

30

ANO 21, 2018.1

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

REPERTÓRIO

REPERTÓRIO

ISSN 2175-8131

REPERT. SALVADOR, ANO 21, N. 30, P. 1-454, 2018.1

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR:

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR:

Paulo César Miguez de Oliveira

PRÓ-REITOR DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO:

Olival Freire Junior

PRÓ-REITOR DE PESQUISA, CRIAÇÃO E INOVAÇÃO:

Olival Freire Junior

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO:

Luiz Cláudio Cajaíba

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICIAS (PPGAC)

DOCENTES:

Antonia Pereira, Catarina Sant'Anna, Cássia Lopes, Célida Salume, Ciane Fernandes, Cleise Mendes, Daniela Amoroso, Denise Coutinho, Deolinda Vilhena, Eduardo Tudella, Eliene Benício, Eloisa Domenici, Érico Oliveira, Evelina Hoisel, Ewald Hackler, Fabio Dal Gallo, George Mascarenhas, Gilsamara Moura, Gláucio Machado, Hebe Alves, Ivani Santana, Luiz Cláudio Cajaíba, Luiz Marfuz, Maria Albertina (Betti) Grebler, Meran Vargens, Paulo Henrique Alcântara, Raimundo Matos, Sonia Rangel, Suzana Martins.

REPRESENTANTES DISCENTES:

Josiane Acosta, Taína Assis.

EDITORES-CHEFES

George Mascarenhas e Ivani Santana

EDITORAS ASSOCIADAS

Em foco: Dossiê Poéticas Vocais:

Meran Vargens, Ana Flávia Andrade Hamad e Elaine Cardim

CONSELHO EDITORIAL:

Amílcar Borges, Anabelle Contreras Castro, Cassia Lopes, Cassiano Quilicci, Cleise Mendes, Deolinda Vilhena, Edilene Dias Matos, Enrico Pitozzi, Eduardo Bastos, Fernando Mencarelli, Flavio Desgranges, Gilberto Icle, Giuliano Campo, Gláucio Machado, Isabelle Launay, Josette Féral, Leonel Carneiro, Lúcio Agra, Marcos Barbosa, Maria Constança Vasconcelos, Meran Vargens, Nara Keiserman, Renato Ferracini, Rosângela Pereira de Tugny, Sergio Andrade, Silvana Garcia, Walmeri Ribeiro

CONSELHO CIENTÍFICO

Alice Stefania Curi, Ana Cristina Colla, Barbara Biscaro, Carmen Paternostro, Célida Salume Mendonça, Cesar Lignelli, Ciane Fernandes, Cilene Canda, Cleise Mendes, Daniela Amoroso, Denise Coutinho, Ernani Maletta, Evani Tavares Lima, Fábio dal Gallo, Fernando Aleixo, Francesca della Monica, Hebe Alves, Héctor Andrés Briones Vasquéz, Joice Aglae Brondani, Lúcia Helena Alfredi de Matos, Luiz

Marfuz, Maicyra Leão, Marcos Barbosa, Marcos Chaves, Maria Albertina (Betti) Grebler, Maria Eugenia Viveiros Milet, Marilda de Santana Silva, Matteo Bonfitto, Melina Scialom, Nara Keiserman, Patricia Caetano, Patrick Campbell, Paulo Henrique Correia Alcântara, Raimundo Matos de Leão, Urânia Auxiladora Santos Maia de Oliveira

PROJETO GRÁFICO:

Nando Cordeiro

EDITORIAÇÃO:

Igor Almeida

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO:

EDUFBA

SERVIÇO DE SECRETARIA E DE DISTRIBUIÇÃO

DOS TEXTOS DO PORTAL SEER:

Fabio Luiz dos Anjos Rangel

IMAGEM DA CAPA:

Lia Mara em *A casa de Bernarda Alba* (1973), direção

José Possi Neto

(fonte: acervo pessoal de Lia Mara)

REPERTÓRIO é um periódico semestral do PPGAC/UFBA, estruturado nas seguintes seções:

/ Em foco: artigo ou conjunto de artigos de diversos autores, sobre a temática central do número (dossiê)

/ Persona: artigo sobre ou entrevista com personalidade do mundo artístico e acadêmico.

/ Repertório Livre: texto ou conjunto de textos com temáticas e formatos variados, incluindo ensaios, resenhas, peças teatrais inéditas/traduições.

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Nelson de Araujo, TEATRO/UFBA, BA, Brasil)

Repertório / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. – ano 21, n. 30 (2018.1). – Salvador: UFBA/PPGAC, 2018-. 416 p.;

Semestral

Editores associados: Em foco: dossiê poéticas vocais; Meran Vargens, Ana Flávia Andrade Hamad e Elaine Cardim.

Continuada de: Repertório: teatro e dança.

ISSN 2175-8131

1. Teatro – Periódicos. 2. Dança – Periódicos. I. Universidade Federal da Bahia. II. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela
CEP: 40110-150 – Salvador/Bahia/BRASIL
Telefone 55 71 3283 7858 – ppgac@ufba.br
www.teatro.ufba.br/ppgac

SUMÁRIO

EDITORIAL

7 **George Mascarenhas, Ivani Santana**

EM FOCO /

ENTRE A PLANÍCIE E AS MONTANHAS, ENTRE A SUPERFÍCIE E AS PROFUNDIDADES, ENTRE A ARIDEZ E AS ÁGUAS, ENTRE A BRISA E AS VENTANIAS, ENTRE A LAVA E AS BRASAS – ESTRADAS FEMININAS LAVRAM TRAMAS EM VOZES

10 **Ana Flávia Hamad, Elaine Cardim, Meran Vargens**

INTEGRAÇÃO CORPO/VOZ - AS RELAÇÕES DE PESO E APOIOS NA EMISSÃO SONORA

20 **Mônica A. P. Montenegro**

A VOZ EM ALFRED WOLFSOHN

36 **Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari**

VOZES EM RESSONÂNCIA: O ESPAÇO SONORO DA EXPERIMENTAÇÃO

50 **Wânia Mara Agostini Storolli**

DAS ATRIBUIÇÕES DO SILÊNCIO NA FALA E NA ESCUTA

65 **Jacyan Castilho**

A VOZ E SUAS POÉTICAS

81 **Edilene Matos**

UM LABORATÓRIO DE RASTROS: VOZ QUE VIBRA NAS MARCAS DA EXPERIÊNCIA EM "ÁGUA, FLORES E ANJINHOS"

100 **Juliana Rangel**

AFETIVIDADE EM COMPONENTES CURRICULARES VOLTADOS PARA A VOZ

127 **Lara Barbosa Couto**

PROMESSAS DA VOZ: TRADIÇÃO, TRANSMISSÃO E MEMÓRIA

147 **Jerusa Pires Ferreira**

A VOZ E O TEATRO-MÚSICA: OS SENTIDOS INDUTORES DO AFECTO E DA EMOÇÃO CRIATIVA

163 **Maria João Serrão**

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

180 **Marcelo de Andrade Pereira e Milena Colognese**

A PERFORMANCE DE POEMAS: PERFILANDO RELAÇÕES ENTRE VOZ, PALAVRA POÉTICA, LETRA E CORPO

204 **Priscila Soares Garcia e Sulian Vieira**

VOZ E DICÇÃO POÉTICA NAS CARTAS DE ANTONIN ARTAUD: RESENHA EPISTOLAR DO LIVRO *A PERDA DE SI* (2017)

222 **Maruzia Dultra**

UMA QUESTÃO DE ESCUTA?

233 **Daiane Dordete Steckert Jacobs**

ALQUIMIA SONORA FEMININA: CANTOS E DANÇAS COM TAMBORES XAMÂNICOS

245 **Janaína Trasel Martins**

DINÂMICAS SOMÁTICAS DA VOZ NA ANATOMIA EXPERIENCIAL DO MÉTODO BODY-MIND CENTERING™

260 **Diego Pizarro, Nayara Brito**

FALA NEGRA: UM TRABALHO VOCAL PARA TEATRO COMO ATO POLÍTICO

281 **Celina Nunes de Alcântara**

PERSONA /

POR UMA VERDADE VOCAL. EU E VOCÊ IGUAL A NÓS

296 **Ana Flávia Hamad, Elaine Cardim, Meran Vargens**

REPERTÓRIO LIVRE /

(EX)PRESSÕES DRAMÁTICAS NO DESENVOLVIMENTO: UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DE ALUNOS, PAIS E DOCENTES ACERCA DOS BENEFÍCIOS DA EXPRESSÃO DRAMÁTICA

333 **Ana Paula Couceiro Figueira, Ricardo Carvalho Rodrigues**

A PRESENÇA DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NA CENA CONTEMPORÂNEA DESESTABILIZANDO CONSTRUÇÕES SOCIAIS A RESPEITO DO CORPO

365 **Márcia Berselli, Marta Isaacson**

ESTUDOS DE ATUAÇÃO: CONCEPÇÃO E COMPOSIÇÃO NA CENA "PROFESSORA"

388 **Alice Stefânia Curi**

O CORPO NO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DO ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*

417 **Larissa Sato Turtelli, Graziela Estela Fonseca Rodrigues**

A DRAMATURGIA DO VESTÍGIO: UMA LEITURA DE MARGUERITE DURAS

440 **Cássia Lopes**



EDITORIAL

GEORGE MASCARENHAS

IVANI SANTANA



COMO UM TAMBOR

Uma guerra de grandes proporções. Uma cidade sitiada prestes a ser invadida. Um ataque noturno, sem possibilidade de salvação. Camponeses rezam, única coisa que lhes resta, já que não há nada que possa ser feito contra a carnificina. Uma jovem muda aproveita-se da distração de todos e sobe no telhado da cabana. Começa a tocar seu tambor cada vez com mais vigor para avisar aos habitantes sobre o ataque. É atingida pelos soldados, mas continua a tocar ainda com mais força, até morrer. No último toque, ouvem-se os canhões de resistência da cidade. “Ela venceu”, diz um dos soldados.

A cena de *Mãe Coragem e seus filhos* de Bertolt Brecht expõe uma voz até então escondida, de Katrin, personagem muda, que ao longo de toda a peça se expressa

com “gritinhos roucos”, balbucios e gemidos. Em sua mudez, Katrin integra palavras, sentidos, emoções, desejos. Revela-se uma voz de resistência contra a violência, contra a carnificina, contra o cerceamento de liberdades. Revela-se a “voz que vem do coração”, *corpovoz* articulada, integral, indivisível.

O sentido do *corpovoz* em Katrin é também aquele que guia, como imagem referencial, o desejo potencial da *Revista Repertório* neste momento. Desejamos integração entre palavras, escritos, formas, potências. Desejamos escutar e fazer escutar tantas vozes dedicadas a conhecer, reconhecer e aprofundar variados modos de ampliação das potencialidades artísticas e, aqui, especialmente, da voz no campo das artes cênicas, em favor das múltiplas possibilidades de expressão. Desejamos que essas vozes permitam rever, aprofundar e transformar nossas próprias práticas e poéticas. Desejamos contar e recontar histórias, pelas vozes dos próprios artistas. Desejamos ouvir novas vozes. Em tempos de emudecimentos, desejamos ser tambor.

IAMI REBOUÇAS COMO
KATRIN - MÃE CORAGEM
(MONTAGEM CIA DE TEATRO
DA UFBA). DIREÇÃO LUIZ
MARFUZ (1998).
FOTO - ISABEL GOUVÊA.





EM FOCO

ENTRE A PLANÍCIE E AS
MONTANHAS, ENTRE
A SUPERFÍCIE E AS
PROFUNDIDADES, ENTRE A
ARIDEZ E AS ÁGUAS, ENTRE
A BRISA E AS VENTANIAS,
ENTRE A LAVA E AS BRASAS
–ESTRADAS FEMININAS
LAVRAM TRAMAS EM VOZES.

ELAINE CARDIM

MERAN VARGENS

ANA FLAVIA HAMAD

CARDIM, Elaine; VARGENS, Meran; HAMAD, Ana Flavia.

Entre a planície e as montanhas, entre a superfície e as profundidades, entre a aridez e as águas, entre a brisa e as ventanias, entre a lava e as brasas –estradas femininas lavram tramas em vozes.

Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **10-19**, 2018.1



DOSSIÊ: POÉTICAS VOCAIS

A VOZ NO TEATRO, na performance, na dança e na música é um tema sempre presente em todas as rodas de conversa sobre processos de criação, de preparação e formação de artistas, professoras e professores das artes cênicas. A voz entrelaçada à palavra; a voz cantada e a voz falada; a voz em ação criando espaços e redimensionando significados, criando significantes, gerando sentido em diversos planos da cena.

A Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) teve o privilégio de iniciar sua história com o diretor Martim Gonçalves e com uma proposta extremamente prática para a formação do(a) artista da cena. É na prática, no estudo de caso a caso, de cada um(a), em cada processo que a aprendizagem e o desenvolvimento da voz e de sua potencialidade poética se dão. No pioneirismo da UFBA, em 1956, na área das artes, na época do reitor Edgar Santos, vivenciamos a interdisciplinaridade tão pertinente ao percurso da apropriação da voz e das vozes no nosso campo de ação. A linhagem de experiências vindas da dança, da consciência corporal vinculada à poética do movimento, associada ao envolvimento das artes no início do século XX na interlocução com o Oriente, naturalmente contaminaram os estudos da voz que passaram a ir muito além dos estudos do canto e da oralidade/oratória e dos incipientes estudos da saúde vocal. A professora Lia Mara¹ personificou essa interdisciplinaridade e seus

1 Precursora das práticas de expressão vocal e fonoaudiológicas em Salvador, no início dos anos 1960.

alunos já estabeleciam a inter-relação corpo, voz, movimento-ação, estrutura de pensamento, sentimento, imaginário. Em suas aulas, acessávamos a natureza individual da voz e suas dinâmicas. O indivíduo e a coletividade eram colocados em estado de percepção mútua: o si mesmo e o outro. Os elementos do teatro, a elaboração poética e a construção de personagens mobilizavam o trabalho do(a) artista sobre si mesmo(a) e o(a) colocava na relação com “o outro”. Esse desvendar tão peculiar da voz traz na sua raiz a interlocução e, ao exigir a relação com “o outro”, para fazer-se viva e presente pede o enraizamento no “si mesmo”.

O grupo de pesquisa LAVRARE – Laboratórios de Voz: Rastros e Redes² nasceu desta linhagem de professoras da Escola de Teatro da UFBA (Lia Mara, Hebe Alves, Meran Vargens, Iami Rebouças), onde a prática teatral com montagens a cada semestre nos cursos de interpretação, direção e licenciatura foi gerando, nos diferentes contextos curriculares, a presença marcante dos estudos da voz. Hoje somos quatro professoras de voz integrantes do corpo docente (Elaine Cardim, Iami Rebouças, Meran Vargens, Vica Hamad), com experiências em muitos outros métodos e com diferentes entrelaçamentos interdisciplinares. Temos um grupo significativo de estudantes de mestrado e doutorado, com pesquisas cuja temática da voz está no pano de fundo ou no eixo central da investigação quer no campo da poética, quer no campo somático, do desenvolvimento da preparação para o(a) ator-atriz-performer ou das linhas metodológicas de sua abordagem, ou, ainda, abarcando a influência da preparação vocal ante as demandas do teatro na educação. Nossas salas de aula foram e são nossos extratos de pesquisa e base para o desenvolvimento da linguagem cênica e de suas metodologias. A cada semestre somos desafiadas por um grupo de estudantes com suas diferentes demandas. A sala de aula é a nossa joia rara, a pedra preciosa donde extraímos dúvidas, levantamos questões, propomos soluções, encontramos respostas técnicas, estéticas e metodológicas ancoradas na elaboração poética.

No seio do Lavrare foram gestadas duas dissertações e quatro teses envolvendo encenação. A discussão teórica amparada na vivência prática, sustentada na cena, na sala de ensaio, na sala de aula. Uma nova tese está no forno – sendo preparada por Elaine Cardim. Para redigi-las, cada uma de nós inovou na linguagem escrita pela própria natureza da comunicação que é solicitada pela subjetividade da seara

2 Cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa no Brasil (DGP-CNPq); fundado em 2015.

que nos envolve. Testemunharemos isso também nos artigos que compõem este dossiê da revista *Repertório*.

E o que significa LAVRARE, para além da sua sigla? Lavrar a terra da voz num ofício feito corpo a corpo colocando a mão na massa física e não física do nosso *corpus* vocal: poético, ético, político, cultural, estético. Seguimos identificando nossos rastros e buscando este ato vivo de nos compartilharmos em rede. E assim vamos traçando nossos caminhos de pesquisa.

A investigação da professora Vica Hamad adentra a seara da musicalidade no ator e na atriz através da documentação da trajetória artística da atriz-professora-pesquisadora. A tese³ parte da escrita pessoal, evidenciando um saber cuja origem está no domínio da experiência. A intenção foi traçar um relato subjetivo de um dos caminhos de como trabalhar a voz, através da musicalidade, na atriz e no ator e pesquisar de que forma é possível o artista ser um ator-compositor-contemporâneo ou atriz-compositora-contemporânea.⁴ Nesse percurso investigativo, desenhou um panorama sobre o gênero musicateatro no contexto do século XX, quando houve mudanças de paradigmas nas artes em geral. Esse gênero musical, inserido no que se caracteriza como música contemporânea, muito influenciou e inspirou sua poética e estética.

A música contemporânea como possível caminho para tal exploração fez a pesquisadora levar em conta cada som, respiro, silêncio, ruído, melodia, palavra, gesto, como possibilidades de ser música se construídos como tal. A pesquisadora visa colocar em reverberação o trabalho da musicalidade no ator e na atriz – numa perspectiva de um conceito amplo de música –, numa dimensão de seu trabalho vocal/corporal e na perspectiva de o ator/atriz se construir um ator/atriz-compositor(a)-contemporâneo(a).

Como investigadora, procura encontrar formas de trabalhar o corpo/voz do ator e da atriz a partir da musicalidade e poder descobrir, a partir de explorações vocais/corporais, registros, lugares e possibilidades de uma voz-música. No trabalho dessa musicalidade, no que concerne à sua tese, a pesquisadora buscou um caminho de exploração vocal que teve na música contemporânea o seu estímulo poético. Essa construção poética vocal foi a chave com a qual pôde abrir portas

3 “Portas Abertas: um trabalho de voz, musicalidade e composição sob o estímulo da música contemporânea”. Orientadora: Prof.ª Dr.ª Antônia Pereira. PPGAC – UFBA. 2017

4 Tal interesse culminou na criação recente da disciplina optativa da Escola de Teatro da UFBA intitulada “Técnicas e Poéticas Vocais – Teatro e Música”.

para a pergunta de ser esse um possível caminho de estratégia composicional contemporânea. Na busca de respostas, recorreu às experiências vividas para poder edificar um conhecimento que culminou na composição e performance de dois experimentos composicionais-dramatúrgicos-cênicos-vocais.

O primeiro experimento, “Metamorfoses de uma Turbulência Externa”⁵ foi feito com um grupo de atores e atrizes que, a partir da escuta da música contemporânea, desenvolveu um trabalho de exploração vocal (sem o uso da palavra) com a criação de partituras vocais/corporais que, em contracena, deram origem a uma composição musical/teatral. Esse experimento de caráter expressionista objetivava perceber como o trabalho vocal do ator/atriz pode ser um mecanismo de estratégia composicional e dramatúrgica. A partir da improvisação do elenco, a palavra falada também foi incluída na investigação, o que fez com que a pesquisadora desenvolvesse posteriormente o seu segundo trabalho cênico da tese.

O segundo experimento, “Portas Abertas: a paixão segundo V.H.”,⁶ foi um trabalho solo (de concepção, direção e atuação) da pesquisadora, acompanhada de uma pianista, que tinha por objetivo a construção de uma cena sob a influência da música contemporânea tanto no que tange à construção da cena e dos aspectos imagéticos da mesma, quanto no trabalho de texto e voz. Além disso, intentou saber como elaborar a partitura vocal/corporal de forma que, na realização final, toda a criação fosse uma construção musical/teatral.

Elaine Cardim, na trajetória de seu mestrado,⁷ buscou entender dois fatores identificados como inibidores de uma expressão vocal plena: a existência de padrões vocais impostos em várias instâncias do fazer artístico e o discurso, comumente visto em estudantes na sala de aula, que divide e identifica a expressão da intérprete, principalmente entre “corpo e voz”, “racional e orgânico”. Através da pesquisa inicial sobre a singularidade vocal, Elaine verificou a possibilidade de quebra de automatismos limitadores da expressão cênica através do trabalho vocal integrado aos aspectos corpóreos-emocionais-imagéticos da atriz.⁸ O experimento cênico “O ovo mundo”⁹ nasceu dessa investigação da atriz-pesquisadora sobre si mesma. Suas perguntas, intuições e respostas se apresentaram cenicamente a partir do exercício de sua singularidade vocal.

5 Composição realizada em parceria com o compositor musical Vinicius Amaro (2016). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0tlk3o-kFtw&feature=youtu.be>>.

6 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mOGjQct7a-Pw&feature=youtu.be>>.

7 “A singularidade vocal na composição da atriz: notações sobre um percurso”. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Hebe Alves da Silva – PPGAC/UFBA, 2001.

8 Tal interesse culminou na criação recente da disciplina optativa da Escola de Teatro da UFBA intitulada Técnica e Poéticas Vocais: composição do ator.

9 Experimento cênico inspirado em um fragmento do conto “O ovo e a galinha” (2011), de Clarice Lispector (1998), construído com o diretor teatral Rino Carvalho Inácio.

Agora no doutorado, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Sonia Rangel, Elaine organiza metodologicamente por meio do desenvolvimento de uma abordagem artística compreensiva o registro e a escrita de uma prática poético-pedagógica vocal, tomando como condição a inter-relação reflexiva de uma prática artística e pedagógica; as experiências durante a pesquisa em prática através de oficinas-experimentos com atrizes e atores; e a interlocução com outros modos de fazer-pensar teatro, tendo como eixo a voz. É no espaço-entre dessas três esferas que a pesquisadora faz viver e alimenta as narrativas que compõem a escrita de sua tese.

A prática em curso reúne atrizes e atores interessados numa investigação de suas singularidades vocais – ou seja, que desejam explorar suas qualidades sonoras não cotidianas, íntimas e que reverberem numa leitura sensível do humano – integradas aos aspectos corporais-imagéticos-emocionais do(a) intérprete visando a construção e ampliação de um repertório próprio de sons e gestos para a composição cênica. Interessa principalmente a construção de sentidos a partir das sonoridades vocais (melódicas ou não) na formulação de uma linguagem cênica específica. Deseja-se ainda verificar gemidos, grunhidos, risos, choros, etc., partindo do pressuposto de que estes poderiam ser como pontos de interseção entre o silêncio e o grito.

A tese por vezes poderá assumir um caráter ficcional, uma aposta da pesquisadora que investe em alcançar maior liberdade entre a leitora e o leitor e os mundos internos e externos das atrizes e dos atores – bem como da própria pesquisadora – envolvidos no curso da pesquisa. Dessa forma, sua escrita incluirá também recortes de diários de bordo ficcionais que pretendem tornar visível como cada personagem esboça-reflete; rascunha-elucubra; traça-matuta-desenha; escreve e poetiza as experiências vividas durante uma trama ficcional sobre um grupo de atrizes e atores em sala de aula, suas práticas vocais e seus processos na construção de seus possíveis experimentos cênicos.

Na vida real, pesquisadora, atrizes e atores se lançam e enlaçam-se no espaço-tempo-aqui-agora, numa construção de sentidos que nascem movidos pelo desejo de compartilhar olhares diferenciados sobre o trabalho de composição da atriz e do ator e suas práticas corpóreo-vocais; movimentar, afetar, silenciar, mergulhar, respirar; indagar: como a ampliação da consciência da voz integrada

aos aspectos corporais-emocionais-imagéticos da atriz e do ator pode colaborar e desembocar (fazer sair pela boca) processos de criação, encenação e de dramaturgia cênica?

Diferentemente, Meran Vargens, autora do livro *A voz articulada pelo coração*, envolve a voz no multifacetado campo da oralidade na vertente do contador de histórias e do teatro interativo e narrativo. Pode-se dizer que sua investigação se dá em duas dimensões: a da improvisação com histórias “inventadas” na hora, e a das histórias presentes em textos literários ou apreendidas pela memória ou ainda, fruto da pesquisa de campo com histórias de vida. Estas pesquisas deram origem a vários espetáculos, a exemplo de “Seu Bonfim”,¹⁰ há 18 anos em cartaz por todas as regiões do Brasil, no qual o ator Fábio Vidal constrói seu personagem-contador-de-histórias para o conto “A terceira margem do rio” unindo às palavras de Guimarães Rosa as suas próprias palavras em conexões imaginárias através de processos de improvisação tendo por base poética o uso de onomatopeias.

Quando Meran aplica estes mesmos princípios a si mesma, como atriz e diretora, faz desenhar-se em cena três distintas vozes, dando vida à Belisa Crepusculário, Eva Luna e à própria Meran Vargens. É o espetáculo-solo *Extraordinárias Maneiras de Amar*,¹¹ inspirado nos contos de Isabel Allende no qual investe explicitamente em três características do trabalho de voz para o ator/atriz: aquela em que se lida inteiramente com as palavras do(a) autor(a) – construção da personagem Eva Luna –; aquela na qual utiliza suas próprias palavras para contar a história escrita pela autora e para tal assume e potencializa suas características culturais e imaginárias (personagem Belisa Crepusculário); e aquela na qual exercita a fluência verbal na construção de suas próprias narrativas a partir de suas lembranças vinculadas aos estímulos que as histórias escritas lhe impulsionam/mobilizam (personagem Meran).

Desse encontro com Isabel Allende e o campo das recordações surge a vertente seguinte de suas pesquisas. Ao abraçar os estudos da memória e da voz a partir das histórias de vida, Meran abriu novas portas para o papel da escuta na percepção da peculiaridade da voz na construção de personagens, no dimensionamento das estruturas narrativas vinculadas às emoções e a aspectos culturais, e da integração do indivíduo no contato criativo com seu processo de individuação.

10 Espetáculo solo do ator Fábio Vidal (Território Sirius Teatro), estreado em 2000. Teve origem no componente Expressão Vocal II e se desenvolveu durante o componente Desempenho de Papéis I, ambos lecionados por Meran Vargens. O espetáculo recebeu diversos prêmios, principalmente nas categorias de Melhor Ator e Melhor Direção (direção conjunta de Fábio Vidal e Meran Vargens). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k0LhDUX-p7bg&t=344s>>.

11 Espetáculo criado para celebrar os 20 anos de carreira da atriz e diretora que, além da atuação, assina a criação, texto e direção. Prêmio Copene de Teatro na categoria Melhor Atriz (2001).

São as palavras nos constituindo e, nós, construindo palavras. São vozes ecoando em nós e ao redor de nós contextualizando nossa existência e alimentando nossa poética. Desse universo investigativo nasceu o espetáculo *Amnesia – uma busca intencional pela lembrança*¹² baseado em histórias de vida coletadas nas ruas de Salvador que já contou com a parceria de Elaine Cardim. Todo este arsenal de experiências culminou em dois componentes criados recentemente na Escola de Teatro da UFBA – Contadores de História: Improvisação, Oralidade e Memória e Contadores de Histórias: da Letra à Voz – nos quais os princípios da investigação se desenvolvem, se materializam e são compartilhados na esfera da graduação e da pós-graduação. Além disso, abrem horizontes para o aprofundamento da sua pesquisa atual, uma vez que são oferecidas para diferentes áreas de conhecimento da UFBA, adentrando com a voz, a palavra, o silêncio e o teatro por territórios diversos como saúde, gastronomia, psicologia, comunicação e, obviamente, artes.

E qual o cerne da atual pesquisa de Meran Vargens? Sua experiência como performer no espetáculo de improviso *Qualquer coisa a gente inventa*,¹³ uma “contação” de histórias inventadas na hora com a participação da plateia. Nela, a artista-pedagoga aprofunda-se no trabalho realizado sobre si mesma, desde 2011, centrado na escuta de si e do outro rumo à poética reinvenção de si e do mundo. Seu objetivo é traçar um mapa e escrever um tratado que revele os meandros deste percurso solitário e íntimo. Trata-se de um saber de experiência que disponibiliza para a construção poética seu arsenal de estratégias de jogos teatrais e de práticas físicas, vocais, dramatúrgicas, improvisacionais, interativas e interpretativas e, como face da mesma moeda, revela a busca pessoal pela consciência e cuidado de si presentes no estudo prático e sistemático dos campos de energia sutil do corpo humano, do Healing, dos aspectos somáticos das terapias corpóreo vocais e práticas de meditação. Tem por metodologia a cartografia e faz interagir áreas do conhecimento do teatro, das ciências sociais, da filosofia e psicologia do imaginário, traçando metas para investigar o estado de presença, a interação com a plateia, as linhas sociais e pedagógicas de alcance dessa performance e os princípios de construção narrativa que, através da imaginação, costura imagens, memórias e fantasias presentes nas palavras, vozes, gestos e ações capturadas na leitura de si e do outro.

12 Estreado em 2013, com direção de Meran Vargens, o espetáculo realizado com o Grupo Toca de Teatro – oriundo da Escola de Teatro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7wpv-qSYk5W0&t=183s>>. Link do documentário da circulação FUNARTE: <<https://www.youtube.com/watch?v=XhHURf9k02Q>>

13 Espetáculo solo, estreado em 2011, em que Meran Vargens assina a concepção e direção além de atuar. Apresentado em espaços diversos: teatro convencional, rua, espaços alternativos de diferentes comunidades como presídios, congressos, organizações sociais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g5Z-wFd_nts>.

Foi também em 2011 que professoras e professores de voz para atrizes/atores e estudantes dos cursos de interpretação, direção e licenciatura das universidades de diferentes regiões do Brasil organizaram o primeiro Seminário A Voz e a Cena.¹⁴ A proposta era clara: praticarmos entre nós as nossas propostas metodológicas desenvolvidas a partir das nossas experiências e sobre o modo como as contextualizamos em nossas realidades locais, regionais. Nossos seminários seriam, como são, espaços em que o discurso sobre o que fazemos precisa estar ancorado na prática que apresentamos e experimentamos. Cada professor(a) deve fazer a aula/workshop do outro, para entender na dimensão física/não física do corpo/voz consubstanciada na proposta com os princípios que regem o método. Essa atitude é o grande diferencial deste encontro acadêmico com pesquisadores(as) da voz que, em 2018,¹⁵ completará oito anos de realização ininterrupta, a cada ano em uma cidade diferente do território nacional.

Desses encontros com tantas pessoas que pesquisam sua voz, a voz do outro e, se pudermos dizer, uma entidade Voz, surgiu a vontade de implementarmos uma edição da revista *Repertório* com essa temática para que assim pudéssemos congregarmos múltiplas vozes e escutas sobre esse tema. Foi, ao organizarmos, pelo Lavrare, o VI Seminário A Voz e a Cena aqui em Salvador, em 2016, que essa ideia surgiu. Lançamos a chamada da revista e nos deparamos com um universo de possibilidades e caminhos para se falar sobre um tema tão sutil e importante nas artes cênicas. As próximas páginas percorrerão esse mundo que transitará entre vários polos, mas que, no fundo, fala sobre uma mesma essência – a conexão com o que há de íntimo do sujeito que não pode ser tocado concretamente e que não se materializa, logo é efêmero, único e identitário e que, aqui, tem o foco no que de expressivo, comunicativo e artístico pode existir.

O passeio que faremos nos levará a pensar a voz em vertentes diversas desde seus rumos pedagógico, político, estético, musical, performático e artístico. Passearemos pela voz na educação a partir dos afetos que nos tocam e nos sensibilizam os sentidos assim como o corpo que dança e encontra a “dança da voz”. Passearemos, ainda, pela performance e suas possibilidades de exploração vocais tanto no geral quando numa especificidade de uma performance *queer*. Ainda percorreremos uma fala negra, política, que precisa ser ecoada aos

14 Voltado ao compartilhamento de práticas e conceitos sobre aspectos pedagógicos, estéticos e poéticos da voz, no contexto das Artes Cênicas, o evento já passou por Uberlândia/MG, Florianópolis/SC, Brasília/DF, Ouro Preto/MG, Rio de Janeiro/RJ, Salvador/BA e Dourados/MS.

15 O VIII Seminário A Voz e a Cena foi realizado em João Pessoa, Paraíba.

quatro cantos do mundo e caminharemos também em direção à voz feminina e dos cantos ritualísticos que vão da percepção do corpo da mulher e sua intuição.

Ainda nessa viagem a um universo tão amplo e inacabado, transitaremos no aspecto da voz e sua oralidade e poesia e nos moveremos também em direção ao trabalho de voz para a cena – sua preparação vocal – embasadas nas pesquisas de artistas que abordarão seus princípios de trabalho e seus aspectos relevantes. Além de também adentrarmos um pouquinho, através da escrita, na poética de algumas artistas no que se refere à voz e como elas trabalham esse elemento de alguma forma indecifrável e ao mesmo tempo perceptível. Que canais são usados para a sua percepção? É desse lugar de perceber a voz e seus múltiplos aspectos e ligações que revelamos as escritas dessa edição da revista *Repertório*.

Boa viagem!

EM FOCO

INTEGRAÇÃO CORPO/VOZ - AS RELAÇÕES DE PESO E APOIOS NA EMISSÃO SONORA

*BODY / VOICE INTEGRATION - THE
WEIGHT RELATIONS AND SUPPORTS
IN THE VOCAL EMISSION*

*INTEGRACIÓN CUERPO / VOZ - LAS RELACIONES
DE PESO Y APOYOS EN LA EMISIÓN SONORA*

MÔNICA A. P. MONTENEGRO

RESUMO

O artigo apresenta, através de fundamentações técnico-teóricas, princípios práticos do funcionamento da distribuição de pesos e apoios do corpo, e suas dinâmicas, na produção sonora. O material discute detalhadamente como esse sistema interage nas relações de sustentação da emissão sonora através da participação de acionamentos do corpo, especialmente pela transmissão de forças através da coluna vertebral. E expõem como tais relações atuam também na estruturação integrada do corpo em movimento com a emissão da voz e ressonâncias.

PALAVRAS-CHAVE:

Voz. Corpo. Integração
Corpo/voz. Apoios
Corporais. Pedagogia da Voz.

ABSTRACT

The article presents, through technical and theoretical bases, practical principles of the functioning of the distribution of weights and supports of the body, and its dynamics, in the vocal emission. The material discusses, in detail, how this system interacts in the sustaining relations of the sound emission through the participation of global actions of the body, especially by the transmission of force through the spine. And they expose how such relations also act in the integrated structuring of the body in motion with a voice emission and resonances.

KEYWORDS:

*Voice. Body. Body and Voice
Integration. Body Support.
Voice Pedagogy.*

RESUMEN

El artículo presenta, a través de fundamentaciones técnico-teóricas, principios prácticos del funcionamiento de la distribución de pesos y apoyos del cuerpo, y sus dinámicas, en la producción sonora. El material discute detalladamente cómo ese sistema interactúa en las relaciones de sustentación de la emisión sonora a través de la participación de accionamientos del cuerpo, especialmente por la transmisión de fuerzas a través de la columna vertebral. Y exponen cómo tales relaciones actúan también en la estructuración integrada del cuerpo en movimiento con una emisión de voz y resonancias.

PALABRAS-CLAVE:

*Voz. Cuerpo. Integración
Cuerpo/voz. Apoyos
Corporales. Pedagogía de
la Voz.*



INTRODUÇÃO

O TRABALHO APRESENTADO A SEGUIR é parte do material do meu doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), no qual apresento de uma perspectiva teórico-prática, uma abordagem de trabalho com a voz expressiva integrada ao corpo e discuto alguns conceitos que foram cunhados ao longo dos 20 anos de meu trabalho como pesquisadora, pedagoga na Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP) no curso de formação de ator, preparadora de voz em grupos como o Teatro da Vertigem e também com o diretor teatral Antunes Filho, entre outros.

Com o intuito de avançar na reflexão sobre voz cênica, sua prática e suas relações imbricadas com o corpo expressivo, apresento nesse artigo, especificamente, os princípios relativos à integração corpo-voz no que tange às questões dos pesos e apoios corporais em relação à sustentação sonora e, também, como partícipes da manutenção dos espaços corporais disponíveis para ressonância sonora.

A perspectiva técnica é um lugar de reflexão que passa pelo corpo, pela prática e pela confrontação dos pensamentos teóricos que hoje se desdobram na investigação do corpo cênico. As questões relativas aos parâmetros vocais – altura, intensidade e timbre, basicamente – não se bastam como campo de pesquisa

nesse escopo contemporâneo. As investigações que ampliam o olhar sobre a voz cênica convergem para práticas que lançam mão de conhecimentos interdisciplinares. Um conhecimento maior sobre o corpo perceptivo-anatômico, cinético, afetivo-simbólico e expressivo possibilitou novas relações e novas compreensões acerca do trabalho com a voz. Assim, a abordagem, aqui referenciada, se interessa em aprofundar a investigação dos paralelos entre os elementos estruturantes do corpo e da voz em suas relações efetivas. No âmbito do movimento e da expressividade, desta perspectiva, são eles: centro de gravidade, apoios corporais móveis, distribuição de pesos, camadas do corpo físico, tônus, energia de ação, tempo, planos, direções, ocupações no espaço e dinâmicas de movimento. Tanto do ponto de vista prático, como conceitual, essas interações são referenciais e fundamentam o trabalho de consciência e refinamento de repertório corporal-vocal, expandindo também para o campo da expressividade.

É necessário abordar com maior radicalidade esse paralelismo em um trabalho que se pretenda integrado. É essencial compreender as camadas associativas e desvendar suas dinâmicas de ação relacionais para que se revele, desta maneira, a dimensão de funcionamento integrado em um sistema.

O pensamento aqui sobre corpo e voz – assim como corpo e mente; voz e linguagem ou corpo e linguagem – considera que cada uma dessas instâncias existe na condição física e psíquica simultaneamente, e que se relacionam sempre de maneira recíproca, nas quais uma incide sobre a outra a esculpindo e esculpindo-se concomitantemente.

Sim, voz é corpo; e ainda assim são dimensões capazes de terem espessuras distintas, mesmo integradas ou uma contendo a outra. O corpo contém a voz e a voz contém o corpo. Assim, é possível perscrutar paralelos nas dinâmicas de funcionamento atuante em ambos que ampliam a maneira de abordá-los. Isso é mais que relacioná-los, não se trata de abordar uma das partes para explorar ou sensibilizar a outra simplesmente, mas passar a ter como objeto de estudo a unidade interagente corpo-voz como um sistema de funcionamento com princípios e dinâmicas que os regem mutuamente.

No material que se segue, apresento especificamente aspectos ligados aos apoios corporais e suas dinâmicas de transferências de peso na interação com a sustentação sonora; bem como aponto as implicações dessa integração nas construções de percursos sonoros internos, compreendendo a reciprocidade dos acionamentos e a disponibilização desse sistema implicado também no movimento.



AS RELAÇÕES DE PESO

As relações de peso e massa do corpo humano no espaço são organizadas a partir da gravidade, seja a favor ou contra essa força. Ao se relaxar o tônus do tronco, conforme a posição do corpo no espaço e consequente atuação da gravidade, essa ação terá um desdobramento: se na posição vertical, o peso descerá, aumentando possivelmente a sustentação na bacia e nas pernas. Se deitado, o peso irá ceder para o lado do corpo que estiver em contato com o chão. O que significa que a ação da gravidade incide conforme a organização das distribuições das massas em relação ao espaço e ao tônus do corpo.

As estudiosas da coordenação motora Piret e Béziers (1992, p. 29),¹ em seus estudos detalhados dos aspectos mecânicos e psicomotores do movimento, nos apresenta os esquemas representados abaixo que decupam as organizações do esqueleto em suas direções dinâmicas de pesos na relação com a gravidade.

1 As francesas Suzanne Piret e Marie-Madeleine Béziers realizaram, na segunda metade do século XX, a partir de prática clínica, minucioso estudo analítico da biomecânica e da organização da motricidade humana. Referência nos estudos do movimento o material das autoras se alinha hoje às escolas somáticas por associar em seus princípios parâmetros como: “unidade corpo-mente, privilégio à informação que vem do corpo, reconhecimento de padrões de movimento, descoberta pessoal, autorregulação”, entre outros. (BALDI, 2015)

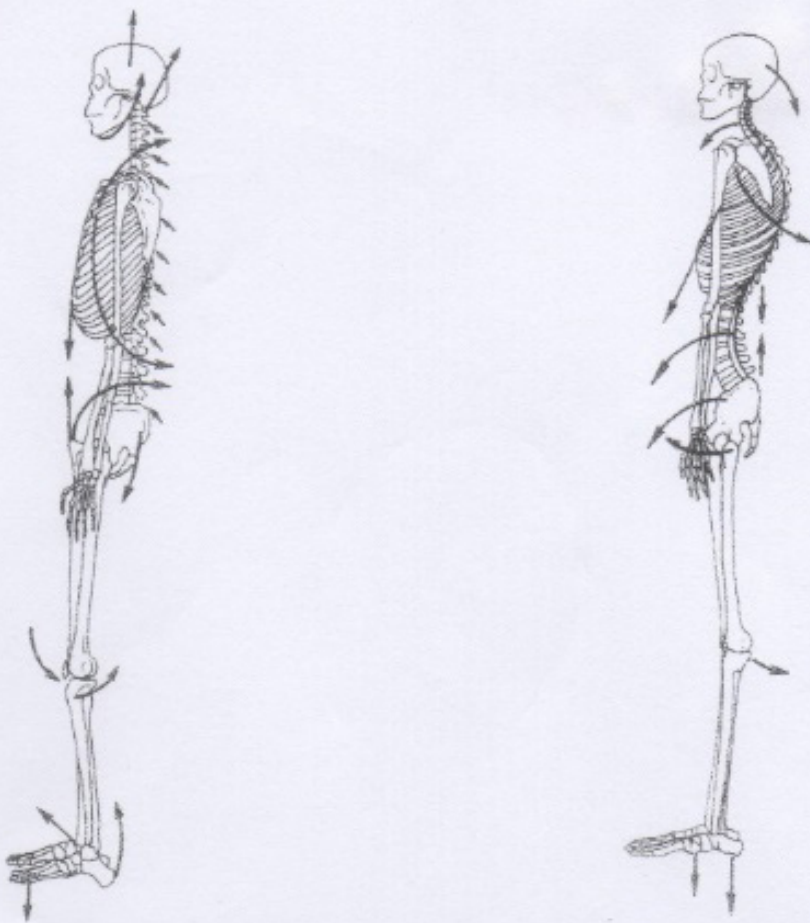


FIGURA 1 - AÇÃO DA GRAVIDADE SOBRE O ESQUELETO: a - o corpo humano em pé, organizado; b - o corpo abandonado-se à ação da gravidade. Fonte: Piret e Béziers (1992, p. 29).

A percepção das relações de peso, associada às dinâmicas e variações de sua distribuição, possibilita vivenciar a organização de uma dinâmica referencial, em relação à gravidade, na qual os espaços, os volumes e as massas podem se organizar em equilíbrio dinâmico. A distribuição dos volumes (Figura 1a) propicia a construção do arcabouço interno como espaço arquitetônico organizado pelas próprias forças que agem no corpo.

Esse equilíbrio propicia a abertura de camadas como os espaços articulares ou mesmo a possibilidade de distinção de espaços entre pele e musculatura. Essa distinção, especificamente, tem especial relevância na perspectiva desta abordagem de trabalho com a voz, por favorecer – apesar de, neste texto, não se ter a intenção de avançar nessa discussão – o que na prática é nomeado como corpo poroso. A porosidade corporal para a voz é uma condição que deriva do equilíbrio entre a energia de sonorização e os tónus sutis das camadas musculares e da pele. A qualidade dessa apropriação permite que a voz propague para além do corpo de forma dilatada, isto é, emanada sem pressão e “transpirada” através do corpo como se as camadas deste fossem membranas permeáveis, capazes

de permitir a propagação da ressonância. É, portanto, a porosidade corporal que favorece a permeabilidade sonora.

Retomando as questões de organização postural do corpo em torno do eixo longitudinal:² as transferências verticais de peso têm relação direta com as sustentações da voz, pois incidem, entre outras coisas, no tônus da coluna de ar respirado – como abordado mais à frente. As variações de distribuição de pesos organizam de forma diversa as acomodações dos volumes e dos tônus, a vivência de tais dinâmicas possibilita o reconhecimento de locações dos espaços internos corporais, que também são acessados, de forma análoga, nas acomodações sonoras.

Quando vivenciado e reconhecido, o corpo integrado através de suas distribuições de peso se sustenta na relação com os espaços, interno e externo. (PIRET; BÉZIER, 1992, p. 145) Essa noção também é aplicada nas ocupações espaciais da voz. Isto é, os espaços tanto interno como externo do corpo participam da sustentação emanatória da voz.

O corpo está no espaço e o espaço está no corpo. Essa percepção possibilita uma ocupação interna ativa, acionando um corpo “preenchido”, tal qual a sensação de estar “ocupando” cada uma de suas inúmeras partes, e propicia as relações dinâmicas entre o espaço de dentro e o de fora.

O trabalho de vivência com os pesos na relação de verticalidade é especialmente relevante, para além da referência postural, mas, como já apontado, para a compreensão do funcionamento da dinâmica de apoios da coluna de ar na sustentação sonora. Vários aspectos se desdobram aqui. O conhecimento funcional dos pés e de seus arcos nas variações da distribuição dos pesos do corpo, integrados dinamicamente à bacia e à coluna, atuam diretamente nos modos respiratórios, por exemplo. A qualidade da relação dos pés com o solo atua na dinâmica global do corpo (PIRET; BÉZIER, 1992, p. 92-93), interferindo inclusive na amplitude dos movimentos da cintura cervical, na mobilidade das escápulas e nas musculaturas do pescoço, incluindo as intrínsecas da laringe.

Para além das relações de apoio na organização do corpo, e da liberdade dos movimentos, a dinâmica com os pesos também condiciona substancialmente

2 O eixo longitudinal é o eixo de maior comprimento de um volume. No corpo humano é o eixo vertical, também nomeado crâneo-sacral.

a percepção do outro que vê esse corpo. Ela cria focos e sustenta os centros de movimento, se inscrevendo no corpo de forma atuante como produção expressiva; agindo, dessa maneira, inclusive nas construções de sentido da recepção. Isso porque a distribuição variável dos pesos desloca os apoios (corporais e vocais) atuando nas concentrações e nos focos da força/energia, o que altera as qualidades da construção/ocupação do corpo como um todo. E, consequentemente, da figura resultante e de sua imagem (ou estado). Isso pode ser sutil, mas perceptível – em graus variados –, mas revela também, de maneira inversa, o reconhecimento de pontos de contenção de força que possam estar bloqueando o fluxo do movimento expressivo.

Retomando as relações de distribuição das forças de sustentação na sonorização: quando se aciona as forças posturais da relação entre Normal (N) e Gravidade (G)³ (Figura 3), expandindo a coluna óssea, pela oposição entre elas, ativa-se também o tônus da coluna de ar. Isso significa dizer que as distribuições de peso corporais pelas oposições ou mesmo direcionamentos ósseos, atuam nas relações de pressão e controle de saída do ar respirado. E que o controle voluntário de sustentação de uma emissão estará relacionado às transferências de peso, sejam estas relativas à distribuição, duração ou intensidade.

Em contraposição, na dinâmica de não distribuição em oposição, opera-se na concentração de forças, fazendo com que a ação física de sustentação da voz seja concêntrica (Figura 2), com foco na compressão interna para expulsão do ar. Esse funcionamento leva à força excessiva na fonação⁴ e demasiada pressão na emissão sonora que se explicita especialmente nos finais de frase quando essa ação se potencializa. Ou, então, caso a força de esvaziamento de ar não tenha um ponto definido, pode-se ter uma sustentação decrescente ou débil pela ausência de apoio da pressão do ar. O que significa dizer que o apoio da pressão do ar será sempre criado pela oposição dos vetores de estruturação do arcabouço corporal, seja este qual for no corpo, parcial ou global.

De forma esquemática temos as seguintes relações de distribuição dos pesos do corpo na sustentação sonora, quando situado em ponto fixo do espaço:

3 Gravidade: força de atração exercida em qualquer matéria pelo centro da Terra. Normal: força perpendicular à superfície de apoio, que em um corpo em pé é oposta a ação da gravidade.

4 Tal dinâmica faz com que a percepção de quem produza a voz, e acusticamente também para quem escuta, seja de contenção vocal, isto é, voz “presa na garganta” ou com esforço, gerando timbre com tensão e sem livre emanação sonora.

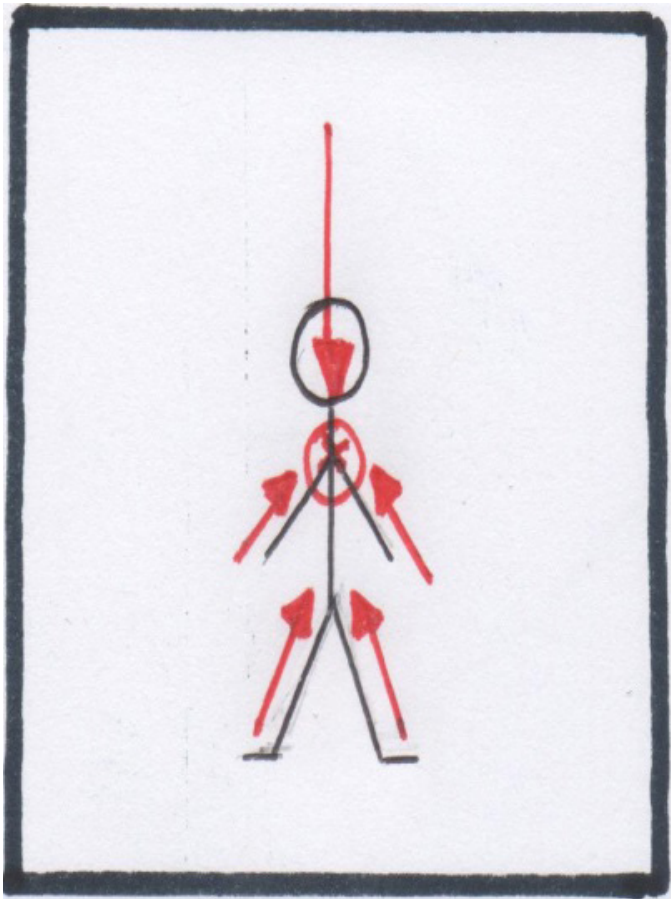


FIGURA 2 – FORÇA CONCÊNTRICA
– CONCENTRAÇÃO DAS FORÇAS EM UM
PONTO SÓ, COINCIDINDO COM O PONTO
DE APOIO DA VOZ. EMISSÃO SONORA
COM PRESSÃO
FONTE: elaborado pela autora.

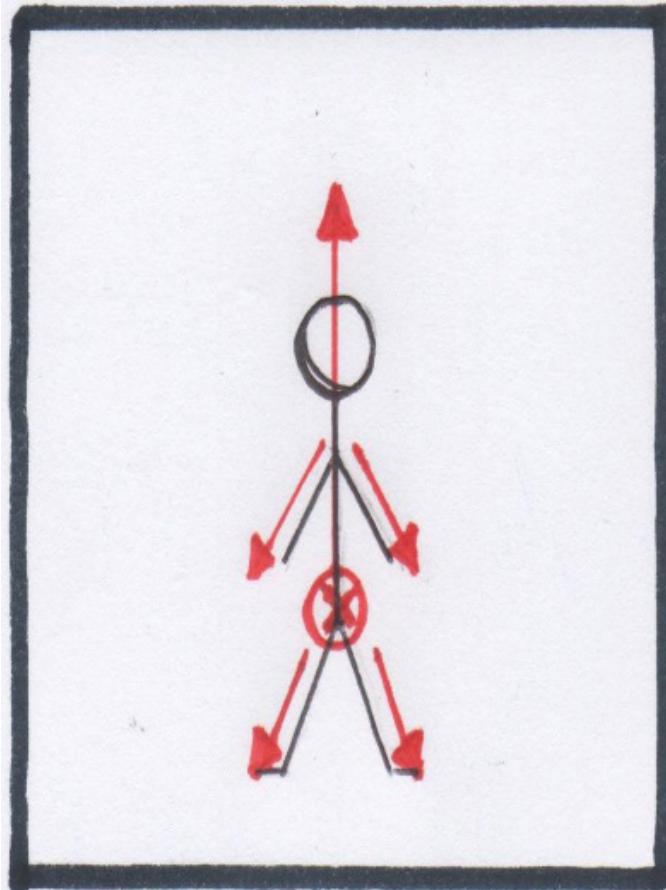


FIGURA 3 – DISTRIBUIÇÃO PARA
AS EXTREMIDADES DOS PESOS –
OPOSIÇÃO DAS FORÇAS MANTÉM
O TÔNUS DA COLUNA DE AR PARA
SUSTENTAÇÃO SONORA E POSSIBILITA
ABERTURA DOS ESPAÇOS INTERNOS
PARA RESSONÂNCIA
FONTE: elaborado pela autora.

OS APOIOS: ESTRUTURAÇÃO DE ESPAÇOS INTERNOS

O corpo em movimento está sempre em um estado de transferência de pesos e, em decorrência, com pontos de apoio que se deslocam. Vivenciar as transferências dos pesos do corpo e o reconhecimento das direções de vetores de força e de suas oposições permite experimentar a dilatação e as sustentações tanto do movimento e da voz, como dos espaços internos do corpo na ocupação da voz e de suas ressonâncias.

