pessoal se dava no término de cada encontro – ou durante algum procedimento se julgado necessário. Todos os dias de treinamento e processo de criação tinham um tempo de, pelo menos, 20 minutos, dedicados ao registro escrito de tudo que foi produzido e sentido. Além da escrita, algumas conversas eram realizadas após a experiência prática com a orientadora cênica, tendo elas sido gravadas em áudio para que se pudesse captar detalhes que somente na vocalização conseguia-se perceber – por exemplo, medos e inseguranças. As fotografias e vídeos foram realizados em poucos momentos – cerca de cinco encontros – durante a pesquisa, sempre pela mesma profissional, que acompanhou desde o início do projeto. A partir da rememoração das sensações, das imagens mentais, dos movimentos dançados e da leitura dos poemas, a artista pesquisadora pode tecer os conceitos e teorias implícitas no seu processo, para, enfim, perceber que a experiência vivida por ser poética, é também pedagógica.

DO QUE SE FALA EM VOZ: OUVIR E DANÇAR COM PAUL ZUMTHOR

A atmosfera mudou completamente, o corpo ficou mais receptivo, menos arredo. Abri os braços e o peito deixando a voz macia repousar. [...] O tono dos músculos equiparava-se à tonicidade das sílabas, à tonalidade da voz – GESTos, CONTRAIR-relaxar; reSISte, CONTRAIR-relaxar; deVOra, CONTRAIR-relaxar [Diário da artista pesquisadora].

A voz suscita uma presença na ausência dela mesma. Esse corpo em movimento recebe a voz não só por meio da escuta, mas com todas as partículas que o constitui. A “voz que repousa no peito”, tal como consta no diário da artista pesquisadora, não trata aparentemente de uma metáfora, significa antes que as palavras vocalizadas penetram na pele até o seu osso esterno. O movimento de abrir os braços possibilita essa imagem da voz repousando no peito, como se o poema lido de uma forma mais “mansa”, não só mudasse a atmosfera externa, como também a interna, ou seja, ela interfere na relação do corpo no espaço e do espaço no corpo.

Tal circunstância, ao que tudo indica, associa-se àquilo que Paul Zumthor (2010, p. 16) descreveu como o “efeito sensorial que a palavra pronunciada parece poder preencher”. De fato, o autor delinea uma análise detalhada da voz, sendo ela a representação do corpo que a emana. Em sua obra *Introdução à poesia oral*, Zumthor (2010) traça os aspectos históricos e mitológicos do estudo da voz, com ênfase nas questões fonológicas e antropológicas. O estudo científico da voz manifesta a importância do papel das tradições orais para a história da humanidade. Sua investigação, nessa obra, pauta-se na seguinte problemática: “[...] há uma poeticidade oral específica?”. (ZUMTHOR, 2010, p. 8) Primeiro, vale sublinhar que o autor considera a palavra como a linguagem “[...] fonicamente realizada na emissão da voz” (ZUMTHOR, 2010, p. 11), isso quer dizer que é impensável, a partir desta perspectiva, a linguagem sem a voz. Para Zumthor (2010, p. 13), a voz “[...] constitui um acontecimento do mundo sonoro do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil.” Seja na comunicação, na conservação da tradição, nas narrativas, nos rituais religiosos e míticos, segundo

o autor, a voz ultrapassa a palavra, e a “linguagem nela transita”. Os sentidos que se refazem, a cada instante, podem ser estabelecidos pela tríade: o órgão que forma o som, este que dele emana e a palavra assim pronunciada.

No decorrer de sua obra *Introdução à poesia oral*, Zumthor não se limita apenas ao estudo da poesia oral, mas estende à noção de literatura oral, apresentando uma série de tensões e controvérsias, como a diferença entre os termos “folclore” e “popular”, entre “popular” e “oral”, entre os tipos de textos de poesia oral do continente americano, além de exemplificar e descrever outros gêneros orais – conto, provérbio, epopeia. O autor apresenta, de igual modo e brevemente, a poetização teatral e a qualidade própria da voz, especialmente a respeito da tradição teatral japonesa, afirmando que a voz é anterior à escrita, ela “[...] não descreve; ela age, deixando para o gesto a responsabilidade de designar as circunstâncias”. (ZUMTHOR, 2010, p. 57) O teatro, considerado por Zumthor, o modelo absoluto de toda poesia oral, consistiria, pois, em uma “escritura do corpo”, o gênero integra a voz à presença de um ser em toda a sua intensidade constituinte. No entanto, segundo ele, o texto transmitido pela voz depara-se com os limites do discurso e é sempre, necessariamente, “fragmentário”.