Para um corpo expandido, é necessário que os vetores de força de sustentação da massa corporal estejam organizados do centro do corpo em direção às extremidades. Quando considerado o corpo todo, temos a figura da estrela, formada pela bacia como centro de gravidade e as cinco extremidades:⁵ cabeça, mãos e pés. E, conforme a posição ou movimento, a distribuição pode ser feita em partes desses eixos ou em combinações diversas, como por exemplo, uma oposição entre cabeça/pé direito, ou bacia/mão esquerda etc. Se considerado segmentos do corpo como focos, parte-se destes para pontos mais periféricos – sempre em direção às extremidades do corpo e criando alguma oposição – para mantê-los estruturalmente organizados, abertos e disponíveis.

O não direcionamento das oposições aumenta a compressão interna, que também interfere no aproveitamento dos espaços de locação e ressonâncias da voz, comprometendo inclusive a dilatação do corpo sonoro. A pressão do ar para emissão será derivada basicamente da pressão de expulsão do ar para fora dos pulmões, em um movimento de esvaziamento do espaço de dentro em direção à ocupação do espaço de fora através da voz. As oposições, justamente, possibilitam a manutenção de espaços internos dilatados, mesmo no esvaziamento do ar, e atuarão tanto sobre as pressões do ar como nas ocupações da voz e sua ressonância. Tais oposições, também acionadas através de direcionamentos ósseos, atuam nos ligamentos profundos da coluna vertebral (os longitudinais), que ao abrirem espaços de descompressão intervertebrais a alonga. Por serem estruturas anatomicamente paralelas, o aumento do comprimento da coluna óssea age aumentando o tônus da coluna de ar. Isso quer dizer que quanto mais se distender essa oposição vertical, maior será a pressão interna gerada na coluna de

5 Conceito expandido a partir do material da Béziers, dado em aula pela especialista em Coordenação Motora Lu Favoreto – Estúdio Nova Dança, SP, 2000.

ar – dentro dos limites orgânicos. Dinâmica, essa, que independe da quantidade de ar. Os mecanismos aqui, na realidade são um pouco mais complexos. Participam também os tendões diafragmáticos⁶ que se conectam com as vértebras lombares e tem função relevante na ação sobre as pressões do ar. Eles atuam, apesar de nem sempre reconhecida, na possibilidade de, em final de emissões sonoras – situação de pouco ar – ou acentos em intensidade forte, reapoiar o diafragma sem nova retomada de ar, por exemplo. Isso se dá acionando-os intencionalmente – descendo o diafragma – e gerando um “re-apoiar”, que, mesmo com pouco ar, aumenta a pressão.

Isso nos aponta alguns caminhos de exploração que revelam a ação de distribuição dos pesos e dos direcionamentos ósseos como fundamentais no trabalho de apoio e sustentação sonora, ampliando a perspectiva de trabalho com foco em um único mecanismo de ação ligado apenas ao controle primário de saída do ar expirado.

Vejamos, então, como a dinâmica de distribuição de pesos e aberturas de espaços interage, pela coluna, na respiração e na voz. A disponibilidade da coluna óssea está diretamente ligada à capacidade de dilatação do corpo e aberturas de ressonâncias.

A conexão ísquio-calcâneo é o acionamento das linhas de peso posterior das pernas, responsáveis, entre outras ações, em manter-nos em pé. A conexão ísquio-calcâneo se dá através da ação do períneo – aproximação dos ísquios e de uma pequena bácia interna da bacia para frente – e distribuição do peso pelas pernas, associado à pequena compressão contra o chão dos calcanhares; ativa-se, em decorrência, se em posição vertical, a oposição das forças normal/gravidade. Em um corpo receptivo aos fluxos das transferências de peso, a resultante dessa ação reverberará na sustentação da coluna desde a base do corpo – pernas e pés – e no acionamento da percepção do centro de gravidade (CG).⁷

A ação intensificada na coluna reforçará a percepção de eixo vertical e irá colaborar com a sensação de estar dentro de si, que favorece a ocupação interna como integração consciente desses volumes. Tal vivência possibilitará o reconhecimento dos volumes internos entre frente e trás por dentro do corpo, associado,

6 A estrutura posterior da base do diafragma é formada por dois pilares musculares que em suas extremidades são tendíneas – tecido conjuntivo com capacidade flexível e de grande resistência à tração. Os tendões diafragmáticos se inserem nas vértebras lombares e se misturam ao ligamento longitudinal anterior da coluna vertebral.

7 Na física, o centro de gravidade (CG) de um corpo é o ponto no qual se concentra a aplicação da força da gravidade que atua sobre sua massa. A distribuição das relações de peso alteram as resultantes das forças e o ponto onde são aplicadas, o que significa que no corpo humano o CG é dinâmico nos deslocamentos de peso e movimento. No entanto, como conceito referente, o CG do corpo humano se situa na cintura pélvica – com o centro localizado geralmente em ponto interno um pouco abaixo do umbigo.

especialmente, ao repouso do gradil torácico pela descida do osso esterno (e musculaturas correspondentes) e sustentação posterior das costelas pela coluna vertebral, colaborando para que se desperte a noção de profundidade interna (plano sagital).

O acionamento ísquio-calcâneo reflete também no diafragma através de seus tendões. O alongamento da coluna e a conseqüente abertura entre as vértebras, especialmente as lombares, alongará também os tendões diafragmáticos que participarão da manutenção do tônus do diafragma na sustentação e controle das pressões do ar.

Utilizando, mais uma vez, esquema proposto por Piret e Béziers (1992, p. 53), é possível visualizar a relação dinâmica da coluna na integração da bacia com a base da cabeça e o plano da boca; e reconhecer, como desdobramento, a distribuição direcional de pesos em equilíbrio dinâmico do “fluxo em 8”:

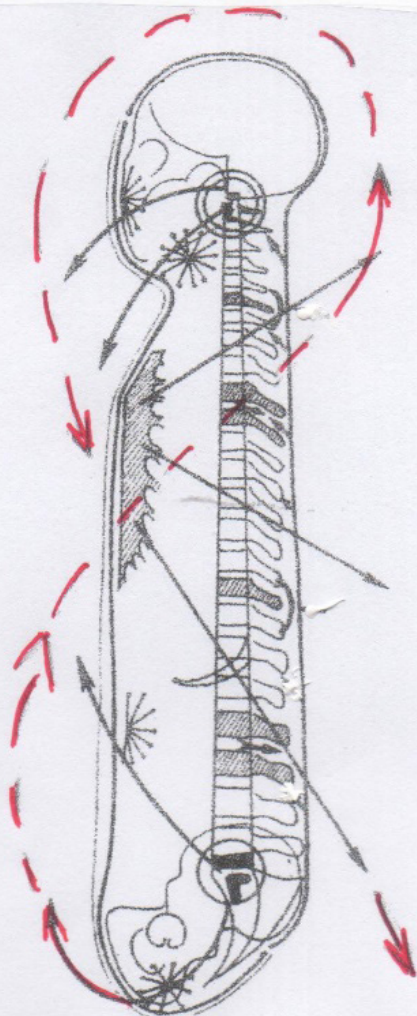


FIGURA 4 –
EQUILÍBRIO DINÂMICO
DE “FLUXO EM 8”.
FONTE: Piret e
Béziers (1992,
p. 53) com
sobreposição de
traço da autora.

Na Figura 4, podemos ver a organização dinâmica das distribuições de peso do tronco e da cabeça. Nesta, o movimento das articulações da coluna com a bacia é orientado para o centro de trabalho muscular períneo-umbigo – acionado na aproximação dos ísquios e na relação ísquio-calcâneo – e o das articulações da coluna com a cabeça, direcionado para o trabalho muscular hioide⁸ – boca. As duas direções provocam o recuo do esterno que abre o tórax para trás. Esse deslocamento possibilita abertura da musculatura dos intercostais posteriores, que permite a respiração posterior e abertura da base dos pulmões. O fluxo da distribuição dos pesos ainda segue ascendente pela parte alta posterior organizando a musculatura da nuca (cervical e base do crânio), liberando espaços do fundo da boca e equilibrando tônus e posição do pescoço e da língua. Nessa descida pela frente até o tórax, se inclui a laringe, que também se posiciona sem tensões associadas. O percurso segue no direcionamento posterior inferior que incidirá, na base do corpo, como conexão ísquio-calcâneo, integrando os volumes corporais e mantendo a continuidade do fluxo.

A conexão ísquio-calcâneo, como disparadora da relação com a superfície de apoio do corpo, desencadeia, como discutido, várias das relações integrativas de sustentação do corpo e da voz, integrando base com tronco e cabeça, interagindo no tônus da coluna de ar e desencadeando possibilidades de organização que disponibilizam o corpo como ressoador mais poroso. Os apoios físicos integram de forma determinante as emissões sonoras enquanto sustentação, controle, equilíbrio da pressão do ar e manutenção dos espaços de locação corporal da voz para uma produção dilatada de ressonância.

Toda a produção vocal estará, dessa forma, em intrínseca relação com os mecanismos de organização global do corpo. Os apoios vocais serão dinâmicos e estarão, em um corpo em movimento, tão, ou mais, implicados nas relações de construção de pressões pelas oposições físicas, do que pela quantidade de ar ou pelo domínio deste apenas no foco diafragmático. Para tanto, é preciso que se experimente intimamente as direções e dinâmicas dessas distribuições. Elas mantêm conexões com os centros disparadores do movimento e, ao mesmo tempo, relação com os volumes corporais implicados; e organizam no movimento os espaços internos disponíveis para as ocupações sonoras. Essa integração permite também o alívio do esforço na fonação em ações de fisicalidade intensa.

8 Osso em forma de ferradura que se localiza na porção anterior do pescoço, abaixo da mandíbula e a frente da porção cervical da coluna vertebral. Centro de conexão de vários músculos e estruturas moles da cabeça e pescoço. Estrutura também os músculos da base da língua.

Tal vivência, averiguada em profundidade no corpo, registra uma organização funcional referencial nas construções corporais que integram voz e movimento, e que se reafirma a cada instante por ser perceptível sensorialmente na estruturação e na dilatação da ação física e da voz.

As apropriações das relações sutis dos fluxos de transferências dos pesos e as acomodações dos volumes internos possibilitam a vivência de abertura sensível de espaços internos para ocupação de ressonâncias, ampliando o repertório de qualidades vocais e despertando possibilidades de percursos sonoros. Os percursos sonoros são deslocamentos internos da voz com ocupações que transitam por locações corporais em dinâmicas variadas. E estes, por sua vez, ativos, resgatam as inscrições no corpo das trajetórias sensibilizadas pelos deslocamentos dos pesos, incitando, por equivalência, novos caminhos e focos internos.

A integração segue de forma concomitante, refina-se, com os deslocamentos dos pesos, a percepção de camadas e densidades internas de ocupações, em imbricada relação de sensação, imagem perceptual e possibilidades de experimentação corporal da voz, as quais, em relação recíproca, também sensibilizam o corpo.

Assim, se desdobram espessuras relacionais nas quais o corpo pode se apoiar na ocupação da voz para manter sua dilatação interna e, de forma mútua, a voz se modelar nos arcabouços corporais construídos no movimento.

Os princípios dessa prática são aplicáveis, como se evidencia, no corpo em deslocamento diverso, tanto em planos como em dinâmicas de movimento. As relações de sustentação da voz integradas às oposições de peso, seja pelo direcionamento ósseo ou pelos apoios, operam no corpo solicitados pela ação física e/ou pela dinâmica da voz. De todo modo, o reconhecimento do sistema integrado exige a experiência da vivência global para que se inscreva na percepção como princípio ativo e possa ser acionado funcionalmente quando requisitado.

Vivenciar as variações de apoios internos no corpo sem⁹ deslocamento no espaço possibilita compreendê-los dentro de um sistema funcional que, inscrito como referência sensível na percepção, se amplia para as dinâmicas de movimento no

9 Vivência descrita nesse artigo de forma mais detalhada, mas na prática se realiza combinada, em graus variados, às dinâmicas de movimento no espaço.

espaço, considerando as correspondências que operam por similaridade também nos segmentos ou volumes parciais do corpo.

Os arcabouços que sustentam a dilatação interna para a voz se organizam – se integrados – na relação estrutural do movimento, indicando que a sustentação de emissões sonoras em um corpo em movimento também não é fixa e estará sempre relacionada às possibilidades de apoios internos dentro dessa organização transitória que é o movimento.

Desse modo, expandem-se os territórios integrativos dos movimentos – físico e vocal –, nos quais se operam a estruturação de espaços internos para ocupação da voz, de sua tridimensionalidade e sustentação na própria constituição do movimento. Concomitantemente, a voz, ocupando determinado espaço corporal, o mantém vívido, em uma relação na qual um é sensível às necessidades (duração, intensidade etc.) e acomodações do outro de maneira recíproca, em relação dinâmica e integrada.



REFERÊNCIAS

- BALDI, Neila. Pensamentos somáticos de Laban e Béziers para a dança. SEMINÁRIO DE DANÇA ANGEL VIANNA, 3., 2015. Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: Escola e Faculdade Angel Vianna, 2015. v. 1. Disponível em: <<http://www.escolaangelvianna.com.br/seminario/anais/trabalho/pensamentos-somaticos-de-laban-e-beziers-para-a-danca>>. Acesso em: 23 maio 2018.
- BÉZIERS, Marie-Madeleine; PIRET, Suzanne. *A coordenação motora: aspectos mecânicos da organização psicomotora do homem*. Tradução: Ângela Santos. São Paulo: Summus Editorial, 1992.
- RODACKI, André L. F. *Centro de gravidade e equilíbrio*. Disponível em: <http://www.profedf.ufpr.br/rodackibiomecanica_arquivos/Centro%20de%20Massa.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2018.

MÔNICA A. P. MONTENEGRO: é fonoaudióloga, especialista em voz, é terapeuta, professora e pesquisadora da voz e suas poéticas na cena. Professora da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP). Trabalhou com Antunes Filho, Enrique Diaz, Teatro da Vertigem e na preparação de voz do longa *Elena* (Petra Costa, 2012), entre outros. Membro fundadora e leitora da Cia. de Leitores Públicos, é integrante do Núcleo de estudos, pesquisa e criação em dança- EPCM - Estúdio 8 Nova Dança, direção de Lu Favoreto. É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP.

EM FOCO

A VOZ EM ALFRED WOLFSOHN

THE VOICE IN ALFRED WOLFSOHN

LA VOZ EN ALFRED WOLFSOHN

PAULA MARIA ARISTIDES DE OLIVEIRA MOLINARI

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar a voz sob a perspectiva de Alfred Wolfsohn. Para tal, as afirmações e construções de conceitos aqui expostos derivam da pesquisa de uma artista-pesquisadora-docente. Deriva de uma pesquisa que teve início há 14 anos e segue em constantes reformulações. Na busca de compreender melhor as ideias de Alfred Wolfsohn e seus caminhos, derivam achados importantes sobre o processo criativo da obra da artista Charlotte Salomon revelados nas cartas não publicadas de Marthe Pécher, nas quais a voz surge como elemento disparador da criação artística.

PALAVRAS-CHAVE:

Voz. Alfred Wolfsohn.
Charlotte Salomon. Roy
Hart Theatre Voice Work.
Criação Artística.

ABSTRACT

The objective of this paper is to present the voice from the perspective of Alfred Wolfsohn. For this, the statements and constructions of concepts presented here derive from the research of an artist-researcher-teacher. This research is in progress for fourteen years requiring constant reformulations. In pursuit of a better understanding of Alfred Wolfsohn's ideas and their paths, important findings about the creative process of artist Charlotte Salomon's work are revealed in Marthe Pécher's unpublished letters, where the voice emerges as a triggering element of artistic creation.

KEYWORDS:

Voice. Alfred Wolfsohn.
Charlotte Salomon. Roy Hart
Theater Voice Work. Artistic
Creation.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar la voz desde la perspectiva de Alfred Wolfsohn. Las afirmaciones y construcciones conceptuales aquí expuestas derivan de la investigación de una artista-investigadora-docente. Es resultado de una investigación que tuvo inicio hace catorce años y sigue en constantes reformulaciones. En la búsqueda de comprender mejor las ideas de Alfred Wolfsohn y sus caminos llegan hallazgos importantes sobre el proceso creativo de la obra de la artista Charlotte Salomon revelados en las cartas no publicadas de Marthe Pécher donde la voz surge como elemento disparador de la creación artística.

PALABRAS-CLAVE:

Voz. Alfred Wolfsohn.
Charlotte Salomon. Roy Hart
Theatre Voice Work. Creación
Artística.



INTRODUÇÃO

ESTE ARTIGO é resultado de uma conferência proferida durante o VII Colóquio Internacional Cênico da Bahia sob o nome 70 Anos Despindo Artaud – o teatro e seu *corpus* emocional, corpo, política e voz, que aconteceu dentro do Festival Internacional Latino-Americano de Teatro da Bahia (Filde Bahia) 2018. Depois de ter presenciado as generosas manhãs no citado colóquio, decidi refazer a estrutura que havia pensado anteriormente pelo simples, e não menos complexo, impulso de falar da busca de Alfred Wolfsohn desde um lugar que há muito ansiava. Senti-me encorajada depois da inquietação criativa que a manhã de segunda-feira gerou, especialmente após a conferência da Prof. Dra. Florence Meredieu, que trouxe à tona o fato de que Artaud não teve a voz explorada como gostaria. Isso e os pontos de contato entre voz, sagrado, ritual, o entendimento de corpo e a menção ao reconhecimento da existência do indizível como parte do todo humano foram disparadores para a escrita na perspectiva aqui apresentada. Trata-se de falar da voz, tendo a busca de Alfred Wolfsohn como centro. De que voz estamos falando? – seria essa a pergunta decorrente.

É preciso frisar que o conceito de voz aqui abarca as dimensões visíveis e invisíveis. Recorrendo à metáfora como estratégia que torna possível gerar uma compreensão da ordem do sensível ao leitor deste artigo, recorro a algumas frases da canção Wave de Tom Jobim e sugiro que seja cantada assim: “Vou te

contar (pausa) os olhos já não podem ver (pausa longa) o resto é mar, é tudo que eu não sei contar (pausa)”. Com isso, anuncio (como pesquisadora) que a voz de que falamos contém o entimema – “é tudo que eu não sei contar” – que revela o invisível mas, audível e que se apreende no fluxo poético que se materializa em linguagem, tornando esse discurso quase poético mas, não menos importante, para a compreensão da natureza do que se apresenta.



A VOZ

Estamos falando de uma voz que nos conduz ao estado de sermos deus, já que neste cruzamento de compreensões a existência de Deus é uma pergunta presente tanto para Artaud, como para Alfred Wolfsohn. (MOLINARI, 2008a) Trata-se de falar de uma voz que, quando é proferida, nos habilita a adentrar um espaço em que o tempo se rompe, e passado, presente e futuro já não são mais dimensões únicas possíveis para situar o tempo. Uma voz que nos conduz potencialmente até a essência criadora, ou como diria Wolfsohn, a um centro de energia onde a capacidade de criar está. (WOLFSOHN, [192-?]) É um desvendamento do caminho de volta ao lugar onde tudo começa, se conecta e se torna audível para então ser visível, perceptível... Falamos da voz em Alfred Wolfsohn, um judeu não ortodoxo, alemão, que tocava piano e tinha um conhecimento musical amplo, tanto quanto de história da arte e que afirmara:

Mas trata-se de cantar e, por isso, tanto faz de onde soa sua voz, se de um livro, de uma pintura, de uma canção. Trata-se do mistério que há por trás da voz, que é sempre o mesmo e do qual se pode adivinhar talvez a maior sabedoria, que não vem da cabeça, como a inteligência, mas de um centro localizado mais profundamente. (MOLINARI, 2013, p. 17, tradução nossa)

Alfred Wolfsohn viveu uma experiência no front de batalha durante a Primeira Guerra Mundial que lhe moveu ao encontro desta voz que enuncio.

O ano é 1917. Estamos agora em algum lugar no front de batalha, mas não sabemos onde. A chuva, pesada, deixou as trincheiras em lama. Meus companheiros, como fantasmas na escuridão, passam por mim e não me ajudam. Eu estou preso no pântano e sozinho. Tudo depende das minhas botas de exército. Elas se transformam em meu grande inimigo. Me atrapalham em todos os movimentos. Rasgo as laterais de minhas botas com minha baioneta e começo a me arrastar, de quatro. A barragem de artilharia ao redor de mim. As balas vem de 4 ou 5 franceses. Eu não sei de onde eles vem, nem quem eles são. Eles nem sabem que poderiam matar-me facilmente. Precisam ficar estirados sob o fogo. Gritando com dificuldade: 'Jean-Baptiste, Maurice, Pierre. Não faço injustiça, o que querem de mim?' eu continuo me arrastando. As horas passam. O tiroteio está forte e meu risco é maior. Rezo a Deus, mas ele não me ajuda. De algum lugar ouço uma voz incessante chamando: 'Socorro! Companheiro. Socorro! Companheiro.' Fecho meus olhos, tremendo de terror, pensando: 'Como pode uma voz pronunciar tal som?' Travava uma terrível batalha comigo mesmo: devia tentar rastejar até ele ou não? Não fui. Granadas zunindo, uma voz implora, eu amaldiçoo Deus, ouço seu riso de desdém no espaço infinito, a terra se abre, o céu é um pano-de-fundo diabólico, algo como estar vivo – só que – morrendo. O que continuam são os movimentos automáticos de meu corpo, só isto; e a incessante questão: 'Por que? Pelo que?'. (MOLINARI, 2008a)

Naquele momento, Alfred Wolfsohn perdeu a consciência. Depois, recobra a consciência e está numa pilha de cadáveres, já entendido como morto. (WOLFSOHN, [192-?]) Aqui, para ele, já não existe mais Deus. Dessa experiência deriva a pergunta: se Deus não existe, de onde vem a capacidade humana de criar? (MOLINARI, 2008a)

Ao buscar a resposta, ele se reconecta com sua fascinação pela voz. Ele reconhece na voz a capacidade de expressar o autêntico, o original e, mais importante, percebe que o sentido expresso em voz não pode ser camuflado. Um bom

ouvinte pode, com mínimo contato, perceber as alterações num som vocal e dele estabelecer sentidos e significados comuns que independem do idioma. Nessa situação, não é a palavra proferida, mas é a vocalidade, o som vocal. Trata-se de conectar essências semelhantes que podem ser reconhecidas. É uma tentativa de conectar a essência humana. Quer dizer que, na profundidade, depois que já adentramos muitas camadas de nós mesmos, experimentando muitas vezes dessa voz, vamos desvendando o lugar primário, gerador dessa infinita capacidade criadora que também soa em voz.

A busca de Alfred Wolfsohn volta-se para esse lugar em que há uma matéria energética que gera tudo e que a voz é reveladora do caminho. O nome que ele dá é energia, centro energético. É uma tentativa de colocar palavra nessa dimensão humana concreta mas, não visível.

Ele acredita, de fato, que a busca da voz revelará esse lugar onde está a energia criadora e, nessa busca, não deixará de soar até encontrar. Quando ele encontra o lugar, chama-o de canto:

Quando aprendi a cantar, comecei novamente a concentração naquele misterioso centro. Quando detive minha atenção a onde treinar o som, experimentei também o ponto de partida do tom cantado nesse mesmo lugar. Com o tempo, vi cada vez mais claramente que, no desenvolvimento de minha voz, tiveram impacto caminhos semelhantes aos da psicologia profunda. Nessa direção aos estratos da fonte, que, pelos mais distintos caminhos, sempre levam à busca do ponto de partida da vida, ali onde a serpente Kundalini ainda está enrolada e começa seu primeiro movimento. Nesse trabalho de desenvolvimento da voz humana, o canto pode penetrar cada vez mais no mais profundo de seu corpo e, assim, chegar ao novo som desconhecido de sua voz, o qual você escuta como se escutasse uma voz estranha. Mas só aí, onde se experimenta que se canta, se restabelece na fase adulta o estado da infância, o verdadeiro estado criador absoluto da pessoa. Logo, eu podia ter a certeza de que ele se ouve em quem escuta; com isso, a arte cumpriria a mesma função que a religião, *aquela de*

levar a elevar ao aprofundamento, na medida em que se dirige ao nível profundo das pessoas. (MOLINARI, 2013, p. 36, grifo nosso, tradução nossa)

Esse canto que Alfred Wolfsohn fala é resultado de sua busca, não se pode generalizar a todo ato de cantar. Ao afirmar que o canto pode penetrar na profundidade o que se expressa é uma síntese de um caminho que ele traça. De qualquer forma, é um caminho acessível a todos, segundo ele:

Mas cantar não é tão difícil, é questão de acostumar-se como quando o rosto é envolvido com o gesso. Porém, no momento que o escultor termina seu trabalho, sobrevém o trabalho. Não é de todo correto quando decidimos: Cante agora! Então, se canta mas, paralelamente, há uma atividade intelectual que nos quer convencer *violentamente* de quão sem sentido são os tons que emitimos. Mais que isso, ajuda apertar cada vez mais os olhos sob a pressão da máscara de gesso. Agora não veem nada, agora estão mortos, caídos num abismo, mas sinto-os repousando profundamente no corpo, num lugar muito específico. Sou feliz quando me encontro ali. Esqueço-me de tudo, exceto de um sentimento: agora, canto. (MOLINARI, 2013, p. 95, grifo nosso, tradução nossa)

Como aconteceu em termos geográficos e temporais, a busca. Ele, após a experiência no front, vai pra Itália em busca de compreender através da exposição à arte como os artistas que ele admira podem ter criado desde esse lugar de onde está a capacidade de ser Deus, de criar. Ao mesmo tempo ele passa a frequentar aulas de canto. É importante não perder de vista que ele busca alívio para suas feridas emocionais. É uma busca motivada por uma experiência marcante, aquela do front.

As aulas de canto não lhe trazem respostas e, segundo ele, essa falta de resposta não se dá por incompetência de seu professor, tampouco dele mesmo, mas porque os exercícios de voz estão dirigidos a uma estética e sua busca não é essa.

Ele ouve as vozes da hora da morte e lembra-se que o corpo, que a face se modifica no exato momento em que se chega a esse ponto em que a voz comunica um sentido que não está aprisionado pela palavra, um som final, tão potente quanto o do nascimento. A voz está lá e é libertada. Assim também é a liberação da voz nos rituais mais originários. A máscara como portadora de um poder transformador-criador. Por isso ele fala do gesso. Foi uma das experiências a que Alfred Wolfsohn se submeteu, como parte da busca de provar o que dizia, a fazer uma máscara de gesso tendo como molde sua própria face. Com a ajuda de um amigo escultor, ele concentra-se em cantar internamente, concentra-se em revisitar sua experiência de encontro com o canto enquanto o escultor coloca o gesso em seu rosto. O resultado foi que o molde reflete uma expressão distinta e, ao mesmo tempo, reveladora da materialidade da expressão encontrada no canto vivo, vivido interiormente.

Mais uma vez, essa máscara é habilitadora da conexão com essa energia criadora, com esse centro energético, é a porta de entrada. “Onde estão as máscaras?”, ele se pergunta. Isso se traduz na busca de um caminho para a máscara. Não é mais o caso de colocar a máscara, mas de buscar a máscara em si, poder olhar pra ela – esse olhar é sinônimo de escutar –, e assim, estabelecer sentidos a ponto de voltar a essa mesma fonte, tanto e sempre. Não somente isso, mas dessa fonte encontrar uma nova que desponta quando outra já se revelou. Essas, as máscaras, são vistas não como representação mas, como lugar dessas vozes da Voz, energia criadora. Não é o simulacro e, sim, o tótem.

Alfred Wolfsohn intitula seu primeiro manuscrito de *Orfeu - ou o caminho para a máscara* e o manuscrito foi escrito durante os anos 1920. *Orfeu* é um trabalho de exposição das ideias, de construção do caminho que ele encontra como resposta. É construído numa série de metáforas sobre o tempo, sobre a escuta, sobre o entendimento da existência e busca do centro energético. Ideia a ideia, ele nos conduz a perceber detalhes de grandes obras nas quais o artista possivelmente teria materializado sua essência. Dessas múltiplas metáforas está um caminho trilhado com a voz na qual o ponto visível/audível começa no rompimento dos limites entre voz feminina e voz masculina. O pensamento é: todas as possibilidades humanas podem ser expressas em voz, portanto, preciso buscar a ampliação das possibilidades vocais para romper as amarras que aprisionam essa energia

criadora, a essência. A ampliação da voz em mais de oito oitavas é apenas parte de um caminho de apropriação de si, consigo.

Nos anos 1950, a British Broadcasting Corporation (BBC), fez uma entrevista televisiva com Alfred Wolfsohn em que era possível ver e ouvir um grupo de alunos dele cantando mais de cinco oitavas de extensão vocal, seguida da fala de Wolfsohn sobre suas ideias e práticas. Ainda assim, não se fala muito sobre Alfred Wolfsohn, ele aparece através da criação artística daqueles que com ele trilharam o caminho.

As primeiras pessoas a tomarem contato com Alfred Wolfsohn foram Paula Lindberg, cantora alemã de grande reconhecimento, e Charlotte Salomon, enteada de Paula Lindberg e mundialmente conhecida também por ser uma dentre tantas artísticas mortas em Auschwitz. A obra de Charlotte é pictórica, mas tem título de gênero musical, *Vida? Ou teatro? Um singspiel*. Em mais de 70% das pinturas Alfred Wolfsohn aparece direta ou indiretamente. Essa artista, pintora, atribui a ele sua descoberta da capacidade criativa, de reinventar-se. Como pintora, minha pergunta sobre seu processo criativo era se ela, Charlotte Salomon, cantava.

Durante minha pesquisa doutoral recebi cartas de Marthe Pécher, a dona da pensão onde Charlotte pintou sua obra, para Gary Schwartz, responsável pelo catálogo com a totalidade da obra de Charlotte Salomon. Mesmo havendo a troca de correspondência, não houve nenhuma atualização no catálogo. De tudo que há nas cartas, duas coisas me chamaram atenção, a primeira e mais importante, o fato de Charlotte cantar enquanto pintava e, a segunda, de que Charlotte pintava todo o tempo em seu próprio quarto. Marthe Pécher assim descreve na primeira carta, de 27 de setembro de 1981, na qual o assunto era, precisamente, a própria Charlotte Salomon. Marthe Pécher (MOLINARI, 2012) começa dizendo que soube da publicação do livro (catálogo) e se desculpa por redigir em francês:

Nós tínhamos, meu marido e eu, um pequeno hotel ('Belle Aurore') na Côte d'Azur, em St. Jean Cap Ferrat. Um dia, uma jovem moça veio alugar um quarto. Era Charlotte Salomon. Eu não me lembro com exatidão, mas creio que ela passou dois ou três meses conosco. Todo o jardim e terraço estavam a sua disposição, mas ela

não saía nunca de seu pequeno quarto (n. 1, no primeiro andar). Ela pintava todo o tempo, cantarolando. Nós não sabíamos quando e se ela comia, quando e se ela dormia. Já era a Guerra, inverno (1941-42) [...]. (tradução nossa).¹

Marthe segue sua descrição do período com Charlotte e acentua o constante bom humor da artista. Ela diz que se perguntava por que aquela jovem procurara um lugar distante de sua família para pintar sua vida, ao que a própria Charlotte respondeu dizendo que seria impossível pintar com tranquilidade cenas de sua vida estando “sob o olhar de qualquer um de seus familiares”. A carta é rica em detalhes. Conta que fazia frio e, vez ou outra, ela oferecia uma sopa a Charlotte, momentos em que tinha oportunidade de conhecer uma nova pintura no cavalete. Diz também que Charlotte lhe falou de um importante maestro e de uma grande cantora, mas afirma não se lembrar do nome dessas pessoas. Eram Paula Lindberg e Alfred Wolfsohn.

Voltando à Wolfsohn, ele chega a Paula Lindberg, a tal cantora que Marthe Pécher não se lembrava do nome. Chegando a Paula Lindberg, ele chega até Charlotte, por necessidade de obter a licença de professor de voz, na Alemanha. Wolfsohn foi orientado a procurar Paula Lindberg para que ela pudesse avaliar sua competência como professor de voz. É desta forma que Charlotte Salomon, essa artista atualmente reconhecida e admirada mundialmente, por ser enteada de Paula Lindberg, conhece a Alfred Wolfsohn.

Para mim, como estudiosa das ideias e caminhos de Alfred Wolfsohn, a mais profunda compreensão do que ele propôs encontra-se em *Vida? Ou teatro? Um singspiel* pictórico que soa no, e através da ação, do ouvinte-público-criador. É a obra de Charlotte Salomon. Charlotte Salomon se tornou deus, em outras palavras, encontrou o lugar de onde emerge a força criativa, criadora, tornou-se mestra de sua própria vida e materializou em arte uma sabedoria que pouco se tem contato. Não é exagero dizer que essa artista foi capaz de decidir sobre a vida e a morte dela mesma, porém neste texto, não cabem maiores descrições. Essa foi a primeira e, talvez, a maior influência de Alfred Wolfsohn na criação artística do século XX, mas não a única. Charlotte nos apresenta como foi esse encontro, a chegada de Alfred Wolfsohn na vida dela, a escrita de Orfeu, as conversas sobre

1 Para maior aprofundamento sobre o tema, consultar: *Alfred Wolfsohn na Obra de Charlotte Salomon: uma cartografia que emerge da voz*, de Paula Molinari (2014).

as ideias de Wolfsohn, a paixão entre eles, a relação sexual, muito mais do que, como pesquisadora em campo, consegui escutar de alunos de voz de Wolfsohn com os quais tive contato.

Em 1939, Alfred Wolfsohn saiu da Alemanha e foi para a Inglaterra. Viveu novamente a guerra até a batalha de Dunkerque, não mais no front, mas cooperando com a “inteligência inglesa” através de conexões das quais não tenho muitos detalhes. Cito aqui porque, por razões pessoais e políticas, acho importante ressaltar sua vida enquanto ser social, político e histórico. É apenas um parêntese.

Estabeleceu-se em Londres, no subúrbio, num pequeno apartamento. Dava aulas de voz e por seus meios e resultados nada convencionais tornou-se conhecido como um “recuperador de vozes”. Também tocava piano para sobreviver. Inicialmente, cantores e atores que perdiam a voz o buscavam porque não tinham nada mais a perder, então, por que não tentar?

Foi em Londres que ele conheceu Jenny e Jill Johnson, irmãs e cantoras de ópera que são as primeiras, ao menos segundo os registros recuperados e de relatos daqueles que viveram a época, a extrapolar as oito oitavas de extensão vocal. Já estamos falando do princípio dos anos 1950.

Nesse grupo dos anos 1950, chega até Alfred Wolfsohn, Roy Hart vindo da África do Sul até Londres para estudar teatro na Royal Academy of Dramatic Art (Rada). Nas palavras de Roy, ele deixa a Rada porque o que ele busca enquanto ator está no trabalho que desenvolve com Alfred Wolfsohn. Da mesma forma que outros do grupo, extrapola as oito oitavas de extensão.

Ainda nos anos 1950, Alfred Wolfsohn enfrenta a tuberculose e é, outra vez, momento de novas descobertas. Sem a condição de viver seu corpo como antes, certo de que a energia criadora está presente, ele não cessa seus exercícios de busca e de escuta dos caminhos que a voz lhe brinda. Surgem os *broken sounds* e os *peep sounds*. Ambos ficaram limitados ao uso apenas como possibilidades dentro da gama de sons possíveis para a liberação das amarras.

Hoje, para mim, como professora de voz, os *broken sounds* e os *peep sounds* são portadores de uma gama de possibilidades de contato direto com o lugar da criação que se revela quando a voz também é revelada. E não se trata mais da mesma visão que eu tinha quando comecei a usar isso a partir do conhecimento que eu podia ter através da lente do Roy Hart Voice Theater. Hoje, os *broken* e *peep* fazem parte da minha prática como indicadores das direções a seguir numa profundidade que conecta uma decisão sobre o caminho para o corpo energético. Como professora, eu não guio mas, sou guiada pelos *broken sounds* e os *peep sounds*. A escuta, aliada à minha própria experiência ao produzir tais sons.

Alfred Wolfsohn morreu em 1962, não pela tuberculose mas, tendo se curado dela, a natural debilidade do organismo o leva à chamada morte natural. Neste ponto, o grupo de estudantes que estão ligados a ele tomam caminhos distintos. Entre eles está Roy Hart, que, àquela altura, já tinha um grupo de alunos interessados no que ele mesmo propunha como concepção de um treinamento teatral, de fato, um treinamento artístico.

Roy, segundo as histórias daqueles que viveram a época com ele, descartando-se as muitas divergências e versões dessa mesma história, vive por algum tempo, a dúvida de ser reprodutor de um saber ou de trilhar seu próprio entendimento deste mesmo saber. Roy Hart toma a decisão e o que se vê é que, ao criar o Roy Hart Voice Theater, ele busca dar outro passo e não apenas reproduzir. Foram poucos, mas intensos, os anos que Roy Hart teve para isso, pois morreu num acidente, em 1975. Ainda assim, foi através de Roy que outros artistas beberam da mesma fonte, entre eles, Peter Brook, Grotowski, John Cage, Stockhausen e Peter Maxwell-Davies.

Sem Roy Hart, o Roy Hart Voice Theater chegou em turne à América Latina. Nunca esteve no Brasil, mas, em sua passagem pela Argentina, ganhou muito respeito. Kozana Lucca, por exemplo, artista argentina, foi morar na comunidade formada pelo grupo, no sul da França. De sua experiência de contato com o legado de Alfred Wolfsohn e a vida vivida na comunidade artística do Roy Hart Voice Theater, deixou livros e artigos muito importantes para nós e que ainda não chegaram aos nossos fazeres artísticos. Oxalá, em outro momento, poderemos falar do legado de Kozana Lucca (2011).

FINAIS QUE SÃO RECOMEÇOS

No Brasil, o estudo sobre o assunto tem sede na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), no curso de Linguagens e Códigos - Música, *campus* do interior, onde há um grupo de estudos que se chama Performance e Pedagogia Wolfsohn-Molinari. Na Argentina, há uma relação com o Doutorado em Humanidades e Artes da Universidade Nacional de Rosario.

Como uma nova possibilidade de abordar a relação entre o que Alfred Wolfsohn, Roy Hart, Kozana de Lucca, Murray Schafer e Marisa Fonterrada propoem, chegamos nos dias atuais a uma abordagem para a prática da Arte Sonora Ambiental.

REFERÊNCIAS

- HART, Jonathan. *The wild is rising*. Thoiras: Roy Hart Theatre Archives, 2009. 1 CD.
- HART, Roy. ... *and man had a voice*. Thoiras: Roy Hart Theatre Archives, [200-?]. 1 CD.
- HART, Roy. *The Rock*. Thoiras: Roy Hart Theatre Archives, [200-?]. 1 DVD.
- HART, Roy. *Roy Hart en français*. Thoiras: Roy Hart Theatre Archives, [200-?]. 1 CD.
- HART, Roy; ROSSIGNOL, Derek. *The Eight Octave Voice*. Thoiras: Roy Hart Theatre Archives, [200-?]. 1 CD.
- JOODS HISTORISCH MUSEUM. Charlotte Salomon. Amsterdã, [200-?]. Disponível em: <<http://www.jhm.nl/collectie/thema%27s/charlotte-salomon/leben-oder-theater>>. Acesso em: 6 jan. 2014.
- LUCCA, Kozana. *Glissand'eau: écoute et voix sous l'eau*. France: Le Souffle d'Or, 2011.
- MOLINARI, Paula. *Alfred Wolfsohn na Obra de Charlotte Salomon: uma cartografia que emerge da voz*. 2014. 104 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/4600/1/Paula%20Maria%20Aristides%20de%20Oliveira%20Molinari.pdf>>.
- MOLINARI, Paula. *Orfeu: o caminho para a máscara* [traduzido do espanhol ao português]. 2013. [arquivo pessoal].
- MOLINARI, Paula. *Cartas de Marthe Pécher a Gary Schwartz*. Doadas e entregues pessoalmente por Ana Margarida Ligeti de Almeida Prado e Teresa de Almeida Prado a Paula Molinari, família vizinha de Marthe Pécher, durante o III Simpósio Internacional de Performance Wolfsohn e Hart,

organizado pelo Grupo de Pesquisa em Performance e Pedagogia Wolfsohn na Faculdade de Campo Limpo Paulista, São Paulo, jul. 2012. [acervo pessoal].

MOLINARI, Paula. *Conhecer e expressar o indizível: o legado de Alfred Wolfsohn*. Campo Limpo Paulista: FACCAMP, 2008a.

MOLINARI, Paula. *Memoir About Pedagogic Formation*. Thoiras: CAIRH, 2008b.

MOLINARI, Paula. *A materialidade da voz*. 2004. 240 f. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

SALOMON, Charlotte. *The complete collectie*. Amsterdã: Joods Historisch Museum, 2002. CD Rom.

SCHWARTZ, Gary. *Charlotte Salomon: Life? or Theatre? - An autobiographical play with music*. . Translated from the German by Leila Vennewitz. Introduced by Judith Herzberg. Netherlands: Uitgeverij Gary Schwartz, 1981.

WOLFSOHN, Alfred. *Orpheus: or the way to a mask*. Trad. Sheila Braggins. Prefácio de Jay Livernois. Não publicado. Arquivo pessoal.

WOLFSOHN, Alfred. *Orpheus: oder der wegzueimer maske s.d.b* [arquivo pessoal].

PAULA MARIA ARISTIDES DE OLIVEIRA MOLINARI: é docente da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) no Curso de Licenciatura em Linguagens e Códigos - Música, orientadora de tese na Universidad Nacional de Rosario (UNR) - Argentina - no Doutorado em Humanidades y Artes, pós-doutoranda em Música pelo Instituto de Artes (IA), na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), mestre em Fonoaudiologia pela PUC/SP, graduada em Canto - FMCG/SP e Roy Hart Voice Teacher - CAIRH/França.

EM FOCO

VOZES EM RESSONÂNCIA: O ESPAÇO SONORO DA EXPERIMENTAÇÃO

*VOICES IN RESONANCE: THE SOUND
SPACE OF EXPERIMENTATION*

*VOCES EN RESONANCIA: EL ESPACIO
SONORO DE LA EXPERIMENTACIÓN*

WÂNIA MARA AGOSTINI STOROLLI

STOROLLI, Wânia Mara Agostini.
Vozes em ressonância: o espaço sonoro da experimentação.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **50-64**, 2018.1

RESUMO

Este artigo traz reflexões acerca da natureza da voz, sua relação com os espaços, internos e externos, e a percepção de seus atributos típicos enquanto fenômeno sonoro, tais como a ressonância e o eco. Fundamentando-se principalmente nas teóricas Doris Kolesch e Adriana Cavarero, o trabalho aborda a potencialidade criativa do trabalho com a voz, ressaltando-se o papel da audição e também o aspecto do “contágio”, característico dos processos experimentais com a voz. A ação de privilegiar o componente vocálico condiz com os novos paradigmas da voz que se estabelecem durante o século XX e a construção de um espaço sonoro de experimentação mostra-se como relevante na geração de estéticas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE:

Voz. Espaço. Ressonância.
Eco. Performance Vocal.

ABSTRACT

This article reflects on the nature of the voice, its relation with the internal and external spaces, and the perception of its typical attributes as sound phenomenon, such as resonance and echo. Based mainly on the theorists Doris Kolesch and Adriana Cavarero, the work approaches the creative potential of the work with the voice, emphasizing the role of listening and also the aspect of “contagion”, characteristic of the experimental processes with the voice. The action of privileging the sound component is consistent with the new paradigms of voice that are established during the 20th century and the construction of a sound space of experimentation shows itself as relevant in the generation of contemporary aesthetics.

KEYWORDS:

Voice. Space. Resonance.
Echo. Vocal Performance.

RESUMEN

Este artículo trae reflexiones sobre la naturaleza de la voz, su relación con los espacios, internos y externos, y la percepción de sus propiedades típicas como fenómeno sonoro, tales como la resonancia y el eco. Fundamentándose principalmente en las teóricas Doris Kolesch y Adriana Cavarero, el trabajo aborda principalmente la potencialidad creativa del trabajo con la voz, resaltando el papel de la audición y también el aspecto del “contagio”, característico de los procesos experimentales con la voz. La acción de privilegiar el componente vocal concuerda con los nuevos paradigmas de la voz que se establecen durante el siglo XX y, la construcción de un espacio sonoro de experimentación se muestra relevante en la generación de estéticas contemporáneas.

PALABRAS-CLAVE:

Voz. Espacio. Resonancia.
Eco. Performance Vocal.



INTRODUÇÃO

No CONTEXTO DA CONTEMPORANEIDADE, em que a presença frequente de mídias diversas e hibridismos cooperam para o estabelecimento de novas formas de performance, também as vozes são chamadas a habitar lugares que se distanciam, por vezes, da tradição. As transformações remontam ainda ao início do século XX, especialmente no âmbito das vanguardas artísticas, aos movimentos futurista e dadaísta, que, além de elegerem a performance como forma privilegiada de experimentação de suas propostas, também passam a integrar o ruído como elemento básico da qualidade musical¹ e estimulam a criação dos “versos sem palavras” e poemas fonéticos. Não menos importante é a influência de Antonin Artaud, artista visionário, cujas ideias influenciavam não só o fazer teatral, mas também outras práticas e linguagens artísticas, influência que ecoa até os dias atuais. Artaud atacava a ideia da arte desligada da vida, da arte individualista, afirmava a urgência do retorno ao gesto e a importância dos meios físicos. Estes aspectos surgiam para Artaud como possibilidades para se contrapor a um teatro submisso ao texto, que havia se estabelecido na Europa, especialmente na França, e que para ele significava a morte do teatro. Na sua proposta de um novo teatro, o *Teatro da crueldade*, (ARTAUD, 1984, p. 106) menciona que a sonorização deveria ser constante: “os sons, ruídos, gritos são buscados primeiro por sua qualidade vibratória e, a seguir, pelo que representam”. A intersecção entre estas influências coopera para que tenha início um caminho

1 O “ruidismo” é proposto pelo futurista Luigi Russolo no manifesto “L’Art dei Rumori” (1913).

de investigação e descoberta das potencialidades sonoras da voz, das múltiplas vozes que nos habitam, processo ancorado no surgimento de práticas corporais e experimentações nas diversas linguagens artísticas em que a voz está presente. O caminho trilhado opera inicialmente em um processo de (re)conhecimento da natureza sonora da voz, contestando uma parcela da tradição para a qual a voz, como portadora da palavra, tinha sua importância muitas vezes reduzida aos seus vínculos semânticos. A pesquisa vocal realizada durante todo o século XX passa a trazer mais enfaticamente a percepção de sua concretude, de sua materialidade, de que é primordialmente som e como tal possui os atributos típicos do fenômeno sonoro. Outras relações passam a ser reconhecidas como importantes e potencialmente portadoras de impulsos criativos. Entre estes aspectos, pode-se mencionar a relação da voz com o espaço e a potencialidade do trabalho criativo com a voz a partir de algumas de suas propriedades, tais como a ressonância. Neste estudo, propõe-se pensar a voz em relação a estes aspectos, assim como na sua característica enquanto geradora de espaços, especificamente de espaços que podem viabilizar o ato criativo no contexto da performance teatral.



VOZ: ESPACIALIDADE E ESCUTA

A relação entre voz e geração de espaço é provavelmente primordial para a construção da própria noção de espaço no ser humano. A voz materna é apontada como elemento fundamental na construção desta noção, que tem início ainda durante a vida fetal. Presente antes mesmo do gesto e da mímica, indica que inicialmente o ser humano adquire a noção de espaço enquanto espaço sonoro, paisagem na qual a voz se destaca. (CASTARÈDE, 1991, p. 75 apud VALENTE, 1999, p. 101-102)

Discorrendo sobre os espaços de ressonância da voz, a teórica alemã Doris Kolesch se propõe a examinar de que forma a fluidez permanente da voz não é cunhada apenas por uma dimensão específica de tempo, mas também por uma

espacialidade específica, apresentando a tese de que a voz não se reduz a um evento no tempo, mas é também um evento no espaço:

À dimensão estética da voz pertence sua espacialidade, que compreende o espaço do corpo (tanto daquele que fala como daquele que escuta), assim como inclui os espaços nos quais estes corpos agem e nos quais as vozes soam, os espaços reais e imaginários, espaços próprios e conhecidos assim como espaços estranhos e desconhecidos, abrangendo ainda o aspecto social destes espaços. (KOLESCH, 2004, p. 117-118)

Entre os espaços específicos que a voz pode gerar e que são especialmente relevantes para os processos de criação artística, estão os espaços imaginários, que se relacionam muitas vezes aos espaços da experimentação vocal. Nestes, práticas determinadas levam a voz a soar e a criar. O som produzido pela ação vocal ressoa, bate nas paredes, ecoa, e ao ser refletido expande seus limites. Os “espaços de ressonância”, “espaços sonoros”, “espaços de eco”, como coloca Kolesch, interpõem-se, sobrepõem-se e constituem o local onde o falar, o cantar e o ouvir têm lugar privilegiado. Podemos então dizer que as vozes “[...] flutuam nos espaços e através destes espaços, uma sonoridade espessa, que ao mesmo tempo se manifesta como imaterial, que nos envolve, adquirindo mesmo uma qualidade tátil”. (KOLESCH, 2004, p. 118) Embora a audição seja sem dúvida o sentido fundamental pelo qual a voz é apreendida, a experiência prática com a voz mostra também esta possível dimensão tátil, observada por Kolesch. Percebida pela vibração, muitas vezes é possível experimentar as vozes como densas nuvens sonoras que nos envolvem e nos ocupam, atravessando nossa pele, (*con*) *fundindo* dentro e fora, borrando nossas bordas, eliminando nossas fronteiras.

Desta forma, a geração e percepção de um espaço pode ocorrer simplesmente a partir da percepção da voz pela sua vibração no corpo e seu entorno. Porém, o envolvimento do sentido da audição parece ser fundamental para que a voz se configure enquanto linguagem, já que esta quase sempre envolve ações miméticas que se estruturam a partir da audição. Além disso, é o sentido da audição que alimenta a ação vocal e que também é determinante nos processos criativos que a envolvem. O espaço, que surge a partir da ação da voz, define-se ainda por

ser um espaço de relações e interações. Como coloca Kolesch (2001, p. 264): “Quando vozes soam e são ouvidas, ocorre algo entre as pessoas, entre pessoas e espaços, entre pessoas e objetos”. Ao gerar espaços, a voz também “[...] traz espaços de percepção e vivência, assim como instaura espaços de copresença entre os que falam e os que ouvem, dando a eles prolongamento e contorno”. (KOLESCH, 2001, p. 264) Esse espaço de vivência e copresença permite então a instauração de um estado de contágio, característico dos processos criativos que envolvem a voz. O contágio alimenta o processo criativo, traduzindo-se algumas vezes através de ações miméticas. Os sons e movimentos gerados produzem uma espécie de ressonância nos participantes envolvidos, contagiando-os, levando-os a ações que podem resultar em desdobramentos inéditos.



RESSONÂNCIA E ECO

A voz ressoa no espaço, nos objetos, no entorno. Mas primeiramente, nossa voz ressoa em nós mesmos. Sua existência está intimamente ligada ao fenômeno da ressonância. Nosso corpo, nossos ossos, nossos espaços internos compõem o corpo primordial de ressonância vocal. Podemos senti-la vibrar em cada parte de nosso corpo. A absoluta dependência da voz em relação ao corpo que a gera manifesta-se assim por ser ele seu primeiro e fundamental corpo de ressonância, sem o qual nenhuma voz se faria ouvir. Doris Kolesch (2004, p. 119) discorre sobre os espaços de ressonância da voz e sua ligação com o corpo:

Nenhuma voz surge e existe sem os espaços de ressonância e eco do corpo, que tanto na fala como na escuta se tornam igualmente ativos, sendo que estes nem sempre precisam se referir às mesmas regiões do corpo. A voz que ressoa depende dos movimentos do corpo, resulta do jogo conjunto entre a ‘imaterialidade’ do sopro da respiração com a capacidade de ressonância dos órgãos, que tem cavidades como característica e uma extrema mobilidade, e com a vibração e alteração da posição das pregas vocais.

Se a voz é percebida muitas vezes, assim como tradicionalmente os acontecimentos acústicos são, como um fenômeno que ocorre no tempo, esta noção decorre provavelmente de sua conexão íntima com a palavra e da percepção de que a linguagem é um acontecimento linear, que se desdobra no decorrer do tempo. No entanto, para Kolesch, a voz também é um acontecimento que traz consigo uma espacialidade e que se constitui como um “acontecimento no espaço”. (KOLESCH, 2004, p. 117) Espaço significa também entorno e abrange tudo o que nele está presente. Na forma como a voz ressoa, ela coopera para a caracterização dos espaços. Podemos pensar em espaços específicos onde a voz ressoa, por exemplo, teatros, salas de música, igrejas, *halls*, espaços públicos e privados, espaços abertos e fechados. As diferentes possibilidades de ressonâncias desses espaços permitem também que a voz se materialize de diferentes formas. No entanto a relação com o espaço não se refere apenas ao espaço externo, mas também aos espaços internos, espaços do próprio corpo, onde através da ressonância a voz se faz ouvir. Pela ressonância destes espaços internos – cavidades, órgãos, líquidos – a voz não apenas se expande para o espaço externo, mas é a forma como nós a percebemos no nosso próprio corpo, no jogo que ocorre entre ressonância e audição. Sendo assim, trabalhar com a voz é trabalhar na sua ressonância. Através dela nossas fronteiras se diluem. Adquirimos o poder de ressoar no outro, de contagiá-lo, um fato especialmente importante no âmbito dos processos experimentais com voz.