Meu corpo parecia seguir o ritmo daquela voz, a cada verso e suas pausas o movimento também parava e, se as palavras eram vocalizadas com mais volume, eu acelerava as movimentações, as quais eram curtas e breves.
[Diário da artista pesquisadora].

Zumthor (2010, p. 62) dedica seu olhar para a poesia oral “sobrevivente”, àquela que resiste à cultura de origem europeia, cujo avanço tecnológico é rápido e “brutal” e anula as “velhas culturas locais”. O autor busca resgatar esta lembrança dos poemas cantados inspirados por alguém ou por algum acontecimento local passado. Em seu entendimento, há duas situações possíveis que permitem identificar os fatos de poesia oral, conforme seus índices de oralidade: o primeiro caso seria o texto escrito que reproduz ou resume o texto pronunciado na performance;¹ o segundo caso refere-se apenas a “um lugar vazio”, os “restos localizáveis” os quais não são um texto. O primeiro cria problemas de interpretação e o segundo de reconstituição. No entanto, para ele basta o esboço de uma “probabilidade de oralidade”. Com o surgimento de outros tipos de manifestações poéticas sonoras,

1 A perspectiva de performance adotada nesta pesquisa, a partir de Zumthor (2014), não é a da Arte da Performance, mas da performance como presença, acontecimento, evento em dança. A Arte da Performance, segundo Renato Cohen (2002), compreende o âmbito da teatralidade, da “expressão cênica”, dos movimentos de ruptura que surgiram em meados do século XX, como o *happening*, a *body-art* e *performance art*. Investigações mais recentes ampliam o sentido da performance no que tange às artes cênicas, entre essas podemos destacar: *Teatro pós-dramático e performance pós-dramática* (CARLSON, 2015), *Planos de composição em ato: possibilidades poéticas do cotidiano* (RABELO; FERRACINI; REIS, 2016), *corpo vocal, gênero e performance* (BORDETE, 2017), *Performance do valor* (KINAS, 2018).

as quais acompanham as necessidades do homem urbanizado, as poesias tradicionais acabam perdendo sua função e tornam-se apenas “[...] objeto de ciência ou de curiosidade”. (ZUMTHOR, 2010, p. 62) Ao contrário da era da transmissão oral da poesia, Zumthor reconhece o avanço das mídias como a despersonalização das vozes, em que se apaga a presença física do locutor. O limite da palavra, hoje, está em sua impermanência e imprecisão.

Seja como for, Zumthor descreve também as formas em oralidade e compreende que a forma “[...] comporta uma mobilidade proveniente de uma energia que lhe é própria”, equiparando-a ao termo “força”. Para ele, “[...] a produção de uma obra de arte é a delimitação de uma matéria, modelizada, provida de um começo, de um fim, animada de uma intenção, pelo menos latente”, e tratando-se de uma obra poética, mantém-se a distinção não rígida entre seus elementos semânticos, sintáticos, pragmáticos e verbais. (ZUMTHOR, 2010, p. 81) Essa força, identificada no momento da performance, será analisada pelo estudioso de poesia oral, a partir da ordenação de suas invariantes, em uma palavra: os níveis de manifestação – nível antropológico, nível ideológico e nível literal. (ZUMTHOR, 2010, p. 83) Revela-se, a partir disso, a importância da performance na constituição da forma, uma vez que o texto reage a sua sonorização, podendo modificar-se e adaptar-se a voz que o emite.

*A voz de Campos glorificando a noite continua em alto volume e pressa,
‘[...] Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido, / E entre ervas altas
malmequer assombrado, / Folha a folha lê em mim não sei que sina, / E
desfolha-me para teu agrado, / Para teu agrado e fresco. [...]’ (PESSOA,
2016, p. 176). Os movimentos agora oscilam de muito rápido para muito
lento, o corpo nesse solo de inquietação sente-se apanhado, uma mão
finca o chão, enquanto a outra puxa o quadril e o tronco para o teto. [Diário
da artista pesquisadora].*

Isso posto, o autor divide as formas em formas linguísticas, as quais abarcam duas perspectivas, a de macroformas – modelos e gêneros – e a de microformas – estilo e temas; e as formas não linguísticas, ou sociocorporais, referentes à “[...] do grupo social, e da presença e sensorialidade do corpo: ao mesmo tempo, o corpo fisicamente individualizado de cada uma das pessoas engajadas na

performance”. (ZUMTHOR, 2010, p. 86) Fala-se de formas no plural, pois o autor trata dos diversos componentes que se reproduzem indefinidamente de uma “forma única em cada poema”.