Espaços de ressonância e de eco de nosso corpo tornam-se ativos tanto na fala como na audição. (KOLESCH, 2009, p. 10) Porém a apreensão da ressonância da voz não ocorre exclusivamente através do sentido da audição, mas esta atravessa nossa pele, atinge nossos ossos e órgãos, fazendo nosso corpo inteiro vibrar, tendo inclusive a capacidade de alterar nossos ritmos internos. Uma voz sussurrada afeta a respiração e o ritmo cardíaco de maneira distinta do que uma voz em alto volume. Como nos lembra Kolesch (2009, p. 15): “não ouvimos apenas e exclusivamente com nossos ouvidos, mas com todo o corpo”.

O eco é também uma forma de ressonância. Defasada pelo tempo, essa ressonância faz perdurar, através da repetição, sons e palavras. Entretanto tal repetição não se dá de forma completa e o possível significado pode ser eventualmente transformado em outro. O eco ressalta a qualidade musical da palavra, ao reverberar

acusticamente parte do que ainda não terminou de soar. Adriana Cavarero traz a figura mitológica de Eco para falar das relações entre ressonância e eco. Segundo a filósofa, os mitos estão povoados de criaturas vocais, em geral femininas, e entre estas figura Eco, uma ninfa condenada a repetir eternamente o som dos outros. Assim, Cavarero (2011, p. 194) relata a história da ninfa:

Eco é condenada a repetir as palavras dos outros, duplicando seus sons. Impossibilitada de tomar a iniciativa para fazer seus próprios discursos, ela se torna uma ninfa vocal que rebate sons. Vocalis nympha, resonabilis Echo, qual uma voz que funciona como espelho acústico, a moça é transformada em um efeito de ressonância. Não pode falar antes, mas não pode calar. Fala depois, depende dos discursos alheios dos quais, privada da iniciativa, é apenas um eco. Das palavras que a sua voz retorna, e que se sobrepõem àquelas que quem fala ainda está pronunciando, ouvem-se apenas as últimas. Separadas do contexto, elas assumem um sentido diverso.

Cavarero observa como esta forma de repetição privilegia a vocalidade, o componente sonoro da língua. Na ressonância através do eco sobressai portanto o vocálico em detrimento do semântico. A voz do eco procede a uma imitação, porém neste processo de vocalização há, segundo Cavarero (2011, p. 196), uma “des-semantização”. Através da repetição, o vocálico é capaz de alterar o aspecto semântico. Aquele que ouve, no entanto, pode proceder a um processo de “re-semantização” dos sons proferidos pelo eco, que podem então assumir um sentido diverso. A história de Eco, recontada pelo poeta Ovídio e comentada por Cavarero, traz como protagonistas Eco e Narciso. Por causa da decepção amorosa, a ninfa Eco entra em decadência física, enrugando-se e perdendo pouco a pouco o corpo. “Desencarnada, Eco se torna finalmente eco: o som que as paredes das montanhas retornam, pura voz de uma ressonância sem corpo”. (CAVARERO, 2011, p. 195) O eco é, portanto, uma ressonância desincorporada, apenas imita e ressoa o som de um outro corpo. Não tem porém corpo próprio. Sem corpo, eco torna-se imortal. Dependente de um espaço, eco é ressonância inevitável. Pura voz, a repetição do eco caracteriza-se ainda por ter um ritmo musical. A sobreposição das vozes em imitação como no eco torna-se uma estratégia capaz de gerar novas formas sonoras. Sobrepondo-se, as vozes constituem novos eventos

sonoros. No eco, como fenômeno de ressonância desincorporada, reside uma estratégia de criação preciosa, que, por desconstruir através da própria ressonância e da repetição parcial o que ainda nem terminou de soar, pode conduzir a novas formas de construção e configuração do evento sonoro.

O eco encontra nas modernas tecnologias de registro e reprodução sonora uma espécie de correspondente contemporâneo. Separando a voz do corpo, a tecnologia opera tal qual o eco, transformando a voz em uma voz desincorporada. As diversas formas de registro e reprodução perseguem o desejo de superar a efemeridade da voz, um antigo desejo do ser humano que parece querer dotar de imortalidade a voz, uma das expressões mais corpóreas e paradoxalmente mais etéreas também. Desincorporada, tal qual o eco, a voz pode continuar soando. Porém, o eco é apenas ressonância parcial... Através do registro, gera-se um evento de outra natureza, performance similar, porém distinta da manifestação original. O medievalista Paul Zumthor (2000, p. 19), por exemplo, acredita que através da utilização das diversas mídias, perde-se “exatamente a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão”. Talvez não se possa sentir nem o peso, nem o calor, como afirma Zumthor, contudo algo parece ainda nos lembrar o corpo. Por ser absolutamente única, a voz, mesmo midiaticizada, teima em nos remeter a um sujeito, a um corpo de origem. Ainda que desincorporada, a voz perpetua o corpo como seu resíduo sonoro. Reproduzindo-se indefinidamente, a voz não deixa de nos lembrar de sua origem corpórea, sendo um resquício do corpo no qual primeiramente ressoou, ressonância desincorporada.



CORPO E VOZ: DENTRO E FORA

Ouvir a própria voz ressoar no corpo é um prazer corpóreo. Descoberto desde muito cedo, é o prazer de vocalizar, de expressar-se sonoramente, de poder desenhar o espaço com os sons que são produzidos no corpo, que lhe são próprios e que manifestam sua essência. É, como diz Cavarero (2011,

p. 19): “o prazer de dar forma própria às ondas sonoras [...]”. O prazer que existe no ato de vocalizar refere-se ao próprio prazer da existência. “A emissão é gozo vital, sopro acusticamente perceptível, no qual o *próprio* modela o som revelando-se como *único*”. (CAVARERO, 2011, p. 19, grifo da autora)

O caráter único de cada voz relaciona-se com sua origem corpórea, com o fato de ser emitida por um corpo também único. A voz está intimamente ligada a este corpo que a origina. Mais que isso, “nenhuma voz pode existir sem o corpo”. (KOLESCH, 2009, p. 16) O corpo que gera a voz é seu espaço primordial, um espaço que, através da própria existência da voz, pode se expandir, atingindo o outro e tudo a seu redor. A voz é, assim, uma forma de nos desalojar, de nos colocar em trânsito por caminhos indeterminados, relativizando os conceitos de dentro e fora. Rebatida por paredes ou correndo em espaços abertos, a voz transforma-se no instante mesmo em que é produzida, ocupando seu espaço gerador para logo em seguida deixá-lo.

A voz realiza este caminho ao materializar o sopro, elemento que realiza a troca constante entre o espaço interno e o externo. É o sopro que possibilita a existência da voz. É também o sopro que faz de nosso corpo um corpo vivo. O sopro é energia vital, “hálito divino”, descrito em tradições de culturas diversas como o meio de criação divina, capaz de gerar a vida. A versão em latim o identifica como *spiritus*, em grego aparece como *pneuma*, na tradição hebraica como *ruah*. “Sopro vital que provém de Deus, a *ruah* se manifesta também como vento, brisa, torvelinho e, sobretudo, como força criadora”. (CAVARERO, 2011, p. 35) Nessa tradição, a potência divina se revela pelo respiro, *ruah*, e pela voz, *qol*, termo que se refere também ao sonoro, à esfera acústica. *Qol* se distingue de *ruah* pelo som, tal qual em grego, *phoné* de *pneuma*. Entre *ruah* e *qol*, entre sopro e voz, há uma afinidade notável, “ambos relativos à boca de Deus, eles evocam a trama essencial entre voz e respiração [...]”. (CAVARERO, 2011, p. 35) Uma trama que antecede a criação da palavra. Cavarero (2011, p. 35-36) observa como na tradição hebraica, “[...] tanto a criação quanto a auto-revelação não vêm da palavra de Deus, mas sim de seu respiro e de sua voz”. Portanto, uma noção diversa do senso comum presente no ocidente, que compreende a criação como verbo, como palavra. O som da voz é porém primordial, anterior à palavra. E, para existir, depende do sopro. Ao tornar audível o sopro, a voz se transforma também em potência, em força

vital de criação. Através da voz, ocupamos o mundo, saímos de nós mesmos, de nosso corpo, para o espaço externo, levando para este nossa essência, nossa energia criativa. Através da voz, tocamos o outro, adentramos por seus ouvidos e ocupamos seu corpo inteiro na forma de ressonância.

Na voz, que promove este trânsito entre o dentro e o fora, transparece o corpo de quem a emite, “múltiplo, dinâmico e heterogêneo”, o corpo concreto, fisiológico e o corpo simbólico, que também se manifesta enquanto “corpo social e político”. (KOLESCH, 2009, p. 16)

O corpo da voz é dinâmico, na medida em que a voz, fluida e efêmera, representa menos um objeto ou estado, e muito mais movimento, processo, transformação. Cada voz é um acontecimento, sua presença, sua disponibilidade de ser reside num constante ir-se perdendo, em esvanecer, paradoxalmente se poderia formular: em uma ausência presente. (KOLESCH, 2009, p. 16)

A voz é “o rastro do corpo” e “afirma sua identidade”, transforma-se com o corpo e, ao mesmo tempo, transforma o corpo. (KOLESCH, 2003, p. 267) Assim, sabemos que a voz de uma criança é diferente da voz de um adulto. Não apenas a informação sobre a faixa etária nos é dada pela voz, mas também o estado do indivíduo, físico e emocional, transparece na voz. As informações, que a voz traz, não se referem, porém, a um corpo genérico, mas sim a um corpo determinado, “[...] ao qual atribuímos o sexo, a idade, o status social, e também a procedência regional”, ainda que tais suposições mostrem-se eventualmente como equivocadas. (KOLESCH, 2003, p. 269) Porém, o fato é que parece ser usual a tentativa de apreender certas informações a partir da escuta da voz. Assim, no âmbito dos processos criativos com a voz, por exemplo, no ato de gerar *personas*, deve-se considerar o papel relevante que a voz pode desempenhar.

O ESPAÇO SONORO DA EXPERIMENTAÇÃO

No contexto da performance teatral, do preparo vocal e do processo de criação, a voz pode desempenhar um papel fundamental na construção de um espaço que se caracteriza como espaço sonoro de experimentação. Neste, instaura-se um processo de interação e contágio, no qual é possível observar ações e reações, coexistência e simultaneidade de acontecimentos. Neste espaço, pode surgir o novo, que ao ser imediatamente apropriado pelo outro, pode ser transformado. Um processo que está intimamente ligado a uma ampla escuta, tanto do outro como de si próprio. A escuta traz ainda a possibilidade de presença junto a si próprio. Segundo Zumthor (2000, p. 102): “[...] o corpo, pela audição está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima”. Neste jogo de se ouvir e ouvir o outro, instala-se o processo de interação e a possibilidade da presença, que permitem o desenrolar do processo criativo. O espaço sonoro constrói-se e expande-se, então, pela ação criativa dos envolvidos. Mesmo uma repetição pode representar neste contexto uma recriação, pois a voz de cada um é única e traz, entre outros, elementos e nuances que determinam sua singularidade, seu timbre. A voz, como expressão da individualidade de cada um, traz consigo não apenas o corpo que a gera, mas tudo o que a ele se relaciona, sua vivência e experiência anterior, que podem se materializar no momento presente através da criação vocal. A ação vocal traz, portanto, as marcas do histórico de cada um, pois “[...] a voz é vestígio do corpo, não apenas do corpo biológico, mas também do social, cultural e histórico”. (KOLESCH, 2004, p. 120) Assim, ao lado de possíveis descobertas, surgem elementos já conhecidos, resultando numa teia sonora que conecta os vários planos da criação.

A multiplicidade de vozes em ação resulta, por vezes, numa espécie de eco. Através dele, ouvir o outro é como ouvir a si próprio, anunciando um possível processo de comunhão, em que as fronteiras de cada um também se tornam indefinidas. O eco é capaz de conferir nova cor aos acontecimentos, trazendo uma nova expressão, uma reafirmação ou reformulação de uma determinada construção já apresentada. Assim também, o retorno a determinado desenho vocal apresentado por alguém não representa necessariamente pura repetição.

Na retomada de uma ideia, existe a possibilidade de surgir algo inédito à tona. A qualidade de desdobramento sobrepõe-se à ideia da mera repetição. O caminho é espiralado, volta-se a um momento aparentemente já conhecido, para a partir dele buscar novas trajetórias. A criação vocal envolve o indivíduo como um todo – corpo, voz e espaço. Esta existência pode abarcar uma multiplicidade de vozes, uma diversidade que está latente, que de certa forma tem dificuldade em emergir em consequência dos códigos culturais vigentes. As possibilidades da voz vão muito além deste pouco que é utilizado no dia a dia, subjugada ao uso de um código linguístico e mesmo de um código artístico determinado. Ultrapassando este limite, é possível deixar surgir as diversas vozes que nos compõem. Assim, no espaço sonoro da experimentação, a voz pode ousar e se afastar da semântica, da palavra, incluindo outras sonoridades, tais como os sons da respiração, vocalidades que não se atêm às formas preestabelecidas, vozes que desafiam as estéticas vigentes, enfim as diversas vozes que nos habitam.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na sua dimensão poética, “[...] a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido a voz desaloja o homem do seu corpo”. (ZUMTHOR, 2000, p. 97-98) Esse desalojar pode ser percebido como uma expansão dos limites do corpo. A voz, como ação do corpo, é capaz de transbordá-lo no espaço, borrando seus limites, permeando outros corpos e objetos na sua trajetória. Compreendida assim, a voz é uma forma de movimento do corpo no espaço, fazendo parte do processo de coconstrução deste, gerando espaço na medida em que o ocupa. A voz tem a capacidade de gerar espaço e esse espaço passa a fazer parte do corpo que a gera – um corpo transbordado. Um corpo que vira voz e uma voz que gera amplitude para esse corpo, desalojando-o dele mesmo.

Nos processos criativos que envolvem a voz, o corpo nela se materializa, ampliando seu espaço, ressoando em tudo que esteja a seu redor. Resultado de um processo criativo, a voz é ao mesmo tempo meio, instrumento da ação do corpo. Com o amálgama sonoro que se instala a partir da ação vocal, vozes se misturam, ressonâncias superpõem-se, ideias são transpostas. Existe a percepção de uma fusão entre os envolvidos e com o espaço circundante. O plano da experimentação aproxima-se não raramente da noção de caos. Mas é exatamente o caos que carrega em si a possibilidade de surgimento do inusitado, do não previsto, do não intencional, aspectos potentes e intimamente ligados ao fazer artístico. A experimentação capaz de gerar um espaço propício para o surgimento e exploração das diversas possibilidades da voz, permite ir além dos limites da língua. Por isso, os sons que surgem podem ser de sirene, de murmúrios, de estalos de língua, de assobio, de vento, do ar passando pelos órgãos vocais. Enfim, um sem-número de possibilidades.

A voz transforma-se continuamente ao realizar uma fusão de sonoridades, que mixam o que é proveniente do indivíduo com o que provém do meio circundante e de seu imaginário. Neste sentido, nunca é algo pronto, mas está em constante elaboração. Tal qual o indivíduo que a emite, resulta de um trânsito entre si e o entorno, de um processamento do que adentra o organismo e do que lá já reside. A conformação da voz a preceitos estéticos pode enfatizar as características de determinado fazer artístico, oriundas de certo período histórico, enquanto que a procura por novas atuações, através da introdução de formas e estratégias vocais inéditas, pode levar a caminhos ainda não experimentados, gerar novas estéticas e até mesmo novos gêneros artísticos. Neste sentido, reconhecer as relações da voz com seus espaços internos, com a geração de espaços imaginários e de experimentação, bem como seus atributos sonoros, tais como a ressonância e o eco, coopera para uma maior consciência de como esses fatores podem influenciar positivamente o processo de preparação e desenvolvimento do ato criativo no contexto da performance teatral, estimulando o surgimento de novas estratégias.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- KOLESCH, Doris. Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen. In: FRÜCHTL, Josef. ZIMMERMANN, Jörg. (Hrsg.). *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001. p. 260-275.
- KOLESCH, Doris. Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik. In: EPPING-JÄGER, Cornelia; LINZ, Erika. (Hg.). *Medien / Stimmen*. Köln: Dumont, 2003. p 267 – 281.
- KOLESCH, Doris. Labyrinth: Resonanzräume der Stimme. In: BRÜSTLE, Christa. RIETHMÜLLER, Albrecht. (Hrsg.). *Klang und Bewegung: Beiträge zu einer Grundkonstellation*. Aachen: Shaker Verlag, 2004. p 117-124.
- KOLESCH, Doris; PINTO, Vito; SCHRÖDL, Jenny. (Hg.) *Stimm-Welten: Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, 2009.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

WÂNIA MARA AGOSTINI STOROLI: é Professora Assistente do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) e docente do Programa de Pós-Graduação em Artes. Doutorado e Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo (USP), dedica-se à pesquisa da voz e da performance.

EM FOCO

DAS ATRIBUIÇÕES DO SILÊNCIO NA FALA E NA ESCUTA

*ATTRIBUTIONS OF SILENCE IN
SPEECH AND LISTENING*

*DE LAS ATRIBUCIONES DEL SILENCIO
EN EL HABLA Y LA ESCUCHA*

JACYAN CASTILHO

CASTILHO, Jacyan.
Das atribuições do silêncio na fala e na escuta.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **65-80**, 2018.1

RESUMO

O silêncio é elemento constituinte do discurso, e como tal tem sido abordado por campos filosóficos, literários e linguísticos. Mas a noção de silêncio como responsável pela musicalidade da fala tem avançado poucas vezes do domínio dos estudos linguísticos em direção aos estudos performativos. O que traduz o silêncio, quando, em sua vertente oral, é constituído de pausas? Como ele confere musicalidade à fala, e, principalmente, como ele possibilita, através da atitude de escuta, a criação de redes de relacionamento?

PALAVRAS-CHAVE:

Silêncio. Pausa.
Musicalidade. Fala. Escuta.

ABSTRACT

Silence is a constituent element of discourse, and as such has been approached by philosophical, literary and linguistic fields. But the notion of silence as responsible for speech musicality has rarely advanced from domain of linguistic studies towards performative studies. What does silence mean when, in its oral form, it consists of pauses? How does it provide musicality to speech, and above all, how does it enable, through a listening attitude, networks of relationship?

KEYWORDS:

*Silence. Pause. Musicality.
Speech. Listening.*

RESUMEN

El silencio es elemento constituyente del discurso, y como tal ha sido abordado por campos filosóficos, literarios y lingüísticos. Pero la noción de silencio como responsable por la musicalidad del habla tiene pocas veces avanzado del dominio de los estudios lingüísticos hacia los estudios performativos. ¿Qué traduce el silencio, cuando, en su vertiente oral, está constituido de pausas? Como él confiere musicalidad al habla, y, principalmente, cómo él possibilita, a través de la actitud de escucha, la creación de redes de relación?

PALABRAS-CLAVE:

*Silencio. Pausa. Musicalidad.
Habla. Escucha.*



INTRODUÇÃO

EM 29 DE AGOSTO DE 1952, o público presente ao Maverick Concert Hall de Woodstock, estado de Nova Iorque, EUA, assistiu ao pianista David Tudor sentar-se ao piano, abrir a partitura, pairar suas mãos sobre o teclado e... Não tocar em tecla alguma. O músico manteve-se imóvel e em silêncio no que seria o primeiro movimento da música, durante 33 segundos, executando apenas leves gestos com as mãos, que não produziam nenhum som. Manteve o mesmo silêncio nos dois movimentos seguintes, respectivamente, de 2 minutos e 40 segundos e 1 minuto e 20 segundos. No total, 4 minutos e 33 segundos de silêncio. Ao fim dos quais, fechou a tampa do piano, levantou-se e saiu da sala de concertos, dando por encerrada a “performance”, para surpresa da atônita plateia.

A obra *4'33"*, de John Cage (1912-1992), foi talvez a mais célebre e controversa de sua carreira dedicada à experimentação musical. Com ela, Cage proveu a ignição de uma problematização conceitual que abrangia desde a inversão do papel do receptor da obra – a quem, não sendo mais dada a oferta da música, punha-se a “procurar” por ela –, até a questão da multiplicidade de sons contidos no silêncio – pois, embora sem música aparente, não houve ausência de som; foi possível ouvir gotas de chuva no telhado, a brisa que chegava de fora, e, evidentemente, o rumor da plateia, que aumentava à medida que a obra era “executada”. Se não havia ausência de sons, qual música se fazia ouvir? Sons acidentais que

eram produzidos na sala de concerto, totalmente aleatórios, não programados e, portanto, performativos em essência, já que decorrentes do estado “aqui-agora” em que se encontravam imersos público e artista. Com 4’33”, talvez pela primeira vez, o silêncio tenha sido performado.

Performado, ou ainda, “apresentado” de forma consciente, diríamos – tanto quanto um urinol, utensílio cotidiano e invisível na vida social foi “apresentado” de forma pública por Duchamps, quando introduzido no ambiente de um museu. Pois que, evidentemente, na produção de todo discurso musical – e oral, como veremos a seguir – há silêncios implícitos e explícitos. Mas quando Cage “apresenta” o silêncio do pianista em ato cênico – uma “música” diferente daquela esperada pelo público –, avança na última etapa da desconstrução consciente e questionadora da obra musical:

[...] desde o final do sec. XIX, a música erudita se libertara da melodia com Wagner, depois da tonalidade com Schoenberg, depois da diferença entre som e ruído da música concreta; não restava senão dar o último passo: libertar-se da diferença entre música e silêncio. (WOLFF, 2014, p. 29)

Para Cage, tratava-se de mostrar a indistinção entre a música (o que se escuta) e o silêncio – o que não se escuta, o que não se escuta mais. Influenciado pelas telas totalmente brancas de Robert Rauschenberg (1925-2008), Cage também procurava uma superfície plana, sem centro significativo, que propiciasse um “grau zero” do olhar, uma ausência de representação. A desconstrução da música avançava da pesquisa dos materiais sonoros brutos, disjuntos, isolados – como na música atonal e concreta –, para o próprio silêncio, “tão vazio quanto uma tela branca, um silêncio que mostrava, ou melhor, que fazia ouvir a música ausente”. (WOLFF, 2014, p. 29) O silêncio, parecia dizer John Cage, é a condição da arte musical. Antes da música, e para que haja música, é preciso o silêncio, pois somente ele é propício à escuta. Ao performar o silêncio do intérprete, trazendo-o para primeiro plano, o compositor exacerba o que antes era tão somente um princípio da composição musical: os tempos de pausa são tão presentes na música quanto os tempos preenchidos por sons. Não há espaços vazios na música, há miríades de vibrações sonoras no tempo suspenso pela pausa.

Encontram-se imbricados aqui os princípios basilares relacionais do discurso musical que podem ser igualmente reconhecidos no discurso oral: som, silêncio, escuta. Pois, para que a fala se efetive como discurso, também nela há a presença de silêncio de quem fala, com sua infinidade de sons (os ruídos acidentais) e de sentidos (os possíveis “significados” do silêncio). Compõem-se com estes um ciclo dinâmico, relacional, e que só se completa com o ato de escuta, quer seja interna, quer seja do receptor externo.

O projeto de criação de *4'33"* nasceu, segundo Cage (1985), quando o compositor realizou uma experiência na Universidade de Harvard, em fins dos anos 1940. Cage visitou uma câmara à prova de sons no local, onde esperava “ouvir” o silêncio. Mas o que ouviu foram duas qualidades de ruído, um agudo, outro grave. O engenheiro encarregado da câmara esclareceu-lhe que o primeiro correspondia ao seu sistema nervoso, e o segundo à sua circulação sanguínea. A lição que teria tirado é que mesmo em um ambiente criado para favorecer o silêncio total, verifica-se que há ruído. Talvez o episódio soe exagerado, e não há registros de que possamos realmente “ouvir” nosso sistema nervoso; o fato é que, aqui, um fato fisiológico engendrou um ato poético: o ato da escuta do próprio corpo. Não importa o que Cage ouviu realmente, mas o que deduziu disso: há tantos ou mais silêncios quanto sons no silêncio. “Nenhum som teme o silêncio que o extingue”. (CAGE, 1985, p. 98) Ou ainda, como José Miguel Wisnik traduz poeticamente, referindo-se à onda sonora: “O mundo se apresenta suficientemente espaçado (quanto mais nos aproximamos de suas texturas mínimas) para estar sempre vazado de vazios, e concreto de sobra para nunca deixar de provocar barulhos”. (WISNIK, 2004, p. 19)

No belíssimo livro *O som e o sentido – uma outra história das músicas*, Wisnik (2004) revela que o aspecto relacional e cíclico do silêncio que compõe o som já se revela em nível físico, mesmo da composição da onda sonora. A Física nos ensina que o som é uma vibração do ar que se propaga, e se propaga em ondas. Como onda, possui imperceptíveis intervalos de “picos” e “quedas”. “O som é produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de impulsões e repousos, de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração”. (WISNIK, 2004, p. 17)

A onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, ao que Wisnik associa o princípio do Tao oriental, que em si contém o ímpeto *yang* e o repouso *yin*, ambos coexistindo na totalidade de todas as coisas. 'A onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal', comenta o autor (WISNIK, 2004, p. 18). Não há som sem pausa, até porque o tímpano auditivo entraria em espasmo se assim o fosse. O som é ao mesmo tempo presença e ausência, e conseqüentemente está, ainda que de forma imperceptível, permeado de silêncios. (CASTILHO, 2013, p. 210)



VIBRAR NÃO É O MESMO QUE OUVIR

Certo, a onda sonora é a construção arquitetural da forma como o som se propaga, em suas nuances de presenças e ausências. E a captação dessa onda pelo ouvido humano, como se dá? Vamos abrir espaço à descrição poética de Eleonora Fabião (2016, p. 13-14) que, em troca de *e-mails* com o diretor Marcio Abreu devaneia sobre o ato da escuta:¹

[...] a fisiologia do ouvido. talvez o ouvido seja uma das partes mais impressionantes do corpo humano. [...] há uma membrana chamada 'janela oval' que leva à cóclea. a cóclea, localizada no ouvido interno, é um tubinho ósseo em forma de espiral, um caracol mesmo, com duas voltas e meia e cheio de líquido. é nesse caracol que a vibração sonora se transforma em impulso nervoso a ser transmitido ao cérebro. é onde a energia mecânica é convertida em sinal elétrico. caracol debaixo dos cabelos. são centenas e centenas de células ciliadas (gosto da palavra 'ciliadas', ou ainda, de palavras ciliadas) que vibram de acordo com o som que nos

1 A pontuação do texto de Fabião foi mantida como no original.

chega. para escutar, vibramos. para escutar um ritmo, nos ritmi-
zamos. nossos ouvidos ciliados piscam [...].

ligado à cóclea está o ‘sistema vestibular’ responsável pelo equi-
líbrio do corpo. ao conjunto vestibulo e cóclea chamam ‘labirinto’
por conta da complexidade anatômica dos canais.

Enquanto se dedica a perscrutar o ato de escuta nos processos de criação ar-
tística e no próprio ato de entrar em diálogo performativo – a troca de *e-mails*
com o diretor teve como propósitos uma reflexão coletiva e uma escrita poética
–, Fabião (2016) chamam a atenção para o caráter “vibratório” do ato de escutar,
que abarca em si, fisiologicamente, a noção de movimento e equilíbrio. Talvez sua
descrição do processo fisiológico da audição não seja precisa, ainda que não se
afaste muito da descrição dos manuais anatômicos. O que nos interessa em seu
texto é a analogia entre ouvir, como ato de captar vibrações, e ouvir como ato de
vibrar com o som, de vibrar com o outro. Este último supõe “vibrar” no sentido
de oferecer ressonância emocional, à medida que se capta o sentido do que se
escuta. “Ninguém ouve vibrações. O que ouvimos são sensações provocadas por
vibrações”. (WOLFF, 2014, p. 32) Ainda: “[...] e ouvir não é apenas o ato fisiológico,
acionado pelo mecanismo do corpo físico. ouvir apresenta seus mistérios. ouvir
é também ver. há interseções entre os sentidos. e complementações”. (FABIÃO;
ABREU, 2016, p. 14)

Ao ato de ouvir, portanto, é atribuído o ato de compor sentidos. A escuta tanto
implica em apreensão de sons – e os silêncios que os compõem, como na mú-
sica –, quanto na apreensão dos sentidos que esse som deseja construir – junto
com, segundo Fabião, as imagens mentais que ele é capaz de despertar. Jean Luc
Nancy (2013), investigando como a filosofia lida com o ato de escutar, propõe esta
distinção entre “sentido sensato” (a apreensão intelectual/semântica da fala ou
da música) e “sentido sensível” (a apreensão emocional da cadência, tonalidade,
timbre, altura, andamento, pausas e ênfases utilizados). Ambos se entrelaçam
indissoluvelmente, e na maioria das vezes inconscientemente, no processo de
percepção de quem ouve.

As condições desta dupla interrogação remetem desde o início, e
de maneira simples, ao sentido do verbo *escutar*. Em consequência,

a este núcleo de sentido onde se combinam o uso de um órgão sensorial (o ouvido, a orelha, *auris*, palavra que fornece a primeira parte do verbo *auscultare*, ‘prestar ouvidos’, ‘escutar atentamente’, de onde provém ‘escutar’ [écouter]) e uma tensão, uma intenção e uma atenção que a segunda parte do termo assinala. Escutar é estender a orelha – expressão que evoca uma mobilidade singular, entre os aparelhos sensoriais, do pavilhão da orelha –, é uma intensificação e uma preocupação, uma curiosidade e uma inquietude. (NANCY, 2013, p. 162, grifo da autora)

O jogo de palavras do autor fica claro quando se recorda que a língua francesa promove uma sutil diferença entre os verbos *écouter* (“escutar”) e *entendre* (“ouvir”), dando ao primeiro o sentido de prestar atenção voluntariamente e, ao segundo, o significado de “ouvir” os sons involuntariamente, captando-lhes tão somente a vibração sonora. Nancy ressalta a ambiguidade de ambos os verbos, tensionando a correlação entre “apenas” ouvir sons e atribuir-lhes significado; entrelaçando-os, aqui, de forma indissociável. Captar as vibrações sonoras é um processo cinético-fisiológico, que não necessariamente implica em decodificar os sentidos (nem criar imagens) contidos nos sons vibrados. Escutar, por outro lado, é uma atitude ativa, de abrir a orelha em direção à fonte da emissão, de real ou metaforicamente inclinar a cabeça naquela direção, de prestar atenção. É uma procura de significados. Exige esforço de contextualização, exige contato.

Neste caso música e a fala seriam a mesma coisa: sequências de sons elementares, arranjados segundo regras fixas, e que deixam de ser ouvidos como sons para serem compreendidos como sentido (os sete ou doze graus da escala diatônica ou cromática no Ocidente, no caso da música, e algumas dezenas de fonemas em cada língua, o modo de soar vogais e consoantes). [...] As frases são engendradas a partir das combinações destes elementos sonoros de base. (WOLFF, 2014, p. 38)

Para Wolff, o som que nos chega sem significado aparente, sem que lhe tenhamos optado por ouvir, não é música nem fala, é “ruído”. Ruído, pois, não é só o barulho que incomoda, o rumor ininteligível. É também a música no rádio alheio, quando

tentamos, em um bar, engatar conversaçoão com um amigo; é alto-falante de carro de som nas ruas, quando tentamos trabalhar dentro de casa; é barulho do trem ou do avião quando tentamos dormir na viagem. Ruído é todo som que não nos diz respeito, que não produz em nós significado; que não escolhermos, voluntariamente, ouvir. “O ruído não é, em geral, senão o som que não tem sentido: em si, ou para nós, ou segundo as circunstâncias”. (WOLFF, 2014, p. 31)



OS SILÊNCIOS DE QUEM FALA E PARA QUEM OUVI

Eis que, se deslocarmos a questão da escuta do receptor para o emissor, temos um parâmetro agora quase nunca discutido quando se aborda o conceito de musicalidade da fala: o da escuta interna, incluindo de seus silêncios.

Entende-se comumente o ato de escuta como pertencente ao universo do receptor. Mas há, também por parte do emissor, uma atitude de escuta interna, que, ao mesmo tempo em que reverbera o que já foi dito, organiza e prioriza o discurso que se vai fazer imediatamente a seguir. Sem essa escuta interna, a fala também se desorganizaria, viraria ruído – desprovida de sentido – até para seu emissor.

Tal escuta é o que provém a fala de sua musicalidade, entendendo-se aqui a musicalidade como aquele “sentido sensível” de que fala Nancy: a cadência, as ênfases, a tonalidade, o timbre etc. Tudo, enfim, que confere “entonação” à fala. É a música na fala que a torna expressiva – diferenças de tonalidade, andamento, pausas, acentos – que engendram o fraseado, a entonação. Sem elas, a fala perde a função comunicativa, porque não comunica emoções, sentimentos de quem enuncia, nem a intenção de repercussão que o emissor possui em relação a quem ouve, aquilo que deseja provocar no receptor. Fica só a função referencial, de referir-se ao mundo. Não cria contato. Não cria contexto. “[...] um ato de fala que não seja também ato de escuta não sintoniza”. (FABIÃO; ABREU, 2016, p. 14)

Aqui, podemos finalmente incluir o silêncio na fala como uma presença. Comumente, atribuímos ao silêncio um valor de ausência. Ausência de som, ausência de ruído. Mas ele é eloquente, já disseram muitos poetas. A eloquência do silêncio pode decorrer do ato de escuta interna que ele traduz. Quanto mais silêncios na prosa, mais poética ela se torna, potencializando sua eloquência. A constituição de uma fala poética implica na escuta interna, que, por sua vez, propicia escolhas. Supõe comunhão, consigo e com o outro.

O silêncio tem sido perscrutado por linguistas, poetas e filósofos em sua eloquência, a ponto de lhe serem atribuídas diferentes funções. São inúmeros estudos, dentre os quais o de Mary Cecília Bacalarski (1991), que resume em bom tamanho para nós a potência do silêncio na escrita, no discurso verbal oral, tanto do ponto de vista antropológico quanto artístico.

Em seu aspecto fonológico, as pausas são agrupadas por Bacalarski em dois grandes grupos: aquelas que decorrem naturalmente do enunciado, denominadas junturas, e aquelas que ocorrem em trechos nos quais normalmente não haveria pausa, constituindo, assim, em um “acento silencioso” criado intencionalmente. (BACALARSKI, 1991, p. 57)

As junturas constituem, fonologicamente, a maneira pela qual as sílabas se separam na fala contextual. São classificadas de acordo com sua função: a brevíssima juntura fechada – que é a quase imperceptível pausa entre cada fonema, mas que contribui decisivamente para as diferentes prosódias e sotaques –; a pausa silábica – a que separa as sílabas –; a pausa breve, de função respiratória e encaqueamento natural do discurso; as pausas prolongadas, que funcionam como o ponto-e-vírgula ou ao “dois pontos” da escrita, usada para enumerar séries, enfatizar orações; e a pausa terminal, que encerra, com diferentes intenções, a frase. (BACALARSKI, 1991) Já no grupo que adota com o nome de “acento silencioso”, Bacalarski refere-se apenas às pausas intencionais, inesperadas, que quebram a regularidade do discurso surpreendendo o ouvinte. Podem ser fruto de esquecimento momentâneo ou de maneirismo do emissor, mas sempre engendram um silêncio que enfatiza as palavras circundantes: um acento (*stress*) voluntário, que dá realce à palavra.

Tais elementos de pausa no discurso oral pertencem à estrutura suprasegmental da língua falada: a entoação, a duração, os acentos e os tons, e que existe paralelamente ao sistema segmental – o dos fonemas. Essas marcas suprasegmentais podem dar-se, como vimos, desde o nível dos fonemas, passando pelas sílabas, palavras, frase, até todo o enunciativo. São as que constituem o sistema prosódico da língua. E, dentro desse sistema, as pausas auxiliam na atribuição de colorido e ritmo ao discurso.

Também os aspectos interativos da pausa têm sido pesquisados. Considerada fundamental no mecanismo de “tomada de turno” no diálogo, isto é, a alternância entre interlocutores (BACALARSKI, 1991), quando sinaliza, de certa forma, os momentos propícios à transição desses turnos, a pausa oral também pode indicar: hesitação; dúvida ou esquecimento; respeito; atenção; cumplicidade – como uma pausa “consentida” entre os interlocutores, por exemplo aqueles que executam tarefas conjuntas em silêncio –; luto; consternação; constrangimento – no caso da pausa não desejada, a que se produz pela dificuldade ou ausência do que dizer –; latência de iniciativa – quando a tomada de turno, embora cedida pelo emissor que detinha a palavra, não se completa porque aquele que a tomaria não o faz. Pode ainda ser produzida como mecanismo de proteção, de consentimento – traduzida por nosso famoso ditado “quem cala, consente” –, ou apontar uma atitude mística de silêncio espiritual. São tantos os efeitos provocados, conscientemente ou não, pela pausa no discurso, quanto as emoções humanas que transparecem neste.

Sem as pausas, nosso discurso oral seria assim não teria eficácia comunicativa.



A MUSICALIDADE DA FALA

A esta altura fica evidente que o silêncio não é somente privação – privação de som, mas também privação de sentido, no caso do ruído. Ele é algo em si mesmo. Ele é integrante do som, da música e da fala, como encadeador

de ritmos. Dir-se-ia, até mesmo, que ele é um dos principais atributos que confere musicalidade à fala.

A qualidade musical do discurso oral é potencializada em grau máximo em situações de representação, de performatividade. Atores, *performers* e diretores teatrais são, talvez, aqueles que mais percebem as sutilezas necessárias do silêncio e da pausa, pois sabem que é preciso dizer o silêncio tanto como dizer as falas. Entretanto, nem todos os professores e preparadores vocais, mesmo excelentes profissionais, atentam para o processo de “escuta interna” desse silêncio. Nos artigos e monografias publicados na área e nas metodologias divulgadas, nem sempre é possível perceber, dada a relevância conferida à respiração, à produção dos fonemas, aos ressonadores, à integração corpo-voz-presença, à interação com o outro e com a plateia, à percepção da ação vocal como uma ação física (GAYOTTO, 1997) – nem sempre, repetimos, é possível perceber uma pesquisa destinada à perscrutação do silêncio como ato de reverberação, de escuta. Seria uma decorrência da “naturalidade” da presença do silêncio, de forma implícita, no ato da fala?

A dissertação de mestrado de Gina Monge Agilar (2008), que reúne entrevistas com alguns dos expoentes desse campo no Brasil, traz as primeiras pistas de uma tomada de consciência do tema. Agilar (2008, p. 117) lembra que, “[...] mesmo no silêncio, o corpo vocal se encontra em movimento, é dinâmico. Cada silêncio é uma série de sons que constituem uma voz, porque ela é corpo, se constitui no corpo e ele é dinâmico”. Surge aqui de novo, a exemplo da fala da *performer* Eleonora Fabião, a noção de entrelaçamento entre escuta e movimento, em estado dinâmico. No trabalho de Agilar, os profissionais entrevistados apontam todos, sem exceção, para a importância dessa integração holística, na conscientização das atitudes vocais do ator/*performer*, ainda que por caminhos similares, com sutis diferenças de abordagem. É a professora Isabel Setti, responsável pela cadeira de Voz e Expressão Verbal da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP), entretanto, quem toca concretamente na questão do silêncio: “Deixar que ressoe em si o próprio silêncio, o próprio vazio, para conhecer de novo o que parecia ser conhecido”. (SETTI 2008 apud AGILAR, 2008, p. 55) É aqui, na fabulação do silêncio como escuta, onde mora a possibilidade de constituição de uma fala poética: através das pausas, abrem-se “vazios” no texto que permitem a escuta do

que é dito, tanto por quem ouve, quanto por quem o diz. É onde se dá a comunhão dos interlocutores. Escutando a si mesmo e ao outro a quem se dirige, o ator tece uma rede de tempos “cheios” e “vazios” que são completados por todos que se encontram em relação. Essa é a tessitura dos sentidos da fala em cena.

Penso que para alcançar potência em minha expressão preciso ser todo ouvidos. Escuta de minha própria necessidade, escuta de todo o entorno e escuta da escuta do outro. Ele está comigo enquanto falo? Estou fazendo sentido para ele? O campo de atenção se constituiu? (SETTI, 2008 apud AGILAR, 2008, p. 55)

Por isso, “a preparação vocal do ator deve incluir o exercício constante, o refinamento da escuta, pois processo vocal não é só emissão, é ação. Uma voz produzida em escuta provoca respostas”. (AGILAR, 2018, p. 56) Criar um corpo sonoro consistente, que atinja o desejo de comunicação de tantos níveis de realidade – da personagem (quando existir), da peça, do ator e do mundo – implica em concentrar tantos esforços à emissão quanto à escuta dos vazios contidos nela.



CONCLUSÃO

Para finalizar esta breve discussão, trazemos a noção de que o som é um acontecimento. Não apenas acontecimento acústico, mas o real indício de uma mudança no estado das coisas. Tomemos exemplos simples: enquanto um corpo não se move, nenhum som é produzido. Seja uma folha de árvore, um papel, um rio ou toda uma cidade, nenhum corpo material em repouso produz som. Mas se o vento passa pelas folhas, se o papel cai ou é rasgado, se o rio corre e a cidade “buzina”, então um acontecimento foi produzido, e nossa atenção se volta para tais eventos.

O silêncio não é o índice de ausência de objetos ou de pessoas, é somente o signo de ausência de acontecimentos. [...] Um som, um

ruído, é sinal de que algum acontecimento rompeu a regularidade tranquilizadora na qual a vida se conservava. O que pode acontecer? O que aconteceu? O que vai acontecer? *Tensão* da escuta, à qual sucede o repouso do retorno à calma ou à regularidade, o reconhecimento do familiar, ou o silêncio. (WOLFF, 2014, p. 33, grifo do autor)

A ambiguidade contida na formulação de Wolff (2014, p. 33) é, talvez, bastante sutil: o silêncio supõe calma e regularidade, já que nenhum som veio indicar uma transformação; porém, “estar à escuta, para o ser vivo, é estar à espera do acontecimento”. Posto que sabemos que algo sempre está por acontecer, uma tensão se produz quando o silêncio se interpõe: o que será que vai irromper a qualquer momento?

O silêncio na fala produz o mesmo sentido: quando ele acontece, é porque algo importante, enfático, enérgico ou deprimente vai ser dito. Talvez algo tenha deixado de ser dito, e isso por si só pode ser altamente eloquente. Ou: algo devia ser dito, mas não consigo tomar minha vez de dizê-lo. Não sabemos o que dizer. Não podemos dizê-lo.

Em qualquer dos casos, a pausa não é uma interrupção do discurso, mas uma suspensão da fala, uma suspensão ativa, energeticamente ativa, semanticamente ativa.

Das micro junturas que conferem particularidade às diferentes prosódias de idiomas e acentos, até as mais eloquentes manifestações culturais – como o luto e a atitude mística em diferentes culturas –, o silêncio – em sua vertente oral, as pausas – é tão preñado de significado quanto as palavras, onomatopeias e sonoridades que compõem o discurso. Seria interessante nos atermos aos “sentidos sensíveis” do silêncio tanto quanto aos “sentidos sensatos” que estes produzem, seja em nosso cotidiano, seja principalmente no ato performativo, teatral, cênico. Nesse último caso, porque assim talvez possamos resgatar um sentido de comunhão com o espectador que aos poucos, no teatro contemporâneo, no escapa. E em todos os casos porque talvez consigamos, então, discernir as diferenças de nível entre ruído, som, discurso, musicalidade e escuta também nas esferas de relacionamento social – estas mesmas, cada vez mais barulhentas, cada vez

mais ruidosas e cambiantes, nas quais nos perdemos, entre relacionamentos reais e virtuais, nas miríades de acontecimentos que, a rigor, não mudam verdadeiramente nossos estados interiores. São, como diria o bardo inglês, muito barulho por nada.



REFERÊNCIAS

- AGILAR, Gina María Monge. *Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam*. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BACALARSKI, Mary Cecilia. *Algumas funções do silêncio na comunicação humana*. 1991. 152 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1991.
- CAGE, John. *De segunda a um ano: novas conferências e escritos de John Cage*. Tradução de Rogério Duprat, revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e dinâmica do espetáculo teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FABIÃO, Eleonora, ABREU, Marcio. Troca de e-mails entre Marcio Abreu e Eleonora Fabião. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 16, n. 2, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/121844/122396>>. Acesso em: 10 set. 2017.
- GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus 1997.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 15, p. 159-172, 1º sem. 2013.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- WOLFF, Francis. O silêncio é ausência de quê? In: NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: SESC, 2014. p. 26-48.

JACYAN CASTILHO: é PhD Artes Cênicas. Prof. Associada ECO-UFRJ. Prof. PPGEAC-UNIRIO e PPGDAN-UFRJ.
Coordenadora Adjunta para Mestrados Acadêmicos – Artes - CAPES

EM FOCO

A VOZ E SUAS POÉTICAS

THE VOICE AND ITS POETICS

LA VOZ Y SUS POÉTICAS

EDILENE MATOS

MATOS, Edilene.
A voz e suas poéticas.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **81-99**, 2018.1

RESUMO

A voz, mutante por natureza, é parte do corpo que não se reduz a um espaço, mas alonga e prolonga esse corpo, *locus* de origem, referência. Nesse movimento sinuoso, a voz, trapaceira, se desdobra em *perpetuum mobile*. É exatamente essa complexa operação de dobras e desdobras, de tecidos plissados, o teatro poético ou poesia teatral, entendidos aqui enquanto encenação de signos-atores – vocais, gestuais, sonoros, visuais – interligados. A voz, portanto, não deve, em hipótese alguma, reduzir-se à palavra meramente vocalizada e muito menos à palavra grafada.

PALAVRAS-CHAVE:

Voz. Corpo. Teatro Poético.
Signos-Atores.

ABSTRACT

The voice, mutant by nature, is a part of the body not confined to a space, but which lengthens and prolongs that body, locus of origin, reference. In this sinuous, cheating movement, the voice is unfolded in perpetuum mobile. It is precisely this complex operation of folds and deformations, of pleated fabrics, the poetic theater or theatrical poetry, understood here as a staging of interconnected sign-actors – vocal, gestural, sonorous, visual. Voice, therefore, should not, under any circumstances, be reduced to the merely vocalized word, and much less to the spelled word.

KEYWORDS:

Voice. Body. Poetic Theater.
Actors.

RESUMEN

La voz, mutante por naturaleza, es parte del cuerpo que no se reduce a un espacio, sino que alarga y prolonga ese cuerpo, locus de origen, referencia. En ese movimiento sinuoso, la voz, tramposa, se desdobra en perpetuum mobile. Es precisamente esta compleja operación de doblas y desdobras, de tejidos plisados, el teatro poético o poesía teatral, entendidos aquí como escenificación de signos-actores – vocales, gestuales, sonoros, visuales – interconectados. La voz, por lo tanto, no debe, en hipótesis alguna, reducirse a la palabra meramente vocalizada y mucho menos a la palabra grafada.

PALABRAS-CLAVE:

Voz. Cuerpo. Teatro Poético.
Signos-Atores.



INTRODUÇÃO

Voz. Quer seja na garganta ou no papel. Quer seja no corpo. Quer seja no palco ou na rua. Quer seja ruidosa ou silenciosa. Quer seja no quadro ou na paisagem. Enfim, voz.

A voz é modulante, disso não se tem dúvida. E se ela é modulante, móvel, ela sai e entra sem se fixar.

Penso, agora, no texto de Lucrecius (1985), *De rerum natura*, no qual ele trata da *aiesthesis* da relação voz/ouvido. Assim, a *aiesthesis* da voz só ocorre quando o som sensibiliza o ouvido, na sensualidade da escuta, na sensibilidade do corpo.

A voz, mutante por natureza, é parte do corpo que não se reduz a um espaço, mas alonga e prolonga esse corpo, *locus* de origem, referência. Nesse movimento sinuoso, trapaceira, a voz se desdobra em *perpetuum mobile*.

É exatamente essa complexa operação de dobras e desdobras, de tecidos plissados, que implica o espelhamento sonoro de nossas marcas identitárias, de evocação de memórias. O barthesiano grão da voz se faz marca de corpo na voz. Voz que é “querer dizer”, “vontade de existir”.

Quando falo em poéticas orais, estou, evidentemente, me referindo ao verbo poético que nasce na boca, entendida enquanto canal de emissão de voz ou vozes. É lógico, pois, que a voz se produz nos órgãos fonadores, que são também modeladores. E a boca funciona também como um desses modeladores: abre-se e fecha-se como canal flexível que é. E faz passar a voz, rejeitando tudo o que “quebra a voz viva”.

Diz Zumthor (1982, p. 238) que, em *malinké*, a mesma palavra significa “falar” e “bater tambor”. O tambor tem o poder da fala e esse falar pode (e deve) ser entendido no sentido mais amplo. O som é sentido pelo corpo e transformado em movimento. *Djembedon* significa a fala do tambor. E *Djambê* é um tambor confeccionado com um tronco de árvore sagrada em forma de taça. Os *malinkés* dão muito valor às palavras e são considerados pessoas de fala.



POÉTICAS DA VOZ

Falar sobre poéticas orais, hoje, requer entrar num jogo polêmico, e isto por conta da diversidade de estudos que tratam do assunto. De início, e há consenso, no caso, entre os estudiosos, a oralidade implica tudo o que em nós se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar (ZUMTHOR, 2010, p. 203): “o gesto não transcreve nada, mas produz significativamente as mensagens do corpo” (ZUMTHOR, 2010, p. 206); “o gesto denuncia o não-dito” (ZUMTHOR, 2010, p. 205); a gestualidade, às vezes, confere uma função ao silêncio: gestos zeros.

Oral-visual não é oral-vocal, mas refere-se à concretude da voz diante do olhar. Em contrapartida, quando nos referimos ao oral-visual é por conta da necessidade, do chamamento de uma boca (e de uma voz) para interpretar o visual. Ou como escreveu Cézanne a respeito de uma natureza morta: “Estes copos, estes pratos, trocam entre eles confidências intermináveis”.¹ Ou ainda, como disse Balthus a respeito da obra pictórica de Setsuko: “A pintura de Setsuko dorme com um olho aberto. Se a emprestarmos o ouvido, ouviremos o sussurro da voz silenciosa das coisas”.²

1 “Ces verres, ces assiettes, ça se parle entre eux. Des confidences interminables”.

2 “La peinture de Setsuko ne dort que d’un oeil. Si on le prête l’oreille, on entend chuchoter la voix silencieuse des choses”.

A relação oral-visual é problemática porque analógica, sem linearidade, e exige uma articulação para ser interpretada. E essa articulação, que é uma interpretação analógica, exige uma base, uma estrutura, pois do contrário tudo se esvanece e o vazio do sentido se instaura.

Zumthor, cujas ideias constituem a pedra de toque de minhas reflexões, diferencia boca e voz. A boca é um dos fatores que ajudam e interferem na produção da voz, além de ser um canal. A voz está intimamente ligada ao corpo por vibrações corporais. A voz é acompanhada por movimentos corporais não vocais e que interferem no significado da mensagem vocal. Há, portanto, uma voz sonora, comprometida com o som, e uma voz muda, não comprometida exatamente com o som, mas aliada ao som e que contribui para a produção da mensagem verbi-vocal. Nesse sentido, a voz é um signo escultórico, ou seja, ela é construída na garganta e entalhada no corpo. Multiplicam-se, assim, as possibilidades de produção de sentido da mensagem verbi-vocal, pois que a voz, enquanto linguagem, é feita de signos sonoros e de signos gestuais. É neste caso que se pode falar em mensagens verbi-voco-visuais, considerando que esses signos mudos, de configuração não sonora, portanto não audíveis, são, no entanto, visuais, visibilidade que se faz necessária para que tais signos sejam captados e decodificados.

A mensagem vocal, segundo Zumthor, envolve, pois, voz e corpo – voz é produto do corpo –, envolve a palavra audível e signos visuais inaudíveis, que se tornam audíveis na medida em que se aliam à voz. É essa aliança dos signos corporais inaudíveis com a voz, produtora de signos audíveis, que torna os signos inaudíveis (e, portanto, visuais) signos também audíveis. O corpo mudo se torna audível por força da aliança de sua gestualidade com a voz.

Quando designamos a operação do uso da voz de vocalidade, estamos nos referindo a um espaço de produção de signos extremamente complexo, e isto porque tais signos são, ao mesmo tempo, mudos, sonoros, audíveis e inaudíveis, convergindo todos eles para uma espécie de sonoridade corporal, que caracteriza a performance vocal, que não é só som, mas envolve corpo e voz – corpo e voz intimamente entrelaçados de forma que o que não é sonoro se sonoriza, e o que não é visual adquire uma espécie de potencialidade sonora, fazendo da vocalidade uma espécie de cena teatral complexa, feita de signos verbi-voco-visuais.

Zumthor (1988, p. 145) reivindicava a paternidade do termo “teatralidade” (*théâtralité*). Esse termo exerceu uma espécie de fascinação para ele, e o conceito que lhe imprimiu jamais se enfraqueceu, e, muito pelo contrário, constituiu uma marca inscrita a ferro-e-fogo de sua proposta. Tal teatralidade evoca uma espontaneidade que se inventa a ela própria ao exprimir-se, como uma sensação espacial, em que se amalgamam o som – o canto, ou simplesmente os jogos da voz –, o gesto, a mímica, a dança. (ZUMTHOR, 2000) Desta forma, privilegia-se o calor da voz, que ultrapassa e muito os limites acanhados da letra, limites em que a literatura se inscreve.

O homem, produtor de mensagens vocais – cantador, trovador, ator, leitor e intérprete de textos em voz alta – revela-se, por isso, sobretudo um ator, exatamente porque a voz, criadora de mensagens, o obriga a se colocar por inteiro no centro do palco.

Falar de poéticas da voz, portanto, é falar desse teatro vocal, enquanto produtor e encenador de poesia, entendida aqui enquanto encenação de signos-atores interligados (vocais, gestuais, sonoros). Primordialmente, a poética da voz, portanto, é teatro poético ou poesia teatral, que não deve, em hipótese alguma, reduzir-se à palavra meramente vocalizada e muito menos à palavra grafada.

Essa interligação da palavra com o gesto, sabemos nós, vem do nascimento da poesia, quando o homem se manifesta teatralmente – o poeta e a poesia não nascem nas páginas do livro! –, quando o homem descobre a voz como força verbi-voco-visual. É por tal motivo que a poesia, mesmo quando grafada, mantém as marcas da origem, de sua natureza propriamente original. Isto porque a poesia nasceu na voz e da voz, intimamente ligada ao corpo, ou seja, a poesia nasceu como teatro de signos. E justamente por ser teatro de signos é que, ao lê-la no texto escrito, estão lá em reverberação as marcas da origem. Por conta dessas marcas, o homem não pode deixar de ouvir, mesmo na escritura, essa voz ancestral, esses traços ainda vivos de uma ancestralidade indelével.

Ler é decodificar signos grafados, signos traduzidos em sinais gráficos, mas ler também implica a recuperação das marcas originais da palavra, porque a palavra originalmente não é letra, mas voz e corpo.

A qualidade poética de um texto está ligada à natureza teatral da voz, porque a voz é teatral desde os primórdios; ela é poética porque a poética envolve a conjugação de diferentes signos, tendo em vista a produção de uma linguagem plurissignificativa, não apenas no plano conceitual, mas, de igual modo, no plano sensorial, porque a plurissignificação nunca é somente conceitual – ela só se instala no momento em que o conceito se alia à sensorialidade. Quando uma linguagem sufoca a sensorialidade dos seus signos tendo em vista o privilégio do conceito, ocorre sua despoetização, ou seja, sua desteatralização e consequente monologização. O monologismo é a marca de uma linguagem despida de sensorialidade, linguagem técnica, formal, espartilhada, sem liberdade, sem a menor condição de contribuir para a transformação do homem, de fazer história, porque puro registro estático de fatos concretos. A história humana só se faz quando o homem assume sua poeticidade, sua teatralidade natural. O homem é um ser teatral, repito. As sociedades do passado, que abafaram a natureza teatral do homem, morreram; e é o que parece estar ocorrendo hoje, face à pseudo-segurança e à pseudo-certeza dos discursos monovalentes, que escravizam e amordaçam o pensamento, a criatividade, a ação, a livre circulação de ideias. E o poético é isto: espaço livre de circulação e dança dos saberes, que fecunda culturas, insemina civilizações.

Poética das culturas orais – poéticas das culturas apoiadas nas linguagens verbivoco-visuais, sensório-conceituais e multissignificativas. Melhor seria falar de poéticas vocais, pois que, e pensando nos ensinamentos de Zumthor, a vocalidade como produção concreta do homem, como energia, é mais palpável, ou visível, que a oralidade. Além disso, a voz confere, através de cada timbre, um sinete autoral. Evoco a questão da emissão da voz como algo musicante, entendendo com Ruth Finnegan (2008, p. 27) que a música vocal pode estar na canção ou na fala, nos recitativos, nas declamações. Penso, pois, em níveis de musicalidade vocal, que na canção pode ser acentuadamente melódica.

A destruição da oralidade é impossível, porque não é possível eliminar as marcas da voz. E ao falar em poéticas da voz, falo das linguagens sensório-conceituais, em que o conceito não se impõe apenas no plano do logos, mas se faz espaço cambiante e prismático de sensações e sentidos, de experiências múltiplas verbivoco-sensório-corporais.

Trago como exemplo dessa poética sensorial o espetáculo teatral do bumba-meu-boi.

FIGURAS 1 E 2 – APRESENTAÇÃO
DO BUMBA-MEU-BOI



Outro exemplo: uma sofisticada peça de ballet clássico também é poética, no sentido que atribuímos aqui ao termo, e se inscreve, também como o bumba-meu-boi, no domínio das linguagens que se alimentam da teatralidade natural do ser humano.

O discurso poético, pois, vinculado que está a essa dimensão naturalmente teatral da cena humana, não pode ter compromissos definitivos com estéticas datadas, embora traga inevitavelmente marcas específicas das comunidades que lhe deram vida. Está direcionado para qualquer tipo de público, e isso porque a sensorialidade

não supõe decodificação, decifração. As sensações são para ser experimentadas e vividas na pele e no espaço vibrante do corpo em ação performática.

Outro exemplo é o do Grupo Folclórico Agerola, de Sorrento (Itália), que, às vésperas do Ano Novo, sai desfilando pelas ruas da cidade, com trajes típicos napolitanos, e oferece um espetáculo teatral – com dança, música, instrumentos especiais, expressão corporal, diferentes técnicas de *mise-em-scène* –, que prolongam/enfatizam/exibem a memória local da comunidade. Outro exemplo, ainda, é aquele que se oferece num espaço mais restrito, seja aquele do Teatro Tasso, de Sorrento, seja o do Balé Folclórico da Bahia, ou o do Balé Folclórico da Rússia, com Grupo Folclórico com roteiro e cenografia mais elaborados.

FIGURA 3 – CENA DO BALÉ CLÁSSICO.

Foto: Fábio Bouzas.

Fonte: acervo do Balé Teatro Castro Alves.



Essa sensorialidade se aviva também em cada cidadão do carnaval da Bahia, Recife, Rio de Janeiro ou São Paulo etc. Faz-se viva excepcionalmente também em Avignon, quando do já famoso festival, que envolve teatro, dança, circo, marionettes, música, nos espaços da rua ou da praça pública, ou nos recintos mais fechados dos grandes e pequenos teatros, contando com mais de 200 espetáculos. As cenas desse festival oferecem a possibilidade de ver, ler, entender, emocionar-se e refletir, além de admirar e de debater.

Em Avignon, criadores vindos de todo o mundo, durante um mês, exibem sua alegria, seu poder de ser, de agir e de criar, sua força resistente à ordem rotineira, desenhando uma cartografia teatral apaixonante: artes vivas. Um apelo à sensorialidade pura. O espetáculo vivo resiste pela sua não reproduzibilidade, há uma irreverência que não é negociável e que é essencial a toda sociedade. Dentre o leque de peças, espetáculos performáticos, apresentações musicais, espetáculos de dança, *marionettes* e artes circenses, dois momentos me chamaram a atenção: 1) apresentação, no Auditorium Du Grand Avignon – Le Pontet, de *Los Santos Inocentes*,³ um ritual de festa e violência de uma pequena cidade da costa pacífica colombiana, que, segundo seus idealizadores, Heidi e Rolf Abderhalden, envolve performance, teatro documentário e transdisciplinar, etno-ficção; 2) apresentação de um teatro de *marionettes* pelas habilidosas, precisas (e mágicas) mãos de uma senhora que ocupava um espaço na rua.

3 Trata-se de uma festa religiosa católica, marcada pelo animismo, em um lugar isolado, na floresta virgem do Oceano Pacífico. É uma vila (Guapi) de descendentes africanos. Essa festa brota do diálogo/confronto de um ritual católico com sua réplica transgressiva: o escravo negro vive invertidamente seu papel e chicoteia o patrão. Num dos momentos do ritual, a equipe dos Abderhalden presenciou homens mascarados e travestidos de mulher, com chicote na mão, a correr entre os passantes, não mascarados, para bater e açoitar ritualisticamente os assistentes, numa representação inversiva da cena histórica da opressão.



FIGURA 4 – MARIONETTE (AVIGNON).

FONTE: Espaço de rua, Avignon (França), 2012, foto da autora.

Numa sociedade conceitual como a nossa, a sensorialidade pura é utopia – Barthes fala da função utópica da literatura, que é exatamente a da poesia. Ou, como quer Octavio Paz, a poesia aspira a uma sociedade poética, sociedade em que não se faz mais necessário produzir poesia, porque a própria vida se faz poema. Este é o grande sonho utópico do poeta: o de uma sociedade fraterna, livre e igualitária, em que a vida cotidiana se desdobra em contínua práxis poética.

Em nossa sociedade, porém – que não é utópica –, impõe-se a tirania do conceito. Penso, aqui, na exposição dedicada à obra de Salvador Dali, no Centre Georges Pompidou, Paris, novembro de 2012. Para a imensa maioria dos visitantes, quase nenhum envolvimento sensorial. Todos pareciam buscar o conceito, conceito que atribui à obra uma marca, um rótulo que, pretensamente captado, dá ao leitor, ao expectador, uma falsa sensação de domínio da obra – eu sei o que ele quis dizer... O receptor tem de se despir de pré-conceitos, mas não se despe! O receptor tem de se entregar, mas não se entrega! Nessa exposição, me fixo detidamente nos sugestivos trabalhos de Dali, voltando especialmente minha atenção para os quadros *Enfant geopolitique observant la naissance de l'homme nouveau* (1943), *L'enigme de Hitler* (1939) e *Six images de Lenine sur um piano* (1931), que trazem marcas visíveis de cargas conceituais sensorializadas.

Considerando aproximações e afastamentos entre aquilo que se concebe como vocalidade – leia-se o conceito de Paul Zumthor – e aquilo que se entende como escritura, minha proposta é refletir sobre os olhares de cumplicidade, desejo e também de rejeição que entre si trocam as chamadas poéticas da voz, a escritura, a imagem. Nessa espécie de jogo de mão dupla, nesse ir e vir, temos, por um lado, a inserção da voz, em aparente silêncio, na escritura; de outro lado, a escritura que reclama a presença ruidosa da voz; por fim, ambas, escritura e voz, em demanda da imagem – a fascinação pela imagem visual e a riqueza do movimento.

Os desenhos dialogam com o texto, ou seja, traço, voz, letra se encontram corpo a corpo na singular proposta visual que trago, aqui, enlaçando narrativas plásticas/imagéticas enquanto memórias da voz, espaço em que se dá a articulação de plurais matrizes, espaço também de performatização de cenas poéticas - uma espécie de caminhada, movências.

Meu entendimento dessa questão passa pela estética. *Aisthesis* – estética como um capítulo da filosofia tal como foi proposta pelos gregos, visando a sistematizar os êxtases provocados pela obra de arte. A estética procura entender a relação entre a qualidade estética e os êxtases do receptor, ou seja, procura explicar qual a relação entre aquilo que a obra de arte diz, através do como diz, e a experiência estética do receptor, decorrente do tipo de discurso que a provoca, que a sustenta. Não há possibilidades de assentamento de uma estética definitiva, acabada, no tocante às linguagens artísticas – e a voz está aí incluída – por conta desse deslizamento entre os signos, dessa movência. E isso era um problema para Zumthor.

Poéticas orais. Reflexões sobre textos poéticos, atravessados pela vibração da voz e pela coreografia do corpo e da imagem. Falo de uma poesia vocalizada e imagética como instrumento para a sensibilização e conhecimento de si e do mundo. Falo da incorporação da voz, do corpo, envolvendo olho e mão, para apreensão e expressão do texto poético.

Andarilha, a voz poética corre mundos, com modulações e articulações variadas. Os emissores dessa voz tocam fibras sensíveis com sua “fala”: linguagem que flui, que se afirma tantas vezes tocada, mas que, também, permanece intocada, luminosa que é. Falo de textos que, resguardados pela impressão tipográfica, trazem marcas acentuadas da voz, textos hibridizados entre silêncio, voz, gesto, imagem, mas percebidos também como performance do corpo, na qual se dá a plenivalência da voz viva, dos fenômenos que remetem à vocalização, à visualização e à gestualidade. O que se pretende aqui é priorizar a voz poética enquanto corpo e imagem. Na escuta de uma voz, na mirada de uma imagem, o leitor/receptor reencontra uma sensibilidade “anestesiada”, “adormecida”. O leitor/receptor, agora despertado, passa a ser uma espécie de coautor. E o despertar, enfim, de novos olhares, bem como o rompimento de um modelo estático e convencional de nossas percepções, constituem-se em pontos fulcrais de reflexão sobre o poético como um *locus* de resistência e transgressão.

A poesia não se fez para ser lida tão somente em silêncio. Exige ser pronunciada, proferida em voz alta, já que a palavra original é voz, é som. E a voz é a semente inaugural de toda comunicação.

Apesar de escrita na maioria das versões e destinada, pois, a ser lida, a poesia traz em sua origem, e até mesmo no corpo de sua escritura, a vibração da voz. O que a caracteriza, antes de tudo, é seu acento oral (mais acentuado, gritante, mais sutil), seus aspectos performáticos (em maior ou menor grau), ou até mesmo uma voz sem corpo (na ausência do poeta ou *diseur*), apenas eco ou som de um fantasma, que invade nossos ouvidos. Tal como a voz de Thot, deus egípcio das palavras, das fórmulas mágicas e encantatórias e da escrita, a voz dos poetas se insinua em seus poemas como um canto sedutor, vindo de um outro tempo, mas que ecoa, ainda em nossos dias, ora apaixonado, lírico, sensual, sonhador, ora combativo, persuasivo, incitador, denunciador, revolucionário; mas, em todos os seus momentos, muito atual.

Impressa, a obra poética esconde, de início, sua oralidade de raiz; lida, porém, deixa-se ouvir, inscrevendo-se no universo da voz e integrando-se no que Paul Zumthor denomina oralidade secundária, ou seja, aquela oralidade própria dos textos que, embora escritos, conservam acentuadas e profundas marcas orais.

O par formado pelo binômio escritura/voz é, no corpo da poética, atravessado por tensões, oposições conflitivas e até contraditórias. No tocante ao assunto, Zumthor se refere ao impresso (o livro) como um freio, anteparo, para o movimento dramático da declamação. Embora freio, anteparo, o impresso, porém, não elimina o forte elemento vocal.

Entendo, com Zumthor, que, imersa no espaço ilimitado da oralidade, a voz é puro presente, sem estampilha, sem marcas temporais, sem mordanças, solta, livre e nômade, ao contrário da escrita que é finita, fixa e sedentária. Andarilha por essência, a voz permite modulações e articulações variadas, ocupante que é de um espaço movente, cambiante, em que respiração, músculos e nervos continuamente se tensionam e distensionam.

Ao redescobrir, pois, a voz como sopro de vida, como fruto de movimentos coreográficos e escultóricos do aparelho fonador, penso no poeta e no poder de sua voz. A voz do poeta, viva na garganta, presente e até vibrante no silêncio ruidoso de seus poemas, fala a linguagem do corpo. Voz é também corpo. E mais uma vez relembro Zumthor (1993, p. 45), quando se refere à gestualidade e corporalidade

dos textos poéticos medievais, textos estes acentuadamente declamatórios e performáticos, nos quais predominava “a palavra gesticulada dos poetas, a música, a dança, esse jogo cênico e verbal que é linguagem do corpo e colocação em obra das sensualidades carnavais”.

Na poesia, seja ela lida ou declamada, o corpo participa da ação de ler e/ou dizer, desde o balbucio sussurrante na leitura individual, a variada tonalidade da voz ou a estruturação rítmica até a gesticulação corporal, que se manifesta nos movimentos das mãos, nos meneios da cabeça, na curvatura do tronco, na dança do corpo de um lado para outro, para frente, para trás, num vai e vem próprio da atuação performática.

O charme e a sedução da voz remetem à deusa Peithô, divindade todo poderosa, tanto em relação aos deuses quanto aos homens, e que dispõe dos “sortilégios de palavras de mel”. Com o poder de fascinar, Peithô, que corresponde, “no panteão grego, ao poder que a palavra exerce sobre o outro” (DETIENNE, 1988, p. 38), domina a voz do orador e mora em seus lábios, dando por isso a suas palavras a doçura mágica e o poder persuasivo. Ambivalente (musa e sereia), Peithô tem duas faces: de um lado, é maléfica, “[...] a odiosa filha do desregramento” (DETIENNE, 1988, p. 38), a inseparável amiga das palavras traiçoeiramente carinhosas (as lisonjas) que são o instrumento do engano e de ocultas armadilhas; de outro lado, é a boa Peithô, benéfica, serena e conselheira, companheira dos sábios, dos juízes imparciais, dos reis e governantes justos.

A voz é dotada de um poder que se diria sobrenatural e divino, decorrente de sua própria eficácia, pois, uma vez articulada, converte-se em ação, fato, coisa viva, que nasce, cresce e se transforma. O poeta, realmente artista, sabe operar harmonicamente os sons e jamais profere palavras inúteis. Sua palavra, ao contrário, é potência que se atualiza em força criadora. São as palavras eficazes, fecundadas por sons harmônicos, que conferem luminosidade e vidência ao poeta. Assim como a palavra mágico-religiosa, a palavra do poeta, além de transcender o tempo dos homens, transcende de igual forma os pequenos destinos individuais e passa a influenciar até os sonhos e destinos coletivos.

Pensando, assim, mesmo que tenha consciência de muito que já se disse sobre as experiências da inquietante tarefa de experimentação e invenção na linguagem, insisto no fato de que os poetas fazem parte daquele grupo de artistas, cujo incansável trabalho com a palavra, com o gesto, com a imagem, tem como objetivo a superação da língua, transgredindo seus limites para explorar suas fronteiras. Os poetas lançam desafios em cada um de seus textos, sobretudo no que diz respeito à incorporação de gêneros provenientes de diferentes esferas de uso da linguagem. As possibilidades combinatórias, exploradas por eles e inscritos na oralidade, se, por um lado, redimensionam gêneros da oralidade típicos de nossa cultura, por outro realizam experiências estéticas em que o signo verbal extrapola seus próprios limites, revelando a palavra como cenário não só de letra e de voz mas, sobretudo, de corpo em movimento. Muito embora seja a palavra sua mídia primordial, a arte dos poetas configura-se como um amplo fenômeno comunicativo, situando-se no cruzamento do teatro, do cinema, da performance, do espetáculo televisual ou da peça radiofônica, sem deixar de ser o que é antes de tudo, ou seja, poesia. Com isso, além de operar gêneros literários e discursivos, tais poetas exibem sua habilidade em operar gêneros e signos de diferentes tradições culturais, sobretudo os de sua contemporaneidade.

Se para muitos tais questões já não se põem, pois o que chamamos de poético, como já disseram os gregos, diz respeito a um tipo específico de linguagem, linguagem marcada por um fazer (*poien*) sensorializador do signo verbal ou não verbal, pois para mim o poético abrange não só o amplo domínio da poesia verbal, mas também da não verbal, ou seja, da poesia que se insinua e se insere no cinema, na TV, nas HQ, na publicidade, nos múltiplos teceres e desteceres que se manifestam nos piscapiscar incessante das telas e redes dos computadores, sensorialização esta empenhada em reduzir ou eliminar a distância inevitável que delimita a relação entre significante e significado (para falar com Saussure), entre o sujeito (representante) e seu objeto (representado), ou, enfim, entre o homem e o real, alvo desde sempre de nossos desejos e nossas utópicas aspirações.

Nesse contexto, é instalado um diálogo intenso não só com experiências estéticas da tradição oral, como muitos dos principais estudiosos já demonstraram, como também com experiências semióticas geradas pela cultura da audiovisualidade

cinética – do rádio, do cinema, da televisão. É como se o mundo dos signos se exibisse numa grande cena ³/₄ a cena dialógica da linguagem e a arena dos contatos.

Poesia oral – e não literatura oral, é bom que se diga – é um assunto muito amplo e que varia desde as canções populares de todos os povos, passando pela moderna música popular, com um olhar voltado para os poemas heróicos de Homero, bem como para os compositores mais recentes, seja na Ásia, na África ou nas Américas. Esta amplidão de visão revela, portanto, a natureza da “tradição oral” em conexões possíveis com tipos de poesia e tipos de sociedade, as diferenças e aproximações entre comunicação oral e escrita, assim como o papel dos poetas em sociedades não-letradas.

O oral é um termo já um tanto banalizado e carente de uma espécie de operação de decantação para que o conceito flua com limpidez. Lembremos de Zumthor, sempre evocado e com pertinência, para quem a voz não é sinônimo de oralidade, pois ultrapassa o sentido linguístico de comunicação por meio da fala. Os fundamentos para o estudo do fenômeno da voz estão na história do próprio homem, desde as origens vocais da poesia nos cantos e danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas míticas. Voz que está lá, emergindo do silêncio primordial, cujo caminho se espraia no tempo e perfura os espaços, expandindo-se para além do corpo que a pronunciou.

A voz possui uma realidade material, quer em termos qualitativos ou quantitativos. Na e pela voz, a linguagem se encarrega de uma espécie de lembrança das origens do ser (ZUMTHOR, 2010, p. 172) de uma intensidade vital. Ler é oralizar um escrito. A leitura implica voz, corpo, sopro. Nos poemas lidos, há uma performance poética de menor grau.

Então, o fenômeno da voz é lugar simbólico, espaço da inscrição da alteridade e da instalação do diálogo eu-outro, exige a presença de dois ouvidos – a do enunciador e a do ouvinte; nomadismo e movência, nunca apreendida totalmente, mas sempre em situação de passagem, de encontro, de presenças que se tocam e se deslocam no movimento de transformação; atingimento da plenitude na experiência poética.

A palavra original enquanto voz, som e corpo que é, afirma-se como arma de grande eficácia para provocar emoções, fascinar e comover o público, tirá-lo de seu lugar comum e estático, para inseri-lo num espaço de infinita movência e de contínuo questionamento e transformação do universo da cultura. Assim, pensam os artistas da voz:

Nômades da língua e dos gestos, sem papéis ou mapas, nós iremos para onde o vento nos conduz, anônimos do mundo, trabalhadores das humanidades, artesãos da comunidade inconfessável, nós faremos despertar bases fundadoras e acolheremos ideias novas.⁴ (MOUVEMENT..., 2012, tradução nossa)

Há uma diferença entre os conceitos zumthorianos de nomadismo e movência. Ao falar em nomadismo, Zumthor refere-se a experiências pessoais, decorrentes de seus vários deslocamentos e contatos com diversas culturas. Ao falar em movência, preocupa-se com a mobilidade textual, sem hierarquização temporal, ou seja, não importa saber se um texto mais antigo encerra em si mesmo valor, mas sim sua dimensão palimpséstica, de textos sobre textos, em permanente diálogo intra e intertextual.

Eles evocam (ou implicam) a existência de complexos significantes, articulados, de forma diversa, (quase sempre imprevisível), uns com outros, e fundadores da pluralidade interna desse texto. Eles sugerem a ideia de uma gênese ilimitada da significação. O texto, assim como o discurso, não está concluído (fechado). Ele pode dialogar com outros textos, assim como o discurso com outros discursos. A intertextualidade propõe, pois, uma espécie de suplemento, talvez inesgotável, essencial ao próprio texto.⁵ (ZUMTHOR, 1981, p. 8, tradução nossa)

A movência é uma espécie de composição de signos que se encontram e que geram outros signos. Tais signos são, pois,

[...] fios [que] se tecem na trama do discurso e, multiplicados e entrecruzados, aí produzem outro discurso, trabalhando os

4 "Nomades de la langue et des gestes, sans papiers ni feuilles de route, nous irons là où le vent nous mène, anonymes du tout-monde, travailleurs d'humanité, artisans de la communauté inavouable, nous réveillerons d'anciens soubassements et feront hospitalité aux idées neuves".

5 "Ils évoquent (ou impliquent) l'existence de complexes signifiants, articulés, de façon diverse (souvent imprévisible), les uns sur les autres, et fondateurs d'une pluralité interne de ce texte. Ils suggèrent l'idée d'une genèse illimitée de la signification. Le texte, pas plus que le discours, n'est clos. Il est travaillé par d'autres textes, comme le discours par d'autres discours. L'intertextualité désigne une sorte de supplément, peut-être inépuisable, essentiel au texte même".

elementos do primeiro, interpretando-os gradualmente; glosando-o, a ponto de que a palavra instaure um diálogo com seu próprio tema. Enquanto as palavras desfilam, estabelecem-se equivalências e contrastes que comportam (porque o contexto se modifica, mesmo que imperceptivelmente) nuances sutis: cada uma delas, recebida como uma informação nova, faz-se crescer do conhecimento ao qual essa voz nos convida. (ZUMTHOR, 2010, p. 200)



MOVÊNCIAS CONCLUSIVAS?

No traçado desse texto em que a voz do/no corpo – suporte e ligação desse tipo de produção poética – destaca-se como ponto nodal é, pois, que recaiu essa proposta de discussão, buscando colaborar de alguma forma com um elenco de estudos e pesquisas sobre a temática, com a certeza de que o novo suscita sempre polêmicas e sérias controvérsias.

Se para muitos é a escrita que dá a tônica da linguagem, para os investigadores do mundo oral, a voz é o norte das mudanças que, paulatinamente, vão se incorporando à língua. Não se objetiva, aqui, fortalecer a já tão esgarçada dicotomia fala/ escrita. Importa, sim, o reconhecimento do primado das três matrizes da linguagem – sonora, visual e verbal – e suas traquinagens moventes, seus nós atados e desatados: o traço simples ou rebuscado, a boca fechada ou esgarçada, o gesto audaz ou tímido, o olhar que pisca e se esconde na pretensão de fazer, da voz gritante, sussurros e cochichos.

Espaço poético, no qual as vozes se inscrevem e se incorporam, as poéticas da voz deslizam em fluido terreno, mas ocupam sempre o *locus* de resistência e de transgressão.

REFERÊNCIAS

- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva et al. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- DON, Arnold. Paris Opera Ballet Performs Giselle. *Gettyimages*. 2013. Available on: <<https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/the-ensemble-cast-perform-during-the-paris-fotografia-de-not%C3%ADcias/160224011>>.
- LUCRECIUS. *De rerum natura*. Trad. Agostinho da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Coleção Os Pensadores).
- MOUVEMENT – ARTS ET POLITIQUES. *Journal Clandestin I*, Paris, n. 64, juil./août 2012. Encarte.
- ZUMTHOR, Paul. Intertextualite et mouvance. *Littérature*, Paris, n. 41, p. 8-16, 1981. Intertextualité et roman en France au moyen Âge.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. Considérations sur les valeurs de la voix. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Paris, n. 99-100, p. 233-238, juil./déc. 1982.

EDILENE MATOS é Doutora em Comunicação e Semiótica: Literaturas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Tem Pós-Doutorado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Tem Pós-Doutorado pela Université Paris Nanterre. Pesquisadora, ensaísta e professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atua nos cursos de graduação e pós-graduação do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC). Coordena o GT Tramas Poéticas: memória, voz e corpo do Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade. Ocupa a cadeira nº13 da Academia de Letras da Bahia.

EM FOCO

UM LABORATÓRIO DE RASTROS: VOZ QUE VIBRA NAS MARCAS DA EXPERIÊNCIA EM "ÁGUA, FLORES E ANJINHOS"

*A LABORATORY OF TRAILS: VOICE THAT
VIBRATES THROUGH THE MARKS OF
EXPERIENCE IN "ÁGUA, FLORES E ANJINHOS"*

*UN LABORATORIO DE RASTROS: VOZ QUE
VIBRA EN LAS MARCAS DE LA EXPERIENCIA
EN "AGUA, FLORES Y ANGELES"*

JULIANA RANGEL

RANGEL, Juliana.

Um laboratório de rastros: voz que vibra nas marcas da experiência em
"água, flores e anjinhos"

Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **100-126**, 2018.1

RESUMO

O presente texto se pretende como um testemunho do processo de criação do experimento cênico-vocal “Água, flores e anjinhos” e que, no formato de um caderno, objetiva expor aspectos deste processo realizado no Laboratório Vocalidades Poéticas do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC). O laboratório partiu das seguintes indagações: como podemos estabelecer uma escuta aberta à voz do outro, favorecendo um conhecimento vocal a partir dessa escuta? De que modo podemos fazer-conhecer um processo de criação de vocalidade poética que permita pensar e praticar a voz como um corpo-vocal, atravessado por memórias sensíveis que o afetam? Nesse caderno, foi constante o exercício de grafar no corpo da escrita as marcas pulsantes do processo de criação, aquilo que ficou, como um eco, vibrando, de experiências, pedindo outras ressonâncias, um levantamento de marcas que ficam sobre o processo de criação-aprendizagem da voz realizado no Laboratório Vocalidades Poéticas.

PALAVRAS-CHAVE:

Voz. Experiência. Processo de criação. Vocalidade Poética. Escuta.

ABSTRACT

The text is intended as a testimony of the process of creation of the scenic-vocal experiment “Água, flores e anjinhos” (‘water, flowers and little angels’), in a notebook format, which aims to expose aspects of this process carried out in the Poetic Vocalizations Laboratory of the Institute of Culture and Art of the Federal University of Ceará (UFC). The laboratory started with the following questions: How can we establish an open listening to the voice of the other, favoring a vocal knowledge from this listening? How can we make-know a process of creation of poetic vocalizations that allows us to think and practice the voice as a vocal-body, crossed by sensitive memories that affect it? In this notebook, the exercise of grafting in the writing body the pulsating marks of the creative process was constant, like a vibrating echo, of experiences, asking for other resonances, marks that remain in the process of creation-learning of the voice carried out in the Po-etic Vocalizations Laboratory.

KEYWORDS:

Voice. Experience. Process of creation. Poetry Vocalizations. Listening.

RESUMEN

Este texto se presenta como un testimonio del proceso de creación del experimento escénico-vocal “Agua, flores y ángeles” que, en el formato de un cuaderno, tiene como objetivo exponer aspectos de este proceso realizado en el Laboratorio Vocalidades Poéticas del Instituto de Cultura y Arte Universidad Federal de Ceará (UFC). El laboratorio partió de las siguientes indagaciones: ¿Cómo podemos establecer una escucha abierta a la voz del otro, permitiendo un conocimiento vocal a partir de esa escucha? ¿De qué modo podemos hacer-conocer un proceso de creación de vocalidad poética que permita pensar y practicar la voz como un cuerpo vocal, atravesado por memorias sensibles que lo afectan? En este cuaderno, fue constante el ejercicio de resaltar en el cuerpo de la escritura las marcas pulsantes del proceso de creación, lo que quedó como un eco,

PALABRAS-CLAVE:

Voz. Experiencia. Proceso de creación. Vocalidad Poética. Escuchando.

vibrando, de experiencias, pidiendo otras resonancias. Un levantamiento de marcas que quedan sobre el proceso de creación-aprendizaje de la voz en tal laboratorio.

Como vestígios deixados no caminho por um bicho, apresento, a seguir, um testemunho do processo de criação do experimento cênico-vocal “Água, flores e anjinhos”, como rastros de uma vocalidade poética que ainda ecoam no meu corpo-pesquisa. Aqui apresento uma condensação de imagens, conceitos, sonoridades, texturas, na sua força vibrátil (ROLNIK, 2000), movente (ZUMTHOR, 2005), tentando me dese-

qui-

librar na folha,

no espaço,

a partir das vivências laboratoriais experienciadas com alunas-artistas-pesquisadoras no processo de “Água, flores e anjinhos” no laboratório Vocalidades Poéticas.¹

Nesse laboratório, vivemos a processualidade da criação, na qual procuramos potências do aprender sensório da voz sem os engessamentos dos manuais. Aqui a aprendizagem se localiza no vai e vem do sabor/saber da voz, na escuta de uma singularidade outra, que só pode ser encontrada com o corpo-vocal em ação, no encontro. Uma aprendizagem tecida no caminho que foi sendo construída/inventada pelo ato de caminhar, e neste percurso, encontramos técnicas,

1 Vocalidades Poéticas foi o laboratório prático criado para desenvolver o processo de criação da pesquisa de doutorado da autora do presente texto (RANGEL, 2014). Desse laboratório, resultou “Água, flores e anjinhos”, experimento cênico-vocal inspirado nos coros de mulheres do texto Flores D’América, do dramaturgo e teórico teatral potiguar Joao Denys. Este teve o formato de uma instalação cênico-performativa audiovisual. O laboratório contou com a participação de Roberta Bernardo, Angela Deyva, Gabriela Araruna, Raquel Capelo Hylnara Vidal, alunas-atrizes do curso de Teatro da UFC e também do estudante do curso de Cinema e Audiovisual da UFC, Tarciso Filho. As apresentações e laboratório ocorreram durante os meses de maio a setembro do ano de 2013 no Teatro Universitário Pascoal Carlos Magno da UFC.

referências teóricas, propósitos de criação, pistas a partir do ajuste poético do corpo no espaço, pistas a partir da sonoridade que era esboçada. Foi no fazer-conhecer no corpo de alunas-atrizes que a vocalidade poética se fez presente nesta pesquisa-criação. A mesma foi ganhando corpo também no ato de escrever, na palavra escrita no diário de bordo de cada uma das alunas, mostrando como a vocalidade poética é singular e ao mesmo tempo múltipla, inacabada, movente.

O processo nos mostra um conhecimento vocal infinito, com possibilidades múltiplas para acessar novas singularidades vocais. Singularidades que surgem pelo viés das marcas da experiência de cada corpo-vocal que vêm à tona encarnadas no corpo da palavra enunciada, no impulso respiratório, na textura sonora emitida, na qualidade de escuta do outro, de escuta da vida que pulsa na cena. O processo de criação dá voz à inventividade das vozes, das pessoas que compõem um grupo de trabalho, uma sala de aula, um espaço de ensaio. O processo suscita o levantar perguntas no exercício do pesquisar, investigar no corpo propósitos que potencializem a existência de vidas sonoras. Em “Água, flores e anjinhos”, inventamos, conhecemos, experimentamos uma sonoridade, de referência sertaneja, transfigurada no imaginário em movimento e materializada em cada corpo-vocal. Corpos estes, que integraram este grupo de pesquisa, cruzados pelo imaginário e memória do nordeste brasileiro, atravessados pelos coros do texto do autor pernambucano João Denys intitulado Flores D’América. Neste experimento cênico-vocal, instigamos a experiência do desequilíbrio da nossa propriocepção em relação ao ambiente do qual fizemos parte, por meio da abertura de camadas perceptivas do corpo-vocal. Uma imersão na plurissensorialidade fluida do processo de criação, da ambiência sonora, fazendo surgir na cena diferentes texturas sonoras: rugosas, líquidas, atravessadas pela memória, tecendo encontros afetivos na voz.

Uma voz em estado de escuta, com os seus sentidos abertos para o outro, uma voz que recebe o outro, que é tocada pelo outro e, a partir deste calor, pode-se sentir a vibração vocal no osso, ou seja, suspender a interpretação, a escuta da condução aérea do som através dos ouvidos, deixando vibrar os meus ossos a partir da vibração da sua voz. Uma escuta recíproca que deixou marcas em mim, sinais que ecoam no exercício da ambiência sonora da cena; escuta de si/

ambiente, vocalidade-vibrátil, vocalidade sensorial, voz enquanto textura, materialidade da palavra, ecos de tecidos afetivos.

Como um rastro, proponho aqui grafar esta experiência como um caderno de processo, composto pelos ecos de memórias acessadas no exercício do fazer-pensar a voz, ecos de vozes nossas, moventes, desordenadas, indomáveis, que nos solicitam outras sintaxes, que rompem o sentido habitual do dizer, do escutar e, também, do registrar, como ecos de vozes,

como rastros...

Escuta do corpo pelo corpo.

Percepção de que somos ossos, músculos, espaços, cartilagens, vísceras, respiração, corrente sanguínea, linfa, corpo -vocal se organizando de uma maneira menos rígida,

mais fluida.

Parar para escutar, parar

para sentir,

parar para perceber o como

O como o corpo se organiza para respirar, recorrendo a um grupo determinado de apoio músculo-esquelético.

Abrir espaços

O exercício da respiração.

Respiração no fluxo do entorno.

Atentar para as coisas que ressoam em mim no ambiente da cena.

Caminhar em círculo da direita para a esquerda. Perceber o contato de cada pé com o chão. Como interagem. Mesmo aparentemente sendo o mesmo caminho, cada passo é um novo passo. Sinta o ambiente a sua volta: cores, textura, cheiros, cheiros. Perceba como você está sendo afetado por ele.

Pare

Feche os olhos...

Feche os olhos...

Perceba o ritmo da respiração nesse momento, sem induzir. Só perceba como o corpo respira neste momento. Que parte do corpo entra em movimento. Como sente a respiração: longa, curta, leve, densa... Como acontece esse movimento de entrada e saída de ar neste momento.

Perceba a vibração que está em seu corpo agora.
A qualidade dessa vibração.

Traduza essa vibração em um som que você possa emitir com a sua voz
Deixe o som entoar primeiro internamente, permita-o percorrer pelos espaços internos do corpo e quando sentir vontade deixe-o que ele se manifeste no ambiente.
Experimente entoá-lo de variadas maneiras.
Perceba o gesto e o movimento que este som faz brotar em você.
Movimento sonoro que é puramente você.

Abra a escuta para os outros sons e movimentos que estão a sua volta e deixe que os mesmos contaminem, se misturem a sua vocalidade.

Pare

Feche os olhos

Perceba como o seu corpo vibra agora.

Volte a atenção novamente para a respiração.

Quando eu expiro, as moléculas de ar em minha volta se movimentam. Quando eu inspiro, o movimento de ar que está fora penetra em mim.

Conexão corpo-ambiente

Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. (GIL, 2013, p. 53)

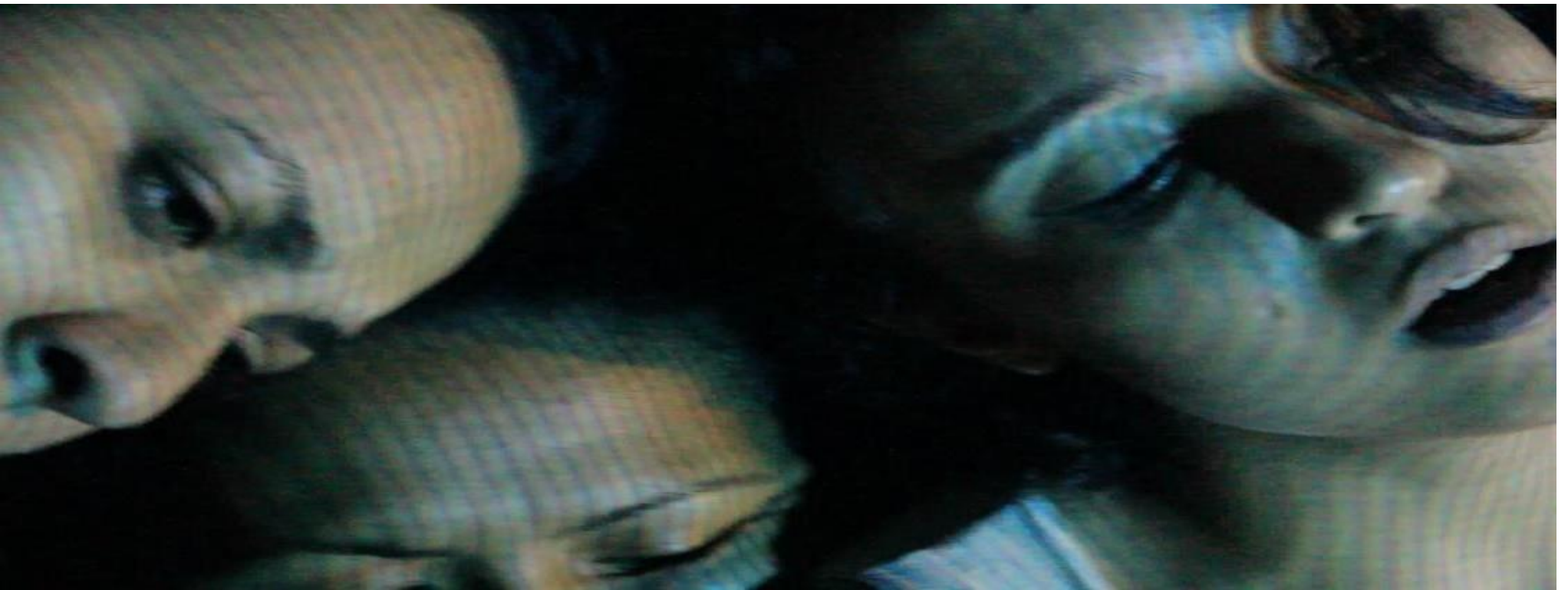


Figura 1 - Corpo que se abre e se fecha. Captura de imagem da gravação do ensaio de “Água, flores e anjinhos”. Gravado por Tarcísio Rocha

Voz em estado de conexão
Corpo-voz singular e coletivo: descoberta de outros som a partir do outro.

Escuta
O corpo como uma grande membrana timpânica que escuta Aprender a escutar, ampliar a audição, esmiuçar, singularizar o som Desenhos sonoros

Ver a voz por formas
Corpo que desenha silhuetas no espaço
Salta

Voz que faz curvas, caminha pontiaguda,
desce de um tobogã
, gira a trezentos e sessenta graus no espaço

Desenhar no papel as formas sonoras no espaço do papel

Es **P** _A Ci **a** l_i Z A AAA A **A** A **A** A _r

Es
P _A Ci **a** l_i
Z A AAA A
A A **A**
A r

Sons que dialogam com o espaço.

Ambiente criado por sons.

Sensações acústicas que reverberam na pele do corpo.

Estado de vibração.

Corpo-voz expandido aberto para a criação ou já em estado de criação.

Ser o corpo todo água, sangue, linfa, líquido sinovial, cachoeira, ser um rio de correnteza sonora, que ora tem suas margens mais estreitas, ora mais largas, ser mar com ondas.....e qualquer outro imaginário encarnado que a fluidez do pensamento-corpo en- contrar.

Falar é fazer a experiência de entrar e sair da caverna do corpo humano a ca- da respiração:

abrem-se galerias,

passagens não vistas,

atalhos esquecidos,

outros cruzamentos;

avança-se por esartejamento;

é preciso atravessar caminhos incompatíveis, ultrapassá-los [...].
(NOVARINA, 2009, p. 15)

Entrar em **vocalidades desconhecidas**, Abrir

galerias, passagens, fluxos...

Cruzamentos outros,

Outras **r e s p i r a ç õ e s**,

timbres,

espaços de ressonância,

outras maneiras de si escutar no espaço,

deixar que sensações,

outras imagens no **acontecimento** da voz.

Intensificações da vida no acessar a **vida** presente na **vibração** da voz,

voz esta que enche o corpo, transbordando-o no ambiente.

VOCALIDADE-VIBRÁTIL

Para uma voz que transborde o corpo, o coração, os ouvidos, voz que penetre no outro.

Voz que se abre a outras dimensões da subjetividade, atingindo estados vibratórios outros que o corpo-vocal encontra na processualidade da experiência. Estados vibratórios inéditos acionados pelos contatos sensíveis estabelecidos com o ambiente. Como nos sugere Rolnik (1993), nosso contorno é rompido, ou seja, aquela voz conhecida pela força do hábito se desfaz, nos colocando a exigência de criação de um novo corpo-vocal.

O exercício que coloca a exigência do devir outro-sonoro.

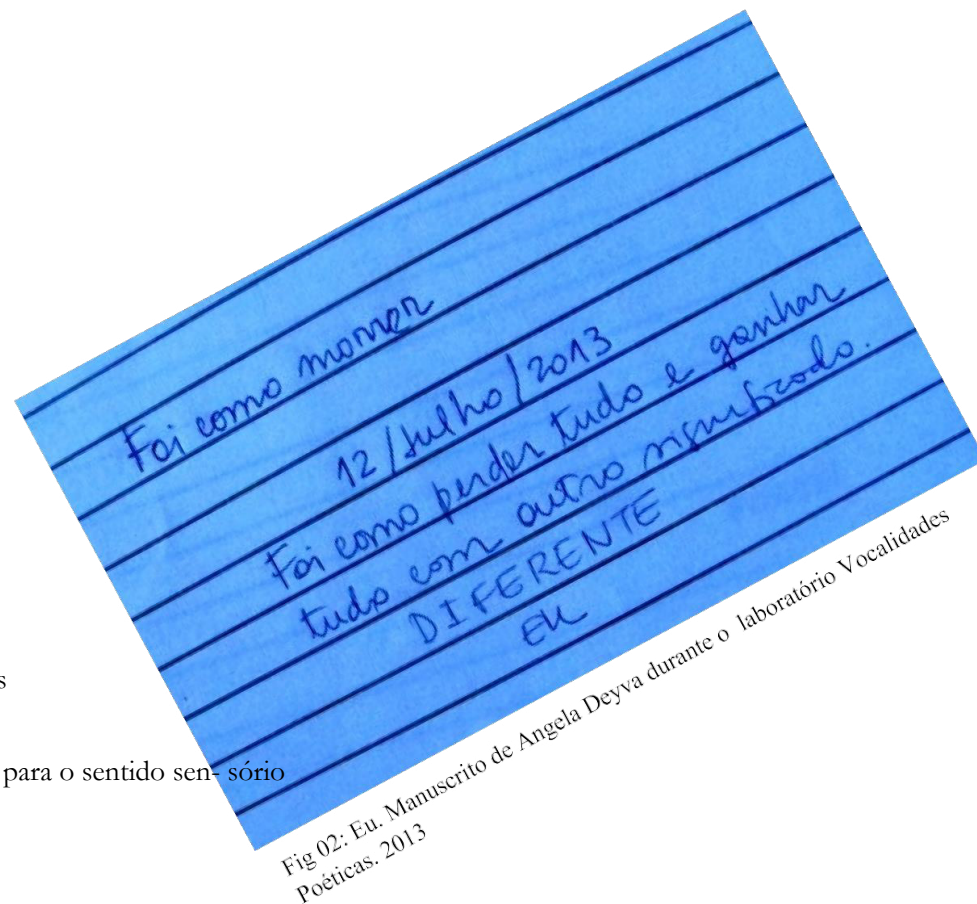
Voz acessada pelo exercício no campo das sensações, outras possibilidades de sair do aprisionamento da funcionalidade, da voz apenas no viés informativo, conteudista.

É o dom de falar que se transmite; o dom de falar que recebemos e que deve ser dado. O dom de abrir por nossa boca uma passagem respirada de matéria. O dom de abrir por nossa boca uma passagem na morte. (NOVARINA, 2009, p.19)

A linguagem sonora nasce do grasnar do bicho incendiando o corpo com suas facas de palavras lançadas no espaço, transbordando a vida na cadência de palavras.

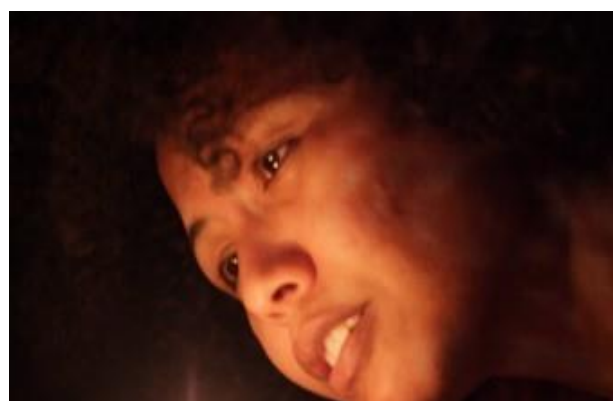
Trabalho com a palavra sonorizada na cena – deslocamento do sentido semântico para o sentido sensorio

Toda palavra carrega em si algo de selvagem... Pré ou pós-linguagem.



Experimentar a palavra no fluxo de uma ação.

A palavra sonorizada vem no fluxo da ação, ou da sensação, ou da imagem, ou do cruzamento de todos estes estímulos.



Interagir com o outro, com o outro-eu, com o outro-corpo. Ganhar uma intimidade no entre-corpos que permite o fluir de uma voz-outra, que faz vibrar a pele. Influências de propósitos do *Body-Mind Centering**. partir do fluxo de sistemas físicos do corpo. Como seriam os impulsos do sistema nervoso? Experimentar no outros esses impulsos, impulsionar partes do corpo do outro com movimentos curtos e precisos. Lentos e longos. (Deixar que a escuta e a imaginação dos corpos dialoguem). E o sistema sanguíneo? Linfático? Se o corpo desejar sonorizar, permita que este som encontre a vibração da sua voz. Agora, mantendo os olhos fechados, deixe que sozinho, confiando nos cuidados do outro, porém sem estímulo externo, o corpo-vocal se movimente no espaço acessando sensações do toque as marcas mais intensas a partir do toque do outro, que agora age cuidando do outro. Após vocalizações, experimento com palavras do texto memorizadas, acessando um percurso de vocalidades vibráteis.

**Body-Mind Centering* é um processo experimental de re-educação e re-padronização do movimento desenvolvido por Bonnie Cohen, normalmente experimentado por pessoas da área da dança ligadas à Educação Somática. Ver: <<http://www.bodymindcentering.com>>.

Muitas vezes, sinto que não consigo manter as paredes pretas vibrando, já em outras, ao sentir meu estômago apertado, sinto que alargo todas as brechas ao nosso redor.

Fig 03: Vocalidade vibrátil. Manuscrito de Roberta Bernardo durante o laboratório Vocalidades poéticas. 2013.

Rastros que ficam na experiência de uma voz que pulsa

VOCALIDADE SENSORIAL/VOZ ENQUANTO TEXTURA



112

REPERT. Salvador,
ano 21, n. 30,
p. 100-126,
2018.1

... as imagens, memórias e fogos repetidos sobre si mesmo, como se
se comporta no espaço e como os outros também se comportam...
Se apenas isso não basta, há ainda mais outros lugares, cores, fogos
de amor, tudo está voltado para aquela sensação e emitir
tudo e a partir dele criar um simples movimento no espaço desde
como e a partir dele criar um simples movimento no espaço desde
meio a meio, já que estamos embriagados no exercício de
o momento. É como se as coisas fluíssem melhor e de uma

Fig 04 — Embriaguez. Manuscrito de
Raquel Capelo durante o laboratório
Vocalidades poéticas. 2013

“A partir do momento em que a propriocepção que nos orienta no espaço desequilibra-se completamente, o imaginário que move os sentidos é solicitado” (GODARD, 2004, p. 76)

A vocalidade poética pode ser acessada no ato de colocar em movimento sentidos do corpo organizados de uma outra maneira, que solicita o imaginário. Falo de ativar um corpo sensorial, pelo viés do acessar os sentidos do corpo: gosto, tato, olhar, audição...e todas outras possibilidades de sentido através de seus cruzamentos.

Godard fala da necessidade de escapar de um olhar objetivo.... É deixar a voz ser contaminada pelo contato com o espaço, com a textura de objetos, com a escuta de outras vozes através da percepção. Encontrar a matéria sonora que é feita do cruzamento das interações sensoriais com a textura de elementos variados integrados ao laboratório.

Corpo sinestésico.

Voz acessada por texturas.

Laboratório do sangue de vaca-

Início – todas no chão – massagear o corpo no chão de madeira/ aos poucos ir abrindo espaço na flauta interna do corpo, deixando que sons aconteçam, deslizando nos seus graves e agudos/ intensificar o movimento do corpo-vocal no espaço. Segundo momento – utilizamos o bastão (elemento bastante utilizado nos laboratórios, para interagir com este elemento é necessário que o grupo esteja bastante familiarizado com este objeto, pois o mesmo suscita entrega, destreza e confiança para o pleno desempenho no ato da ação). O mesmo era lançado vigorosamente em uma roda composta pelas alunas- atrizes. Inspirado na fisiologia da voz, este exercício de aquecimento e ativação de uma energia cênica mais vigorosa, foi feito da seguinte maneira: Ao lançar o bastão, elas lançavam também um jato de ar ao encontro da outra. Em seguida, ao lançar o bastão sons eram ativados em direção a outra. Neste fluxo, palavras do texto já conhecidas e outras que eu ia dizendo no momento do exercício eram vocalizadas pelas alunas atrizes.

Palavras verbalizadas no fluxo do lançar o bastão.

O exercício com o bastão ativou um corpo enraizado e uma vocalidade que nasceu de um impulso que veio da expiração.