No que se refere ao trabalho prático da pesquisa realizada, a concepção de Zumthor parece se relacionar com dois aspectos: o aspecto da oralidade (forma linguística) e o aspecto da recepção (forma não linguística). O primeiro refere-se ao resgate da tradição oral por meio da narração da experiência prática e poética – nos relatos em diário, por exemplo. A compreensão de que a palavra narrada está ligada à memória, à rememoração, parte da própria origem da poesia, que surge como um relato dos (grandes) feitos passados. (PEREIRA, 2006, p. 73)

O segundo aspecto, o da recepção, leva à percepção de que o corpo – a materialidade – é um elemento basilar na discussão e reflexão acerca da recepção do texto poético. É no e pelo corpo que as emoções, sensações e imagens são geradas na leitura de um poema, compreendendo todas as suas disposições fisiológicas e psíquicas nesta ação. É justamente por força disso que Zumthor se refere à leitura como ação performancial, como evento propriamente dito. A dança, resultado dessa escuta poética, consiste, desde essa compreensão, na presentificação e corporificação dos sentidos produzidos com a palavra. Por certo, os efeitos dependerão das condições, dos objetos, dos conteúdos da experiência estética proposta. Seja na leitura silenciosa, seja no poema vocalizado, encontra-se algo além do significado dado, o qual é tangível, materializa-se em movimento dançado.

Os gritos da voz abafam-se nos versos ‘A lua começa o seu dia. [...] / E a mão de mistério abafa o bulício, / E o cansaço de tudo em nós que nos corrompe/ Para uma sensação exata e ativa da Vida!’ (PESSOA, 2016, p. 177). A dança logo sossegou, tornou-se demorada em cada gesto. [Diário da artista pesquisadora].

A PALAVRA LIDA E A PALAVRA VOCALIZADA

Numa força contrária, os gestos escapavam do corpo com muita agressividade, as palavras naquele tom de voz remetiam uma violência, de mim para mim. [...] Parece-me que a dança estava mais influenciada pela entonação e pelo volume de cada palavra, do que pelos sentidos que ela pudesse evocar [Diário da artista pesquisadora]

Paul Zumthor (2010, p. 75) afirma que “[...] algumas vezes o efeito de aceleração ocorre sob o impacto de um fato que perturba as imaginações ou as consciências”, assim como o grito pode ter a intenção de liberar “o instante e a inquietação”. A leitura vocalizada pela orientadora cênica, durante o processo de criação, começou em alto volume e intensidade, como um corte com lâmina afiada. Esse momento da performance sinaliza a característica instável da forma, cujo texto sonorizado é alterado a todo momento não só pelas escolhas pessoais da pessoa que o entoa, ou pelo modo que o receptor reage à obra comunicada poeticamente, mas, sobretudo, pelo fluxo de energia entre essas duas situações e presenças. Sabe-se que, ao menos na obra citada, Zumthor se refere às especificidades da poesia oral, o que não nos impede de observarmos, em suas reflexões, a clara distinção entre a voz e a escrita, e entre a leitura silenciosa e a leitura vocalizada. Mesmo com um longo trabalho que, muitas vezes, precede o texto escrito, na condição de texto oral, não há tempo para “rascunho”, pois

[...] a arte poética consiste em assumir esta instantaneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. Daí a necessidade de uma eloquência particular, de uma facilidade de dicção e de frase, de um poder de sugestão: de uma predominância geral dos ritmos. O ouvinte segue o fio, nenhum retorno é possível: a mensagem deve atingir seu objetivo (seja qual for o efeito desejado) de imediato. No quadro traçado por tais limitações, a língua, mais que na liberdade da escrita e qualquer que seja a visada que oriente seu emprego, tende ao imediatismo, a uma transparência, menos

do sentido que de seu ser próprio de linguagem, fora de toda ordenação escriptível. (ZUMTHOR, 2010, p. 139)

Tudo isso leva-nos a afirmar que voz é corpo. Se considerarmos o papel da voz no trabalho do artista da cena, como nos propõe Icle e Alcântara (2011, p. 132), perceberemos que a voz toca o outro em cena, em suas palavras: “ela – a voz – deixa de ser apenas o suporte de um significado para se presentificar como materialidade e nessa condição significar”. Além disso, os autores enfatizam o quanto a experiência da voz ultrapassa a realização de uma tarefa, e constitui a formação do próprio artista da cena. A voz permite esse acesso a si mesmo o qual opera-se no próprio processo de criação. (ICLE; ALCÂNTARA, 2011, p. 134) Na busca pela expressividade da voz, subentende-se envolver o plano intangível, dos sentimentos, emoções e pensamentos, com a ação física e concreta no tempo e no espaço. Voz é corpo, é a emergência do sopro, a respiração entre as palavras, a pulsação do sangue, os órgãos em movimento, o volume que preenche o espaço e atinge outros corpos.