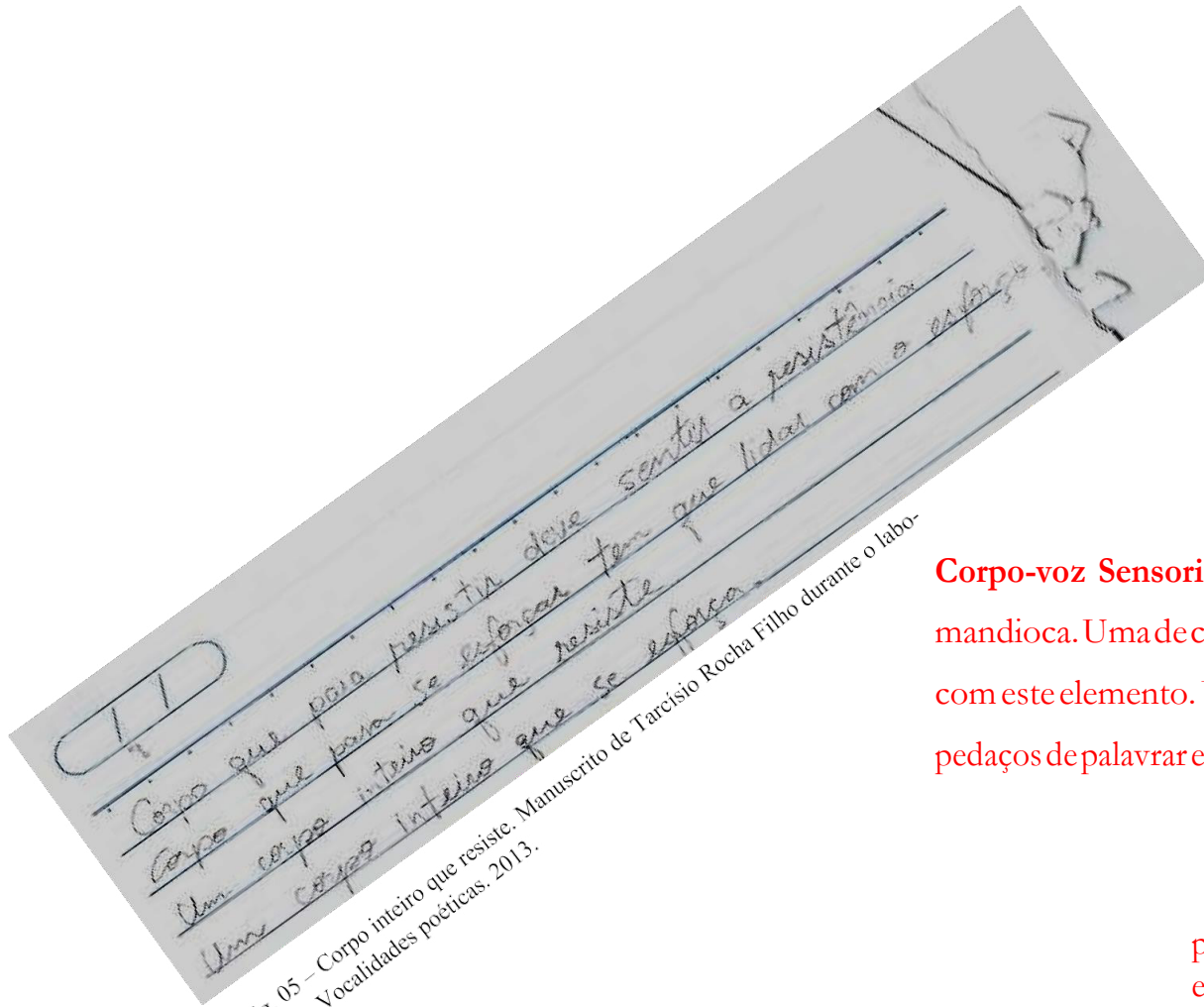


Fig. 05 – Corpo inteiro que resiste. Manuscrito de Tarcísio Rocha Filho durante o laboratório Vociedades poéticas. 2013.

Corpo-voz Sensorial 1 – Colocamos no chão uma roda feita de farinha de mandioca. Uma de cada vez experimenta dizer o texto a partir do contato com este elemento. Uma poeira, um pó de farinha seca se enfarela com os pedaços de palavrarr esfareladas no ambiente da cena.

Adaaaaaseeeelaaa! Sangue, sangue, casca- vel, porca, porcalha, (urra), coisa suja, porcaria, veia, veia, cangote, estouro, (relincha) cruz credo, fogo do inferno, arde, arde, arde, lama de sangue, (relincha) arranca, arranca, esfola, tripa, cangote, arranca. Arre! Arranca olho, corta orelha, arranca língua, tira o couro, quebra ventá! Podre, temba, Lamec, careca, azougada!

Corpo-voz sensorial 2- Luz que cria uma ambiência, iluminação vermelha. Corpos-sonoros pulsantes repousam no chão.

Experimentação do sabor da palavra inundada por sensações do mel vermelho na pele.

Voz de Ângela- Mataram a mãe de leite.

É mentira. Não pode ser! Horas abertas!

Morte amarga de um bicho santo. Meu senhor, meu Jesus Cristo, mais uma chaga de fogo no peito desta desgraçada América, sua escrava. Mataram a mãe de leite, me mataram. Mataram a mãe de leite. Mas a minha cabeça ainda está assentada no pescoço. Os senhores que estavam aqui comigo não viram nada?(DENYS, 2005)

Mesmo texto experimentado na **voz de Roberta**



Figura 6 - Sangue e pó. Captura de imagem de gravação do laboratório Vocalidades poéticas. 2013. Por Tarcísio Rocha, nas fotos, Raquel Capelo e Roberta Bernardo.

Corpo-voz sensorial 3- Encontrar espaços de escuta na ambiência sonora para dizer outros fragmentos de texto a partir do estado criado. Voz que se expande, que preenche o espaço da outra e junto com as outras vozes cria sentido de célula, de vozes em um corpo só, em um corpo coletivo.

Textura sonora da voz de Gabi- O juazeiro lá da estrada tá morrendo de sede (DENYS, 2005)

Textura sonora da voz de Raquel – Mesmo cheiro do molho de manjerição da cova de pensamento.

Textura da voz de Hylnara –Morte, seu gosto é doce como mel de urucu...

Textura sonora da voz de Gabi - Aquele que chegou e partiu com três dias.

Textura da voz de Hylnara- Amarga a lembrança dela, e seu gosto doce ligeiro como um suspiro.

Trabalho sensorial que provoca uma vocalidade que encontra uma textura que a faz vibrar, possibilita um mergulho de corpo inteiro, no qual um imaginário também é colocado em movimento. Neste movimento, também percebo o emergir de uma vocalidade que tateia, vocalidade esta menos manchada por uma vocalidade viciada do que seria uma voz em cena.



Figura 7 - Abismo. Captura de imagem de gravação do laboratório Vocalidades poéticas. 2013.

“Deixar o olhar subjetivo operar primeiro, deixar o outro imprimir o esboço de um movimento em seu próprio corpo para só depois eventualmente compreender o movimento ou objetivá-lo. E nesse momento, abre-se de repente um abismo de sentidos, um abismo de possibilidades, que me permite compreender.” (GODARD, 2004, p. 3)

Quando toco a farinha, a farinha também me toca e neste entre lugar..., e eu recebo este toque, para isso, preciso estar com o corpo, com a escuta da pele aberta para esse fluxo de estímulos que atravessam o ambiente. E nesse duplo agir intenso, pode surgir um sentido via textura da materialidade sonora. São cruzamentos de interações sensoriais, minha pele toca a farinha, a farinha toca a minha pele, se mistura com o mel vermelho e encontra a vibração da minha voz. É deste ambiente sensorial que surge a vocalidade das palavras de um sertão imaginário, ou do sertão encarnado por cada uma delas. Um além da história ou um além do sentido logocêntrico da linguagem. É também permitir ser tocado pelo som da voz, permitir ser tocado pelo outro da voz.

Palavra que nasce de uma sinestesia. É isso que chamamos de vocalidade poética.



Figura 8 - Farinha. Captura de imagem de gravação do laboratório Vocalidades poéticas.2013

“Eis que agora os homens trocam entre si palavras como se fossem ídolos invisíveis, forjando nelas apenas uma moeda: acabaremos um dia mudo de tanto comunicar. [...] À imagem mecânica e instrumental da linguagem que nos propõe o grande sistema de mercado que vem estender sua rede sobre nosso Ocidente *desorientado*, à religião das coisas, à hipnose do objeto, à idolatria, a esse tempo que parece se ter condenado a ser apenas o tempo circular de uma venda perpétua, a esse tempo no qual o *materialismo dialético*, desmoronado, dá passagem ao *materialismo absoluto* oponho nossa descida em linguagem muda na noite da maté-

ria de nosso corpo pelas palavras e a experiência singular que cada falante faz, seja, palavra comunicadora, informativa, viciada em si e no outro. Por uma palavra na cena cada falador daqui, de uma viagem na fala; oponho o saber que nós temos, que existe, bem no fundo de nós, não algo do qual seríamos proprietários (nossa *par-cela individual*, nossa *identidade*, a *prisão do eu*), mas uma abertura interior, uma passagem falada”. (NOVARINA, 2009, p. 13)

Por uma experiência teatral que permita esse lugar de questionar a palavra-moeda, obediente a um sistema de mercado. Ou que seja única, aberta a um infinito de encontros de sentidos. Palavra apaixonada que vibra no entre bocas que desliza, choca, roça, que mistura línguas, sem existir um dono da língua.

Palavra como um beijo

Palavra que é dita pelo que é dado na sua sinestesia, na sua materialidade corpórea que entra na noite da matéria de nosso corpo, como diz Novarina (2009).
Palavra - sentido pelo que encontra de sentido na sua invenção.

Tritura as palavras, se gemtá-las para **com (por)**

MATERIALIDADE DA PALAVRA

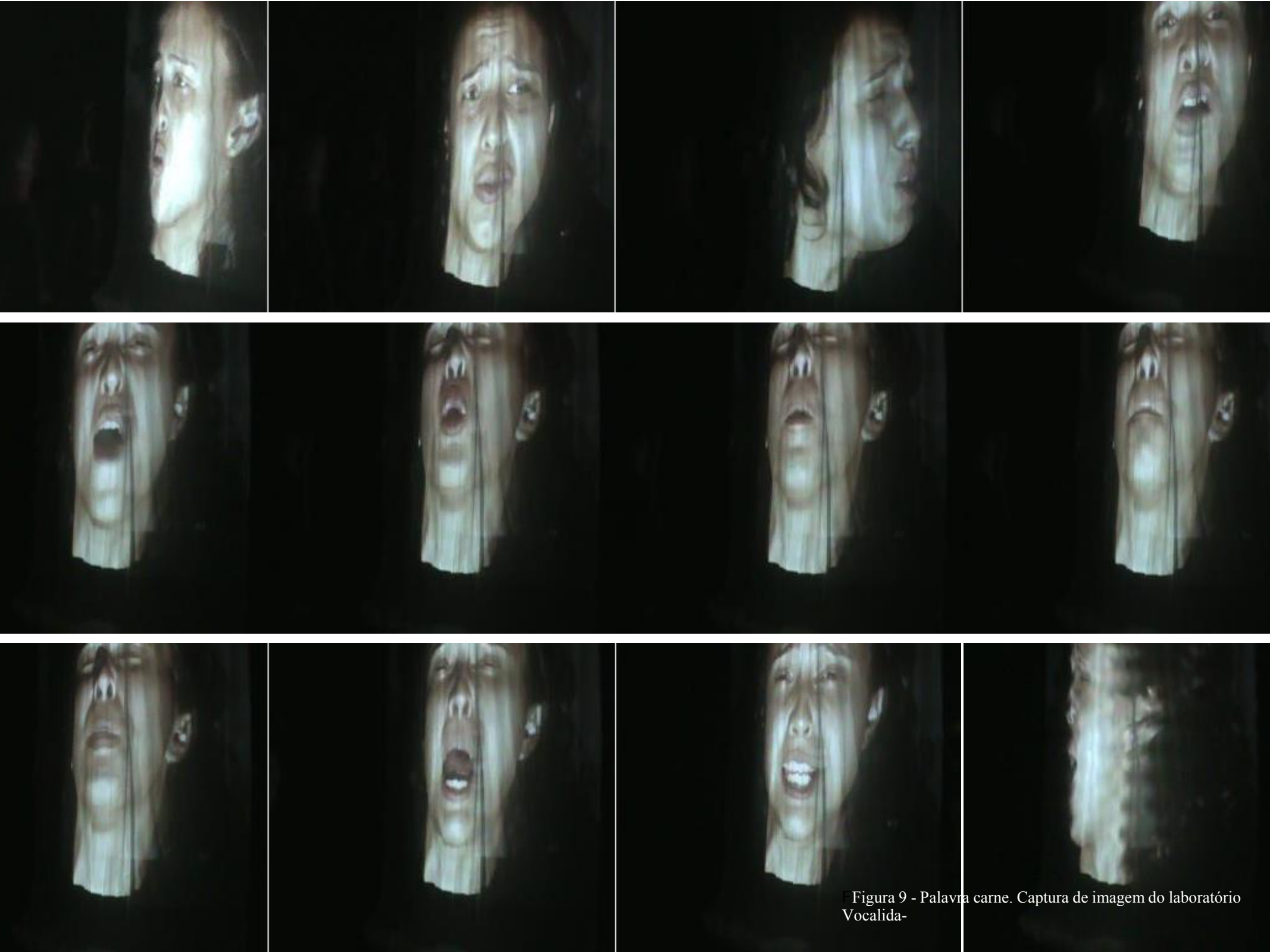


Figura 9 - Palavra carne. Captura de imagem do laboratório Vocalida-

E aquilo que o Teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades da expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra (ARTAUD, 1884, p. 114-115)

Texto como material – Trabalho a partir de fragmentos de *Flores D'América*

Abrirei meus lábios

Em tristes assuntos,

Para sufragar

Aos fiéis defuntos.

(DENYS, 2005, p. 28)

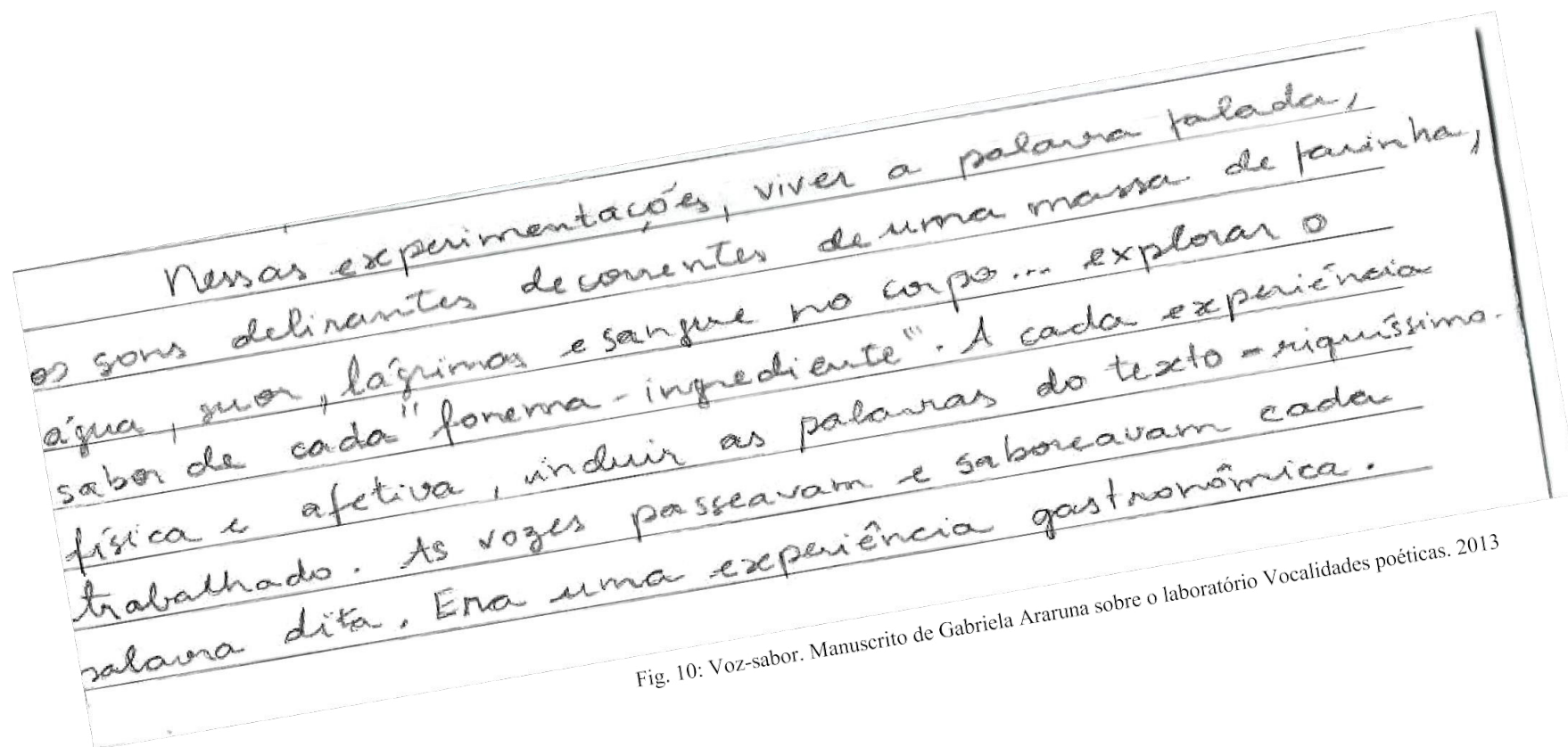
Buscar o esva zi a m e n t o dessas palavras, tentativas de **abrir** espaços outros. **RE** - crrrrri **aarrrrrrrr**

In-Corporar / Des-manchar-se nas palavras do que se é, deslizando o é

REINVENTAR

Técnica necessária. Mastigar as palavras, abrir a voz, pesquisar a dinâmica de ação de cada /F//o//n//e//m//a/

Falar não é comunicar. Falar não é trocar nem fazer escambo-das ideias, dos objetos-, falar não é se exprimir, designar, esticar uma cabeça tagarela na direção das coisas [...] *falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder. O mundo é por nós furado, revirado, mudado ao falar.* Tudo o que pretende estar aqui como um real aparente pode ser por nós subtraído ao falar. As palavras não vêm mostrar coisas, dar-lhes lugar, agradecer-lhes educadamente por estarem aqui, mas *antes parti-las e derrubá-las.* “A língua é o chicote do ar [...]”. (NOVARINA, 2009, p. 14-15, grifo nosso)



Nessas experimentações, viver a palavra falada, os sons delirantes deconstruídos de uma massa de farinha, água, suor, lágrimas e sangue no corpo... explorar o sabor de cada "fonema-ingrediente". A cada experiência física e afetiva, incluir as palavras do texto - riquíssimo trabalhado. As vozes passeavam e saboreavam cada palavra dita. Era uma experiência gastronômica.

Fig. 10: Voz-sabor. Manuscrito de Gabriela Araruna sobre o laboratório Vocalidades poéticas. 2013

Palavra linguagem-material

Palavra corpórea, que afeta, que age sobre a sensibilidade, sobre o meu corpo, sobre o teu corpo, simultaneamente.

A vocalidade poética necessita desarticular a fala. Mostrar a fala saindo da palavra, abrir as palavras “como frutas”. (NOVARINA, 2009, p. 44) Segmentar os seus parâmetros de emissão, separar os instantes de respiração, silêncio, sonorizações, articulação, ressonâncias.

Fazer com que o sentido-pensamento literalmente atravesse a expiração, encha uma inspiração, amplificando, numa espécie de caixa de ressonância, esses afetos materializados em vocalidades e amplificados por caixas de ressonâncias.

Tudo que é corpóreo, que afeta o corpo pela sua qualidade vibratória está no plano da materialidade da palavra



[...] criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com o objetivo de tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana. Mas nada disso pode servir se não houver por trás desse esforço uma espécie de tentação metafísica real, uma invocação de certas ideias não comuns cujo destino é exatamente o de não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente esboçadas. Essas ideias, que roçam na Criação, no Devenir, no Caos e que são todas de natureza cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio em relação ao qual o teatro se desacostumou. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos (ARTAUD, 1984, p. 115)

Figura 11- Beijando o mundo. Captura de imagem de gravação da apresentação de água, flores e anjinhos. 2013. Por Fábio José de Souza, com Angela Deyva e Hylnara Vidal na imagem.

Cena da palavra que não fecha, mas abre, permite movimento de vibração na vida, sensibilidade colocada em movimento, num estado de percepção mais interior, mais apurada. No rito do encontro de bocas que se abrem furando, mordendo, acariciando, beijando o mundo.

Palavra carícia	Palavra víscera	Palavra semsentido	Palavra nojenta
Palavra chicote	Palavra olho	Palavra luz	Palavra delícia
Palavra pensamento	Palavra palavra	Palavra teatro	Palavra chiada
Palavra impulso	Palavra língua	Palavra cindida	Palavra soco
Palavra oferenda	Palavra prece	Palavra ferida	Palavra perdida
Palavra carne	Palavra enigma	Palavra beijo	Palavra sombra
Palavra corpo	Palavra sexo	Palavra suave	Palavra dissecada
Palavra noite	Palavra sangue	Palavra roce	Palavra vibratória

Mas também a voz, a palavra sonorizada por aquele que conduz uma aula, um laboratório, um ensaio... também cria um tecido afetivo. Palavra esta que tem algo do gemido, do sussurrar. Voz destinada a tatilidade do outro. Palavra que vem ao nosso encontro. Vida da palavra que está na voz, no hálito da voz daquele que fala.

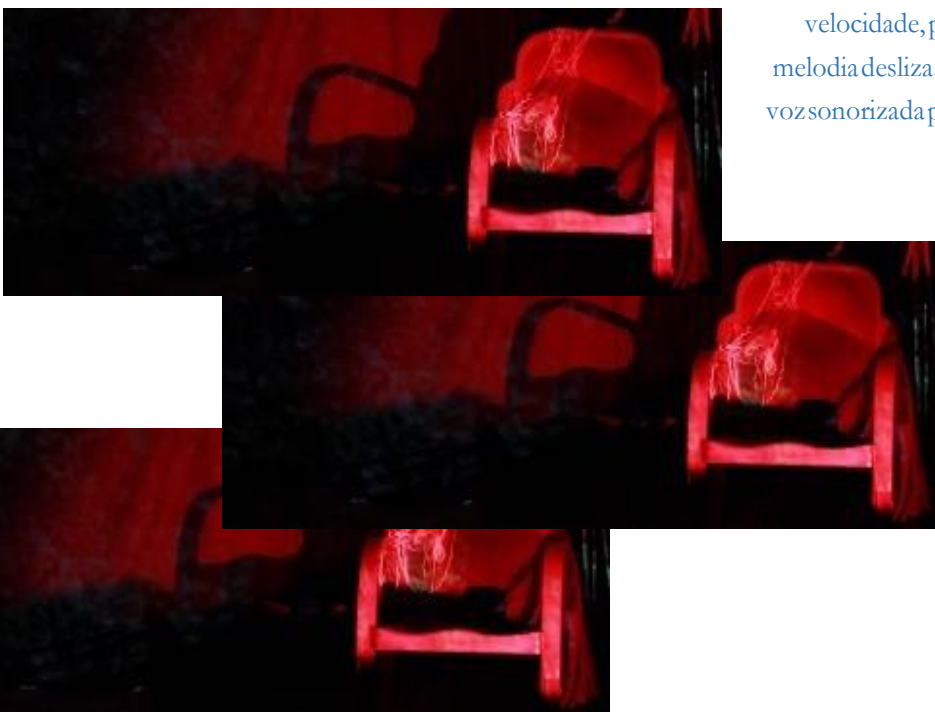
Palavra viva que pode proporcionar uma abertura.
Voz-Alimento para um imaginário encarnado.

Em algum lugar, em alguma referência da textura da voz que ressoa, aquele que ouve pode encontrar ecos, ecos... reverberações de sentidos na sua história sonora. “Ao fundo das vozes que escutamos no presente ressoa, como por causa de uma memória fisiológica, o eco das vozes perdidas”. (ZUMTHOR, 2005, p. 83)

Neste dia foi assim: depois do trabalho vivenciado pelo grupo todo, demos seguimento ao trabalho, apenas com a presença minha e da aluna-atriz Ângela Deyva. Após acionar via aquecimento, um corpo inteiro, em estado de vibração, pedi para Ângela buscar movimentos de balanço, de balançar, balançar, balançar, como uma cadeira de balanço, experimentando esses movimentos no nível alto, variando velocidade, propondo instantes de suspensão do movimento e deixando que uma melodia deslizasse na voz a partir das sensações suscitadas pelo balançar. Escutando a voz sonorizada por ela e observando a inteireza do seu corpo, fui jogando junto com ela,

pensando como provocar uma voz mais deslocada das referências representativas, buscando assim uma voz outra, presente, inteira. Após longa experimentação pedi para que fosse corporalmente para o nível baixo, experimentando agora um corpo que pode se deslocar apenas utilizando os membros superiores até chegar na cadeira de balanço. Coloquei no ambiente um fragmento do texto perto dela e pedi para ela vocalizar aquelas palavras.

Figura 12 - Balanço. Fotografia do laboratório
Vocalidades poéticas, por Fábio José de Souza 2013



ECOS DE TECIDOS AFETIVOS



Figura 13 - Mãos que acolhem. Captura de imagem de gravação do laboratório Vocalidades poéticas. Por Tarcísio Rocha. 2013.

[...] Uma vez posta em circuito, uma marca continua viva, quer dizer, ela continua a existir como exigência de criação que pode eventualmente ser reativada a qualquer momento. Como é isso? Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atraindo e é atraída por ambientes onde encontra ressonância (aliás muitas de nossas escolhas são determinadas por esta atração). Quando isto acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão [...] (ROLNIK, 1993, p. 2)

O processo de criação ativa um fluxo de memórias sonoras.

[...] A memória nesse plano é memória das marcas, ovos sempre atuais, sempre potencialmente geradores de novas linhas de tempo (ROLNIK, 1993, p. 4)

Ângela tem no corpo marcas de um Cariri religioso. Um dia, ela trouxe uma foto da casa da família. Hoje lá só vive o seu pai. Na foto da sala havia um santuário com flores de bem-me-quer bonita, margaridas brancas exalando suavidade. Padre Cícero, coração de Maria e Jesus, menino Jesus. Santuário antigo, que fica e reúne pessoas em volta para entoar cantos religiosos, o ofício da imaculada Conceição... Desde que aquela casa era de seu avô paterno. Lembrança sonora que fica como uma marca, um ovo que agora se atualiza no encontro com fragmento do texto de Denys, com o acessar de uma referência sonora da infância.

Histórias que, da processualidade do fazer corpos-vocais, no coletivo, vêm à tona no desejo de compartilhar.

São pistas que surgem de encontros singulares do processo.

Nordeste sonoro que surge reinventado pelos ecos de uma história de vozes misturadas, integradas a uma textura de afetos tecidas no processo de criação.

Mistura dos mais variados fluxos que compõem uma canção de saudade. Tendo essa saudade como evidência do eco, ou dos ecos dessa experiência.

Voz que vibra nas marcas da experiência

Experiência que vibra nas marcas da voz

Voz que marca e vibra na experiência

Experiência que marca a voz que vibra

Marca que vibra na voz da experiência

Marca que vibra na experiência da voz

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1984.

CAETANO, Patrícia. *O corpo intenso nas Artes Cênicas: procedimentos para o corpo sem órgãos dos Bartenieff Fundamentals e Body Mindy Centering*. 2012. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

DENYS, João. *Flores D'América*. Recife: UFPE, SESC Pernambuco, 2005.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

GODARD, Humbert. Olhar cego. In: CATÁLOGO LYGIA CLARK. Da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. Organizado pelo Musée de Beaux-Arts de Nantes/e pela Pinacoteca de São Paulo. Curadoria de Suely Rolnik e Corinne Desirens. 2004.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras 2009.

RANGEL, Juliana. *Voz em estado de escuta: por uma pedagogia em vocalidades poéticas no ambiente da cena*. 2014. 198 f. Tese (Doutorado em educação brasileira - eixo ensino de música) - Universidade Federal do Ceará, 2014.

ROLNIK, Suely. O corpo vibrátil de Lygia Clark. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2000. Caderno Mais.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva Ético/Estético/Política no trabalho acadêmico. *Caderno de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 2, 1993.

ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ateliê editorial, 2005.

EM FOCO

AFETIVIDADE EM COMPONENTES CURRICULARES VOLTADOS PARA A VOZ

AFFECTIVENESS IN SUBJECTS CONCERNING VOICE

*AFETIVIDAD EN COMPONENTES COM
OBJETIVO DE ESTUDIAR LA VOZ*

LARA BARBOSA COUTO

RESUMO

A partir do entendimento do estudo da voz como caminho para percepção de si e do outro, é possível considerar estratégias para o desenvolvimento de procedimentos que reforcem a qualidade da experiência relacional. Desenvolver a voz num sentido mais amplo, que abarca não apenas a exploração de recursos internos e criativos, mas também a inserção crítica do sujeito dentro do seu coletivo. A ideia se vincula a práticas que visam estabelecer relações baseadas no respeito e confiança mútua, sustentar uma comunicação aberta e fomentar a aprendizagem através da troca de conhecimentos e habilidades. Convoca também para um exercício de transposição das vivências para outros contextos, especificamente os estágios docentes, nos quais o aluno se converte em condutor da experiência. A discussão sobre o ensino da voz em cursos de licenciatura se deve ao fato de que, com eles, a experiência suscita reflexões a respeito de suas próprias experiências docentes e sobre a relação entre educação e afetividade. O contexto pretende fomentar o desenvolvimento de habilidades artísticas e pedagógicas voltadas para o desenvolvimento de maior percepção humanista do contexto de ensino e aprendizagem, planejamento de situações didáticas cooperativas e promoção de valores coletivistas, como solidariedade, compaixão e espírito de equipe.

PALAVRAS-CHAVE:

Desenvolvimento da voz.
Afetividade. Educação.
Procedimentos. Coesão.

ABSTRACT

From the understanding of voice studies as a path of perception of the self and others, it is possible to consider strategies for the creation of procedures which reinforce the quality of relational experience. Developing the voice, in a broader sense, which embraces not only the investigation and use of internal and creative resources, but also, the subject's insertion as a critic within the group. The idea is linked to practices which aim to establish relationships based on respect and mutual trust, to support an open communication and incite learning through the exchange of knowledge and abilities. It also invites an exercise of transposition of life experiences to different contexts, specifically the teaching internship, where the student becomes the conductor of the experience. The discussion concerning the teaching of voice in undergraduate teacher's courses is due to the fact that, with those students, the experience entails reflections upon their own teaching experiences and the relation between education and affectivity. The context intends to encourage the development of artistic and pedagogical abilities which concern the development of broader humanist perception of the learning and teaching context, the planning of cooperative didactic situations and the promotion of group values, such as solidarity, compassion and team spirit.

KEYWORDS:

*Voice development.
Affectivity. Education.
Procedures. Cohesion.*

RESUMEN

A partir del entendimiento del estudio de la voz como camino de percepción de uno mismo y del otro, es posible considerar estrategias para el desarrollo de procedimientos que refuercen la calidad de la experiencia relacional. Desarrollar la voz en un sentido más amplio, que abarca no sólo la investigación de recursos internos y creativos, sino también la inserción crítica del sujeto dentro de su colectivo. La idea se vincula a prácticas que buscan establecer relaciones basadas en el respeto y la confianza mutua, sostener una comunicación abierta y fomentar el aprendizaje a través del intercambio de conocimientos y habilidades. Convoca también para un ejercicio de transposición de las vivencias hacia otros contextos, específicamente las pasantías docentes, donde el alumno se convierte en conductor de la experiencia. La discusión sobre la enseñanza de la voz en cursos de licenciatura se debe al hecho de que con ellos la experiencia suscita reflexiones acerca de sus propias experiencias docentes y sobre la relación entre educación y afectividad. El contexto pretende fomentar el desarrollo de habilidades artísticas y pedagógicas dirigidas al desarrollo de una percepción humanista más amplia del contexto de enseñanza y aprendizaje, planificación de situaciones didácticas cooperativas y promoción de valores colectivistas, como solidaridad, compasión y espíritu de equipo.

PALABRAS-CLAVE:

*Desarrollo de la voz.
Afectividad. Educación.
Procedimientos. Cohesión.*



INTRODUÇÃO

ESTA REFLEXÃO SE INTERESSA pelo ensino de disciplinas relacionadas à voz em alunos do curso de licenciatura, especialmente no campo do Teatro. Para além do estudo de técnicas vocais, pretende-se pensar o desenvolvimento da voz num sentido mais amplo, que abarca não apenas a exploração de recursos internos e criativos da experimentação vocal, mas também a organização e expressão crítica de pensamentos dentro de um coletivo diverso. Diverso porque, frequentemente, tais turmas abarcam indivíduos com experiências muito diferentes, assim como diferentes são suas formas de desenvolver a criatividade, expressividade cênica e a comunicação de ideias: seja através do envolvimento em experiências de arte-educação, como na escrita acadêmica ou na expressão de um pensamento em público.

A complexidade que constitui tais turmas será aqui compreendida como um ponto positivo no desenvolvimento dos sujeitos que vivenciam a experiência de ensino-aprendizagem, na qual se inclui (não custa destacar) o próprio professor, que também se coloca em situação de troca e construção de conhecimentos. Dessa forma, o presente artigo pretende refletir sobre caminhos para a educação vocal e para a coexistência de sujeitos distintos dentro de um mesmo contexto acadêmico a ser construído coletivamente, tendo em vista o fomento ao dialogismo,

à efetividade e à diversidade. São direcionamentos que dialogam com objetivos referentes a cursos de licenciatura em teatro, que prezam por

Viabilizar um itinerário de formação universitária que seja auto-suficiente como formação profissional estrita, mas que seja, ainda, capaz de garantir alicerces sólidos para uma formação posterior, de ordem acadêmica, quando desejada. (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 2015, p. 12)

Como incentivar a autonomia discente no direcionamento de seus interesses artísticos e pedagógicos é um desafio constante ao docente. No caso aqui proposto, a noção de autonomia está relacionada ao desenvolvimento da capacidade de formular, defender e desenvolver proposições com base num conhecimento teórico e prático em ascensão. E ainda: flexibilizar as próprias ideias através do exercício da escuta e do diálogo. São habilidades que apontam para um contexto de aprendizagem emancipador através do desenvolvimento da voz, necessário para a formação de estudantes de licenciatura que futuramente desenvolverão, enquanto profissionais, suas próprias pedagogias de teatro.

Ainda sobre a autonomia, é importante ressaltar que se trata de uma habilidade a ser desenvolvida em relacionamento, através do incentivo à aderência ao grupo e à codependência. Esclarecendo: trata-se de instrumentalizar o aluno para melhor direcionar seus estudos, saciar sua própria curiosidade, solucionar problemas e se tornar mais independente em relação ao professor. Ao mesmo tempo, espera-se do estudante a capacidade de refletir e avaliar o contexto pedagógico no qual se está inserido, propor soluções que otimizem a experiência, contribuir para amenizar dificuldades de seus parceiros, dentre outros exemplos.

Por essa razão, os princípios pedagógicos que a seguir serão discutidos guiam-se pelo desejo de fomentar uma prática autônoma não individualista e, portanto, pautada no exercício de relacionamento entre os integrantes do contexto de ensino e aprendizagem. Inspira essa abordagem postulados sobre a afetividade/amorosidade dentro da sala de aula defendidos por Paulo Freire (1987) e conquistada pelo o Jogo (Huizinga) e outros disparadores.

Outro ponto de reflexão se refere à forma como trabalhar as diferenças existentes numa mesma turma, não no sentido de “desatar nós” e construir um grupo homogêneo, mas assumir a multiplicidade como um valor para a criação, como um “[...] desafio e como uma motivação para pensar”. (MORIN, 1998, p. 176) Em resumo, deseja-se aqui levantar questões e caminhos para o desenvolvimento de uma aprendizagem em voz voltada para determinados valores como alteridade, escuta e solidariedade.



SENTIMENTO DE *ENSEMBLE*, COESÃO E AFETIVIDADE

Quando Michael Chekhov (2010) reflete sobre a formação do ator, chama a atenção para a importância de aspectos referentes à interação do sujeito com os demais integrantes do conjunto criador. Segundo Chekhov, o processo de formação envolve o desenvolvimento de habilidades voltadas para a percepção do outro, para o aprofundamento da qualidade de interação. O autor destaca que parte do desenvolvimento individual abrange o amadurecimento da sensibilidade para identificar e colaborar com os impulsos criativos de seus companheiros:

Um *ensemble*, um conjunto improvisador, vive num constante processo de dar e receber. Uma pequena indicação de um parceiro – um olhar, uma pausa, uma entonação nova e inesperada, um movimento, um suspiro ou mesmo uma mudança quase imperceptível de ritmo – pode converter-se num impulso criativo, num convite [...]. (CHEKHOV, 2010, p. 49)

Chekhov (2010) aponta para a importância do desenvolvimento do que ele chama de *sentimento de ensemble*. Desenvolver um sentimento de grupo solicitaria, de cada integrante, predisposição para identificar e acolher as qualidades individuais de cada integrante do coletivo. Para tanto, o conjunto não deve ser visto como

um agrupamento impessoal, e sim como um encontro de especificidades que compõem a equipe. Com suas palavras, Chekhov reflete sobre o valor da alteridade dentro da condução de um processo criativo ou de formação. Processo que se aperfeiçoa a partir do encontro e troca de conteúdos entre individualidades distintas que trabalham para o melhor desenvolvimento de todo o coletivo. Um trabalho que envolve, como já dito na citação acima, um constante movimento de dar e receber, no qual o artista não se desenvolve em toda sua potência sem o contato com o outro. Desenvolver o *sentimento de ensemble*, portanto, implica em abrir o campo de sensibilidade para perceber os parceiros de cena e colocar-se em diálogo nos níveis mais sutis, reconhecendo os estímulos mais suaves da interação. O fortalecimento de um sentimento de grupo contribui para aumentar a eficiência da comunicação entre os participantes do coletivo e, com o devido direcionamento, ajuda a reforçar a intimidade e a transformar a sala de aula num ambiente de crescimento não apenas profissional, mas afetivo.

Nos cursos de licenciatura em Teatro e Artes Cênicas, a discussão em torno de procedimentos vocais frequentemente provoca diversos debates não apenas sobre as vivências em sala de aula, mas também a respeito de suas próprias experiências docentes e aspectos voltados para a educação. Discutir o papel da afetividade dentro da sala reforça a importância da construção de um espaço de ensino-aprendizagem agradável, favorável, no qual são estimuladas interações sociais amistosas e atitudes positivas em relação ao grupo. Ter um ambiente atrativo é um dos fatores que colabora com o desenvolvimento dos alunos, ajudando a reforçar a coesão grupal.

Carron, Hausenblas e Eyes (2005) definem coesão como um processo dinâmico de aproximação entre os indivíduos de um coletivo, que favorece a união, potencializa o alcance dos objetivos comuns e reforça a satisfação afetiva de seus integrantes. A coesão refere-se tanto ao grupo como um todo, quanto aos seus indivíduos em específico, de maneira que o grupo se torna mais coeso quanto mais consegue identificar e atender às necessidades individuais. A coesão em sala de aula influencia na qualidade do desenvolvimento das tarefas, ajudando a construir um ambiente propício para a prática da cooperação, forma de interação necessária para desenvolvimento da afetividade.

Um ambiente afetoso não constitui aquele em que há ausência de conflitos, ou as atitudes docentes e discentes não é problematizada. Pelo contrário, construir espaços afetuosos serve ao propósito de justamente estimular o exercício crítico sobre si, o próximo e o coletivo como um todo. A crítica, no caso, é considerada como forma de cooperação com os trabalhos individuais, observações compartilhadas com o intuito de contribuir para um melhor desenvolvimento artístico do sujeito ou aperfeiçoar o relacionamento do coletivo. Para Sánchez Gómez e Pérez Samaniego (2005), dinâmicas de cooperação tendem a criar espaços de problematização do desempenho do grupo, assim como dos rendimentos individuais. Neles, os participantes avaliam a qualidade do próprio desempenho, assim como dos demais, não com o objetivo de desmerecer o feito do outro, mas para aprimorar suas habilidades e potencializar o desenvolvimento geral. Trata-se de um exercício de comunicação voltado para o acolhimento, no qual a crítica também pode ser vista como um instrumento de afeto, uma vez que demonstra preocupação com o sujeito e interesse pelo seu bom desenvolvimento.

O estudo da voz é aqui compreendido como um caminho de percepção de si e do outro e se vincula a práticas que visam estabelecer relações baseadas no respeito e confiança mútua, sustentar uma comunicação aberta e fomentar a aprendizagem através da troca de conhecimentos e habilidades entre os participantes. É uma abordagem que compreende o aprendizado como um processo relacional e dialoga com um conjunto de princípios educacionais baseados na afetividade, dentre os quais se insere a pedagogia de Paulo Freire (1987).

Quando Freire defende uma educação dialógica, insiste na importância da relação intersubjetiva para a formação de um sujeito crítico. Aprender, portanto, se desdobra no desenvolvimento cognitivo, afetivo e social, de maneira que se faz fundamental para a crescimento humano colocar-se criticamente em relação com o mundo e com o outro. Nesse processo, a qualidade amorosa no estabelecimento das relações constitui, na visão de Freire, um fundamento para a existência do diálogo. Justamente por isso, o autor critica uma formação sustentada pela dominação, estrutura que impossibilita a realização de um diálogo real:

Nesta (a relação de dominação), o que há é patologia de amor: sadismo em quem domina; masoquismo nos dominados. Amor, não,

porque é um ato de coragem, nunca de medo, o amor é compromisso com os homens. Onde quer que estejam estes, oprimidos, o ato de amor está em comprometer-se com sua causa. A causa de sua libertação. Mas, este compromisso, porque é amoroso, é dialógico. [...] Se não amo o mundo, se não amo a vida, se não amo os homens, não me é possível o diálogo. Não há, por outro lado, diálogo, se não há humildade. [...] Como posso dialogar, se alieno a ignorância, isto é, se a vejo sempre no outro, nunca em mim? [...] Como posso dialogar, se me fecho à contribuição dos outros, que jamais reconheço, e até me sinto ofendido com ela? Não há também, diálogo, se não há uma intensa fé nos homens. Fé no seu poder de fazer e refazer. De criar e recriar. Fé na sua vocação de *ser mais*. (FREIRE, 1987, p. 45-46)

Aprender, como experiência relacional e dialógica, implica no desenvolvimento do senso de interdependência entre os sujeitos que compartilham de uma mesma experiência criativa e/ou didática. A percepção da interdependência está relacionada ao aumento da transferência de saberes entre os participantes, assim como a valorização do estilo pessoal de cada aluno e suas necessidades específicas. O contexto de ensino-aprendizagem, dessa maneira, media o desenvolvimento dos seus participantes, possibilita a articulação dos materiais pessoais e a interpenetração dos territórios de criação. Por outro lado, convoca o desenvolvimento de “habilidades de relacionamento” (BROTTO, 1999) e estimula a aprendizagem afetiva.

A afetividade está relacionada à pré-disposição de um indivíduo a se afetar pelos acontecimentos que o rodeiam através de sensações. Ser afetado por um evento implica em não estar indiferente a uma situação, ainda que ela não seja uma experiência pessoal. Para Wallon (1995), a afetividade deriva das emoções, sentimentos e da paixão. A emoção consiste na exteriorização da afetividade pela expressão corporal espontânea e constitui um dos primeiros instrumentos de sociabilidade. Ela transparece nos primeiros contatos entre o indivíduo e o ambiente e pode ser observada desde o início da vida, a partir, por exemplo, das reações de um bebê. Já os sentimentos correspondem à expressão controlada da afetividade. Trata-se da habilidade de disfarçar o que se sente ou conseguir se expressar através da linguagem. Por fim, a paixão caracteriza-se pelo autocontrole

perante uma ação, no sentido de reprimir uma emoção considerada inadequada, como por exemplo ciúmes ou inveja.

Trabalhar a afetividade, portanto, significa desenvolver diferentes aspectos do relacionamento íntimo consigo e envolve diversas qualidades, dentre elas: maior desenvolvimento da própria sensibilidade e habilidades para administrar os sentimentos e emoções de forma a dar a eles um direcionamento inteligente. Por outro lado, o desenvolvimento da afetividade se estabelece a partir de interações sociais, ou seja, não demanda apenas de um trabalho interno, mas também o desenvolvimento de habilidades de socialização, que envolvem: capacidade de percepção das emoções do outro, propensão a se afetar pelas questões do outro, predisposição para cooperar com o bem-estar alheio, aptidão para oferecer e aceitar ajuda, inclinação para expressar os próprios sentimentos e opiniões de maneira eficaz, dentre outros aspectos. Dito isso, é importante reconhecer a importância da afetividade para o desenvolvimento do sujeito e as necessidades em torno da criação de um ambiente de aprendizagem amoroso e acolhedor.

Estudos desenvolvidos por Wallon (1979) e Vygotsky (1998) reforçam a íntima relação entre o ambiente social e o desenvolvimento do indivíduo em suas diversas áreas: desde a moralidade até o cognitivo. O amadurecimento artístico não poderia estar de fora e tende a se fortalecer na medida em que os alunos são valorizados como sujeitos pensantes e propositores, o que significa, inclusive, abrir espaços para o questionamento de escolhas desenvolvidas pelo próprio docente.

Tanto os professores, como os alunos apresentam necessidades afetivas em relação à experiência de ensino-aprendizagem. O aluno, quando não se sente nutrido pelos seus companheiros e professores, tende a demonstrar menor ânimo para realizar as atividades em sala de aula, o que muitas vezes afeta o seu desempenho. O professor, por sua vez, diante de um baixo retorno afetivo pode se sentir frustrado e se distanciar emocionalmente da experiência de ensino-aprendizagem. Por esse e outros motivos já citados, destaca-se mais uma vez a necessidade de se desenvolver mais investigações voltadas para um contexto de ensino e aprendizagem artístico amoroso, que fomente o exercício da alteridade e contribua para a formação de indivíduos mais empáticos, solidários e flexíveis. Tais princípios servem de inspiração para a proposição dos procedimentos e estratégias

de desenvolvimento vocal que serão descritos a seguir, entendendo a voz como instrumento de expressão individual e de integração e convívio comunitário.



CAMINHOS AFETUOSOS PARA UMA INVESTIGAÇÃO VOCAL

Grotowski (1971, p. 126) define a voz da seguinte maneira:

A voz é um prolongamento do nosso corpo, no mesmo sentido que nossos olhos, que nossos ouvidos, que nossas mãos: é um órgão nosso que nos prolonga em direção ao exterior e que é no fundo uma espécie de órgão material com o qual podemos tocar.

A voz pode ser assumida como um recurso de prolongamento em direção ao outro, como ferramenta de contato. Ao considerar a voz como um órgão que alarga a possibilidade de toque, é possível conceber as diversas modalidades do tocar e suas consequências: voz que acaricia, massageia, fere, esfria, aquece.... É um ponto de vista que convoca o aluno a pensar a voz como experiência multissensorial. No plano relacional, chama a atenção para a questão do direcionamento do som e seus efeitos sobre o destinatário.

Os efeitos do som, por sua vez, constroem diferentes significados, seja pelos conteúdos presentes na palavra dita, nas sensações despertadas pelas texturas vocais, ou pelas imagens que a fala provoca. Nos procedimentos que aqui serão relatados, esses três aspectos, (palavra, textura e imagens) são trabalhados em dinâmicas voltadas para duas direções: “a voz que reverbera em mim” e “a voz que reverbera no outro”. Ou seja, envolve experimentar as sensações que a emissão sonora provoca no próprio indivíduo que a produz, e solicita também a investigação dos efeitos do uso dos recursos vocais nos companheiros de sala, verificando como diferentes vozes afetam a sensibilidade particular de cada aluno. Em suma,

trata-se de um caminho metodológico que explora a relação aparentemente paradoxal entre autonomia e interdependência.

Edgard Morin (2003) reflete sobre autonomia e dependência, considerando uma relação de coexistência. O indivíduo pode ser autônomo e dependente na medida em que consegue estabelecer relações e, ao mesmo tempo, diferenciar-se, estabelecer modos específicos de se colocar:

Para sermos nós próprios, é-nos preciso aprender uma linguagem, uma cultura, um saber e é preciso que esta cultura seja bastante variada para que possamos fazer a escolha no stock das ideias existentes e refletir de maneira autônoma. [...] A autonomia alimenta-se da dependência (MORIN, 2003, p. 96)

Em outras palavras, é a partir da convivência que o sujeito entra em contato com diversas possibilidades de existência. Essa diversidade oferece caminhos de transformação que fortalecem o indivíduo na medida em que ele descobre ferramentas para nutrir-se de relações de interdependência. Para potencializar o exercício de alteridade, o ideal é construir um ambiente de trabalho no qual se compreende as delicadezas em torno do trabalho da voz e seja permitida a livre experimentação, sem o julgamentos e preocupações em torno dos diferentes tipos de produção sonora.

O encorajamento a uma experimentação livre de censuras propicia a consolidação de contextos de aprendizagens mais positivos e produtores. Grotowski (1971) concorda com esse ponto, uma vez que defende que deve haver um esforço no sentido de criar uma atmosfera de trabalho na qual o ator sinta que tudo é aceito e entendido. “Muitas vezes é no momento exato em que compreende isto que o ator se revela”. (GROTOWSKI, 1971, p. 166) Indo mais a fundo na questão, percebe-se uma relação entre “ambiente positivo” e “predisposição a correr riscos”, em que este último depende, dentre outros fatores, de uma relação previamente estabelecida com o condutor ou os demais integrantes do grupo de experimentação. Relação esta que envolve sentimentos de confiança e respeito.

O caminho aqui proposto para favorecer a construção de um ambiente propício para a investigação em coletivo é através de jogos e dinâmicas conjuntas. O jogo mobiliza recursos do aluno que o ajudam a imergir do plano do cotidiano para o plano da criação, repercutindo em vários aspectos. Ao se colocar em situação de jogo, o indivíduo se abre a novas formas de relacionamentos com seus parceiros e com ele mesmo. Conforme Huizinga (1980, p. 3), “no jogo existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas de vida e confere um sentido à ação”. A ação investigativa adquire novos significados na medida em que procura atender às demandas impostas – não pelas relações sociais como normalmente são estabelecidas –, mas pelo próprio ato de jogar. O jogo se torna, portanto, cada vez mais potente conforme aumenta a entrega dos jogadores às situações que ele cria.

As dinâmicas também se enquadram como jogo, mas podem ser identificadas como práticas menos regulamentadas, nas quais é possível administrar procedimentos que servem de gatilho para intensificar a aproximação entre indivíduos de um grupo. Nesse contexto, as dinâmicas vocais tendem a funcionar melhor conforme os participantes diminuem a racionalização do que está sendo feito para dar vazão à própria intuição e sensibilidade. Conforme abandona o controle racional, o indivíduo deixa-se contaminar pelas sensações do acontecimento. Ele abre mão da lógica cotidiana para se expressar dentro da lógica de um corpo/voz em experimentação e, portanto, em risco. Tal vertigem expõe o participante a variadas formas de se estar no mundo e em relação com ele, talvez assim se aproximando do que Deleuze (1997, p. 15-19) chama de “plano de imanência”:

Não é uma questão de perceber e ou sentir algo, mas sim de ser algo, estar inteiro no aqui e agora. É como se a necessidade de existir fosse sustentada e preenchida por cada instante de vazio. Não é nada psicológico, emocional, racional... é verdade, consciente, sagrada, humana, corporal... é a sensação real de que cada fibra de minha musculatura se encaixa com o chão, o ar, o vento, a temperatura, o cheiro, o outro, os outros.

Esse sentimento de integração se alimenta de um constante dar e receber, deixar-se levar pelos impulsos gerados pelo relacionamento e mover energias para

o surgimento de novos impulsos. Quando o grupo consegue estabelecer uma atmosfera sonora propícia para a produção de imagens e sensações, o exercício rompe com a investigação fria de recursos vocais e se instala o campo da vivência.

Um possível caminho para instalar atmosferas sonoras criativas é a partir da sonorização de imagens. O exercício, que recorrentemente é usado em experimentações em torno da voz, consiste em pedir para que os participantes construam coletivamente uma paisagem sonora compatível com imagens como: cume de uma montanha gélida, fundo do mar, floresta tropical, farol em dia de tempestade. O objetivo é que tais imagens convoquem o uso de recursos vocais e criativos, acionando a memória e imaginação para o cumprimento das tarefas. Ele pode ser desenvolvido primeiramente com os alunos deitados, de olhos fechados, visualizando internamente a paisagem que se deseja compor; e posteriormente com a turma em movimento, com os olhos abertos, experimentando a interação do corpo com os diferentes cenários propostos.

Com o intuito de reforçar a relação entre o uso da imaginação e a sensibilização de emoções e sentimentos, é proposto também o exercício de sonorização de imagens afetivas. A dinâmica consiste em convidar os participantes a produzir um som de saudade, ausência, ciúmes ou de paixão. Ao condutor, sugere-se a escolha de sentimentos mobilizadores e uma abertura para o uso da voz falada e cantada. Outro aspecto importante é o estímulo à interação, de modo que talvez os alunos precisem ser incentivados a manter os olhos abertos e estabelecer contato com seus parceiros durante a vivência.

Frequentemente, após um exercício de sonorização de imagens, os alunos demonstram um desejo de partilhar, não apenas suas sensações, mas também experiências pessoais. Para isso se institui a roda de conversa, avaliação coletiva da experiência que pode ser direcionada para aumentar a intimidade entre os integrantes, fomentando sentimentos de empatia às histórias individuais e às dificuldades de cada um no desenvolvimento da prática.

O aspecto relacional também pode ser incentivado no desenvolvimento de exercícios de respiração e ressonância. Para Marlene Fortuna (2000), é através da respiração correta que o ator consegue estabelecer conexões mais eficientes com

o ambiente, sensibilizando seu aparato físico para as percepções da experiência. A respiração pode ser usada para amenizar estados de ansiedade e para ajudar o aluno a se centrar no contexto de ensino-aprendizagem. Uma forma de abordar o bom uso da respiração em relacionamento é através da figura do anjo. O anjo seria aquele aluno que desempenha uma função de cuidador, ele propicia condições favoráveis para a investigação do outro, realizando diferentes funções no sentido de colaborar, apoiar, orientar ou incentivar uma ação. No caso, a turma pode ser dividida em duplas, nas quais um participante exerce a função de anjo. O outro, em pé e de olhos fechados, procura respirar profundamente e observar seus próprios movimentos respiratórios. Enquanto isso, o anjo busca contribuir conforme suas observações do parceiro: ele pode massageá-lo ao notar alguma tensão corporal, ou corrigir a sua postura. Pode colocar as mãos sobre seu diafragma (para estimular uma respiração diafragmática) ou sobre as costelas (para sugerir maior movimentação intercostal). O ideal é que o contato entre o participante e seu anjo seja não verbal, de modo a estimular outras formas de comunicação.

O anjo pode ser inserido em diversas metodologias de investigação de recursos pessoais. Estar na função de anjo coloca o participante em diálogo com as questões que envolvem o uso da voz em cena, mas dentro de uma perspectiva mais distanciada. Não se trata de um pensar/sentir a voz produzida nas especificidades de seu próprio corpo, mas o reconhecimento, através da observação do outro, de aspectos que interferem na produção sonora, como postura, tensão corporal, intencionalidade criativa, dentre outros exemplos. Ao mesmo tempo, trata-se de um importante exercício do cuidar, colocar-se a serviço do outro, atitude que ajuda a trabalhar diversas habilidades de relacionamento.

Outro aspecto que pode ser abordado tendo em vista a aproximação dos sujeitos diz respeito às frequências vibratórias do som. Janaína Martins (2008) descreve a proposição intitulada Abraço Sonoro como um jogo vocal-corpóreo que tem como objetivo pesquisar o poder da voz de tocar energeticamente os corpos e assim despertar sensações e imagens. O exercício se inicia quando os participantes se organizam em dois círculos, um dentro do outro. Quem está do lado de fora emite, em intencionalidade energética, um abraço sonoro em direção ao círculo de dentro. Quem está na roda de dentro se dedica apenas a perceber o som e dar vazão à própria imaginação e sensibilidade. O objetivo original do jogo é provocar

a percepção dos participantes a respeito da materialidade do som e sua capacidade de estimular o tato a partir de suas vibrações. Tende também a ampliar a consciência para uma sensibilidade mais sutil. Nesse caso, a voz que o outro oferece serve de estímulo para aprofundar a consciência corporal de quem escuta. É um convite à sensibilização no qual qualidades vibratórias podem interferir em padrões de respiração e no comportamento corporal dos participantes do jogo.

Na prática do ator, constatamos as relações entre a audição e a consciência vocal criativa: a escuta dos harmônicos, dos sons dentro dos sons, propicia a ampliação da consciência criativa sobre as sutilezas energéticas que envolvem a vocalização poética. O corpo atua na ressonância como filtro de sons e transformador vibratório, de forma que as frequências vibratórias da voz têm o poder de modificar a nossa própria frequência vibratória, trazendo novas qualidades de movimento e consciência. Trata-se da escuta dos sons como geradores de consciência. Nas dinâmicas do movimento, a escuta do corpo leva ao contato interno com a própria sabedoria corpórea. Assim, abre-se o corpo à percepção do potencial de sinestesia do toque do som, influenciando, na criação, nas qualidades dinâmicas do movimento, nos estados corporais e imaginários despertados, e nas trocas criativas em relação aos sons dos colegas na criação cênica. (MARTINS, 2008, p. 77)

O exercício do abraço sonoro pode ser um interessante caminho de sensibilização auditiva, vocal e afetiva. É interessante destacar a intencionalidade afetiva durante a emissão do som. Abraçar carinhosamente o outro através da voz, afagar. Para quem está na roda de dentro, receber o som também é receber vibrações positivas, receber carinho. Como os participantes invertem as funções na segunda etapa do exercício, o Abraço Sonoro se realiza como jogo de ofertar e receber vibrações sonoras e energéticas como um presente.

Outro procedimento que fomenta a sensibilização do ouvir através de dinâmicas relacionais é o jogo do sussurro. O jogo se estabelece dividindo a turma em dois grupos, A e B, sendo que o grupo A se espalha pelo espaço e fecha os olhos. Os integrantes do grupo B ficam encarregados de visitar os participantes do grupo A,

sussurrando coisas ao seu ouvido. A ideia é expressar vocalmente as sensações que aquela pessoa lhe desperta no momento, sem que isso necessariamente se organize numa fala coerente ou mesmo em palavras. Ao final, os grupos se invertem no desempenho de suas funções.

O jogo do sussurro também contribui para o reforço da intimidade e provoca seus participantes a externalizar sentimentos e sensações que diferentes pessoas despertam em si. Para quem apenas escuta, se instala uma experiência de percepção de quais reações sua presença provoca na interação com seus companheiros. Aprofunda-se também habilidades voltadas ao ouvir e identificar diferentes texturas vocais no processo de construção de sensações e imagens. Se no abraço sonoro o som é produzido e recebido coletivamente, aqui a experiência é mais particular e fragmentada e possibilita formas distintas de emissão vocal, como a voz falada e cantada.



CONCLUSÃO

A voz pode ser compreendida como um instrumento de produção de relacionamento. Através da emissão vocal, o sujeito prolonga suas potencialidades de interação social e, por isso mesmo, de transformação do ambiente em que vive. Dentro do curso de licenciatura, reforçar a importância do uso artístico, afetivo, político e ético da voz tem especial importância, uma vez que se dedica à formação de artistas educadores que irão futuramente dar voz a diferentes públicos: crianças, adolescentes, adultos, idosos, pessoas de diferentes gêneros, escolaridades, religiões e orientações sexuais.

Expressar-se pela voz pode ser uma aventura de autoconhecimento, de organização da atividade interior e manifestação de singularidade. Nessa jornada, é através da melhor percepção de si e das próprias singularidades que se constrói um discurso de diversidade, de reconhecimento e valorização das particularidades do outro. O contexto de ensino e aprendizagem, dessa maneira, se converte

num constante exercício dialógico da alteridade, prática cada vez mais necessária na contemporaneidade.

Dialogo que se estabelece através de uma fala respeitosa e escuta atenta, que também inclui o ato de silenciar, que é onde se sedimenta a experiência. Atividade que quando praticada como exercício de afetividade, também se desdobra no fortalecimento da humildade, elemento crucial para o dialogismo, segundo Freire (1987, p. 46, grifo do autor):

Como posso dialogar, se alieno a ignorância, isto é, se a vejo sempre no outro, nunca em mim? Como posso dialogar, se me admito como homem diferente, virtuoso por herança, diante dos outros, meros 'isto', em quem não reconheço *outros* eu?

Colocar-se em diálogo, como ato de humildade, pode ser um exercício desafiador diante de um movimento de crescente individualismo e radicalização das ideias. As práticas apresentadas nesta reflexão procuraram sinalizar as necessidades de procedimentos baseados no reconhecimento da complexidade, que a partir da alteridade, buscam desenvolver aprendizagens pela via do afeto. O jogo, como instrumento operador, é dirigido com o intuito de fomentar a cooperação entre os participantes, desestimulando a competitividade violenta e a arrogância.

Levantou-se, ainda, uma reflexão em torno dos artistas e educadores que estão em processo de formação, e a necessidade de reforçar alguns valores, como solidariedade, humildade, cooperativismo e gentileza. São alunos que serão confrontados – nos estágios e depois nas atividades profissionais – com dificuldades de relacionamentos em decorrência de experiências em ambientes repressivos, o que afeta a predisposição para a escuta afetuosa ou o diálogo franco e respeitoso. É importante, portanto, reforçar o debate em torno de tais questões desde antes, chamando a atenção para a relevância do afeto como potencializador da aprendizagem e como caminho pedagógico a ser explorado.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G. M. M. *Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam*. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CARRON A. V.; HAUSENBLAS, H. A.; EYS, M. A. *Group Dynamics in Sport*. Morgantown. West Virginia University: Fitness Information Technology, 2005.
- CHEKHOV, M. *Para o ator*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- BROTTO, F. U. *Jogos cooperativos: o jogo e o esporte como um exercício de convivência*. 1999. 197 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- DELEUZE, G. *A imanência: uma vida. Imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: UEL, 1997.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FORTUNA, M. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Editora Annablume, 2000.
- SÁNCHEZ GÔMEZ, R.; PÉREZ SAMANIEGO, V. A aprendizagem através de jogos cooperativos. In: MURCIA, J. A. M. (Org.). *Aprendizagem através do jogo*. Tradução: Valério Campos. Porto Alegre: ARTMED, 2005.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- HABEYCHE, G. C. *Banquete de imagens: a complexidade do instrumento vocal*. 2003. 145 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- HUIZINGA, J. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MARTINS, J. T. *Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator*. 2008. 198 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- MORIN, E. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- MORIN, E. *X da questão: o sujeito à flor da pele*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- SILVA, T. C. *Treinamento do ator: plano para a reinvenção de si*. 2009. 146 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- VIYGOTSKY, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- WALLON, H. *Uma concepção dialética do desenvolvimento infantil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- WALLON, H. *Do acto ao pensamento*. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

LARA BARBOSA COUTO: é Atriz, pesquisadora e professora. Doutora e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

EM FOCO

PROMESSAS DA VOZ:
TRADIÇÃO, TRANSMISSÃO
E MEMÓRIA

*VOICE ENDEAVORS: TRADITION,
TRANSMISSION AND MEMORY*

*PROMESAS DE LA VOZ: TRADICIÓN,
TRANSMISIÓN Y MEMORIA*

JERUSA PIRES FERREIRA

FERREIRA, Jerusa Pires.
Promessas da voz: tradição, transmissão e memória.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **147-162**, 2018.1

RESUMO

Trata-se de roteirizar e apresentar pontos de vista fundamentais para uma aproximação à obra de Paul Zumthor, no que concerne à sua teorização e experiência, situando-o, enquanto medievalista, conhecedor profundo de repertórios e estudioso do seu tempo, atento às novas possibilidades de expressão e atos comunicativos. Mostra-se a ligação estabelecida com o Brasil, nossas culturas orais, laboratório de observações que conduziu, no universo a definir-se como poéticas da voz e da performance.

PALAVRAS-CHAVE:

Medieval. Oralidade.
Poéticas. Memória.
Performance.

ABSTRACT

We present here some basic perspectives towards an approach to Paul Zumthor's contribution, concerning his theoretical trends and also his experience. Here his works as a medievalist appear, discussing repertories and procedures, connected to his contemporary attitude, always linked to new ways of performing and communicate. It is also underlined his contact with Brazil, our vivid oral cultures, which constitute for him a laboratory, which confirms his poetics of voice and performance.

KEYWORDS:

*Medieval. Orality. Poetics.
Memory. Performance.*

RESUMEN

Se trata de guiar y presentar los puntos de vista fundamentales para una aproximación a la obra de Paul Zumthor, en lo que concierne a su teorización y experiencia, situándolo, como mediador, conocedor profundo de repertorios y estudiosos de su tiempo, atento a las nuevas posibilidades de expresión y actos comunicativos. Mostrando la ligación establecida con Brasil, nuestras culturas orales y laboratorios de observaciones que condujo, definidos de forma universal como Poéticas de la Voz y de la Performance.

PALABRAS-CLAVE:

*Medieval, oralidad, poéticas,
memoria, performance.*



INTRODUÇÃO

O *ESSAI DE POÉTIQUE MÉDIÉVALE* (1972) foi mesmo uma revolução no campo dos estudos medievais, e tenho repetido o tema em várias ocasiões. A partir daí, o filólogo, medievalista, poeta, completou o grande salto teórico que vinha ensaiando, rumo às poéticas da voz e suas promessas.

Em questão, um modo novo de ver a tradição “literária” do medievo, participando de uma cultura de dominante oral e teatral, de espaços/tempos que lhe são próprios.

E então ele dizia para ouvidos assustados e conservadores, com dificuldades em assimilar, que:

A poesia medieval, a despeito de seu caráter às vezes refinado e de sua difusão relativamente fraca se aparenta mais aos *mass-media* do que a uma literatura, que se dirige a um consumo individual pela leitura. A voz detinha o monopólio da transmissão: palavra soberana, emanção de um verbo. (ZUMTHOR, 1972, p. 38)

Retoma em *A letra e a voz*, livro que é percurso, *síntese* e confirmação de alguns pontos de vista:

Os jograis, recitantes, os menestréis, gente da palavrpronunciada formam a imensa maioria daqueles para quem a poesia se insere na existência social, por obra da voz, único *mass medium* existente então. E quanto melhor o texto se presta ao efeito vocal, mais intensamente preenche sua função. (ZUMTHOR, 1993, p. 286)

Em carta, ele acrescenta que o fato capital é o da poesia medieval situar-se antes do corte entre a cultura letrada e a popular.

Estava lançado o desafio. O de entender a literatura medieval dentro de um registro que lhe é próprio, o escrito/oral, ou vice versa, e a partir de uma reconstituição aproximativa das circunstâncias e das condições de transmissão e recepção, por sua vez, embutida na demanda dos públicos de então.

Exercita um aparelho novo, aproveitando conquistas da Semiótica e da leitura estrutural, para pensar o universo medieval como um abismo intransponível, se encarado com os aparelhos tradicionais, conforme o explicitou em entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, quando de sua visita ao Brasil em 1988. Considera a História um aprofundamento da memória, expressando o presente e projetando o futuro, como um crescimento do ser. Procura enfrentar o desafio de seguir a transição para a Idade Moderna, introduzindo, sempre que pode, uma visada comparativa ao mundo da arte e da cultura contemporâneas. Aponta, assim, a importância dos *happenings*, dos concertos de massa e da própria canção atual, mediatizada. Está em causa a consideração da dramaticidade dos textos que, em *performance*, configuramoque chama obra plena.

Estudiosa dos romances de cavalaria medieval, a partir de 1974 ou 1975 começamos a nos corresponder, e em 1977, chegávamos juntos a São Paulo, eu como estudante de pós-graduação para o doutoramento, ele como professor convidado, e daí começaria uma afinidade pessoal que compreendeu também o entusiasmo pelo medievo, a cultura do sertão, a força da voz e do gesto.

Ele era o contrário de tudo o que se quisesse impor: travessia, movimento e deslocação, enraizamento na tradição cultural europeia e ao mesmo tempo descenramento, descoberta permanente de novos mundos, escuta sempre atenta do outro.

Sua formação, como pude relatar no posfácio de *A letra e a voz* (1993), vinha da Filologia e dos estudos medievais e da História, passando pela Linguística, Semiótica, Antropologia, por um viés do psicológico, por uma religiosidade que se manifesta sempre que possível, e até pela Patafísica, no filão de Alfred Jarry, o mestre de Ubu. Cada vez mais, apesar de um percurso pela Semiótica, fazendo parte inclusive do Comitê Científico do Centro Internacional de Semiótica de Urbino, dizia estar se afastando e adentrava pelos achados de uma poética e de um saber humano que revelava sua inserção nos mais diversos lugares do mundo, que ele procurava entender e aos quais se “convertia”. Falo, no entanto, de sua observação e da apreensão dos signos, processos na cultura, das vozes em presença, como uma “semiose” participante, se assim se pode glosar.

Suíço, vivendo na França e tendo defendido seu doutoramento em Genebra, foi professor por 20 anos em Amsterdã, onde construiu toda uma vida. Chegaria depois a Montréal, onde viveu um novo ciclo de experiências e pôde reencontrar a língua francesa – ele que tinha estreitos contatos com o alemão e trabalhado com filólogos alemães, como Walter Von Wartburg –, construiu no Canadá uma nova etapa de pátria, assentada no francês, apesar de outros impasses. O Brasil e a África foram para ele a grande descoberta do outro que ele queria trazer em si mesmo, e não posso deixar de citar (já o fiz anteriormente) o dia em que, na Bahia, me disse que se descobrira um “citoyen helvetio – bahianais”, ou seja, um suíço-baiano – adjetivo que já tinha criado.

Nas entrevistas que foram reunidas em *Escritura e nomadismo*, ele nos fala do desencontro de uma identidade, sempre em busca, e de como foi profunda sua ancoragem no mundo medieval que, em certo momento, representou porto e abrigo. Relata numa entrevista, *Points de repère*, a passagem em que dá conta de sua formação e dos tormentos de quem não conhecia a Suíça, amava o avô suíço-alemão e sua língua que começou a aprender bem cedo, e que tinha a França como uma “pseudo-pátria”. Por isso, se dizia nômade, e eu, ao contrário,

em nossas conversações, me dizia peregrina, assentada em minha pátria, o sertão, ambiente e identidade nuclear.



A ENTREVISTA QUE FALTOU

Em 1993, publicamos no Brasil *A letra e a voz*. Nesse ano, Zumthor chegou do Canadá para passar alguns dias em nossa casa na Bahia, antes de seguirmos para o Congresso da FILLM, em Brasília, quando foi homenageado e presidente de honra. E ainda nesse ano, nos encontraríamos em Paris, para trabalhar em projetos comuns.

Planejamos, na época, a realização de um livro a duas vozes, uma espécie de entrevista que foi infelizmente adiada, por minha causa. Creio que isso lhe causou grande frustração, e em sua correspondência, que conservo, tenho a insistência em que esta conversa teórica se pudesse desenrolar, inclusive por escrito.

No entanto escrevi uma introdução para a edição brasileira de *A letra e a voz* e publiquei um prefácio à tradução brasileira de *Introdução à poesia oral*, em que tento dar conta de algumas questões.

Agora, a proposta é recuperar trechos das perguntas que lhe fiz na ocasião, sendo que conservo suas respostas, em manuscrita.

Digo-lhe, por exemplo, que passei a considerar *A circularidade do canto*, publicado na Revista *Poétique* n. 2, um texto fundamental para sua teorização da cultura medieval e devidas conexões com a contemporaneidade. No próprio ano de 1993, tão denso e cheio de realizações, ele publica *La mesure dumonde* – uma representação do espaço na Idade Média – em que acompanha o desenvolvimento de uma ação coletiva, e recupera, neste caso, algumas trilhas abertas por Jung, procedendo à revisão da noção de arquétipo, detectando a presença de formas elementares e matriciais: corpo e gesto. Instala aí sua observação mais aguda

da inscrição do gesto e do corpo no tempo/espço. Aproveita para nos dizer que a experiência do espço constitui um dos fundamentos sobre os quais o ser humano organiza conceitualmente os outros domínios do “real”. Permite-se então avaliar as polivalências da palavra medieval, em sua relação com a Bíblia, o latim, a extensão criadora. Viagens, cartografias, imagens o levam a situar limites e extensões da voz à página, do ouvir ao ver. Tenta mais uma vez definir, com clareza, o espço textual e o poético, tomando o texto como um lugar vital de transformação das artes, das técnicas, da própria vida social. A leitura desse trabalho inovador que discute travessias, lugares e não lugares, corpo, gesto e peregrinação leva sempre a avançar na melhor percepção das práticas poéticas.

Explicando a realização da poesia oral, procura levar em conta a “presentidade” e suas emanações, o corpo em presença. Respondeu-me, por escrito, que se referia a “presentificar”, no sentido duplo de representar e de tornar presente, vale dizer contratar, contrair, sintetizar, num mesmo instante, aquele atual, toda a duração do tempo. Acompanhando suas avaliações de corpo e gesto, nos agenciamentos de tempo/espço, seguindo a dimensão cósmica e terrena, a construção de territórios, em que se unem muitas dimensões: do social ao psíquico.



UM CAPÍTULO À PARTE

Disse-lhe então que considero *A Holanda no tempo de Rembrandt* (1989) um dos mais belos trabalhos de recomposição criativa – é isto que nos interessa e não a ideia de resgate –, de observação intersemiótica, quando se conduz à construção de uma história do cotidiano e das mentalidades. Esse livro é a síntese poética de uma cultura, evocada e feita presente pela força da imaginação e daquele conjunto de dados que vão da memória aos objetos, do olho à concepção que os recria. Aliás, ele me marcou tão fortemente, que eu chegava a ver e sentir todo o clima que vai dos tijolos, dos aventais às toucas bordadas, ao dia a dia do trabalho, e que nos trazem uma Flandres de evocação e vida. Vendo o filme *Malpertuys*, do diretor belga Harry Kurnel, com a notável

participação de Orson Welles, a par do forte componente mitologizante, aí se condensa o clima que compôs para mim, com o livro de Zumthor, um grande texto de Cultura. Aliás, são notáveis também as suas páginas em que não só evoca aquele espaço, aquela “semiosfera”, no dizer de Iuri Lotman, referindo-se a uma arquitetura dos signos dentro de um certo espaço, mas também à própria vida e à construção da memória.

Em *Escritura e nomadismo*, ele nos diz:

Eu poderia evocar longamente estas imagens de Amsterdã. Se me acontece, de quando em quando, voltar ali, tenho sempre medo, no momento em que chego, de me decepcionar, de encontrar qualquer coisa que não corresponda mais à beleza que só a minha memória registrou. Feliz memória, esquecida das imperfeições da vida e que, suspensa no tempo, nos dá a ilusão de ter escapado ao seu desgaste. (ZUMTHOR, 2005, p. 22)

Aliás, é a Rembrandt que ele alude para construir um belo ponto de vida e teoria, enquanto confissão, quando se refere à existência e ao perfil de uma folha desenhada pelo pintor. Sente-se que, ao longo do itinerário nômade de Paul Zumthor, foi ele um medievalista, historiador e poeta, que alcançou a oralidade, o corpo o gesto, a vocalização... E entendendo, cada vez mais, o quanto havia para descobrir. Toda a sua extensa obra de um polígrafo da oralidade – aparente paradoxo – teoria, ensaio, ficção, poema, texto memorial, passa pela construção de um sistema poético. Em carta, e depois que lhe mandei um trecho em prosa traduzido em verso, parte de *Le masque et la lumière*, confessa que sua obra se compõe de poemas que fizeram questão de ignorar-se.

Reúnem-se a precisão informativa, os dados, o detalhamento de que só um filólogo é capaz, a incidência de uma verdadeira poética da recuperação, e daquilo que numa entrevista posterior já citada (*Escritura e nomadismo*) ele procura esclarecer. Fala-nos também de uma espécie de biografia do saber, um método de trabalho, incansável busca de apreensão do mundo estudado e percorrido sofregamente.

Deve se apontar que, nos ensaios e entrevistas publicados neste livro, encontram-se dois textos fundamentais, em seu todo, para a compreensão da obra e atuação de Paul Zumthor no âmbito dos estudos medievais: *O que nos diz a Idade Média* e *Profissão medievalista*, entrevista concedida a Gérard le Vot em 1988. No primeiro, comparece a questão da voz:

Depois de ter escrito *Essai de poétique médiévale*, em 1969-70, cheguei a deslocar pouco a pouco o problema: este só tinha, com efeito, algum interesse se nos perguntássemos, não simplesmente sobre o 'como' mas sobre o 'porquê', isto é, sobre as implicações da oralidade. Ademais, creio que, na medida em que os medievalistas evitaram ou negligenciaram de se colocar esta questão, é que houve as polêmicas que conhecemos entre os defensores e adversários da teoria da tradição oral. Um fato levou-me a progredir rapidamente neste caminho: o contato que fiz com pesquisadores brasileiros, primeiro por correspondência, e depois em campo, quando segui para o Brasil pela primeira vez, em 1977. (ZUMTHOR, 2005, p. 115)

Ele nos conta que daí surgiu a interrogação constante não apenas sobre a oralidade mas sobre a vocalidade:

Oralidade é um termo histórico que designa um fato que alcança as modalidades de transmissão. Significa simplesmente que uma mensagem se transmite pela intermediação da boca e do ouvido. Vocalidade, no entanto, me aparece como uma noção antropológica, não histórica propriamente, relativa aos valores que são ligados à voz enquanto voz, e que estão integrados ao texto que a voz transmite. (ZUMTHOR, 2005, p. 116)

Esta outra sequência é também bastante eloquente:

A voz emana de um corpo, não apenas no sentido psico-fisiológico do termo, mas no sentido social que, para mim não é metafórico, quando se fala do corpo social. Na voz estão presentes de modo real pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações da existência pessoal. (ZUMTHOR, 2005, p. 117)

E em trecho posterior desta importante conversa, refere-se à teatralidade:

De um modo geral, direi que toda arte poética da Idade Média é fundamentalmente teatral, comprometendo a totalidade do corpo: da parte do *diseur* ou do intérprete e ainda dos ouvintes-espectadores. A poesia medieval, sob esta perspectiva, desemboca normalmente na dança. (ZUMTHOR, 2005, p. 118)

Estas suas afirmações me evocam diretamente aquelas que fiz em *Cavalaria em cordel* (2016), livro publicado pela primeira vez em 1979, no qual trato do diálogo, “A palavra como ocupação de rivais”, atentando para a teatralidade da cultura tradicional nordestina.

Em algum momento especial da entrevista, situa Paul Zumthor voz e poder, e continua sendo do maior interesse sua resposta ao entrevistador, com quem manteve intenso diálogo nos últimos anos da sua vida:

Na perspectiva da confrontação histórica (cada vez mais dramática, na medida em que se desce pelo curso do tempo), todas as verossimilhanças atuam a favor do desempenho das tradições orais - tradições, é verdade, informes (porque nenhuma tradição é uniforme), pelo menos bastante diferentes daquelas que se vêem emergir a partir do século XII, segundo testemunho de alguns textos. Estas tradições exerciam uma espécie de hegemonia sobre a cultura dos séculos IX a XI. Parece-me que a voz humana se fazia carregar de uma função de poder. O poder estava do lado da voz. A vasta empresa de aculturação à qual se deu a Igreja Católica

através do Ocidente, passava pela voz dos predicadores. A poesia, neste sentido, tem o poder de revelar ao homem as modalidades de seu comportamento e de seu destino. [...] O que se passa em seguida, ao longo dos séculos da Idade Média, é o grande movimento basculante e chega-se a um momento (o dos legistas) em que o poder passa ao escrito, que desde então sequestra tudo, saber e poder. (ZUMTHOR, 2005, p.123-124)

E adiante arremata:

Estas hesitações, deslizamentos repercutem no discurso poético. Um exemplo, notável, o romance, o texto romanesco comporta, da parte de quem o concebe e compõe, um investimento simbólico complexo, já próximo daquele que se observa em certos textos de nosso tempo. Ora, o romance (medieval) se destinava a uma leitura pública e uma tal leitura não podia ser neutra: havia a performance do texto. No entanto, esta impregnação do romance por procedimentos que são, para bem dizer, procedimentos da escrita, num sentido já moderno, faz dele uma coisa totalmente diferente da canção de gesta. (ZUMTHOR, 2005, p. 124)

Percebe-se a quantidade de conhecimentos transmitidos, em sua abordagem, de um conjunto que chamou de *História literária da França medieval* (1981), publicada pela primeira vez em 1953. Assim, ele nos revela, com encantamento, sobressaindo-se desta história que o estatuto da Idade Média em sua vida foi além de um objeto de estudo e constitui o papel de um tema permanente de pensamento e imaginação.

Continuando a releitura desse livro denso e original, refiro-me inicialmente às suas palavras de introdução. Tratava-se de integrar um repertório comentado de obras que se sucedem no tempo, como fazem os manuais de história literária, a um quadro geral que tornou sensível, pela própria disposição de suas partes, o laço que une literatura e vida; devendo ser esta última apreendida enquanto desenvolvimento cronológico “real” – considerando aqui a unidade humana, em termos de geração –, e em sua extensão social.

Observamos como ele soube atinar para o que denominou as constantes literárias e note-se o quanto estava avançado, na época, ao dizer que:

Elas concerniam às formas literárias, em sua quase totalidade, mas não se reportavam, senão através delas, de maneira muito indireta, à história dos afetos e dos pensamentos. A literatura desempenhou, na conservação do corpo histórico europeu, o papel que a antiga psicologia atribuía à memória na conservação da psiquê humana. Ela teve por função natural controlar as iniciativas da inteligência e da sensibilidade, sem poder sempre interdizê-las. (ZUMTHOR, 1981, p. 67)

Ele insiste em que toda obra literária corresponde a um momento da personalidade de seu autor que, em princípio, aí está presente de modo misterioso mas não absoluto e, em última análise, é ela que confere à forma sua significação, relativamente a um meio vivo.

Ao acompanhar as formulações, vamos atentando para o caráter inovador de uma posição como esta, no corpo de uma espécie de tratado da literatura e da vida literária medieval:

Entre os fatores técnicos que determinam a emergência de uma literatura, de tipo relativamente novo, deve-se contar com a importância crescente de memória como meio de transmissão. Na medida em que a literatura se dirige a um público mais extenso e que se multiplica o uso do canto, a declamação o traz na leitura. Daí, a necessidade de procedimentos mnemotécnicos que adquiram valor funcional: cadência e mímica (sem dúvida, a utilização de ritmos de dança, figuras estilísticas particulares, paralelismo, repetição, rima), recorte do texto em partes não mais numéricas, mas orgânicas. Muitos destes procedimentos vêm de uma tradição antiga mas eles constituem então um aspecto essencial de toda uma parte da literatura. (ZUMTHOR, 1981, p. 67)

No capítulo em que trata dos gêneros tradicionais, concentra-se, como o fazem Georges Dumézil, Boris Uspenki ou Lúri Lotman, na construção de uma espécie de tipologia da cultura e na observação dos dois tipos fixados: o missionário, o mártir, a virgem, o prelado, o taumaturgo, para a partir daí acompanhar a construção da narrativa. Aborda a tradição dos *exempla* e da fábula medieval, enumerando ficcionalizações presentes no conjunto da historiografia medieval, enquanto “gênero”. Assim, neste trançado que reúne narrativa e documento, aponta para a presença de anedotas maravilhosas (no sentido de causos), prodígios meteóricos, sonhos, profecias, contos etiológicos ou morais. Narrativas estas que vão aparecendo na literatura posterior ao período que contempla, e aí neste caso os anos 1000. Para quem trabalha com uma literatura tradicional brasileira, oral/impressa, seguir este repertório é reconstruir, de um modo próprio, passos muito marcantes da história das culturas e das formas poéticas e expressivas. Vemos como o autor transita dos fatos históricos lendários para a organização de séries narrativas que se vão consolidando. Entre as questões que considera, estão as dissociações da palavra e da dança com a música, a conquista da notação, a construção das autorias, o trajeto dos poetas, letrados, vagantes, jograis. Que riqueza extraordinária de detalhes e de indagações cruciais não está aí contida! Assim, também, o avaliar da ampliação ou retraimento dos repertórios e a relação, aliás, sempre presente, entre o que é autóctone e o que vem de fora: a mais notável das fontes de inspiração provém de influências orientais. Não lhe escapam a plasticidade e riqueza das formas, a pluralidade dialetal, o papel semântico e vital das rimas.

Passeia com segurança pelo território dos “gêneros” cantados e não cantados, líricos, narrativos e litúrgicos, pela poesia dos trovadores e dos *trouvères*, seja os cantores épicos, e encerra seu livro como um itinerário cumprido, em que constata a deslocação para a Itália de toda uma floração que ali passaria a alcançar seu esplendor, em novos tempos.

La poésie de la voix dans la civilisation médiévale é um conjunto de conferências, quatro lições dadas por ele, no Collège de France – note-se que esta instância é consagrada –, em 1990. Este trabalho, a princípio circunstancial, recupera muitas das formulações e pensamentos espalhados por diversas partes do extenso e completo conjunto da obra de Paul Zumthor, trazendo, no entanto, uma contribuição sempre nova. Ao nos falar de Idade Média e do fenômeno da

voz humana como dimensão do texto poético – dimensão sócio-culturalmente determinada, cuja medida exige levar em conta a História, da história do texto mas também da nossa história –, o autor nos coloca em perplexidade e instiga a criação. São estas ligações, vínculos permanentes com a modernidade que diferenciam seu trabalho e lhe garantem um papel inovador e desbravador de caminhos. Seria inevitável, ao longo de sua obra, a preparação de pequenas armadilhas, em que ele mesmo às vezes cai e a presença de pequenas incoerências. Mas nos mostra que o conceito de texto implica muito mais do que o fixado em letra e toda avaliação, leitura, entendimento é sempre recomposição. Como nos diz, com tanta propriedade e referindo-se ao texto medieval: ou bem não temos texto, ou melhor, alguns fragmentos recuperáveis: mas temos também um fosso, uma ausência provada, e nesse livro, como em outras passagens da sua obra, ele distingue documento de monumento, ou seja, performance.

Tudo isso é muito moderno enquanto abordagem, enfocando cultura em perspectiva comunicacional, envolvendo tradição e transmissão, e apontando para os processos seletivos, memória e esquecimento.

Mostra-nos, a seguir, a mudança pela qual passa a literatura enquanto comunicação, do virtual ao atualizado e ainda existindo na atenção e compreensão de um número indefinido de outras emissões. Constrói, a partir daí, um lúcido capítulo de observação: do aspecto da virtualidade destes textos orais impressos, verdadeira *network* dos procedimentos intersemióticos e até de práticas comparativas que nos evocam passos da crítica genética, quando do acompanhamento do modo de ser da manuscritura, correspondendo ela também à possibilidade performática e de invenção. Compreende a oralização, que acompanha o ato de escrever, e que no caso da Idade Média, nos é possível recompor, imaginariamente, através de uma coleção de índices documentais. Por isso, devemos estar atentos para o estudo das marcas vocais do próprio texto e seus funcionamentos.

Como vemos, há nestas conferências algo que só a sensibilidade de um poeta poderia propor. Ao analisar, por exemplo, a *cansô de fin-amor*, como a praticaram os trovadores, acompanha um raciocínio que nos faz aproximar de versos do poeta/músico brasileiro Caetano Veloso, “Mexe qualquer coisa muito dentro,

mexe...”. É quando Zumthor (1975, p. 206, grifo do autor) nos diz, munido de uma lupa mágica para discernir o imanente:

O movimento da canção procede, parece-me, de uma percepção, ao mesmo tempo aguda e obscura, de uma espécie de desconhecido, promessa, senão ameaça, escondida, inscrita em nosso destino: *qualquer* coisa intervém entre a voz e a linguagem, um obstáculo interdita sua identificação e faz com que a associação não saia de si. O discurso da canção narrativiza esta percepção, pelo menos virtualmente, e de modo latente; daí o motivo deste obstáculo erótico, cem vezes e sob apelações diversas, designado pelos especialistas como a chave temática desta poesia. Mas, de fato, a causa motriz verbal da canção, desde sua gênese, é, ao mesmo tempo, a atração e o medo desta floração, desta heterogeneidade que em nós o som da voz manifesta.)

E para atingir passos de sua incrição pessoal e corporal, nos jogos da memória e da evocação, devo apontar a intensa medida em que os detalhes realizam a profunda conjunção do que se cria com aquilo que se evoca. Fala-nos do riso das meninas, dos barulhos do mundo, do céu de Paris. E só alguém tão comprometido com o desvendamento de novos rumos, inclusive os afetivos, no entendimento da comunicação humana, poderia exclamar: “mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. *Era a canção*”. (ZUMTHOR, 2018, p. 28, grifo do autor)

Por isso, *Performance, recepção, leitura* (2018) continua a ser lido e alcança públicos mais jovens no Brasil. Inaugura formas de dizer, em que a teoria se mistura ao prazer de pensar livremente corpo e cultura.



REFERÊNCIAS

- FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2016. 216 p.
- FERREIRA, Jerusa Pires. (Org). *Oralidade em tempo & espaço*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 1999. 250 p.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. 192 p.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 3. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: UBU, 2018. 112 p.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 324 p.
- ZUMTHOR, Paul. *Falando de Idade Média*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009. 142 p.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. 2. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010. 354 p.
- ZUMTHOR, Paul. *A Holanda no tempo de Rembrandt*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989. 391 p.
- ZUMTHOR, Paul. *Histoire littéraire de la France médiévale*. Genève: Slatkine Reprints, 1981. 344 p.
- ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972. 518 p.
- ZUMTHOR, Paul. *Langue, texte, énigme*. Paris: Seuil, 1975. 267 p.

JERUSA PIRES FERREIRA: é Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e do CJE/ECA-USP. Coordenadora do Centro de Estudos da Oralidade do COS/PUC-SP

EM FOCO

A VOZ E O TEATRO-MÚSICA: OS SENTIDOS INDUTORES DO AFECTO E DA EMOÇÃO CRIATIVA

*THE VOICE AND THE MUSICAL THEATRE:
THE SENSES CONDUCTIONG TO
AFFECTION AND CREATIVE EMOTION*

*LA VOZ Y EL TEATRO-MÚSICA: LOS
SENTIDOS INDUCTORES DEL AFECTO
Y DE LA EMOCIÓN CREATIVA*

MARIA JOÃO SERRÃO

SERRÃO, Maria João.

A voz e o teatro-música: os sentidos indutores do afecto e da emoção criativa. Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **163-179**, 2018.1

RESUMO

Pretende-se neste artigo realçar a vocalidade no Teatro, na Música e nas várias vertentes da expressão artística, propondo como diretrizes as posturas físicas que incluem gestos e movimentos e o conhecimento aprofundado da função do cérebro nas formas da mente e da consciência que, associados, permitem uma libertação da execução vocal por muito exorbitante que se apresente. Propõe-se ainda um pequeno histórico do teatro-música, música-teatro ou, mais genericamente, das representações performativas no século XX, salientando alguns compositores e outros autores que iniciaram ou desenvolveram formas de criação multidisciplinar, nomeadamente na Europa. Com efeito, esta área de criações músico-teatrais comporta grande variedade de características o que a torna de difícil classificação global, facto que justifique que grande parte dos compositores deem um subtítulo às suas obras para diferenciá-las como referimos neste texto. Termina-se esta exposição nomeando os casos mais relevantes em Portugal, sobretudo os que ultrapassaram a barreira e mantêm suas criações performativas já imbuídas do espírito e das tecnologias do século XXI.

PALAVRAS-CHAVE:

Voz. Performance.
Fisicalidade. Intermédia.
Criadores.

ABSTRACT

We pretend in this article to highlight vocal virtuosity in Theatre, Music and in the several fields of artistic expressions, proposing physical resources, including gestures, movements and a deep knowledge of the brain functions – mind and conscience, affections and emotions – with the purpose of freeing the vocal performances, as exceeding as they can be. We also propose a synthetic historical of the musical theatre or, in a more general sense, the artistic performances in the 20th century, pointing out some composers and authors who began and developed different forms of plural presentations particularly in Europe. In fact, this area of music-theatre creations involves many diverse characteristics what makes a global classification more difficult. May be this justifies the fact that many composers attribute a sub-title to their pieces, as we refer in our text. We finish this article by referring the most representative names in Portugal, particularly those who depassed the common frontiers and kept their performing creations integrating already the spirit and the technologies of the 21th century.

KEYWORDS:

*Voice. Performance.
Physicality. Intermedia.
Creators.*

RESUMEN

En este artículo se pretende realzar la vocalidad en el Teatro, en la Música y en las varias vertientes de la expresión artística, proponiendo como directrices las posturas físicas que incluyen gestos, movimientos y el conocimiento profundo de la función del cerebro en las formas de la mente y de la conciencia que, asociados, permiten una liberación de la ejecución vocal por muy exorbitante que se presente. Se propone un corto panorama histórico del teatro-música, música-teatro o

PALABRAS-CLAVE:

*Voz. Performance.
Fisicalidad. Intermédia.
Creadores.*

más genéricamente, de las representaciones performativas en el siglo XX, destacando algunos compositores y otros autores que iniciaron o desarrollaron formas de creación multidisciplinaria, especialmente en Europa. En efecto, esta área de creaciones músico-teatrales comporta una gran variedad de características que la hace de difícil clasificación global, lo que justifica que gran parte de los compositores diera un subtítulo a sus obras para diferenciarlas, a lo cual hacemos referencia en este texto. Esta exposición termina nombrando, los casos más importantes de Portugal, en particular aquellos que han cruzado barreras y mantienen sus creaciones performativas imbuidas del espíritu y la tecnología del siglo XXI.

DE QUE VOZ SE TRATA AQUI?

SE EU QUANDO CANTO, me preocupo com a perfeição desse canto o que fica? O que se perde? Qual o significado de cantar bem? Como se define essa ambiciosa perfeição?

Esta reflexão destina-se a todos os que pensam ou dizem: “não tenho voz”, ou “a minha voz não é bonita”, ou “não consigo chegar à nota aguda da ária que estou a interpretar” e várias outras frases só aceitáveis em casos de doença ou deficiência crónica ligadas ao normal funcionamento do aparelho fonador!

Eu penso, creio, afirmo que este é um campo irrealista e preconceituoso falso e que não conduz a nenhum resultado prático positivo, ou seja, usar a voz em todas as suas virtualidades usufruindo do seu fulgor e suscitando a partilha com os outros.

Foco aqui, sobretudo, a voz cantada porque constato o interesse crescente pelo canto alargado aos atores e, assim, proponho que esta reflexão abranja a voz em todas as utilizações: a voz cantada, a voz teatral ou qualquer acto de comunicação em que usamos a voz.

Mas afinal qual é o instrumento que produz a voz? É obvio que se trata do corpo, ou seja, o corpo é o instrumento que permite a emissão do som vocal. Mas que parte do corpo? Logicamente a laringe e as cordas vocais (ou pregas vocais). E aqui reside a diferença: a laringe e as cordas vocais são órgãos meramente vibratórios e o som vocal é a resultante do conjunto das ressonâncias vibratórias produzidas por todo o corpo. Internamente músculos, articulações ósseas, mucosas, cavidades, etc. contribuem igualmente através da flexibilidade que lhes conferimos para o resultado audível final. Porém para sermos completamente rigorosos temos que agregar ao processo meramente orgânico as vivências afectivas/emocionais que o iluminam e lhe dão pleno sentido. Daniel Charles (1978) considera que: “A voz nenhuma disciplina a prende. [...] Ela é o poema do Ser, no sentido em que ela é ainda mais nós mesmos do que nós, no sentido em que o homem é este poema que o Ser começou”.

Mas então estamo-nos a referir aqui à técnica ou à interpretação /comunicação? Quem comanda, pois, todo o processo até à sua fórmula final?

Não restam hoje dúvidas que quem comanda o processo é o nosso cérebro, verdade cientificamente investigada e comprovada pelo cientista português António Damásio, investigador na área das neurociências e longamente explanada na sua extensa obra escrita sobre a função do cérebro em toda a atividade humana e, neste particular, na criação artística e sua respectiva transmissão. Este cientista, na sua pesquisa em que aprofunda o conceito da função primordial da mente na vivência humana incluindo a criatividade e a performance artísticas, introduz um elemento que considera primordial em todo o processo – a consciência.

E, a esse propósito, faz as seguintes considerações (DAMÁSIO, 2000):

O tema da mente em geral e da consciência em particular, permitem ao ser humano exercitar, até mesmo esgotar, o desejo de compreender e a sede de se maravilhar com a sua própria natureza, que Aristóteles reconheceu como inconfundivelmente humanos. [...] A consciência é, com efeito, a chave para uma vida examinada, para o melhor e para o pior; é a certidão que nos permite tudo conhecer sobre a fome, a sede, o sexo, as lágrimas, o

riso, os murros e os pontapés, o fluxo de imagens a que chamamos pensamento, os sentimentos, as palavras, as histórias, as crenças, a música e a poesia, a felicidade e o êxtase. A consciência no seu plano mais simples e básico, permite-nos reconhecer o impulso irresistível para conservar a vida e desenvolver um interesse pelo *si* mesmo. A consciência, no seu plano mais complexo e elaborado, ajuda-nos a desenvolver um interesse por outros *si* mesmos e a cultivar a arte de viver. [sic]

Consideramos que estes postulados se aplicam tanto ao cantor como ao músico ou ao actor e identificamo-nos com a preocupação de reenviar o problema da interpretação para aquilo que lhe é essencial – uma profunda veracidade para com o *si*. Isto porque é do próprio ser humano que se pode retirar toda a renovação, estados e gestos criativos surpreendentes, mas também demasiado sofrimento se trabalharmos com objectivos falseados. Permanece, contudo, a interrogação: será que conseguiremos “conciliar” a tendência do nosso tempo para considerar os conceitos como prioridade na criação artística e harmonizá-los com as prerrogativas do sentimento e da estética, numa mescla equilibrada?

A minha proposta de ordem prática é, pois, a de que a técnica consiste na criação de automatismos físicos os quais, pela repetição, se colocam ao serviço da voz e da interpretação e servem de suporte a todas as virtualidades que dela pretendemos tirar, seja ao nível do domínio do alargamento da tessitura, das frequências do timbre, dos excessos opostos das intensidades ou da diversidade dos ritmos.

Mas, na prática, não podemos executar estes pressupostos se não obtivermos a libertação de todo o organismo físico aquilo a que chamamos habitualmente de descontração ou relaxamento e esta flexibilidade que se obtém de forma natural conduz a uma total eficácia em conjugação com o estado de “iluminação” da mente. E o que queremos significar aqui com “iluminação”?

Queremos significar um devaneio por imagens que, de forma fantasiosa e individualizada, provocam a consciência das emoções que irão alimentar todo o processo de produção vocal incluindo a essência do objeto da transmissão.

Então, na prática, como se transcende a função meramente cognitiva e se passa à interpretação de um texto ou de uma canção/ária? Alimentando este espaço mental da imaginação pelos estímulos que são enviados ao *performer* pelos conteúdos da obra que interpreta e de acordo com os vários sentidos implícitos.

Será então que o intérprete no momento da realização músico-teatral deve esquecer tudo o que é e tudo o que sente e colocar-se integralmente na pele do “personagem”? Do meu ponto de vista não, embora com esta afirmação possa criar alguma controvérsia. Penso que deve haver um pequeno espaço à medida de cada intérprete que ele não deve entregar ao personagem, pelo contrário, ele deve ser simultaneamente observador do personagem que interpreta. Defendo que esta percentagem mínima de independência lhe pode trazer um gozo inesperado, uma surpresa compensadora nos momentos da apresentação.

É obvio que, para chegar a esta constatação, também contribuíram as reflexões de Antonin Artaud sobre a efetividade do conceito de “duplo” para o ator, aquele que atua e observa simultaneamente; ou de T. S. Eliot, quando questiona “quem é aquele que caminha sempre a teu lado?”. Visões em que encontro uma parceria de pensamento entre tempos tão distantes: mas, afinal, o ser humano apesar de todas as metamorfoses sofridas ao longo dos séculos, não continua a ser o mesmo ser global?



A VOZ PERFORMATIVA

Após estas considerações mais genéricas acerca da voz, pretendemos fixar-nos agora na performance vocal num contexto determinado: o do teatro-música, música-teatro, multimédia, intermédia, performance ou qualquer outra forma de espetáculos pluridisciplinares de raiz erudita cuja criação se situe ao longo dos séculos XX e XXI. Trata-se de uma matéria demasiado abrangente o que nos obriga a optar por alguns exemplos paradigmáticos de compositores, encenadores, dramaturgos, cenaristas etc. que se lançaram a explorar e desenvolver

sem quaisquer condicionalismos intelectuais mudanças radicais nos processos de criação artística, na sequência dos desafios mais ou menos provocatórios dos seus antecessores que, já no início do século XX, os tinham pré-anunciado. Temos, então, que observar como e quando estas novas formas de “compor” atingem a performance vocal, encarada aqui em sentido lato. E admiramos o interesse pela voz e suas virtudes manifestado pela filósofa Danielle Cohen-Levinas (1987) ao afirmar que, na época medieval:

[...] a voz encarava-se como um instrumento entre outros e, paradoxalmente, tornava-se no prolongamento desses outros instrumentos. Para lá da palavra e do seu princípio formal no sonoro, a voz libertava um timbre e preparava o que o século XX iria explorar sistematicamente: a poética do timbre.

Dos múltiplos elementos composicionais que começaram a emergir na criação artística na viragem do século XIX para o século XX, é possível marcar sinais que, indiscutivelmente, apontavam já para a imparável evolução que se verificou ao longo dos 100 anos posteriores, não ignorando, contudo, a dificuldade de situar exactamente o início de determinada intenção de inovar, manifesta em cada área de criação artística no ímpeto de aproximação entre si – a música, a dança, o teatro, a dramaturgia, as artes cinéticas, as artes plásticas, etc.

Independentemente dos momentos precisos da sua eclosão, não se ignora que todos tenham contribuído para um profundo enriquecimento das várias linguagens, em formas, conteúdos, materiais e gramáticas, correspondendo de maneira directa à transformação do próprio ser humano de *per si* e das suas relações socioculturais alargadas.

Temos que assumir a dissecação como meio de compreensão da originalidade das ideias, da estética e das técnicas que, por vezes autonomamente, outras em complementaridade, justificam que se olhe para cada componente como se em si contivesse a essência da transformação. É claro que os procedimentos caracterizadamente experimentais foram alternando com formas mais globalizantes e, em certos momentos desta profunda e acelerada evolução, obras muito sincréticas surgiram, cada vez com mais consistência, até ao final do século XX.

Como se sabe, no gênero que abordaremos com mais frequência – o teatro-música ou a música-teatro –, o texto é uma das componentes, embora nem sempre se apresente na forma dramática tradicional: por vezes será narrativo, outras não, mais longo ou mais episódico, mais descritivo ou mais poético, nos gêneros das obras que focamos, o que não diminui a sua relevância, seja qual for a forma que assumir.

Será igualmente pacífico colocar ao mesmo nível elementos plásticos, cenográficos, luminotécnicos que são oriundos de outras expressões artísticas – plástica ou cinética – e todos sabemos quanto estas áreas sofrem as mais surpreendentes evoluções, elas também anunciadas e amplamente praticadas no início do século. E o mesmo se verificou com a dança e a música e com as novas noções de espaço/tempo que sofrerão um tratamento específico nas obras do gênero teatro-música, que, em si, reuniu tão grande diversidade de expressões, mas com formas e ideologias sociais e estéticas distintas das que predominavam no século anterior. É, pois, desse gênero global que aponta para uma nova conjugação em autonomia das componentes, distinto do que fora anteriormente concretizado por Richard Wagner com a determinação de criar a *gesamtkunstwerk* – obra de arte total – que tentaremos traçar o percurso, através das múltiplas propostas de criadores oriundos de várias origens geográficas e de culturas tradicionalmente diferenciadas e avaliar qual o estágio de perfeição foi ou não possível atingirem nas suas criações da segunda metade do século XX.

Dadas as referências relativas às artes plásticas que farei em termos comparativos, de acordo com aquilo que cada obra ou compositor sugerem pela sua estética e modificando os pressupostos à medida que as criações de teatro musical vão evoluindo, propomos realçar alguns dos convênios em que as artes se aproximam, nomeadamente quando os criadores colaboram entre si. Neste contexto, a voz assume uma função interventiva particular pelo que tentaremos dar-lhe a relevância que merece nas exposições e na apresentação de casos exemplares.

Entende-se então por teatro musical um gênero muito abrangente que, por vezes, nos períodos clássico e romântico, inclui a ópera e todas as formas em que o teatro e a música estão presentes. Em épocas mais recuadas, como no barroco, as duas componentes podiam ter uma independência na sequência do espetáculo,

ou seja, podiam alternar sem que a acção teatral se desenrolasse forçosamente durante a execução musical, como se uma interrupção no drama através da música pudesse contribuir para tornar mais leve o desenvolvimento de uma acção emocionalmente intensa; e, outras vezes, o uso da música como suspensão para facilitar mudanças de cenas, sobretudo as mais longas; ou ainda, com a função de acentuar momentos mais sensíveis, ou mais alegres, acompanhando uma festa com canções ou com danças pelos actores ou por bailarinos que apenas intervinham nesses curtos espaços. Há, pois, como sabemos, utilizações muito variadas da música nas artes da cena incluindo os casos em que esta acompanha na totalidade o desenrolar das representações. Justamente neste período, à voz eram pedidas execuções de árias que exigiam grande imobilidade física e este foi um dos campos que mais se alterou para os cantores que passaram a usar o corpo em movimento e com maior gestualidade, facto que em vez de dificultar o canto ou a voz teatral veio pelo contrário fortalecer toda a vocalidade. Um exemplo notável desta realidade é o da cantora Teresa Stratas na sua interpretação magistral como protagonista da ópera *Lulu*, de Alban Berg, em que assume posturas físicas quase acrobáticas nos momentos de maior virtuosidade da tessitura sobreaguda.

Para além destas manifestações, não podemos esquecer outras de carácter mais popular que constam do imenso catálogo do *music-hall*, do *cabaret*, da revista, da comédia musical, do *vaudeville* etc., géneros que se enquadram igualmente nesta designação mais ampla. E ainda, com toda a intensidade que lhes é própria, os musicais americanos, tão amplamente difundidos através do cinema. Um bom exemplo é o dos musicais com um alto nível de criação, tanto na partitura como na encenação, do compositor inglês de origem francesa, Andrew Lloyd Webber – por exemplo, *Evita*, *Cats*, ou *Jesus Cristo Super Star* –, que também se dedicou à ópera, sempre com o melhor sucesso junto do público – por exemplo, *O Fantasma da Ópera*, *Sunset Boulevard*, 1993 ou *The Woman in White*, 2004 – em que a teatralidade se associa ao canto, assim cumprindo a dramatização cénico-musical das obras.