Parece-me que a dança estava mais influenciada pela entonação e pelo volume de cada palavra, do que pelos sentidos que ela pudesse evocar.
[Diário da artista pesquisadora].

No ensaio “A poesia e o corpo”, Zumthor (2005) apresenta a seguinte questão: “qual a natureza dos laços que ligam a poesia ao nosso corpo, na operação mediadora da linguagem?”. Para tratar deste assunto, o autor considera toda poesia, da dita e escutada até a escrita e lida e propõe-nos a conceituação de alguns termos, como “performance”, “obra”, “texto” e “forma”. Ao analisar a palavra “performance”, Zumthor (2005, p. 140) percebe que a combinação de seu prefixo e sufixo sugerem “o exercício de um esforço em vista da consumação de uma ‘forma’”.

Como infere Zumthor (2005, p. 141, grifo do autor), a performance é um momento em que “um enunciado é *realmente* recebido” e, muito além disso, a presentificação performancial é vocal – o termo vocalidade evoca “uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes”. Embora a mediatização, segundo o autor, atenua e apaga alguns aspectos da performance – da presença física, do tato

–, ainda subsiste o jogo de estímulos e percepções sensoriais na transmissão da mensagem. Dito de outro modo, a performance ocorre desde a recepção; o corpo, nesse sentido, recebe o que na voz se condensa.

Ela leu o último poema, ‘O amor é uma companhia./ [...] Todo eu sou qualquer força que me abandona./ Toda a realidade olha para mim como um girassol com a cara dela no meio.’ (PESSOA, 2016, p. 63). Os gestos partiam dos membros superiores, do tronco e do pescoço, num ‘deixar-se levar’. O corpo mostrava-se complacente e flexível às palavras entoadas, pelo menos àquelas que eu percebi ressoar no movimento, ‘companhia’, ‘força’, ‘realidade’, ‘girassol’. [Diário da artista pesquisadora].

Com base nesta perspectiva, Zumthor opera os conceitos e a distinção entre o texto e a obra. O *texto*, em suas palavras, “[...] é a sequência linguística que constituiu a mensagem”, enquanto a *obra* “é aquilo que é poeticamente comunicado, aqui e agora” – ou seja, a obra abarca todos os fatores da performance. Tanto o texto, quanto a obra produzem um “sentido global”, o qual não é redutível à “adição de sentidos particulares”. Em suma, “do texto, a voz em performance extrai a obra”. (ZUMTHOR, 2005, p. 142)

A performance pode realizar-se de diversas maneiras, as quais estabelecem o grau de relação e estreitamento entre o texto e a obra. Seja pela audição acompanhada da visão (performance completa), seja pela supressão de um elemento – visual ou tátil – de mediação (extenuação da performance), seja pela leitura solitária – puramente visual ou vocalizada – (grau mais fraco de performance). Segundo Zumthor (2005, p. 144), a variável que assegura essas possibilidades “[...] reside num investimento de energia corporal”. Logo, esse acontecimento proveniente da voz poética, o qual apresenta-se como um jogo textual e socio-corporal, constitui a “obra viva”.

O conjunto das pesquisas poéticas modernas testemunha um fato inelutável, do qual podemos modular a expressão, mas não negar o alcance: somente os sons e a presença “realizam” a poesia. O efeito poético é tanto mais forte quanto melhor soa a voz: nos interstícios da linguagem imiscui-se, pela operação vocal, o

desejo de se desvencilhar dos laços da língua natural, de se evadir diante de uma plenitude que não será mais do que pura presença. (ZUMTHOR, 2005, p. 145)



A VOZ E O GESTO

Sensação de medo pelo tom de voz, como se eu tivesse que fugir de algo enorme que vinha na minha direção. As pernas correm, mas não saem do lugar. A mão escorre pelo corpo limpando as palavras que irritam a pele. [Diário da artista pesquisadora].