Não se pode, pois, ignorar o papel determinante destas formas de teatro e música nem minimizar a sua importância na evolução dos géneros e, sobretudo, na grande comunicabilidade com os públicos a que se dirigem; o objecto desta exposição, porém, situa-se noutra registo que é o do sentido restrito, como se descreve

seguidamente. Assim, na primeira metade do século XX, paralelamente com a criação de óperas que iriam lançar as bases da inovação verificada posteriormente, grande parte da produção operática mantinha-se estática e desinteressante, tanto na música como na interpretação. Com efeito, muitos cantores mesmo quando possuidores de vozes de qualidade, manifestavam níveis de representação ultrapassados, limitativos, pouco credíveis. Também certas encenações pecavam por um estatismo não significativo e na área cénico-plástica não se conseguia competir com a evolução das imagens que o cinema apresentava, nem com os espectáculos de índole mais ligeira atrás referidos. Ou seja, era nos elementos próprios da teatralização que um certo tipo de ópera sobretudo falhava, embora também na composição musical e nos temas, muito arreigados à tradição mais conservadora do final do século XIX manifestavam certos sinais de decadência, mas preferimos mencionar casos que se distinguem pelas novas tendências e passam a acrescentar um sub-título às obras que compõem assim pretendendo eliminar comparações com as do passado recente. Pela curiosidade desta iniciativa, transcrevemos aqui alguns desses exemplos (Serrão, 2006):¹

TM – SUB-TÍTULOS NA 1ª. METADE DO SÉCULO XX (1)

«alegoria melodramática»	(Kienzl, <i>Sanctissimum</i> , 1925)
«balada dramatúrgica»	(Gal, <i>Das Lied des Nacht</i> , 1926)
«burlesco tragicómico»	(Grosz, <i>Achtung Aufnahme</i> , 1930)
«comédia lírica»	(Satie, <i>Le Piège de Méduse</i> , 1913)
«cantata cénica»	(Krenek, <i>Die Zwingburg</i> , 1924)
«canção do destino»	(Dressel, <i>Der Kuchentanz</i> , 1929)
«drama musical»	(E.d'Albert, <i>Der Golem</i> , 1926)
«drama sinfónico»	(Satie, <i>Socrate</i> , 1918)
«ditirambo-ópera»	(Castelnuovo Tedesco, <i>Bacco in Toscana</i> 1931)
«lenda musical»	(Bittner, <i>Das Rosen Gärtlein</i> , 1923)
«madrigal cénico»	(Peragallo, <i>La Collina</i> , 1947)
«mimodrama»	(Bittner, <i>Todestarantella</i> , 1920)
«monodrama»	(Schönberg, <i>Erwartung</i> , 1909)
«mitologia alegre»	(R. Strauss, <i>Der Liebe der Danae</i> , 1938-40)
«ópera-capricho»	(Toch, <i>Der Fachter</i> , 1930)

1 Para conhecimento do Quadro dos Sub-Títulos relativos a 85 obras cénicas da 2ª metade do século XX, consultar Serrão (2006, p. 95-98).

«ópera-grotesca»	(E. d'Albert, <i>Der Schwarze Orchidee</i> , 1928)
«ópera-minuto»	(Milhaud, <i>L'Enlèvement de l'Europe</i> , 1928)
«pequeno teatro do mundo»	Orff, <i>Der Mond</i> , 1937-38)
«peça lírica fantástica»	(Braunfels, <i>Die Vögel</i> , 1920)
«tragédia bucólica»	(R. Strauss, <i>Daphne</i> , 1936-37)
«tragicomédia musical»	(Goldschmidt, <i>Der Gewaltige</i> , 1932)
«tragédia musical»	(Ettinger, <i>Judith</i> , 1921)

Concentremo-nos, então, na criação das formas e dos seus criadores que viriam a contribuir decisivamente para a evolução da relação entre o teatro e a música, na segunda metade do século XX.

Nos anos 1950, um compositor argentino viajou para a Europa e instalou-se em Colónia, na Alemanha, onde lhe facultaram um estúdio de electro-acústica e meios importantes para desenvolver a sua actividade criativa. Foi Mauricio Kagel, nascido em 1925, que avançou para uma aposta na teatralização da música, numa primeira etapa, através da relevância dos gestos próprios de tocar cada instrumento, exagerando-os e alongando-os no tempo, método que aperfeiçoou e consagrou em peças a que chamou “teatro instrumental”.

Mas Mauricio Kagel não se contentou com este passo e, continuando a sua pesquisa, criou inúmeras peças musicais em que escrevia para a voz falada ou cantada, o movimento, a dança, o texto dramático, e também alguns sons tratados electronicamente. As peças com estas características passaram a ser designadas pelo novo género de “teatro musical de raiz erudita”, ou de “teatro musical contemporâneo” (à época, anos 60-80). Desde esse período, e em diversos momentos da criação na segunda metade do século, se tem tentado encontrar uma designação que distinga este género seja do seu sentido amplo seja de outras formas próximas que partem de elementos semelhantes – como a performance, a poesia sonora, a instalação etc. –, sem grande sucesso. Será uma das razões pelas quais as designações se vão alternando entre “teatro-música”, “música encenada”, “espectáculo músico-teatral”; contudo, em obras de maior envergadura que apostam assumidamente no essencial que caracteriza o género, são os próprios compositores e encenadores que usam a terminologia de teatro musical (abreviadamente, também a sigla TM).

Houve, contudo, algumas décadas em que o gênero foi contestado, quase considerado menor devido ao seu caráter híbrido e assistiu-se então a continuar a adição de subtítulos pelos respectivos criadores, tal como acontecera na 1ª metade do século XX, para que não houvesse qualquer confusão entre as suas obras musicais para a cena e outros gêneros mais populares e para evitarem as suas obras serem catalogadas por outros. Só alguns resistiram a esse receio, embora criando algumas designações que especificariam melhor o enquadramento estético de cada obra.

Numa tentativa de o caracterizar, diremos que o teatro-música é frequentemente interventivo, ou seja, provocatório, usando a ironia, a comicidade, o absurdo para contrapor a certos aspectos quer de ordem social quer de ordem artística, numa crítica em subtexto com a intenção de pôr uma nova ordem nas coisas: nas coisas da vida colectiva das pessoas, nas coisas das relações humanas, mas também nas coisas artísticas, nos conceitos e, seguramente, em novas estéticas.

Como já referimos, é evidente que, neste contexto, também a voz é tratada de forma inovadora. Ela é usada, de facto, como matéria plástica natural ou transformada, usando procedimentos técnicos que alargam de maneira versátil a sua função de comunicabilidade expressiva. Importam os sons cantados, mas importam igualmente as palavras, as intenções implícitas, os fonemas, os timbres, as dinâmicas, as texturas, as densidades. Se os sons/ruídos produzidos por objectos ou os novos sons explorados nos instrumentos clássicos ou tradicionais, passam a ser integrados como elementos da composição músico-teatral,² também os sons da respiração, os murmúrios, os sons roucos, as onomatopeias, o canto sobre sons fonéticos, estertores ou gritos, são mesclados com a emissão de palavras, textos ou frases cantadas, tudo servindo a diversidade expressiva e o alargamento dos sentidos pretendidos pelo compositor. Nesta pesquisa, o canto multifônico, baseado na emissão dos harmónicos vocais, técnica importada do uso da voz em regiões a Oriente (Índia, Tibete etc.), foi objecto de recriação não fácil para os cantores – só alguns na época responderam a esta solicitação – e integrado nesta panóplia. Este processo foi aprofundado e adoptado sobretudo pelos compositores da chamada “música espectral”, tais como, Giacinto Scelsi e Horatiu Radulescu; e mais tarde, Hugues Dufourt, Tristan Murail, Gérard Grisey que procuravam nesta desconstrução do som vocal algo de etéreo, porventura de

2 Nesta pesquisa de novas sonoridades em instrumentos clássicos e tradicionais, teve e continua a ter um papel muito importante o Laboratório criado no Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam), do Centro Georges Pompidou, em Paris.

transcendental ao mesmo tempo que sonhavam chegar ao âmago de cada som e explorar ao máximo as capacidades da vocalidade. Na geralidade das obras, não existe a preocupação da narrativa, constando a matéria textual de excertos fragmentários, oriundos de vários autores e, por vezes, misturando diferentes línguas na mesma obra. A tendência para a pulverização verificar-se-á também na escrita musical, quando os temas passam a motivos, pequenas frases melódicas constando, por vezes, de uma única nota – tendência já antecipada, por exemplo, em *Wozzeck*, de Alban Berg .

Dá-se igualmente uma enorme relevância ao trabalho de enquadramento visual dos espectáculos particularmente no que respeita a iluminação, passando a luz a ser integrada como um elemento da composição e da interpretação e chegando mesmo a substituir um ou outro personagem numa determinada acção, como, por exemplo, em *Don't, Juan*, de Constança Capdeville (1985), em que a luz substitui a figura do protagonista na acção de subir a um escadote ao centro da cena.

Este movimento da música contemporânea e do TM foi-se desenvolvendo durante os Cursos Internacionais de Música Contemporânea de Darmstadt (Alemanha), a que muitos compositores compareciam para dar a conhecer as suas obras mais recentes, considerando os comentários sábios dos colegas e o estímulo para continuar a inovar num terreno inseguro na época, no âmbito do qual o género teatro-música se integrava igualmente. Participaram nesses encontros várias personalidades, hoje de reconhecido mérito, tais como Karlheinz Stockhausen ou Pierre Boulez. Referimos, ainda, no seu período mais alto, Olivier Messiaen, Luciano Berio, Franco Donatoni, Luigi Nono, Cathy Berberian, cantora lírica que viria a dar início a uma performance de concerto original, quebrando com a tradição clássica e dando um impulso importante à música vocal teatralizada, numa estreita colaboração com Luciano Berio, seu marido.

Estas não foram tentativas frustradas, pelo contrário, o movimento do TM alargou-se e não parou de evoluir, sempre num espírito de interacção entre as artes e novos grupos de criadores foram surgindo, atraindo novas gerações de discípulos. De entre estes, referiremos George Aperghis, Jean-Pierre Drouet, Tom Johnson, Vinko Globokar, Tod Machover, Giorgio Battistelli, Constança Capdeville, Jorge Peixinho, este último, *performer* por excelência e compositor de mérito

reconhecido em Portugal e no estrangeiro. De Giorgio Battistelli, relembramos a obra de teatro-música *Jules Verne, musical fantasy*, com textos do compositor, apresentada em Lisboa, em 1987, que contou com a interpretação de um grupo excelente de músicos/actores, entre os quais Gaston Sylvestre, Jean-Pierre Drouet e Willy Coquillat, elementos do *Trio Le Cercle*, de Paris. Um exemplo de igual envergadura é o do compositor brasileiro Gilberto Mendes, reconhecido pela originalidade da sua escrita musical e que tem a particularidade de criar obras de música-teatro para grupos corais, desenvolvendo a performance vocal de forma invulgar.

Alguns desses compositores escreveram paralelamente óperas contemporâneas, sobre textos mais densos, por vezes poéticos, filosóficos, abstratizantes, tais como: *Tristes Tropiques* (1997), ópera de Georges Aperghis sobre o texto de Lévi Strauss; *Roméo et Juliette* (1985-88) de Pascal Dusapin sobre o texto de Olivier Cadiot ou *Médeamaterial* (1990) do mesmo compositor, sobre o texto de Heiner Müller. Esta última conjuga a narrativa do mito clássico com um desenvolvimento elaborado das reflexões de Medeia, com tendências psicanalíticas, o que, para além de uma escrita musical inovadora, proporciona uma interpretação virtuosa do canto de Medeia, escrito para soprano *coloratura*. Não serão, portanto, alheias à evolução do género TM as escolhas da matéria textual feitas pelos compositores que, para além dos já referidos, recorrem também a textos de autores clássicos como Aristofanes ou Platão; e, também, de autores seus contemporâneos como James Joyce, Gertrude Stein, Edgar Poe etc. Nos compositores portugueses do mesmo período que criaram obras deste género e que frequentaram igualmente os Encontros de Darmstadt, as tendências repetem-se: cito, entre outros, José Lopes e Silva, Cândido Lima, Constança Capdeville, Jorge Peixinho, Clotilde Rosa ou Paulo Brandão, realçando, contudo, o facto de a compositora Capdeville ser a que mais desenvolveu o género, com cerca de 20 obras escritas e criadas e que, pelas suas características, se inserem por direito próprio no movimento europeu. (SERRÃO, 2006)

Ainda dentro da mesma linha conceptual, refiro Heiner Goebbels, compositor alemão muito apreciado pelo público jovem, de quem referimos *Ou bien le débarquement désastreux* e *Schwarz auf Weiss (Preto no Branco)*, concertos encenados, o segundo apresentado na Culturgest em Lisboa, pelo Ensemble Modern, em 1997.

Nestes dois casos, o compositor escreveu para pequena orquestra, dirigindo os músicos cenicamente, numa complexa simbiose, muito surpreendente também pela novidade na movimentação intensa dos instrumentistas, mas em que a execução musical foi sempre rigorosa, atingindo níveis virtuosísticos.

Mas um dos nomes hoje mais consensual dos públicos nos vários países europeus é, sem dúvida, o de Robert Wilson, que, como encenador/coreógrafo, adota conceitos que se identificam com os do TM, recorrendo à colaboração de vários compositores, tais como Peter Hahn, Tom Waits, Philip Glass, entre outros. Igualmente, a obra *Einstein on the beach* (anos 1960) foi já um exemplo desta tendência mais tarde reafirmada e uma das primeiras obras que se inserem no género. Quanto a *Faustus Lights the Light*, *Orlando*, *Alice*, *O corvo branco*, apresentadas em Portugal na década de 1990, respectivamente no Teatro Nacional D. Maria II, na Culturgest, no Centro Cultural de Belém e no Parque das Nações, obtiveram a melhor adesão por parte dos públicos.



CONCLUSÃO

Também em Portugal, compositores de gerações mais novas apresentaram as suas criações já no início do século XXI, tais como Sérgio Azevedo, Carlos Marecos, Alexandre Delgado, Luís Tinoco, João Madureira, Nuno Côrte-Real, tanto em obras de música encenada como em criações de género operático.

Aqui mais uma vez reitero o interesse que o TM suscitou igualmente em encenadores que, recorrendo a um compositor para a criação da música, apresentaram peças de sua iniciativa, conjugando criação teatral com criação musical, numa inter-acção constante à medida que a obra progride, sem que uma componente se imponha à outra. Este trabalho de colaboração muito íntima exige características de aceitação mútua e é um espaço criativo muitas vezes partilhado também pelos intérpretes. Alguns exemplos mais representativos em Portugal

de personalidades que se entregaram a este desafio e a quem se ficarão a dever obras de grande ousadia no sentido de esbater as hierarquias tradicionais nas encenações, têm sido Luís Miguel Cintra, João Brites, João Lourenço –este numa área mais ligada ao *cabaret* brechtiano. E Ricardo Pais, que consideramos ser um dos que têm uma visão muito particular desta relação entre o teatro e a música, patenteada em espectáculos como *Saudades* (1978) e *Fernando, Fausto, Fragmentos* (1989), com a qual obteve o Prémio Garrett da Secretaria de Estado da Cultura; e, posteriormente, com a direcção da peça *Um Hamlet a Mais* no Teatro D. Maria II (2003), com música criada ao vivo pelo compositor Vítor Rua, modelo exemplar de fusão entre teatro, música, canto, movimento quase acrobático, cenário significativamente amovível, valorizando igualmente cada item e contando com interpretações dos actores que corresponderam com rigor às exigências desta criação pluridisciplinar sobre um texto clássico. De notar que nesta apresentação se exibiram performances vocais de grande virtuosidade, tanto na palavra dita como no canto, formação abrangente que felizmente os actores portugueses recebem presentemente nas escolas de teatro do ensino superior artístico.

Já no século XXI, podemos igualmente nomear grupos de actores/encenadores que, em Portugal, têm concretizado a referida simbiose entre teatro e música com estéticas variadas e originais, tais como o Teatro Praga, a Propositário Azul, o Teatro Meridional, o Teatro Aberto, entre outros. De referir ainda os Artistas Unidos, sob a direcção de Jorge Silva Melo, também um encenador de grande reconhecimento nacional, que tem feito propostas personalizadas de grande impacto e para as quais a escolha dos autores dos textos e dos compositores é aberta, pressupondo muitas vezes um sentido pedagógico, implicando criadores de gerações muito jovens.

Será igualmente de justiça nomear os irmãos Nuno Feist, músico, e Henrique Feist, cantor, que continuam nos dias atuais a colaborar entre si na criação de espetáculos de teatro musical de influência americana, deliciosamente criativos e de grande qualidade de execução que representam uma contribuição artística fundamentada numa cultura do género a que se dedicaram, estudando e trabalhando junto das fontes mais credíveis, particularmente das tendências anglo-saxónicas e assumidamente americanas.

Pessoalmente, enquanto cantora e professora de Voz e Canto Teatral, tenho-me dedicado com o maior empenho a colaborar nesta função magnífica de ajudar jovens artistas, portugueses e brasileiros, entre outros, a tomar consciência das suas vozes e a fazer delas um dos meios de comunicação artística de natureza plural interactiva.



REFERÊNCIAS


CHARLES, Daniel. *Le Temps de la Voix*, Paris: Éditions Universitaires. Paris: Jean-Pierre Delarge, 1978.

COHEN-LEVINAS, Danielle. *La voix au-delà du chant*. Paris: Ed. Michel De Maule, 1987. p. 8.

DAMÁSIO, António. *O sentimento de si*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000. p. 22-24.

SERRÃO, Maria João. *Constança Capdeville, entre o teatro e a música*. Lisboa: Edições Colibri/Cesem, 2006.

SERRÃO, Maria João, *Metodologia de Análise de Obras de Teatro/Música*, Ed. Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 2009.



MARIA JOÃO SERRÃO: é Cantora de Concerto – soprano. Doutorada em “Sciences, Technologies et Esthétique des Arts Musique”, Universidade de Paris 8, professora coordenadora da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (1985-2010), investigadora integrada no CESEM, Centro de Investigação em Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa. Grau de Agregação pela Universidade Clássica de Lisboa.

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

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 recorrentes 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 delineia 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-espaço 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).

EM FOCO

A PERFORMANCE DE POEMAS:
PERFILANDO RELAÇÕES
ENTRE VOZ, PALAVRA
POÉTICA, LETRA E CORPO

*THE PERFORMANCE OF POEMS: PROFILING
THE RELATIONSHIPS BETWEEN VOICE,
POETIC WORD, WRITING AND BODY*

*PERFORMANCE DE POEMAS: PERFILANDO
RELACIONES ENTRE VOZ, PALABRA
POÉTICA, LETRA E CUERPO*

**PRISCILA SOARES GARCIA
SULIAN VIEIRA**

GARCIA, Priscila Soares; VIEIRA, Sulian.
A performance de poemas: perfilando relações entre voz, palavra poética,
letra e corpo.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **204-221**, 2018.1

RESUMO

Propõe-se abordar alguns aspectos referentes à performance de poemas a fim de evidenciar suas potencialidades como gênero performativo e de fomentar tal discussão no campo da formação teatral, com ênfase nos estudos da voz e da palavra. Nos poemas, a própria linguagem verbal, em jogos semânticos, fonológicos ou sintáticos abre níveis de sentidos simultâneos aos valores literais das palavras, subvertendo o paradigma idealista que tende a aliená-la do campo da ação e da forma. Observa-se as relações entre a letra, a voz, a palavra poética e gestualidade, que orbitam a performance de poemas, reconhecendo o corpo como um lugar de intersecção dessas dimensões desde os primeiros contatos com os poemas, por meio das diversas formas de leitura, até as interações entre performers e público. Enfim, o reconhecimento da centralidade do corpo e seus agenciamentos com a letra e a palavra em performance nos permite desenhar práticas metodológicas pragmáticas que favoreçam a performance de poemas.

PALAVRAS-CHAVE:

Poema. Voz. Palavra. Letra. Performance.

ABSTRACT

It is proposed to address some aspects related to the performance of poems in order to highlight their potential as a performative genre and to foment such discussion in the field of theatrical formation, with emphasis on voice and word studies. In poems verbal language itself, in semantic, phonological, or syntactic games opens simultaneously levels of meanings to the literal values of words, subverting the idealistic paradigm that tends to alienate it from the field of action and form. It is observed the relations between the writing, the voice, the poetic word and gestuality that orbit the performance of poems, recognizing the body as a place of intersection of these dimensions from the first contacts with the poems, through the different forms of reading, to the interactions between performers and the public. Finally, the recognition of the centrality of the body and its agenciations with the letter and the word in performance, allows us to design pragmatic methodological practices that favor the performance of poems.

KEYWORDS:

Poem. Voice. Word. Writing. Performance.

RESUMEN

Se propone abordar algunos aspectos referentes a la performance de poemas a fin de evidenciar sus potencialidades como género performativo y de fomentar tal discusión en el campo de la formación teatral, haciendo énfasis en los estudios de la voz y de la palabra. En los poemas, el propio lenguaje verbal, los juegos semánticos, fonológicos o sintácticos, posibilitan niveles de sentidos simultáneos a los valores literales de las palabras, subvirtiendo el paradigma idealista que tiende a alienarla al campo de la acción y de la forma. Se observan las relaciones entre la letra, la voz, la palabra poética y gestualidad, que orbitan la performance de poemas, reconociendo el cuerpo

PALABRAS-CLAVE:

Poema. Voz. Palavra. Letra. Performance.

como un lugar de intersección de esas dimensiones desde los primeros contactos con los poemas, por medio de las diversas formas de lectura, hasta las interacciones entre ejecutantes y público. En este orden de ideas, el reconocimiento de la centralidad del cuerpo y sus agenciamientos con la letra y la palabra en performance, nos permite diseñar prácticas metodológicas pragmáticas que favorezcan la performance de poemas.



INTRODUÇÃO

O GRUPO DE PESQUISA Vocalidade & Cena tem identificado a importância de reconhecermos os agenciamientos dos fenômenos que envolvem a poesia em performance: as singularidades materiais do gênero poema, enquanto escrita e performance, bem como o lugar dos corpos humanos nessas relações, considerando a natureza de seus diversos tipos de empenho diante dessas formas estéticas.

A pesquisa de Priscila Soares Garcia, *Poemas e(m) performance: cartografia de um processo de composição cênica a partir do livro Ritos de Passagem, de Paula Tavares*, alinha-se a tal investigação propondo identificar como se dão algumas relações entre palavra e(m) movimento na composição de uma performance cênica dos poemas que compõem a referida obra, de 1985, da poetisa angolana. Ao investigar as resistências que a poesia em performance oferece ao seu corpo, enquanto performer, busca verificar quais relações são estabelecidas nos jogos entre palavra e(m) movimento e como esse jogo pode potencializar a performance dos poemas de Tavares.

Nessa confluência de interesses pela poesia em performance e de estudos em andamento, configuraram-se as seguintes questões que nos motivam: o que parece ser imprescindível hoje para estudos da performance de poemas? Como

as práticas teatrais tem se relacionado com a poesia em performance? Como o poema vem transitando entre práticas orais e escritas?

Assim, propomos abordar alguns aspectos referentes à performance de poemas a fim de evidenciar suas potencialidades como gênero performativo e de fomentar tal discussão a partir da prática teatral, com ênfase nos estudos da voz e da palavra.

Temos observado que a poesia, na forma de poemas, tem sido usada como instrumento metodológico para o aprimoramento da performance de atores e atrizes no que tange a palavra em cena, contudo não identificamos claros investimentos na performance de poemas em si, enquanto evento estético por parte das práticas teatrais.

Apesar de haver, relativamente, pouca produção dramaturgica contemporânea que lance mão de recursos líricos, como os versos e as rimas, por exemplo, há no repertório teatral ocidental um vasto contingente de textos teatrais na forma lírica. Há elementos poéticos em textos teatrais da antiguidade clássica ou renascentista, em textos teatrais românticos ou modernos e, mais próximos à versificação livre, em textos teatrais contemporâneos. Tal fato corrobora a importância da abordagem de poemas na formação de atores e atrizes, uma vez que o modo lírico propõe desafios para a atuação não necessariamente experimentados na prosa. Assim, entendemos que a prática pedagógica com poemas potencialize a eficácia da palavra em seus diferentes modos de realização estética.

Contudo, num contexto em que a linguagem teatral já abriu tantas frestas ao campo do exclusivamente dramático, pretendemos fomentar a reflexão sobre a performance de poemas, enquanto modalidade de atuação, caracterizando-a e indicando proposições metodológicas sobre a abordagem de poemas para a performance, com ênfase nas relações entre letra, voz, palavra e movimento.

No que tange as especificidades da performance de poemas na contemporaneidade, consideraremos seus trânsitos entre as práticas da escrita e as práticas orais, bem como as singularidades materiais de tais práticas. O reconhecimento das

diferentes materialidades que envolvem as relações corporais com poemas hoje nos tem permitido lançar propostas metodológicas para a abordagem de poemas.



A POESIA E O POEMA

A conceitualização e caracterização da poesia em literatura é um dos assuntos mais controversos entre estudiosos do tema, de acordo com Massaud Moisés (2004). A poesia, enquanto gênero literário, liga-se à percepção das sensações e é resolutamente habitada por estados afetivos referentes aos sentimentos, emoções e situações.

O termo “poesia” tem sido utilizado comumente para designar os efeitos estéticos – cognitivos e sensoriais – de diversos procedimentos artísticos sobre a percepção humana. Não se encontra hoje exclusivamente associado ao modo lírico de composição com as palavras, pois podemos nos referir à poesia como as provocações estéticas das diversas formas de arte. Por essa razão, ao longo do artigo, ao invés de usarmos o termo poesia, que comumente usamos para designar o poema, usaremos pontualmente o termo poema.

Há, portanto, elementos, como a presença do eu lírico, das figuras de linguagem, além da métrica e da rima, que fazem com que a poesia, ou seja, o fato estético se desabroche de modos específicos no poema e não de outros.

O verso, “tipo altamente concentrado e atuante de palavra” (CÂNDIDO, 1996, p. 45), comporta ritmo, sonoridade e significado. A palavra em versos se torna, então, portadora de imagens, símbolos, metáforas, alegorias, etc., despertando “um prazer sensorial pela sua própria articulação: durezas de guturais, explosões de labiais, suavidades de linguais”. (CÂNDIDO, 1996, p. 45)

Antônio Cândido em *O estudo analítico do poema* (1996) aborda especificamente a poesia como manifestada no poema, em versos metrificados ou livres.

O verso livre, muito utilizado pelos poetas contemporâneos, advém da liberdade de criação instaurada pela estética romântica. Segundo o autor, foi a partir do Romantismo, no século XIX, que começou a se questionar mais veementemente o verso metrificado representado pelo cânone clássico.

Massaud Moisés, no que tange ao verso livre, descreve as mudanças propostas por sua conquista, ressalta a ruptura com a métrica, assim como a ruptura com as formas constituídas de rima:

em vez da simetria, propôs-se a assimetria, em lugar da isometria dos versos, tentou-se a heteronomia, ou polimetria, em suma, a irregularidade. Ao mesmo tempo, emancipava-se o verso da sujeição à cadência e à rima, criando-se um novo ritmo, de andamento quase coloquial, que mostrava nitidamente a diferença intrínseca entre a regularidade das sílabas do verso, assinalada pela cadência, e o ritmo. (MOISÉS, 2004, p. 471)

O autor ainda observa que o verso livre não deixa de imprimir ritmos ao poema, mas rompe com a regularidade dele. Assim, afirma que a existência do poema independe de seus aspectos estruturais:

Estava criado o *verso livre*, livre da noção de hemistíquios, de número de sílabas, de cesuras, ictos, etc., enfim de tudo quanto constituía herança métrica do passado. Liberto das amarras históricas, o verso parecia ter perdido a sua peculiar fisionomia, aproximando-se temerariamente da prosa, como se a poesia fosse decorrente apenas da estrutura formal. (MOISÉS, 2004, p. 471, grifo do autor)

O ritmo no verso livre, abrindo-se para a multiplicidade métrica, ditada agora somente pelas necessidades do que se pretende produzir esteticamente com os poemas, pode propor maior singularidade do que o verso metrificado pode fazê-lo.

Também os efeitos sonoros, tradicionalmente propostos no contexto dos poemas pelas diversas formas de rima historicamente codificadas, também não

abandonaram totalmente os poemas modernos, pois figuras de linguagem que produzem jogos com a sonoridade das palavras se fazem presentes. A correspondência entre um som e um sentido, por exemplo, semântico-sinestésico, pode atingir percepções complexas.

Consideramos que o poema se constitui de fato nos sinais de sua performance sobre a percepção humana, seja no efeito que produz nos leitores na leitura silenciosa e na leitura vocalizada ou no efeito que produz no público a partir da voz e da gestualidade de um performer.

Historicamente, o engajamento para a performance de poemas na modernidade efetivou-se como uma prática nascida na interdisciplinaridade entre a música e a literatura, questão que será tematizada nas palavras seguintes.



PERFORMANCE DE POEMAS: O ENGAJAMENTO DA LITERATURA E DA MÚSICA

Dentre os diversos movimentos artísticos experimentais do século XX e XXI, áreas como a literatura, a música e as artes visuais vêm dialogando diretamente com a poesia, na forma de poemas, buscando restabelecer-lhe o lugar de performance.

Assim, têm sido desenvolvidas diversas formas de entradas no universo do poema em performance, o que, ao nosso entender, reflete a potência sensorial múltipla dessa forma estética. Diante da diversidade de abordagens podemos organizar as performances de poemas hoje em dois grupos: a) aquelas em que os próprios poetas e poetisas dizem, falam ou performam seus poemas; e b) aquelas em que os poemas dos poetas e poetisas são ditos, cantados, performados por outros.

Podemos colocar, no primeiro grupo, os movimentos poéticos ligados ao secular repente do nordeste brasileiro ou a movimentos mais recentes nomeados como poesia sonora e *slam poetry*. Já a performance da poesia de poetas e poetisas é explorada de diversas maneiras, seja por artistas das mais diversas áreas ou por admiradores de poesia que declamam/recitam poesia em eventos culturais, como os saraus, por exemplo.

Explicitaremos aqui o movimento poético da poesia sonora, criado pelo poeta francês Henri Chopin na década de 1950, pois esse movimento, além de ser aberto aos mais diversos gêneros de poemas, apresenta maior exploração cênica, sonora, cinética por parte dos performers, fato que nos interessa muito, uma vez que nosso foco recai sobre as diversas relações corporais estabelecidas na performance de poemas.

Segundo Paul Zumthor, na poesia sonora, os poetas e poetisas realizam vocalmente suas poesias, em busca de fazer ouvir e ver o poema através de performances ao vivo. Ela tem como objetivo libertar a poesia da estrutura grafocêntrica que supostamente a aprisiona, pois compreende que é na performance que a poesia se realiza plenamente. (ZUMTHOR, 2005)

A poesia sonora põe em jogo o espaço por onde a voz trafega e a partir de conjunções sonoras, onde a palavra é um dos elementos possíveis, busca compor uma poesia que produza sensações e impressões. A modalidade mergulha no universo da performance vocal, englobando “códigos expressivos de outras artes e meios de expressão tradicionalmente distintos, a música, a dança, a própria imagem visual”. (ZUMTHOR, 2005, p. 153)

Ao levar os poetas para o palco, faz com que estes explorem diferentes modos de dizer seus poemas em performance. Dessa forma, a poesia sonora transgrediu um lugar atribuído à letra, à escrita, levando os poetas e seus poemas ao encontro, sem a mediação da letra, com o público.

A música e a literatura têm na poesia sonora o desejo de realocar a poesia no campo da performance. Nas artes cênicas, observamos uma prática ordenada com poemas como forma didática para o exercício ou reconhecimento das potências

da voz e da palavra em cena, contudo não encontramos pesquisas que sistematizem ou invistam em estudos metodológicos para performance de poesias.

Entendemos que um movimento para suprir tal carência seja reconhecer, inicialmente, a singularidade dos fenômenos que circundam a presença do corpo humano nessa prática, como por exemplo as relações, que incidem hoje no corpo de quem performa e suas ações, entre a escrita e a performance propriamente dita.



POEMAS EM TRÂNSITOS ENTRE A PERFORMANCE E A LETRA

A visualidade da palavra escrita e a oralidade da palavra dita geram mudanças na forma como o leitor, um outro tipo de performer, percebe o texto. O escritor irlandês James Joyce (1939 apud MCLUHAN, 1972, p. 110) afirma que “[...] as palavras que o leitor vê não são as que ele ouvirá”. Marshal McLuhan ratifica Joyce ao observar que a linguagem de seus poemas só adquire potência quando lida em voz alta, pois é a vocalização de suas palavras escritas que provocam/criam sinestesia.

Hoje, ao considerarmos a recepção de poemas pensamos mais comumente na página impressa do livro, no entanto, antes de os poemas passarem a ser registrados pela escrita, eram acessados, sem a mediação da escrita, através da voz. De acordo com Zumthor (1993, p. 249), “a transmissão da poesia, entre os séculos X e XIV, exigiu o gesto humano; e, além disso, enquanto essa voz poética tendia ao canto, o gesto poético tendia à dança, sua última realização”. Deste modo, podemos pensar que as fronteiras entre os poemas, canto e dança já foram, de certo modo, mais borradas, não tão fixas quanto aparentam ser hoje, fato que também nos motiva a investigarmos a performance de poemas.

Contudo, a invenção da máquina de impressão tipográfica pelo alemão Johannes Gutenberg por volta de 1450 mudou, além da história da escrita, a história do

gênero poema e a história da própria leitura. McLuhan (2000, p. 153) afirma que “até Gutenberg, a publicação poética significava a leitura ou o canto dos próprios poemas para uma pequena plateia”.

Antes do advento da impressão de tipos móveis a recepção de poemas se dava a partir da sonoridade da palavra e não da letra sobre o papel, visto que a grande maioria das pessoas não era alfabetizada e os materiais impressos pelas técnicas vigentes não eram acessíveis. Assim, mesmo com a presença de formas de grafar a palavra, era comum o hábito das pessoas se reunirem em praça pública para partilhar a escuta de textos dos mais variados estilos.

Com o difícil acesso aos manuscritos, os estudantes durante a Idade Média, por exemplo, eram obrigados a memorizar tudo o quanto liam. Parecia haver ainda uma relação mais contígua entre escrita, escuta, memória e oralidade:

A criança na escola durante a Idade Média tinha primeiro que fazer suas próprias cópias dos textos, através de ditado. Em seguida tinha de compilar sua própria gramática, dicionário e antologia. O aparecimento de uma grande quantidade de textos impressos baratos e uniformes modificou tudo isso. A mecanização da escrita através da composição de tipos móveis ampliou rapidamente o âmbito da leitura disponível e do mesmo modo reduziu velozmente o hábito do discurso oral como método de aprendizado. (MCLUHAN, 2000, p. 155-156)

A escrita no papiro, no pergaminho e a imprensa na página do livro, por exemplo, promoveram, portanto, diferentes organizações dos hábitos corporais. De acordo com McLuhan (2000, p. 155-156), a representação da palavra pela letra tornou-se, de certo modo, “a tradução do audível para o visual. Em larga medida constitui a espacialização do pensamento”. Nessa perspectiva, a escrita impressa possibilitou maior distribuição geográfica do poema, assim como possibilitou que tocássemos e fôssemos tocados por potências da palavra pelo contato visual.

A leitura em voz alta era uma prática muito comum até o final da Idade Média, no século XV, enquanto a leitura silenciosa não era um hábito cultural até o

surgimento da página impressa. McLuhan observa que os leitores continuaram a ler em voz alta mesmo depois do advento da palavra impressa, na Renascença. Assim, a própria pontuação gráfica, mesmo nos séculos XVI e XVII, continuava a fazer sentido para o ouvido e não somente para os olhos ou à organização maiormente lógica do texto.

Contudo o autor ressalta que com a alta reprodutibilidade dos textos foi fomentada com relativa rapidez certa ênfase nos aspectos visuais da palavra. Nos séculos que se seguiram, as práticas vocalizadas se tornaram cada vez mais incomuns e, aos poucos, o ato de ler tornou-se uma prática muda, visual e solitária. Nessa mutação de hábitos, o poema passa a existir fortemente atrelado à página impressa no século XVII. (MCLUHAN, 1972)

Apesar da transformação das praxes na relação com a palavra, Octavio Paz, compreende que a leitura de poemas ainda se apoia num jogo muscular e respiratório, isto é, que tem relação com a palavra articulada e mobiliza o corpo no ato de ler. Para o poeta, o poema é “[...] uma configuração de signos sobre um espaço animado”. (PAZ, 1982, p. 330) Na perspectiva de Paz, o poema escrito joga com a letra e com a voz em performance simultaneamente e, numa perspectiva produtiva sobre as relações entre a escrita e a potência sonora de poemas, compreende que os poemas nos levam deliberadamente para além da página escrita na experiência da leitura.

A poesia, historicamente, trafega entre a escrita e a oralidade, assim como outros gêneros performativos, como o texto teatral. Tal transitoriedade do poema entre a palavra oral e a escrita pode ter pendido, em determinado momento, mais para um lado do que para o outro, implicando em diferentes relações corporais com a performance de poemas.

A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa). (ZUMTHOR, 2010, p. 166)

Isto dito, entendemos que a performance vocal de poemas pode potencializar as palavras que nasceram por meio da escrita, visto que podem haver vestígios da performance oral na própria escrita que, inequivocamente, colocam em jogo um referencial que é da ordem da corporeidade e da experiência partilhada entre dois ou mais sujeitos, num consumo coletivo.



AS LEITURAS SILENCIOSA E VOCALIZADA COMO PERFORMANCE

Quando recorremos à noção de performance para pensar o lugar do poema, necessariamente, estamos considerando o corpo e suas potências. A performance é, assim, um ato de comunicação, ligada ao momento presente, ela, de acordo com Zumthor (2007, p. 50), “[...] atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza”. Assim, o autor nos leva a considerar o ato de leitura, tanto a leitura silenciosa, quanto vocalizada, como performance, ou seja, como “[...] o exercício de um esforço em vista da consumação de uma ‘forma’”. (ZUMTHOR, 2005, p. 140)

Nesse sentido, somos também convidados a reconhecer a dimensão performativa das próprias práticas de leitura de poemas, levando em conta os investimentos do corpo humano e seus diferentes modos de percepção na realização do fato estético:

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolavelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. [...] O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente

subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. (ZUMTHOR, 2007, p. 53)

Mesmo com a forte presença da escrita mediando nossa relação com o poema, podemos acessar estados emocionais e/ou sensoriais através da leitura, pois ao depararmos com a letra na página impressa ela nos sugestiona o jogo estético compondo sentidos tão múltiplos quanto únicos.

Nesse sentido, as intervenções das tecnologias de escrita na criação poemática permitem a invenção de intervalos estéticos entre os leitores e os poemas grafados diferentes – nem melhores, nem piores – daqueles criados entre a plateia e os poemas em performance. O ato de ler está impregnado pela procura do prazer estético-visual-sonoro e mesmo a leitura silenciosa engaja o corpo no processo ativo de recepção poética.

Na leitura silenciosa, a presença corporal do intérprete-ouvinte realiza-se como “uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais”. (ZUMTHOR, 2007, p. 68-69)

Já, quando a voz surge durante a leitura, outros jogos estéticos entram em campo: além de sermos estimulados pelos sentidos das palavras, somos de fato incitados pelos sons do que dizemos. Ouvimos simultaneamente pelo ouvido interno e externo e a vibração do som que produzimos se propaga por toda matéria que nos cerca e também pela que nos integra: o corpo humano produz a voz com a qual ressoa.

McLuhan (1972) nos diz que a leitura em voz alta propicia jogos sinestésicos e tácteis, pois através do som da voz podemos evocar imagens e sensações. Assim, considerando a quantidade de sentidos afetados direta ou indiretamente, podemos compreender a leitura vocalizada como um outro tipo de performance, na qual há maior engajamento do corpo e de suas potências do que na leitura silenciosa.

Entendemos que os diferentes modos de leitura, ou seja, de acesso ao poema na forma escrita, são a manifestação do trânsito da letra à performance de poemas. Ao levantar essas questões sobre a leitura silenciosa e a leitura vocalizada como performance, aponta-se caminhos para a pesquisa com os poemas, visto que o primeiro contato com poemas hoje tem se dado a partir da relação com a letra. Desse modo, compreender as diferenças entre esses dois tipos de leitura nos permite reconhecer as formas de percepção que são acionadas no corpo humano em cada modalidade de leitura a fim compreender suas funções metodológicas para a performance de poemas.



ABORDAGENS PARA A PERFORMANCE DE POEMAS: LEITURAS VOCALIZADAS COMO PONTO DE PARTIDA

Observamos que, ao reconhecermos as formas mais recorrentes de contato contemporâneo com poemas, pode-se compreender mais prontamente como o corpo de performers de poemas pode ser ativado na busca pelos sentidos. Na leitura vocalizada, o corpo performa a palavra por meios dos elementos acústicos (som, voz) e cinéticos (movimentos, gestos, microgestos), instâncias de atualização do universo de sentidos presente no poema.

De acordo com o que temos observado, os sentidos, nesse caso, são percebidos tanto pela cognição, quanto pelas demais formas de percepção corporais. Segundo Zumthor (2007, p. 54):

Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao

meu modo; é a partir dele que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia.

Nas palavras de Valére Novarina (2009, p. 20), para realizarmos a palavra a partir do texto impresso, faz-se necessário:

Buscar a musculatura desse velho cadáver impresso, seus movimentos possíveis, por onde ele quer se mexer; vê-lo pouco a pouco se reanimar quando se sopra dentro dele, refazer o ato de fazer o texto, reescrevê-lo com seu corpo, ver com o que é que foi escrito, com músculos, diferentes respirações, mudanças de elocução; ver que não é um texto mas um corpo que se mexe, respira, tem tesão, sua, sai, gasta-se. De novo! E esta é a verdadeira leitura, a do corpo, do ator.

Nesse contexto, as leituras vocalizadas podem se constituir como uma primeira abordagem performativa, como ponto de partida dialógico na relação com poemas, no lugar de leituras silenciosas, que tendem a ser individuais e, por mais que comportem uma dimensão performativa, não alcançam os jogos temporais e espaciais que o corpo na produção da palavra dita alcança. O corpo, como produtor de sentidos, opera um jogo entre sons e movimentos, atualiza as palavras no tempo e no espaço, em modo imersivo e rumo ao coletivo.

As leituras em voz alta de poemas têm sido um procedimento utilizado para permitir a atualização de diversas camadas de sentidos que não necessariamente são percebidos em leituras silenciosas e individuais, comumente realizadas nas fases iniciais de estudos de textos poéticos para performance. Assim nos parece muito produtivo estudar os poemas a serem performados identificando seus sentidos possíveis através da voz, prática que também pode privilegiar a performance na relação com a recepção de poemas, em duplas e em grupo, contando com a participação de diversos leitores/performadores.

Como estratégia para aproximação e estudo do *corpus* de poemas de autores, percebemos que a prática da leitura vocalizada coletiva poderia trazer novas dimensões de sentidos além daquelas que podemos adquirir na leitura individual.

Tal prática nos permite compartilhar as impressões e sensações das leituras e sermos atravessados pela palavra dita e pelo o que ela pode provocar em nossos corpos, enquanto leitores/performadores/receptores de poemas.

Divididos em dois grupos que se alternem entre a leitura e a escuta dos poemas, o corpo pode ser acionado através de um estado ativo – em pé, sentados ou em deslocamento pelo espaço –, privilegiando a ação de dizer, o poema lido em voz alta pode ativar os nossos sentidos, memórias e emoções.

De acordo com Paul Zumthor (2005), os sons em presença compartilhada “realizam” a poesia, promovendo diálogos e variações semânticas a partir da palavra articulada. O poema mostra-se, assim, como pertencente ao território da voz. E cada voz que ocupa o espaço poético se oferece para habitar o território da potência poética.

É possível identificar sentidos que possivelmente não são perceptíveis em uma leitura silenciosa e individual. As formas como cada participante lê pode dar ênfase a um aspecto do poema e assim, os sentidos para a performance podem ser constituídos a partir das relações múltiplas e singulares com o mesmo poema.

Entendemos que a leitura silenciosa e individual, diferentemente da leitura vocalizada compartilhada, tende a favorecer a nossa aproximação e persistência em torno da dimensão do significado, com menor potência para favorecer o contato com a amplitude de sentidos para os quais a vocalização de poema pode apontar.

Por outro lado, a abordagem proposta tende a colocar os performadores em contato com os materiais de poemas de um modo mais próximo à forma propriamente dita do poema, à sua duração, à sua dinâmica tempo-ritmo, às suas texturas acústicas, às suas provocações e convites às sensações e memórias.

Conforme observamos, poemas têm sido usados em proposta de formação de atores e atrizes como práticas para prepará-los para os propósitos da palavra para a cena, mas não necessariamente são exploradas todas as suas dimensões performativas. Sim, o poema vem da performance antes de ser letra, e desenvolve

com a letra uma relação de representação para, então, encontrar nessa relação caminhos criativos e não só de representação.

Não podemos ignorar a relação íntima entre o poema e a escrita na contemporaneidade: nos parece que nossa relação com o poema é engendrada nesse trânsito entre letra e performance. Assim, somos convidados a arrostar de corpo inteiro os desafios que tal relação propõe à performance de poemas.



REFERÊNCIAS

CÂNDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações: FFLCH/USP, 1996.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora Nacional: Editora da USP, 1972.

MCLUHAN, Marshall. Visão, som e fúria. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e para Louis de Funès*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PRISCILA SOARES GARCIA: é Analista de Atividades Culturais da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB), licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) e bacharel em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

SULIAN VIEIRA: é Doutora em Arte pela Universidade de Brasília (UnB), mestre em Applied Theatre pela University of Manchester-UK e bacharel em Interpretação Teatral pela UnB. Pesquisa voz e palavra desde 1993 e desde 2003 atua no grupo de pesquisa que fundou junto à Silvia Davini: Vocalidade & Cena. É professora da graduação e pós-graduação em Artes Cênicas na área de Voz e Performance da UnB desde 2002.

EM FOCO

VOZ E DICÇÃO POÉTICA NAS
CARTAS DE ANTONIN ARTAUD:
RESENHA EPISTOLAR DO
LIVRO *A PERDA DE SI* (2017)

*VOICE AND POETIC DICTION IN ANTONIN
ARTAUD'S LETTERS: EPISTOLARY REVIEW
OF THE BOOK *A PERDA DE SI* (2017)*

*VOZ Y DICCIÓN POÉTICA EN LAS CARTAS DE
ANTONIN ARTAUDO: RESEÑA EPISTOLAR
DEL LIBRO *A PERDA DE SI* (2017)*

MARUZIA DULTRA

DULTRA, Maruzia.

Voz e dicção poética nas cartas de Antonin Artaud: resenha epistolar do livro *A perda de si* (2017).

Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **222-232**, 2018.1

RESUMO

Este texto é uma resenha em formato epistolar do livro recém-lançado *A perda de si: cartas de Antonin Artaud* (Rio de Janeiro: Rocco, 2017), cuja seleção, organização, prefácio e tradução são assinadas pela pesquisadora Ana Kiffer – tradução também de Mariana Patrício Fernandes. A obra integra a coleção *Marginália*, dedicada à publicação de suportes efêmeros à margem da literatura, como o nome sugere. Através de uma carta destinada a Artaud, assumo a voz de seus múltiplos interlocutores – editores, médicos, amigos, colegas e amores –, a fim de trazer ao leitor nuances da voz e da dicção poética do artista em suas epístolas, datadas de 1923 a 1948, cujos elementos vocais ressoam como glossolalias, rugidos, gritos, xilofonias e verbos ritmados – enfim, rumores e ranhuras da linguagem. Como lastro teórico, convido Kuniichi Uno (1980; 2012) para permear esta conversação, de modo a compor uma trama (não) filosófica. A forma de carta da resenha ressalta o intimismo trazido pelo próprio livro, ao tempo em que revela o lugar de minha voz enquanto pesquisadora nesta e desta escrita.

PALAVRAS-CHAVE:

Antonin Artaud. Voz poética. Carta. Resenha epistolar.

ABSTRACT

This text is an epistolary format review of the recently released book A perda de si: cartas de Antonin Artaud (Rio de Janeiro: Rocco, 2017), whose selection, organization, foreword and translation (the last in collaboration with Mariana Patrício Fernandes) were done by the researcher Ana Kiffer. The work integrates the collection Marginália, dedicated to publishing ephemeral supports at the fringe – or margin – of literature, as the name suggests. Through a letter destined to Artaud, I take up the voice of his multiple interlocutors – editors, doctors, friends, colleagues and lovers – in order to bring to the readers nuances of his voice and poetic diction present in his epistles, dated from 1923 to 1948, whose vocal elements resonate as glossolalias, roarings, cries, xylophonias and rhythmic verbs – that is, the rumors and scratches in language. As a theoretical ballast, I invite Kuniichi Uno (1980; 2012) to permeate this conversation, in a way to compose a (non) philosophical fabric. The review's letter format emphasizes the intimate aspect brought by the book itself, as it reveals the role of my voice as a researcher of and in this writing.

KEYWORDS:

Antonin Artaud. Poetic voice. Letter. Epistolary review.

RESUMEN

Este texto es una reseña en formato epistolar del libro recién lanzado A perda de si: cartas de Antonin Artaud (Rio de Janeiro: Rocco, 2017), cuya selección, organización, prefacio y traducción está a cargo de la investigadora Ana Kiffer (con traducción también de Mariana Patrício Fernandes). La obra integra la colección Marginália, dedicada a la publicación de suportes efêmeros al margen de la literatura, como el nombre lo sugiere. A través de una carta destinada a Artaud, asumo la voz

PALABRAS-CLAVE:

Antonin Artaud. Voz poética. Carta. Reseña epistolar.

de sus múltiples interlocutores (editores, médicos, amigos, colegas y amores), con el fin de traer al lector matices de la voz y la dicción poética del artista en sus epístolas, datadas de 1923 a 1948, cuyos elementos vocales resuenan como glosolalias, rugidos, gritos, xilofonías y verbos ritmados – en fin, rumores y ranuras del lenguaje. Como lastro teórico, invito a Kuniichi Uno (1980; 2012) para permear esta conversación, de modo que componga una trama (no) filosófica. La forma de carta de la reseña destaca el intimismo traído por el propio libro, al tiempo en que revela el lugar de mi voz como investigadora en este y de este escrito.

A bordo, 04 de março de 1948

Estimado Nanaqui,

(Se assim me permite chamá-lo, Antonin Artaud, para lhe lembrar do gosto do afeto pueril...)

Li as suas cartas. Ao longo do tempo em que as vi chegando, fui percebendo uma *transfiguração* (ARTAUD, 2017, p. 69),¹ aliás, várias. Muitas vezes quis interceder em seu processo, mas entendia que não cabia a mim mudar o curso dessa história, a sua, essa bela história de criação vivífica. Por outro lado, perante o seu sofrimento mais pungente, entendi também a dureza de sua realidade – e, por isso, algo deveria fazer sim, eu, que me sinto tão impotente para os tratos mais simples de minha própria vida. Assim, resolvi finalmente lhe responder, não sei se tarde demais, mas é que esses 25 anos de correspondência recebida desenharam para mim um panorama extremamente singular e praticamente intocável, a singularidade de uma vida tecida entre a dor e a paixão, à qual pretendo reverberar nesta carta – talvez tardia, repito, que escrevo *como um poema que será dedicado a você*. (p. 113)

Tento imaginar o quanto esperou por esta resposta, mas sei que o que minha imaginação alcança não é nem o vislumbre do que realmente se passou em seu (a)guarda-carta... Porém sempre soube que meu silêncio não seria obstáculo para

1 Nesta e nas demais citações diretas de Antonin Artaud (2017), as aspas foram substituídas pelo itálico para manter o fluxo da escrita no formato criado, a resenha epistolar, o que justifica também a adaptação no sistema autor-data – neste caso, o número da página entre parênteses corresponde à referência então omitida: (ARTAUD, 2017). Muitas das passagens citadas foram adaptadas de modo a compor a voz do remetente ficcionado, que, propositalmente, acaba por se confundir com o corpo de escrita do próprio Artaud. As citações das outras fontes seguem rigorosamente as normas da ABNT.

nossa troca, pois você sempre me fez crer que, entre nós, há um elo misterioso e invisível, algo que você alimentou mantricamente ao longo desse período, crendo, por sua vez, em minha atenta escuta.

Você fez variar o interlocutor, convocando personas diversas: Jacques Rivière, Alexandra Pecker, Dr. Allendy, Anaïs Nin, Jean Paulhan, Dr. Leon Fouks, Dr. Gaston Ferdière, Dr. Jacques Latremolière, Dr. Jean Dequeker, Hans Archtung, André Breton, Fernand Pouey, Wladimir Porché, René Guilly, R.P. Laval e Paule Thévenin. No entanto, perseguiu o corpo do pensamento e o pensamento do corpo com o mesmo, o mesmíssimo visionarismo em todas as epístolas que tenho em mãos. Sinto muito que tenha precisado cravar na carne sua incessante busca, mas me pergunto se teria sido possível tocar nas zonas limítrofes em que tocou se não estivesse em carne viva. Gostaria de saber sua opinião. (Embora desconfie.)