Ao tratar-se de uma presença, mais do que uma representação, Zumthor (2005, p. 146) aborda em seu *Escritura e Nomadismo* igualmente o gesto. Este, além de ser “objeto de percepção sensorial interpessoal, coloca na obra “elementos cinéticos, processos térmicos e químicos”, entre outros traços formais – dimensão, contorno, circunstância, peso. A associação entre a voz e o gesto provém de um fato fisiológico, nas palavras de Zumthor (2005, p. 147): “[...] a mudança de frequência das ondas produzidas pelas cordas vocais ou por um instrumento reflete-se em nossa consciência pela imagem de um movimento espacial”. Essa vontade de correr, de limpar a pele, de fugir da palavra pronunciada, da voz entoada com tanta força e aceleração, com tantas mudanças de frequência, parece-me uma correspondência ao pensamento de Zumthor, ao confirmar o engajamento do corpo no espaço da performance. A influência da voz, a qual realiza a leitura vocalizada, no corpo que a recebe e a presentifica em movimentos dançados é incontestável.

A entonação é, desta forma, percebida como uma projeção espacial da mímica laríngea.... Complementarmente, tudo se passa como se o corpo do receptor se movesse de forma sincrônica durante a recepção da palavra, da mesma maneira que o locutor que a emite. (ZUMTHOR, 2005, p. 147)

Vale ressaltar que Paul Zumthor observa o gesto tanto do receptor da obra como do intérprete da performance. Na obra mencionada anteriormente, *Introdução à poesia oral*, além de dissertar sobre a “estruturação vocal” e a tradição da poesia oral, Zumthor (2010, p. 217) acentua a “estruturação corporal” da poesia, isto é, a expansão do corpo na performance do intérprete. A sua percepção de corpo, da mímica à dança, define o gesto como produtor de sentido, como um rito que situa o mundo vivido, devido às suas potencialidades expressivas. (ZUMTHOR, 2010, p. 218) Isto é, essa atitude corporal abarca uma totalidade interna que se revela. Nesse momento do relato, é possível identificar marcas da associação que o corpo pode fazer, a partir da palavra pronunciada, como a literalidade.

alguns movimentos parecem mais literais que os outros; exemplo: no verbo ‘soluçar’, o peito movia-se como se levasse socos, ou na palavra ‘braço’, era sempre o braço que se movia de súbito, como se puxado por um fio de marionetes [Diário da artista pesquisadora].

Ou seja, a ação de soluçar pode, visivelmente, e de um modo geral, ser percebida no peito, ou, ser relacionada à ação de tremer, por exemplo. As pernas podem soluçar, o diafragma pode soluçar, o corpo todo pode soluçar/tremer ao mesmo tempo. Ou ainda, pode-se imaginar e reproduzir o som do soluço e ele ser corporalmente realizado apenas pelo aparelho fônico. O que nos leva a supor a existência de diferentes graus de subjetividade e produção de sentidos, dada à circunstância, às interferências externas – a presença de outras pessoas no espaço, por exemplo –, as experiências pessoais da receptora, a escuta e percepção de uma poética, na voz, na leitura, no movimento corporal naquele exato instante e ambiente.



A VOZ POÉTICA

Paul Zumthor, interessado nas diversas formas de poesia sonora, ultrapassa a função linguística do suporte vocal, debruçando-se sobre a palavra e a voz “poética”.

Em sua obra, *Performance, recepção, leitura* (2014), Zumthor distingue a noção de literatura, “[...] historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo”. (ZUMTHOR, 2014, p. 16), da ideia de poesia, “[...] uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2014, p. 16), afastando-se, dessa forma, da frequente expressão literatura oral.

O papel do corpo, no discurso poético, é o de “arrancar” seu sentido, a partir de uma “intervenção corporal”, que pode ser na operação vocal, na leitura, ou mesmo na performance. Zumthor defende a ideia de que o discurso poético explora “[...] uma semântica que abarca o mundo”, isto é, o sentido é percebido e manifestado pelo corpo, logo “se pensa sempre com o corpo. [...] O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos”. (ZUMTHOR, 2014, p. 75) O autor considera, ainda, a poesia como um fato de ritualização da linguagem, a qual acusa o seu papel performativo. Destaca-se que o autor descreve o termo poético em contrapartida ao literário, analisando questões de oralidade, escrita e leitura. (ZUMTHOR, 2014, p. 47) Vejamos,

[...] pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo. Mais do que falar, em termos universais, da recepção do texto poético, remeterá, concretamente, a um texto percebido (e recebido) como poético (literário). (ZUMTHOR, 2014, p. 28)

“A leitura do texto poético é a escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta”. (ZUMTHOR, 2014, p. 84) Ao seguirmos o processo conceitual de Paul Zumthor, tomamos a leitura literária como disparadora nos processos de criação em dança. Um poema, o qual seja corporalmente realizado, além dos olhos que o leem. Uma leitura que se estende a todas as partes da matéria corpórea, incluindo seus órgãos, seus sentidos. A “interpretação” de um texto depende de um corpo individual que reage à “materialidade do objeto”. Nesse sentido, entende-se a leitura como uma “ação performancial”, em que inúmeras sensações ligam-se ao ato de ler, de forma que, o olho “[...] não somente *leia*, mas *olhe*”. (ZUMTHOR, 2014, p. 72, grifo do autor)

Após encontrar e revelar as palavras espalhadas na sala, a indicação da orientadora cênica era a de ler três fragmentos de poemas, os quais estavam enrolados e guardados em três pequenos cones. Não me recordo do conteúdo exato dos textos, nem mesmo de sua autoria, apenas que foram escritos a mão numa folha de caderno com letra desenhada e rebuscada. Fiz a leitura silenciosa de todos eles e em cada um, experimentava movimentos dançados, sem perder de vista as ações realizadas, no momento anterior a essa tarefa, como uma continuidade do processo. [Diário da artista pesquisadora].

De acordo com Zumthor (2014), a maneira que o texto é lido define o seu estatuto estético, assim como a ideia de produtividade na leitura dá-se pelo conjunto de percepções sensoriais. A energia poética de determinados textos provoca transformações na sensorialidade do leitor, essas transformações geralmente são percebidas como emoção, mas apresentam uma “vibração fisiológica” que concretiza a operação de ler. (ZUMTHOR, 2014, p. 54) Todo texto poético é performativo, na medida em que ouvimos aquilo que ele nos diz, e a partir da percepção do texto que nos apropriamos dele e o reconstruímos com uma nova significação. Quando não se sente o desejo de reconstrução, o texto não é poético.

A posição do seu corpo no ato da leitura é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção. Você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados. É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, e no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética! (ZUMTHOR, 2014, p. 36)

O prazer na leitura poética advém da capacidade do texto de despertar uma consciência de “estar no mundo”. Segundo Zumthor (2014), a percepção do poético gera um conhecimento do corpo baseado na experiência de leitura, por essa razão a poeticidade liga-se à sensorialidade. A capacidade de ressignificação do corpo é o resultado da relação entre o conjunto de disposições fisiológicas e psíquicas ligadas à leitura e ao fenômeno poético.

Zumthor relaciona os conceitos de corpo, performance e leitura, ao retomar a questão da presença física, certificando que o texto só existe na medida em que há leitores, ou seja, na operação de ler subentende-se o comprometimento do corpo e esse corpo é a chave da experiência poética. A percepção do poético suscita uma presença no leitor, essa presença move-se pelo corpo na busca pelo objeto que está fora dele. (ZUMTHOR, 2014, p. 78) Em seu entendimento, acumulam-se na leitura conhecimentos da memória corporal de ordem “virtual”, o leitor/receptor desse texto concretiza essa virtualidade. O texto performa-se nesse corpo, “o virtual aflora em todo discurso. No discurso recebido como poético, invade tudo. Está aí, no nível do leitor, uma das marcas do ‘poético’”. (ZUMTHOR, 2014, p. 80)



À GUIA DE CONCLUSÃO: OUTRAS VOZES E ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Uma experiência semelhante a aqui narrada pode ser encontrada no artigo *Os corpos que dançaram suas vozes*, de Gisela Reis Biancalana (2016), a qual desenvolve uma aproximação entre a voz poética e o processo de criação. A autora estabelece uma reflexão a respeito da importância de entender a voz como corpo em movimento. O estudo parte de uma experimentação prática com uma turma do curso de Artes Cênicas da UFSM. Biancalana (2016, p. 32) busca “pensar formas possíveis de construir procedimentos de criação envolvendo o trabalho vocal de performers na cena contemporânea”. Para tanto, indica-se que a diferença existente entre a materialização da voz cotidiana e da voz poética, equipara-se a diferença entre o movimento do dia-a-dia e a dança. Se a voz é também a vibração das cordas vocais somada à respiração, portanto voz é corpo e infere-se que ela pode gerar sensações corporais em quem a emite, modificando a imagem desse corpo para quem o observa. Para a autora, “[...] a palavra poética cria o gesto vocal”, e toda essa “corporeidade poética” é visível nas atitudes e escolhas de movimento do corpo em ação. (BIANCALANA, 2016, p. 33)

A experimentação da professora/autora com o grupo de atores consistiu na aplicação de mecanismos técnicos de voz/corpo – sons, palavras e frases –, improvisação, composição de “células matrizes de ação”, combinação das possibilidades diversas de movimento, culminando na criação de uma coreografia de dança. Segundo a professora, o trabalho iniciou tendo a voz somente como presença, sem impor significados. Ao longo do processo, a partir dos encaminhamentos propostos aos alunos, procurou-se “[...] deixar que os sons emergentes das corporeidades em movimento se libertassem da mera experimentação para deixar aflorar os sentidos que dela transbordassem”. (BIANCALANA, 2016, p. 42)

Como alicerce teórico, Gisela Biancalana apoiou-se nos estudos acerca da pedagogia da voz e de oralidade poética, de Sara Lopes e Paul Zumthor, respectivamente. O procedimento de criação, conforme a autora, manifestou “[...] o quanto a palavra poética pode ampliar o poder potencial da palavra cotidiana quando emitida com a totalidade do corpo”. (BIANCALANA, 2016, p. 42) Observa-se que a experimentação com a palavra poética – neste caso, palavra pronunciada – viabiliza o “autoconhecimento” e o “controle consciente do movimento corporal”, alterando a percepção de si, tanto no espaço, no tempo, como no “ato de compartilhar”. O estudo de Biancalana coaduna os argumentos desenvolvidos nesta pesquisa, sobretudo do ponto de vista epistemológico e metodológico, ao considerar o relato do processo de criação em dança, para dialogar com autores e conceitos acerca da poética. No entanto, diferente do proposto por Biancalana (2016), esta pesquisa não realizou exercícios técnicos vocais, nem objetivou a criação de uma peça coreográfica, mas a investigação teórico-prática da relação movimento dançado, voz e palavra poética.

A esse respeito, vale recuperar o trabalho de Pereira (2007, p. 59), o qual sobre se debruça sobre o uso da palavra poética e para quem a presença estaria ligada à performance, sendo gerada por ela. Para ele, a performance é a “[...] relação que atualiza um sentido produzido ao presentificar um sentido dado”. (PEREIRA, 2007, p. 59) O uso poético de palavra situar-se-ia, assim, nesse lugar em que o se diz torna-se “gesto, toque, tangibilidade”.

A palavra poética, nesta perspectiva, seria a responsável pela presentificação dos sentidos na leitura – silenciosa ou vocalizada – do texto. A dança, o movimento

dançado, é a responsável por dizer aquilo que a palavra não comporta. Na tarefa solicitada pela orientadora cênica, descrita anteriormente, tanto as ligações de palavras propostas, como o espaço (embaixo da mesa) para a criação, motivaram uma determinada qualidade de movimentos antes mesmo de ler o poema completo (*A flauta-vértebra*, de Vladimir Mayakovski).

Como se pode perceber a partir de relatos do diário da artista pesquisadora, parece que na leitura, o olho já rastreava as palavras conhecidas e os gestos – vocais ou dançados –, que foram produzidos, sinalizavam a artista pesquisadora uma “comunhão” com a palavra. As palavras rebatiam em cada parte do corpo, como impulsos elétricos. Portanto, pode-se afirmar que “[...] a palavra de uso poético constitui, como sendo performática, um espaço fértil de experimentação da linguagem e, por conseguinte, do ser. Em outras palavras, constitui *experiência*”. (PEREIRA, 2007, p. 60, grifo do autor)

Esta palavra “performada” funda uma experiência porque, além de “indicar”, ela materializa a comunicação, modifica e transforma no momento de sua transmissão. Esta transformação ocorre no e pelo corpo, com a vibração fisiológica nesse momento de escuta, de recepção do fato poético. Essa apropriação do texto é singular, ou seja, a interpretação é do modo que “mais convém ao receptor”. Mas mais do que interpretação de texto, essa experiência constitui uma experiência de desapropriação simultaneamente, porquanto permita criar, ressignificar o significado. Em outras palavras, a recepção dessa voz presente ora no texto, ora na escuta, pode ser o ponto de partida para a reconstrução do próprio “[...] lugar do sujeito [...]”, de um tempo “[...] de compasso de terra, rítmico, acústico”. (PEREIRA, 2007, p. 64)

Nesse mesmo diapasão, encontramos Mônica Fagundes Dantas (2011). Em seu artigo intitulado *Desejos de voz e palavra em Ditos e Malditos*, Dantas propõe uma reflexão a respeito da utilização da voz, da palavra e de textos, para a criação coreográfica contemporânea. A pesquisa de Dantas procede de uma análise dos processos criativos e cenas do espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* (2009), do Terpsí Teatro de Dança. Sua pesquisa fundamenta-se com a perspectiva teórica de Michèle Fevre, historiadora da dança. Dantas descreve algumas cenas do espetáculo, na tentativa de analisar como os dançarinos usam a palavra

lida e pronunciada. Conforme a autora, “[...] a palavra é dança, participa da gestão da energia no corpo que se move, o conteúdo linguístico modula o dançante e é modulado por ele”. (DANTAS, 2011, p. 149) Nas palavras de Dantas (2011, p. 150), Febvre apresenta as diversas possibilidades e efeitos do uso da voz e da palavra na “obra coreográfica”, por exemplo, a utilização de línguas inventadas ou estrangeiras cujos sentidos são mais percebidos pela “[...] modulação e singularidade fonética do que pelo uso de códigos sintáticos e semânticos”.

Segundo Dantas (2011, p. 150), a palavra pronunciada, no espetáculo analisado, apareceu, principalmente, por meio de fragmentos de textos na “comunicação direta” com o público, incluindo o espectador na cena. A autora compreende que o texto serve de “partitura melódica”, frente a uma “interdependência” entre a voz, a palavra e o corpo em movimento. (DANTAS, 2011, p. 152)

Percebe-se, certamente, na investigação de Dantas, que o texto é um elemento propulsor na criação coreográfica e contribui para “instaurar atmosferas específicas”, no entanto, sua utilização não é preponderante na criação dessas atmosferas. Portanto, mesmo que a palavra pronunciada em cena produza sentidos à dança, na concepção da autora, ela não define os movimentos coreográficos, “[...] o texto dito por vezes contamina a dança com o peso informativo e emocional que ele porta, mas não se sobrepõe ao coreográfico. A palavra não é mais eloquente do que os corpos dançando”. (DANTAS, 2011, p. 155)

A pesquisa de Dantas proporciona outro e possível ponto de vista para a relação “palavra e movimento dançado”, a qual parece diminuir o grau de interferência dos textos no processo de criação e nas coreografias. Sabe-se do “peso” da palavra, mas afirma-se que a dança se destaca no momento da recepção. No que tange à presente pesquisa, faz-se possível perceber o caráter intransferível e individual de cada processo de criação cuja experiência difere na percepção. Com efeito, foi justamente essa singularidade que se buscou condensar tanto no processo criativo, quanto em sua narrativa, os quais ensejavam a demonstração das potencialidades do uso da voz e da palavra lida e vocalizada para os processos de criação em dança. De certo modo, direcionamos nosso olhar para aquilo que queremos encontrar na investigação e as narrativas evidenciam o modo como nos relacionamos com cada elemento da pesquisa.

REFERÊNCIAS

- BIANCALANA, G. R. Os Corpos que Dançaram suas Vozes. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 30-46, jan./abr. 2016.
- BORDETE, D. Corpo vocal, gênero e performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 359-381, maio/ago. 2017.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DANTAS, M. F. Desejos de voz e palavra em Ditos e Malditos. *Revista Sala Preta*. São Paulo, v. 11, n. 1, p. 147-156, dez. 2011.
- ICLE, G.; ALCÂNTARA, C. N. Teatro, palavra, performance: pensar a voz para além da expressão. *Repertório: Teatro e Dança*, Salvador, n. 17, p. 129-135, 2011.
- KINAS, Fabio. Performance do valor. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 99-116, jan./mar. 2018.
- CARLSON, Marvin. Teatro pós-dramático e performance pós-dramática. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 577-595, set./dez. 2015.
- PEREIRA, Marcelo de Andrade. Saber do Tempo: tradição, experiência e narração em Walter Benjamin. *Educação & Realidade*, Porto alegre, v. 31, n. 2, p. 61-78, jun./dez. 2006.
- PEREIRA, Marcelo de Andrade. *Os usos da Palavra*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- RABELO, F. FERRACINI, R. REIS, B. Planos de Composição em Ato: possibilidades poéticas do cotidiano. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 266-286, maio/ago. 2016.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MARCELO DE ANDRADE PEREIRA: é Graduado em Filosofia - Licenciatura Plena pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2000), Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006) e Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007), com Pós-Doutorado pela New York University (2013-2014). É Professor Associado I do Departamento de Fundamentos da Educação da Universidade Federal de Santa Maria. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

MILENA COLOGNESE: é Graduada em Letras Português e Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) (2015) e mestre em Educação pela UFSM (2017).