Para facilitar a compreensão da resposta (ou por mera comodidade minha), escreverei por ordem cronológica dos fatos e ideias que me relatou, embora eles se misturem por tantas vezes que me esvaziam a pretensão de qualquer organização. Olhando de uma só vez para tudo o que me escreveu, é como se eu estivesse mergulhando na noite, na (des)ordem de uma narrativa onírica – ou, talvez, como já me disse: *não na hipotermia do sonho, mas na febre de uma dor acordada, não na liquefação de um surrealismo psíquico, mas no traumatismo corporal de uma vida que soube ela mesma balançar-se suficientemente para enfim explodir em surrealidade.* (p. 147-148)

Pois bem: você me inaugura esta relação lá pelos anos 1920, com o pesar de não publicar seus poemas. Em verdade, eu os publicaria, não interessasse o mercado editorial e essa coisa toda de comércio, o que me envergonha, afinal isso não deveria ser tema, muito menos critério para a literatura. Sua poesia, como sabe, é *o grito da vida mesmo* (p. 37), e, sendo assim, para a vida deve retornar. Portanto, seus escritos pedem ouvidos e corpos agudos para o que intui, resultado do método que tateia com entusiasmo, como me segredou: *Quando eu encontro um verso eu o recito em voz alta para verificar e experimentar seu ritmo e o corpo de suas sonoridades internas.* (p. 98-99)

Sim, tenho em mim a certeza de que há um público destinado a você, à sua obra, mas não sei se este que pretendeu com sua transmissão radiofônica “para acabar com o julgamento de deus”, *toda essa gente que ganha a vida com o suco sangrento dos seus braços*. (p. 167) Há uma força que emana de seu sofrimento que deve ser compartilhada, mesmo que ainda não haja olhos e ouvidos suficientes para ela. Devo pedir perdão se nem mesmo os meus lhe foram o bastante, pois em certo momento pensei que você deveria varrer toda a estranheza de sua poesia para que pudéssemos publicá-la.

Escutei a sua súplica em querer ter *o direito de continuar pensando, em verso ou em prosa* (p. 24), e confesso que muitas vezes senti a tentação de publicar seus escritos epistolares – ah, as tentações... Eu também as tenho! Então, tendo sido seu mudo correspondente ao longo desses anos, conheci você aos *pedaços (escritos!)* (p. 146) e me pareceu natural querer dar-lhes um corpo, *mostrar as feridas de sua luta* (p. 148), embora você acredite que *viver é perder o seu corpo*. (p. 114) Foi com essas cartas, pois, que vi, lá no início, o autor por vir no aspirante a poeta que era...

Se não apenas na edição, mas também na medicação precisei me indispor com seu espírito e seu corpo, foi porque a Medicina mental ainda não estava à altura de compreender seu sofrimento a ponto de *deixá-lo trabalhar* (p. 100), como implorou tantas vezes. Poucos seres tiveram tamanha clareza como você sobre a condição humana, ainda mais quando padecida por um *mal*.² (p. 22) É admirável que tenha dissertado sobre os mais mórbidos acontecimentos que lhe acometeram, tanto quanto o é que tenha tecido *sua insuportável dissertação* (p. 137) acerca dos *tumores da sociedade atual*. (p. 135)

Tudo isso está imbuído em sua presença forte e precária, bela e temível, tamanha que erodiu seu próprio pensamento, levando-o ao apagamento das imagens possíveis. Você me disse: *Eu não tenho razão para procurar minhas imagens. Eu SEI que eu não encontrarei jamais minhas imagens*. (p. 50) Nisso, há duas vertentes que quero destacar.

A primeira é que tal erosão é causa ou efeito – ? – do deslocamento de você mesmo, quando me escreveu como “Antonin Nalpas” (p. 84-89), filho perdido de

2 Vale destacar a observação que fazem as tradutoras: “O autor utiliza a palavra em francês *maladie* cuja tradução corrente e usual para o português seria *doença*. Mas vale ressaltar que em algumas passagens se escolherá a palavra *mal*, posto que a palavra *doença* tem seu sentido exclusivamente comprometido com todo o aparato médico-legal que a sustenta e, ao mesmo tempo, perde em português o prefixo *mal* que se mantém em francês. Tal prefixo é crucial para entender as associações que o poeta fará entre as associações de *mal*, *maladie* e *malheur*, em português, respectivamente, *mal*, *doença* e *sofrimento*. Assim como todas as associações que advêm do mal, do maldito e do maldizer que, como o leitor verá, atravessam a obra do poeta.” (Nota de tradução, ARTAUD, 2017, p. 22)

José e Maria, irmão de Germaine. Estava à procura deles. Estava descolado de “Artaud” por causa dos eletrochoques – os quais eu quis como antídoto, mesmo que você incessantemente me escrevesse argumentando o quão venenosos eles lhe eram. Me comoveu o relato de que era *como um morto à procura de um vivo que já não é ele* (p. 99-100), que já não estava mais lá, nem aqui ou acolá. Peça que me perdoe, mais uma vez, se ainda houver em seu coração espaço para esta generosidade, ao lado do ódio que passou a sentir pelos homens.

Fiz-lhe crer na *Teoria dos Trigramas* (p. 94), aliás, foi você quem me fez. Você tinha razão em achar que *um dia eu teria a tentação de querer lhe asilar como alienado e lhe tratar* (p. 94), e assim ocorreu (de novo, as tentações...). Não fui capaz de me “orientalizar” o suficiente para me deixar acreditar na Teoria, quando me disse estar tomado pelos *fantasmas da magia e enfeitiçamentos*. (p. 129) Demônios, bestas, feiticeiras, todo tipo de ideias místicas alimentava em você o imaginário do mal. Mais que *viver doente* (p. 115), estava também *perdido de si*.

Aliás, você sempre esteve, Artaud. Chamar-lhe de um nome e lhe supor um eu nunca passou de contingência, já que vive à beira, no abismo do desfazimento... Às vezes, este é o único possível de um corpo que conhece na pele a ideia de que “a carne é um peso difícil de se carregar.” (RILKE, 2013, p. 39) Por isso, vi operadas em você as transfigurações de que falava no início – e que você tanto quis ver no teatro através do duplo em sua ação mágica, e na vida – pois *não se atua, se age* (p. 174), este foi o seu murmúrio. Tanta coragem a pintar os seus dias de escarlata, enquanto *você ainda está BUSCANDO o seu percurso...* (p. 67) *Sentindo e aceitando uma existência poética desajeitada, sem contestar*. (p. 22) Então, sem que eu lhe emitisse o chamado, você ouviu Ciane: “[...] fale comigo como um poeta viajante exilado de si.” (FERNANDES, 2009, p. 118) A propósito, *tenho um presente para você* (p. 56), o “CorpoAndarilho” de Sonia:

[...]

Dessa história o que não sabe não sabe

E já é mais do que o suficiente

O sonhador já se tornou o próprio sonho

Carrega então o que inventou

'gravura-sensação'

Impressa na pele do andarilho

Descansa e cansa ao mesmo tempo

Nas entranhas de uma rede inesgotável

[...]

Assim mesmo ainda anda

Nos seus medos líquidos e fluidos

Atê que de tanto andar

Não sinta os pés que sangram

Cidadão habitante da segunda alma

A rede inesgotável

Na totalmente noite que se desfaça em bruma

E então prescinda

De qualquer invenção como disfarce

(RANGEL, 2005, p. 74-75)

Haveria, eu, de lhe deixar aproveitar a oportunidade de se perder – ou de aprofundar essa *perda de si* –, *ocasião de encontrar a sua utilidade social* (p. 68), produzir sua *nova e verdadeira ciência* (p. 73), entoar a vontade esplendorosa que tem de que *um certo número de pessoas tomasse consciência de alguma coisa com você*. (p. 136) E muito você haveria de ensinar, já que *tem sua própria ideia do nascimento, da vida, da morte, da realidade, e da sorte, e não admite que se lhe imponham ou lhe sugiram alguma*. (p. 125)

É surpreendente a relação corporal que desenvolveu mediante seu estado de paralisia do pensamento e petrificação do corpo, em busca de um pensamento sem imagens, livre da representação, da significação, da forma, da razão; um corpo liberado dos automatismos institucionais, corpo informe, fluido, a fim de agenciar um autômato outro, nas ruínas da linguagem deteriorada, voz-rascunho, voz-ranhura, voz-resíduo. (UNO, 1980, 2012) Tudo isso lhe leva a uma atualidade tal capaz de nos fazer pensar em processos de decolonização do corpo.

Porém, a despeito dessa sua potência de difusão, você passou a não *mais esconder que não suporta mais tudo o que tenha caráter de ciência, de conhecimento, de noção, de lei, de regra, de tudo que seja uma interpretação humana das verdades ou das ausências, insuficiências, vazios e abismos naturais.* (p.143) Tudo *corrói a massa palavra-imagem* (p. 40), “palavras mal ditas e malditas” (LISPECTOR, 1970, p. 33), pronuncia Clarice em sua *aprendizagem*. Esta é a primeira vertente das “imagens possíveis”, eu dizia, forjadas assim em im?possíveis.

Uma segunda vertente me remete ao ponto temporal em que nos conhecemos: *nossos espíritos amam as mesmas imagens, desejam as mesmas formas, as mesmas aparições, fisicamente, organicamente* (p. 61), você me declarou. Como pude *lhe amar tanto, ai de mim, e lhe amaria apenas lendo suas linhas, mesmo antes de lhe conhecer.* (p. 115) *Você tem o mesmo silêncio que eu.* (p. 60) Não por orgulho ou vaidade, me alegrou a perspectiva que se abriu em sua vida após o nosso encontro, *algo que poderia saciar uma vida inteira* (p. 61), *coabrindo, de um golpe, sua solidão sentimental infinita.* (p. 59)

No entanto, por motivos outros, em seu *silêncio em SUSPENSE* (p. 63), não foi sempre assim. Você guardou palavras para a *viva voz* (p. 58), que não chegou, porque *os espaços infinitos que abrigavam nossas almas* (p. 60) nos desabrigaram, ao *lhe fazer optar pela lonjura do colapso e do transe entre duas peles.* (p. 104) Assim, me pediu recolhimento, pois *não há somente o amor nessa vida* (p. 45), foi o seu argumento, e disse eu não tenho do que me desculpar, pois atendi fielmente ao pedido mais que apenas ouvi o conselho. Então você desconfiou que *alguma coisa alterou bruscamente a afeição que lhe tenho.* (p. 91)

Ora, Artaud, trago em mim a miríade de sentimentos que você me causou; dentro dela, jamais trafegaram *males* quaisquer. Se *padeceu de angústia ao longo de toda a sua existência* (p. 146), esteja certo de que o bem sempre *lhe desejei*, e, se errei, a esse intuito me desviando, já *lhe emiti minhas mais sinceras desculpas.* Sou consciente de que também *carrega em si uma miríade toda sua, na qual transito.* Não me cabe sequer entendê-la, apenas aceitar sua multiplicidade, muitas vezes incoerente, estilhaçada, difícil de apreender e por isso incômoda. *O mundo é duplo e triplo* (p. 71) – eu também sou. *Há o mundo oficial e o outro,*

cuja força transtorna toda oficialidade... (p. 71) Assim ocorre com as pessoas e não estamos fora disso.

Em quase todos os momentos, li suas cartas como se escutassem vozes e ruídos estridentes. Não me espantou que, condenado e enclausurado pela atitude de “homem de teatro”, ao ser solto, você declamasse, bem em cima de um palco, *coisas antiteatrais por meios extracênicos e antiteatrais* (p. 141). Me refiro à sua conferência no Teatro Vieux-Colombier, em 1946, sua prometida *ÚLTIMA aparição em cena*. (p. 140) Foi muito corajoso de sua parte se propor conferencista, mesmo se considerando um *homem que verdadeiramente saiu da tumba*. (p. 149)

Mas você partiu. Partiu sem *bramar e gritar furores vomitados dos seus intestinos* (p. 140), pois, em cima da hora, constatou a insuficiência daquela leitura, então quis apenas atirar bombas contra a plateia, mas, como não as tinha no bolso, melhor mesmo que se fosse. Como desejei estar lá para ouvir a emissão sonora vinda da estrofe que lançou sobre o público como um golpe! Já que *os golpes são a única linguagem que se sente capaz de falar...* (p. 141) Que a fale.

Por isso também não me foram surpresa as glossolalias que me enviou, grafia de sua própria (não) língua, em busca da liberação do corpo, do pensamento, sobretudo da linguagem, para que esta operasse como liberadora dos anteriores e assim tivesse um círculo virtuoso criado em torno do que você espera para a vida vivível (p. 132) – embora *haja em seu psiquismo uma espécie de vício fundamental que te impede de gozar daquilo que o destino lhe oferece*. (p. 48) Tudo isso diz respeito ao que eu disse *um dia num de meus livros, uma frase que ficou marcada toda sua vida* (p. 115), e ela fez de nós um mesmo e único corpo invivível, que, *quando dorme, não adormece, mas vive do lado do sonho*. (p. 115) A natureza desse corpo está amalgamada em sua premente *Vontade de Apocalipse* (p. 112), já que você “[...] jamais desiste de seguir seu trabalho singular sobre o apocalipse do corpo.” (UNO, 2012, p. 42)

A cada leitura-gesto que realizei, percorrendo sua escrita de vida através da vida de escrita (KIFFER, 2017), me deparei com uma espécie de *desabamento* (p. 31) que, por tantas vezes, duvidei suportar. Por isso a resposta demorou a chegar, porque *não escrevo senão o que sofri medida por medida do corpo* (p. 117) através de você.

Daí a importância de não ter me abandonado a correspondência nem mesmo quando da sua incursão ao México – e como pude imaginar sua frustração em ver publicados primeiro em espanhol, na França, seus artigos do original em francês... Também a censura da transmissão radiofônica no ciclo “A voz dos poetas” deve ter lhe abatido, mas não calou a sua voz de poeta, eu sei, pois é conhecedor da força de suas xilofonias vocais misturadas às instrumentais, vindas de instrumentos nunca antes tocados, que ousadia a sua!

Com uma espécie de presságio (absolutamente benigno), envio meus votos de que o “juízo” seja enfim transmitido, estarei a escutar. E peço que *me leia definitivamente*. (p. 149) Perto de mim, ao que me escapa, ao que me ocupa os dias, te escrever uma *carta humana* (p. 62), é o que esperei. *Queria muito que esta carta lhe lembrasse que o mundo continua* (p. 117), bem como sua obra, ainda que você não consiga acompanhar o alcance dela, beneficiando-se como desejou, ao invés de *continuar a parecer imitar a si mesmo enquanto os outros sugam o que pensou antes de todo mundo*. (p. 72) *Se quis fazer uma obra que servisse ao pensamento* (p. 79), conseguiu, *mesmo que seja* (ou pareça) *uma existência abortada* (p. 23) – espero que isso finalmente lhe alivie.

A você.

P.S. Como pude supor inicialmente, este inédito e sonhado encontro com você irrompeu a cronologia dos fatos. A vantagem é que eles já fazem parte da névoa também de sua memória.

Obra resenhada

ARTAUD, Antonin. *A perda se si: cartas de Antonin Artaud*. Org. Ana Kiffer; Trad. Ana Kiffer; Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. (Col. Marginália)

REFERÊNCIAS

FERNANDES, Ciane. A eternidade e um dia: memórias de uma tela em carne e letra. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, ano 12, n. 13, p. 115-118, 2º sem. 2009. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4020/2942>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

KIFFER, Ana. Carta-prefácio. In: ARTAUD, Antonin. *A perda se si: cartas de Antonin Artaud*. Org. Ana Kiffer; Trad. Ana Kiffer; Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 7-20. (col. Marginália)

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.

RANGEL, Sonia. *Casa Tempo: poemas e desenhos*. Salvador: Solisluna, 2005.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Paulo Rónai. 4. ed. São Paulo: Globo, 2013. (col. Biblioteca azul)

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.

UNO, Kuniichi. La pensée sans images. In: UNO, Kuniichi. *Artaud et l'espace des forces*. 1980. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Vincennes, Universidade de Paris VIII, Saint-Denis, 1980. f. 7-63. Disponível em: <<http://octaviana.fr/document/174655657>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

MARUZIA DULTRA: é Doutoranda do Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (DMMDC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb). Mestre em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). Jornalista e bacharela em Comunicação Social pela UFBA. Atualmente cria vídeo-cartas (não) filosóficas como método no desenvolvimento de seu projeto de tese.

EM FOCO

UMA QUESTÃO DE ESCUTA?

A LISTENING QUESTION?

DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS

JACOBS, Daiane Dordete Steckert.
Uma questão de escuta?
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **233-244**, 2018.1

RESUMO

Este texto apresenta reflexões sobre a influência da escuta na produção vocal, bem como seus desdobramentos na presença e recepção da voz nas artes. Nesse sentido, procura-se conceituar processos de escuta e produção sonoro-vocal a partir de artistas e pensadorxs como Pierre Schaeffer, Murray Schafer, Jonathan Goldman, Silvia Davini e Freya Jarman-Ivens. O objetivo é tecer considerações sobre as possibilidades de fuga a padrões hegemônicos de escuta e produção vocal nas artes performativas, com vistas a uma escuta queer, que desestabilize engendramentos do corpo vocal na arte e na vida.

PALAVRAS-CHAVE:

Escuta. Voz. Performance.
Gênero. Escuta Queer.

ABSTRACT

This paper presents reflections about the influence of listening in vocal production, as well as the unfolding of vocal presence and reception in the arts. In this sense, it conceptualizes processes of listening and vocal-sound production from the perspective of artists and thinkers such as Pierre Schaeffer, Murray Schafer, Jonathan Goldman, Silvia Davini and Freya Jarman-Ivens. The objective is to make considerations about the possibilities of escaping hegemonic patterns of listening and vocal production in the performing arts, with a view to a queer listening, which destabilizes vocal body genderings in arts and life.

KEYWORDS:

*Listening. Voice.
Performance. Gender. Queer
Listening.*



SUSSURROS

QUANDO XS ARTISTAS do século XX – dos movimentos futurista, dadaísta, surrealista, do teatro e da música – resolveram investigar novas possibilidades de produção sonora com a voz, novas relações entre voz e palavra e novos potenciais de afecção da audiência através da presença da voz e sua corporeidade, criaram estranhamentos para os ouvidos acostumados aos padrões de fala e musicalidade da época. A retomada da arte da vocalidade na poesia sonora¹ do século XX, que engloba, de acordo com Philadelpho Menezes (1992, p. 9), “[...] a elaboração fonética, vocal, acústica, eletroacústica das poéticas de experimentação de nosso século”, procurou

[...] um novo modo de pensar a poesia como arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada num espaço da a-comunicabilidade (não anticomunicabilidade) que não carrega significados mas somente sua própria presença no mundo. Essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensada a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências estética e cotidiana, num momento em que ambas se fundem.

1 Philadelpho Menezes (1992) conceitua a poesia sonora antes da década de 1950 como poesia fonética, por se utilizar apenas dos recursos vocais sem intermediação tecnológica, e posteriormente como poesia sonora, por incorporar também as alterações proporcionadas pela eletroacústica.

A necessidade deste estranhamento, propositalmente causado à audiência, certamente surgiu da percepção de padrões naturalizados de escuta dxs próprios artistas, refletidos nas produções artísticas do período, pois, segundo Menezes, xs artistas procuraram “[...] se fixar num campo da oralidade instável, experimental porque distinta da folclórica [...], daquela conversacional e da prosódia recitatória que informa a música popular das mídias eletrônicas”. (MENEZES, 1992, p. 10)

A vocalidade, na vida e nas artes, revela não só a impressão gerada por uma voz, mas um modo de escuta no qual essa voz foi culturalmente treinada.

Não há medidas para a musicalidade ou para a vocalidade, nem para as relações estabelecidas entre consonância e dissonância nas culturas, mas há contextos normatizadores de escuta e produção. Murray Schafer (1991) desenvolve um amplo estudo sobre a sobrecarga acústica da contemporaneidade, e de como ela afeta nossos modos de escuta a partir da poluição sonora, ou da nova paisagem sonora mundial, como o autor conceitua. Schafer (1991) afirma que a poluição sonora faz com que percamos a escuta de alguns sons contínuos e desagradáveis, e também deixemos de perceber certos sons, principalmente de intensidade mediana – nem muito fortes nem muito fracos. Neste contexto, Schafer (1991) desenvolve uma nova proposta pedagógica para o ensino da Música, com foco na escuta (limpeza dos ouvidos) e na percepção e incorporação de sonoridades produzidas no cotidiano das cidades.

A capacidade de escuta humana está fixada entre a faixa de 14 a 20 000 Hz (vibrações por segundo), com pequenas variações de pessoa para pessoa. Essa é uma estratégia muito interessante de nossos corpos, já que não conseguimos ouvir os infrassons – sons com frequências abaixo de nossa capacidade de escuta – do nosso próprio corpo, como o som das ondas cerebrais e o som da corrente sanguínea. (SCHAFER, 2001)

Jonathan Goldman (1994, p. 82) diferencia ouvir de escutar. Ele diz que:

Escutar é uma função ativa, enquanto ouvir é uma função passiva.
A escuta envolve o uso dos ouvidos como órgãos da consciência.
Quando ouvimos, não fazemos discriminação entre os sons que

nos rodeiam. Talvez nem mesmo os percebamos. E ficar sentado em silêncio nos permite ativar a escuta. Há muitos níveis de escuta. O primeiro deles trata de um passo gigantesco: superarmos a passividade da audição e darmos início à atividade da escuta, conscientizando-nos do grande número de sons que nos cercam. A escuta nos abre para os sons.

Já Pierre Schaeffer (1993), compositor e pesquisador musical francês do século XX, divide a escuta humana em quatro funções: ouvir, escutar, entender² e compreender. Ouvir é o processo passivo, fisiológico e acústico de nossa escuta: ouvimos os sons dentro do espectro sonoro que somos capazes, na medida em que estes sons são produzidos em uma distância que nos permita perceber suas intensidades. Ouvir é uma ação contínua de nossa escuta e se dá a todo o momento: “é perceber pelo ouvido” (SCHAEFFER, 1993, p. 90). Segundo Schafer (1991), John Cage já havia percebido a impossibilidade do silêncio absoluto: ao entrar em uma sala com isolamento acústico pela primeira vez, ele ouviu dois sons, um grave e um agudo. O engenheiro lhe explicou que o agudo era o som de seu sistema nervoso, e o grave de seu sangue circulando nas veias. Cage concluiu então que o silêncio absoluto não existe, pois sempre está acontecendo algo que produz som. Nesse sentido, Schaeffer conceitua ouvir em concordância com Goldman.

Já escutar é um processo ativo, que diz respeito a dar atenção ao que se ouve, a ter interesse pelo que se ouve. Escutar é ouvir um som com atenção, visando “[...] algo além dele mesmo: uma espécie de ‘natureza sonora’ que se oferece no conjunto da minha percepção”. (SCHAEFFER, 1993, p. 93) Escutar é perceber questões particulares de um som. Entender (entendre) é uma escuta com intencionalidade, com o direcionamento da percepção. A escuta, nesse caso, está direcionada à compreensão do som pela própria experiência do ouvinte. Por fim, compreender é reconhecer o significado do som, de seu sentido, através de associações subjetivas e intersubjetivas (códigos coletivos).

A partir da influência das tecnologias de gravação, edição e mixagem na música, Schaeffer (1993) desenvolve o conceito de “escuta reduzida” como fuga das escutas condicionadas do cotidiano: a escuta cultural e a escuta natural. A escuta cultural é, para Schaeffer, uma escuta banal, com interesse em decodificar os

2 Segundo Reyner (2011, p. 97), existe um problema de tradução com o verbo que designa esta função da escuta, visto que “*entendre* é a função da escuta referente à intencionalidade. Função intraduzível para o português, uma vez que não possuímos um verbo para escuta com o potencial semântico de *entendre*, isto é, capaz de assumir o sentido dos outros três verbos.”

sons pelas mensagens e valores atribuídos a ele. Essas mensagens e valores são percepções dominantes do som enquanto signo. Já a escuta natural é uma escuta especializada, comum a seres humanos e animais, gerada através do interesse pelos eventos sonoros como índices de algo.

A escuta reduzida seria então uma fuga das escutas condicionadas (cultural e natural), estando focada nas funções de ouvir e entender: Ao ouvir um som como objeto sonoro “[...] não procuro mais, por seu intermédio, obter informações sobre outra coisa – o interlocutor ou o seu pensamento –. É o próprio som que eu visto, é a ele que eu identifico.” (SCHAEFFER, 1993, p. 244)

Schaeffer relacionou a escuta reduzida com o conceito da fenomenologia, epoché: o descondicionamento dos hábitos de escuta, o retorno à experiência originária da recepção sonora. Segundo Michel Chion (apud Reyner, 2011, p. 104), a epoché é para Schaeffer

[...] uma atitude de ‘suspensão’ e de ‘colocação entre parênteses’ do problema da existência do mundo exterior e de seus objetos, pela qual a consciência faz um retorno sobre ela mesma e toma consciência de sua atividade perceptiva enquanto fundadora de seus ‘objetos intencionais’. A epoché se opõe à ‘fé ingênua’ em um mundo exterior onde se encontrariam os objetos em si, causas da percepção. Também se opõe ao esquema ‘psicologista’ que considera as percepções como os traços ‘subjettivos’ de estímulos físicos ‘objetivos’. Ela se distingue enfim da ‘dúvida metódica cartesiana’, no sentido que ela se abstém de toda tese sobre a realidade ou a ilusão.

Sem uma tese (interpretação parcial/possível) sobre a realidade, a escuta reduzida, que foge dos condicionamentos de representação dos sons (signo e índice), permite a fuga da recepção hegemônica no processo de escuta.

Apesar do conceito de escuta reduzida de Schaeffer ter sido desenvolvido no contexto da música concreta e do ambiente acusmático – a música é gravada e reproduzida somente por meios eletrônico –, tomarei a liberdade de transpor

esse conceito para as Artes da Cena, independentemente da presença ou não do performer ou qualquer outra fonte sonora ao vivo durante a produção do som. Compreendo que uma das questões principais da escuta reduzida de Schaeffer é desfocar a atenção do ouvinte de música concreta à fonte sonora que cria/gera o som. Porém sua proposta de fuga de condicionamentos da escuta me interessa para pensar o corpo vocal em cena, com ou sem intermediações tecnológicas. Assim, utilizo aqui o conceito de escuta reduzida como uma escuta que foge a condicionamentos, que é estimulada a perceber o objeto sonoro em sua materialidade, fugindo de representações hegemônicas dos sons e vozes em cena.

Nesse sentido, a escuta reduzida, focada na materialidade do objeto sonoro, pode ampliar a percepção do ouvinte nos processos subjetivos de criação de sentidos, desconstruindo lugares fixos de vocalidade atrelada a gênero.



ESCUA QUEER³

A professora do Departamento de Música da Universidade de Liverpool, Freya Jarman-Ivens (2011), no livro *Queer voices: technologies, vocalities and the musical flaw*, analisa vozes de cantorxs na música, com foco em Diamanda Galás, Maria Callas e Karen Carpenter, a partir da perspectiva da Teoria Queer.⁴ A pesquisadora investiga a recepção da voz e as relações de identificação e não identificação com as vozes que fazem emergir espaços de identidade não binária e produção de vocalidades estranhas/inusuais na música.

Queer,⁵ para Jarman-Ivens (2011), define a invenção ou construção da noção de identidade (e também identidade sexual) como algo não fixo, mas em constante negociação. Jarman-Ivens relaciona à voz a capacidade de separar o significante da materialidade da voz (vocalidade/parâmetros utilizados – o objeto sonoro para Schaeffer) da identidade do produtor da voz (uma tese), abrindo a percepção do ouvinte para múltiplas identidades de gênero.

3 O pesquisador Britânico Yvon Bonenfant (2010) desenvolve o conceito de *queer listening*, refletindo sobre uma dupla responsabilidade (do performer e da audiência) no rompimento com noções de vocalidade atrelada a gêneros. Ele também discorre sobre noções de corporeidade da voz a partir da percepção física do som, que se daria como tato. Ainda, as relações que empreendo aqui entre escuta *queer* e escuta reduzida não são desenvolvidas no trabalho de Bonenfant.

4 Segundo o dicionário Oxford, *queer* (do inglês) significa estranho, esquisito. Como gíria, traz uma conotação semelhante ao termo “bicha” no Brasil. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/queer>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

5 No grande panorama das Teorias de Gênero, Judith Butler inaugura a discussão sobre o *queer*. A filósofa estadunidense discute o gênero e o sexo como construções culturais, afirmando que o gênero é performativo, ou seja, se dá a partir da repetição de gestos e características socialmente atribuídas. Ela investiga também gêneros dissonantes, estranhos (*queer*) ao binarismo heteronormativo (homem *versus* mulher). Os gêneros *queer* são, para a autora, desestabilizadores de ideologias hegemônicas.

Para a autora, a voz é um fenômeno queer, visto que gera um terceiro espaço entre quem vocaliza e quem ouve, operando como mediadora entre corpo e linguagem, que para Jarman-Ivens são espaços engendrados.⁶ Assim, a voz é capaz de transpor e desestabilizar estes engendramentos. Entramos aqui em uma relação entre a produção da materialidade da voz (que gera um espaço potencialmente queer) e a escuta (que pode ou não ser queer). Seria a escuta reduzida uma escuta queer?

Jarman-Ivens afirma que queer não é uma identidade de gênero, mas sim uma resistência à estabilidade contida na noção de identidade de gênero. O queer é, assim, uma operação contínua, em andamento (ongoing), que requer um engajamento de quem ouve em um ato queer. Dito de outra forma, o queer requer a disponibilidade para a fuga dos condicionamentos, nesse caso, das escutas condicionadas.

Mas qual a finalidade de uma escuta queer, promovida por um corpo vocal queer em performance? A escuta é parte essencial de nosso desenvolvimento cognitivo. Através da escuta se dá a aquisição de linguagem, por meio da imitação de sons e associações com significados – das palavras enquanto representações de coisas – e dos significantes – as coisas que as palavras representam. Goldman (1994, p. 77) cita o médico otorrinolaringologista e pesquisador francês Alfred Tomatis, que afirma que “a voz só pode criar e duplicar os sons que o ouvido consegue captar. [...] Ademais, quando você começa a ouvir os mais variados aspectos da faixa auditiva, não só sua audição muda, mas também sua voz”.

Citando Kaja Silverman, Jarman-Ivens (2011) explica que os processos de imitação atuam sobre o desenvolvimento subjetivo, de modo que a identificação com gestos e vozes implicará também no espelhamento destes gestos e vocalidades.⁷ Segundo Kaja Silverman, a imitação também tem uma relação direta com a articulação de poder na relação entre as pessoas: imitamos certas atitudes para nos igualarmos ou mesmo nos impormos a outras pessoas. Temos aqui então duas questões trazidas pela escuta: o processo de formação de subjetividade, e possivelmente de identidade, e a articulação do poder através da produção de vocalidades e gestos.

6 Refiro-me ao termo “engendramento” (*gendering*) no sentido de atribuir marcas específicas (e binárias – homem *versus* mulher) à representação de gênero, inscritas na voz dx atuante.

7 Muitas pesquisas têm sido desenvolvidas no âmbito das ciências cognitivas para explicar as implicações da escuta no comportamento (emoções, empatia, identificação) e na neuroplasticidade cerebral – reorganização dos padrões neurais. Para maiores informações, cf. Molnar-Szakacs e Overy (2006).

É claro que uma escuta queer não pretende apenas que o ouvinte espelhe as vocalidades marginalizadas, ou se identifique com elas. Isso pode sim acontecer, mas, antes, uma escuta queer é uma escuta em processo, em devir, que instabiliza os espaços engendrados e trata a identidade como algo em processo, e não fixado. Nesse sentido, Jarman-Ivens afirma que na base da teoria queer está a noção foucaultiana de que as identidades sexuais não são naturais, mas construídas, negociadas através de agenciamentos. O queer interroga as estruturas de sexualidade como expressão de poder. (JARMAN-IVENS, 2011)

A escuta queer pode causar empatia e desestabilizar padrões hegemônicos de escuta, e, conseqüentemente, de representações de vocalidade e gênero através da escuta, visto que o queer instabiliza as identidades. Nas artes da cena, ou da presença, essa escuta é direcionada pelo corpo vocal queer em performance. Esta é também uma questão fundamental, pois com o isolamento do corpo através da escuta de uma gravação, por exemplo, temos a projeção da imagem daquele corpo – quando atendo o telefone, já projeto um possível corpo para aquela voz.

Xs artistas do século XX que buscaram desestabilizar os padrões hegemônicos de vocalidade e corporeidade nas artes, como xs artistas das vanguardas europeias do início do século XX, e artistas da cena como Antonin Artaud (1896-1948), Roy Hart (1926-1975) e Jerzy Grotowski (1933-1999), que exploraram possibilidades vocais em cena para além do canto (tonal) e da palavra articulada, proporcionaram uma escuta queer às suas audiências, assim como xs artistas da performance art e do teatro performativo que investigam estes territórios para desestabilizar as representações/identidades fixas de vocalidade e gênero. Como exemplos, podemos citar artistas como Diamanda Galás, Rachel Rosenthal, David Moss, Laurie Anderson, Meredith Monk e Fátima Miranda.

Sílvia Davini (2007, p. 16) já havia problematizado a normatividade da produção vocal em cena a partir de outra escuta, a da própria voz: “A extraordinária presença da voz e da palavra na cena e na vida profissional e cotidiana naturalizou-as ao ponto de dificultar sua percepção por parte de quem a produz”.⁸

Relatando sua experiência em uma oficina de canto harmônico⁹ com o pesquisador e cantor vietnamita Trâm Quang Hai, Davini (2007, p. 96-97) afirma que

8 “La extraordinaria presencia de la voz y la palabra en la escena y en la vida profesional y cotidiana las ha naturalizado al punto de dificultar su percepción por parte de quien la produce.” (tradução nossa).

9 O canto harmônico, ou canto difônico ou bitonal, consta de técnicas de ampliação da intensidade dos harmônicos da voz, para que sejam ouvidos ao mesmo tempo tanto a frequência fundamental quanto o harmônico em questão. É tradicional em países como a República de Tuva. Há pessoas, como o grego Demétrio Stratos, que conseguiram (e conseguem) destacar mais de um harmônico ao mesmo tempo, transformando o canto em trifônico ou quadrifônico, ou seja, parece que várias vozes cantam ao mesmo tempo, mas a emissão é de uma única pessoa.

“[...] tomando a flexibilidade como princípio, podemos dizer que a avaliação de um comportamento corporal como correto ou errado geralmente se remete a pressupostos logocêntricos originados no campo da ciência e da arte”.¹⁰

Ela critica a difusão de um ideal de saúde vocal – e por consequência, restrição de práticas vocais – advindo de pesquisas da área da saúde, principalmente da fonoaudiologia clínica (e disseminado no Teatro) que limita as possibilidades de exploração da vocalidade em prol de uma natureza fisiológica normatizadora a ser respeitada. Essa natureza definiria as posturas e práticas mais adequadas à produção de uma voz considerada saudável, naturalizada como um ideal de vocal.

10 “Tomando la flexibilidad como principio, podemos afirmar que la valoración de un comportamiento corporal como correcto o errado generalmente se remite a presupuestos logocéntricos originados en el campo de la ciencia o del arte.” (tradução nossa).



RESSONÂNCIAS

A escuta depende de uma atitude em relação à produção sonora (e vocal) com a qual convivemos, e em contrapartida, também implica nessa produção, definindo e sendo definida por essas relações. Os sons/vozes que ouvimos implicam em nosso repertório de produção sonoro-vocal, e mesmo em nossos modos de percepção e consciência do mundo, já que nossos processos cognitivos envolvem sinestesia – sentidos, incluindo a propriocepção e o movimento – e abstração – sinapses e criação de significados –, ou seja, uma mente incorporada (VARELA; TOMPSON; ROSCH, 2003) nas experiências vividas.

As técnicas vocais tradicionais, como o bel canto, em suas atribuições de classificação e treinamento específico baseado na diferença sexual (feminino versus masculino), bem como a classificação de vozes em normais e disfônicas, e a padronização de uma qualidade vocal normatizada, refletem-se em produções televisivas, cinematográficas e teatrais, bem como no desejo de uma vocalidade cotidiana naturalizada como ideal. Com a possibilidade de se ouvir as vocalidades produzidas fora dessas ideologias dominantes como vozes não boas (para servir de exemplo ou padrão), por serem erradas (fora das normas) – pode haver uma fuga da audiência à escuta das mesmas.

Mas essas vozes, como corpos vocais queer, podem refletir uma liminaridade, ocupando múltiplos lugares de leitura e gerando certa ininteligibilidade de gênero, no terceiro espaço conceituado por Jarman-Ivens (2011). A escuta hegemônica (segundo Schaeffer, natural e cultural) regula a interpretação do mundo sonoro-vocal para as massas. A natureza de nossos processos cognitivos nos leva a buscar explicações e significados a tudo o que nos cerca, desde a infância até à morte. Esse processo de construção de conhecimentos acontece levando em conta todo o repertório de experiências e saberes da pessoa, além de capacidades funcionais e da interação com xs outrxs e com o ambiente.

Um significado pode ser dado então por um referencial a priori, ou pode emergir de uma nova interpretação do real. Ou pode mesmo ser suplantado pelas sensações que emergem de um acontecimento, principalmente no ambiente acústico, no qual a vibração dos sons age diretamente sobre o maior órgão do corpo humano: a pele. Somos tocads pelos sons e vozes do ambiente acústico, e as reações dos nossos próprios corpos aos sons também envolvem sensações e emoções, além da criação de sentidos.

Penso que este estímulo à escuta queer da audiência possa também reverberar na transformação da visão de mundo e na alteração da própria consciência da audiência, desdobrando-se em ações mais críticas aos pensamentos hegemônicos, padronizações e normatizações sobre as (e nas) relações sociais, principalmente no que diz respeito à produção (e reprodução) de vocalidade e gênero.



REFERÊNCIAS

BONENFANT, Yvon. Queer listening to queer vocal timbres. *Performance Research*. v. 15, n. 3, Aberystwyth, 2010.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- DAVINI, Silvia Adriana. Cartografías de la voz em el teatro contemporáneo: El caso de Buenos Aires a fines Del siglo XX. Buenos Aires/Bernal: Universidade Nacional de Quilmes, 2007.
- GOLDMAN, Jonathan. Os sons que curam: o poder dos harmônicos. Tradução Marcello Borges. São Paulo: Siciliano, 1994.
- Jarman-Ivens, Freya. Queer voices: technologies, vocalities and the musical flaw. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.
- MENEZES, Philadelpho. Introdução In: MENEZES, Philadelpho (Org.). Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC, 1992.
- Molnar-Szakacs, Istvan; Overy, Katie. Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion. Journal of social cognitive and affective neuroscience. Oxford, v. 01, n. 03, p. 235-241, 2006.
- REYNER, Igor Reis. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. Opus – Revista eletrônica da ANPOM, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, dez. 2011.
- SCHAEFFER, Pierre. Tratados dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- SCHAFER, Murray. O ouvido pensante. Trad. Marisa T. de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria L. Pascoal. 2. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- SCHAFER, Murray. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa T. Fonterraba. São Paulo: Ed. da UNESP, 2001.
- VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana. Porto Alegre: Artmed, 2003.

DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS: é Professora Adjunta III do Departamento de Artes Cênicas da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, na área de voz/interpretação, e do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Diretora de Extensão, Cultura e Comunidade do Centro de Artes da UDESC. Doutora e Mestre em Teatro pela UDESC. Bacharela em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela FAP - Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR). É atriz, diretora, dramaturga, contadora de histórias e poeta. Pesquisa nas áreas de voz, atuação, performance, teatro performativo, teatro narrativo e estudos de gênero.

EM FOCO

ALQUIMIA SONORA FEMININA:
CANTOS E DANÇAS COM
TAMBORES XAMÂNICOS

*FEMININE SOUND ALCHEMY: SONGS AND
DANCES WITH SHAMANIC DRUMS*

*ALQUIMIA SONORA FEMENINA: CANTOS Y
DANZAS CON TAMBORES CHAMÁNICOS*

JANAINA TRASEL MARTINS

MARTINS, Janaina Trasel.
Alquimia sonora feminina: cantos e danças com tambores xamânicos.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **245-259**, 2018.1

RESUMO

O propósito desse artigo é o de apresentar os princípios pedagógicos que norteiam o estudo sobre o ritmo, nas Rodas femininas de cantos e danças com tambores xamânicos desenvolvidas através do projeto de extensão Cantos de Gaia, vinculado ao grupo de pesquisa Poéticas da Voz. Na roda vocal feminina, o tambor é utilizado como um instrumento para, através do ritmo, trabalhar a ampliação da consciência corpórea da mulher. As inspirações teóricas para o estudo do ritmo advêm das áreas das artes, da música, das terapias sonoras, da musicoterapia. As práticas rítmicas com o tambor interligam corpo e voz, canto e dança, música e consciência, arte e saúde.

PALAVRAS-CHAVE:

Pedagogia Vocal. Ritmo.
Mulheres. Consciência.
Tambores Xamânicos.

ABSTRACT

The purpose of this article is to present the pedagogical foundations of the rhythm on the Women's circle of songs and dances with shamanic drums developed through the project Cantos de Gaia, linked to the Research Group Poéticas da Voz. The theoretical inspirations for the rhythm study come from the areas of arts, music, sound therapies and music therapy. In the woman's circle the drum is used as an instrument to enhance the woman's body awareness through rhythm. The rhythmic practices with the drum connect body and voice, singing and dancing, music and consciousness, and art and health.

KEYWORDS:

Vocal Pedagogy. Rhythm.
Women. Consciousness.
Shamanic Drums.

RESUMEN

El propósito de este artículo es presentar los principios pedagógicos que orientan el estudio del ritmo, en las ruedas femeninas de cantos y danzas con tambores chamánicos, desarrolladas a través del proyecto de extensión Cantos de Gaia, vinculado al grupo de investigación Poéticas de la Voz. En la rueda vocal femenina, el tambor es utilizado como un instrumento para trabajar la ampliación de la conciencia corpórea de la mujer, a través del ritmo. Las inspiraciones teóricas para el estudio del ritmo provienen de las áreas de las artes, de la música, de las terapias sonoras y de la musicoterapia. Las prácticas rítmicas con el tambor conectan cuerpo y voz, canto y danza, música y conciencia, arte y salud.

PALABRAS-CLAVE:

Pedagogía vocal. Ritmo.
Mujeres. Conciencia.
Tambores chamánicos.



INTRODUÇÃO

AS RODAS FEMININAS DE CANTO com tambores xamânicos são realizadas pelo projeto de extensão Cantos de Gaia¹ vinculado ao grupo de pesquisa “Poéticas da Voz” do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Neste artigo, eu partilharei alguns dos princípios que regem essa prática que eu conduzo, a partir do estudo sobre o ritmo como um caminho para a ampliação da consciência corpórea da mulher. A corporeidade feminina é aqui percebida em um entrelace entre as dimensões da natureza e da cultura, do individual e do social, do fisiológico e do simbólico. Sem binarismos e dicotomias, essas dimensões estão interconexas, se influenciando mutuamente.

A fim de desvelar a relevância do trabalho com o ritmo nas rodas de cantos femininos, convido inicialmente a algumas reflexões sobre as relações dos ritmos do corpo com os ritmos da natureza e com os ritmos da sociedade contemporânea.

Os ritmos biológicos do corpo são influenciados pelos ritmos da natureza: pela variação de luz do nascer e do pôr do sol, do dia à noite, pelos ritmos do ciclo lunar, pelos ritmos das estações do ano e as variações da temperatura do ambiente. Os ritmos biológicos do corpo são: a) os ritmos circadianos, que têm a duração de um dia (por volta de 24h), como, por exemplo, a digestão, o estado de vigília e sono, o controle da temperatura do organismo; b) os ritmos ultradianos, que têm

1 Ver: <http://www.cantosdegaia.com>.

periodicidade menor do que 20 horas, como por exemplo o ritmo cardíaco (sístole e diástole), o ritmo respiratório (inspiração e expiração), as secreções hormonais; c) os ritmos infradianos, que têm periodicidade maior do que 28 horas, como por exemplo o ciclo menstrual. (NISHIDA, 2011) Na natureza, também encontramos ritmos circadianos, como dia e noite, e ritmos ultradianos como as estações do ano, conforme explica a professora Silvia M. Nishida (2011), do Departamento de Fisiologia da Unesp.

Os ritmos do corpo são influenciados também pelos ritmos da sociedade. Como a cultura contemporânea pode influenciar nossos ritmos corporais?

Podemos observar na sociedade contemporânea alguns tempos-ritmos, tais como: a indústria farmacêutica medicando o corpo feminino para lutar contra o tempo do envelhecimento; o culto à vaidade e a uma aparência corporal ideal; o corpo da mulher visto como objeto sexual para satisfazer os desejos mercantilistas; a utilização de pílulas anticoncepcionais continuamente para eliminar o ciclo menstrual; a pressa para cumprir prazos *versus* a pausa que o corpo pede quando está doente; o tratamento de saúde calcado na venda de remédios alopáticos *versus* os tratamentos naturais e holísticos; em uma gestação saudável, a espera natural pelo tempo do bebê nascer *versus* a marcação antecipada da cesárea; a insuficiência de tempo de licença maternidade no trabalho *versus* a demanda de cuidados e de amamentação do bebê, quando o leite materno é a principal fonte de alimento; a alimentação industrializada e *fast food* *versus* a alimentação orgânica; o tempo gasto com as comunicações virtuais *versus* a comunicação presencial; o excesso de horas de trabalho *versus* o ciclo natural de sono e vigília; entre outros tempos-ritmos advindos da cultura capitalista que podem sufocar o tempo ritmo do corpo e desencadear uma série de perturbações no organismo. Esses ritmos contemporâneos e os modos como a cultura capitalista vê o corpo feminino geram um impacto na percepção da mulher sobre o seu próprio corpo.

Ademais, esses ritmos acelerados da sociedade contemporânea criam a “falta de tempo”: para escutar os ritmos do corpo, para escutar os ritmos da natureza, para escutar as outras pessoas. Em relação à escuta dos sons que permeiam a sociedade, Murray Schafer (2001) constata que os sons da paisagem sonora influenciam a consciência, de forma que os sons de cada época, de cada cultura, de

cada ambiente geram os modos de ouvir e influenciam o nosso organismo. Alerta ele que, na cidade contemporânea, a paisagem sonora dos carros, aviões, rádio, construções, vendedores ambulantes, televisão, celular, entre outros, tocam o nosso corpo e geram sensações. Em um contratempo, os ritmos sonoros da vida no campo, com os sons dos pássaros, dos ventos, do rio e da floresta nos trazem outras sensações, percepções e consciências. As sonoridades do ambiente influenciam as qualidades de escuta e de percepção corpórea da experiência vivida.

Em uma sociedade que impõe um ritmo acelerado, como manter a conexão com o nosso próprio ritmo?

O convite é o de observar os ritmos do corpo em relação com os ritmos da natureza e com os ritmos da cultura contemporânea e aprender a lidar com essas relações de forma harmônica. Trata-se de aprimorar o autoconhecimento, ampliando as percepções sobre as necessidades do corpo e respeitando-as. Está no tempo de irmos além da domesticação da cultura que normatiza regras para a mulher, e retomarmos as nossas decisões sobre nosso próprio corpo. Volto a atenção para a revolução interna, aquela que tem o poder de transformar as mulheres a partir de uma busca interior de ampliação da consciência de si.

O ato de cantar pode ser um caminho para semear novas consciências sobre ser mulher? Como a música pode ser um instrumento para dinamizar o autoconhecimento? Como o trabalho com os ritmos sonoros pode despertar consciências?

Nas rodas femininas de cantos com tambores xamânicos, pesquiso sobre os ritmos dos tambores como um fio condutor de uma experiência para descobertas dentro de si. Tendo em vista esse estudo, quais conexões da linguagem musical do ritmo com o corpo?

RITMOS: A PULSAÇÃO DA MÚSICA NO CORPO

Na linguagem musical, o ritmo é a ordenação e a duração dos sons no tempo, é a pulsação da música, a maneira pela qual um determinado andamento é tocado. No dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, encontramos a seguinte definição para “ritmo”: “movimento ou ruído que se repete, no tempo, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos”. (RITMO, 2004) No dicionário de música Zahar, encontramos a seguinte definição de ritmo (1985, p. 320): “[...] aspecto da música que se refere à organização do tempo”.

A percepção do ritmo é um acontecimento corpóreo. O ritmo é percebido por nós desde quando estávamos sendo gestados no ventre materno. Constata o musicólogo Miguel Wisnik (1999, p. 29) que “o feto cresce no útero ao som do coração da mãe, e as sensações rítmicas de tensão e repouso, de contração e distensão vêm a ser, antes de qualquer objeto, o traço de inscrição das percepções”. O musicoterapeuta Gabriel Federico (2013) constata que o bebê no ambiente intrauterino escuta diversos sons do corpo materno, os quais envolvem os ritmos da atividade cardiovascular, do aparato digestivo, da respiração, entre outros sons corporais. O musicoterapeuta Carlos Fregtman observa que “o sentimento humano do ritmo é uma disposição instintiva para o agrupamento de impressões sensoriais (recorrentes, precisas e vividas) marcadas pelo tempo ou pela intensidade, ou por ambos ao mesmo tempo”. (FREGTMAN, 1989, p. 51)

Em uma aproximação dos elementos da música com o corpo, Miguel Wisnik desenvolve sobre o conceito da antropologia do som. Ele observa que determinados elementos rítmicos, como, por exemplo, a pulsação musical e o andamento, são fundamentados em disposições físicas e psicológicas do ser humano.

A pulsação é o efeito de pulsar, bater ritmicamente. O pulso regular tem uma batida constante com o mesmo intervalo de tempo entre elas. O pulso irregular é uma batida constante com intervalos de tempo diferentes, como as goteiras, por exemplo. Na relação com o corpo, constata Murray Shafer (2001) que antes da invenção do metrônomo, os tempos da música eram determinados pelo pulso

humano. Ele cita o estudo de Catherine Ellis sobre os ritmos da música aborígine australiana: ela percebeu que “[...] a batida fundamental do tambor flutua perto da batida do coração normal”. (SCHAFER, 2001, p. 316)

O andamento é a velocidade das pulsações, a medida em número de pulsações por minuto. Consta no dicionário de música Zahar como o “[...] índice de grau de velocidade ou lentidão que se imprime à execução de um trecho de música”. (ANDAMENTO, 1985, p. 13) Para a execução de uma música, as batidas do metrônomo podem servir para marcar o andamento.

O acento é a ênfase rítmica, é o soar mais forte do pulso, está ligado ao fator intensidade. A intensidade é o quanto forte ou fraco um som é tocado e reverbera no espaço. Dentro das pulsações rítmicas, há as variações de intensidade.

Outro elemento do ritmo é a duração, a qual envolve a periodicidade rítmica. O ritmo acontece no tempo, com alguma duração. Se as frequências rítmicas forem tocadas por um instrumento capaz de acelerá-las muito, a partir de cerca de dez ciclos por segundo, elas vão mudando de caráter e o ritmo “vira” melodia. (WISNIK, 1999) O musicólogo constata que “o bater de um tambor é antes de tudo um pulso rítmico. Ele emite frequências que percebemos como recortes de tempo, onde inscreve suas recorrências e suas variações”. (WISNIK, 1999, p. 20).

Quando o tambor é tocado, a sua vibração sonora pode ser sentida dentro do corpo, através do efeito de ressonância. A ressonância ocorre quando, no mínimo, duas frequências vibratórias possuem semelhança, a que envia e a que recebe. Goldman (2002) esclarece que as ondas sonoras comunicam as suas energias às regiões internas do corpo e se estas tiverem a mesma frequência inerente à da vibração, elas iniciam um movimento vibratório.

Muitos estudiosos do som têm averiguado que os ritmos sonoros influenciam na frequência corporal e nos ritmos do corpo. Ted Andrews (1996) relembra que os sábios antigos ensinavam que o ritmo tem o poder de provocar mudanças no organismo. Jonathan Goldman (2012) observa que “Os diferentes ritmos do corpo podem ser mudados através do som [...] Através dos sons é possível mudar os ritmos das nossas ondas cerebrais,² bem como nosso batimento cardíaco e

2 Os estudiosos têm atribuído faixas de ondas cerebrais distintas aos diversos estados de consciência. Há quatro categorias básicas de ondas cerebrais, baseadas em ciclos por segundo (Hz). As ondas Beta, de 14 a 20 Hz, são encontradas em nosso estado de consciência normal. As ondas Alfa, de 8 a 13 Hz, ocorrem quando sonhamos ou meditamos. As ondas Theta, de 4 a 7 Hz, ocorrem em estados de meditação profunda e sono. As ondas Delta, de 0,5 a 3 Hz, ocorrem no sono profundo e foram encontradas em estados muito profundos de meditação e cura. (GOLDMAN, 2002)

respiração”.³ (GOLDMAN, 2002, p. 14, tradução nossa) As pesquisas do músico Drake (2009) indicam que um ritmo com pulsação cerca de 180 batimentos por minuto induz um ciclo de onda Alfa no cérebro. E que “as várias frequências do tambor interagem com nossas próprias frequências de ressonância, formando novos alinhamentos harmônicos”. (DRAKE, 2009, p. 106, tradução nossa) De acordo com o website Drums4life,⁴ fundado por Kojo Bey, as pesquisas do psicólogo Barry Quinn (2016) também observaram que os ritmos com tambores trabalham as frequências cerebrais, as quais mudam de onda Beta para onda Alfa, produzindo sentimentos de bem-estar. A prática do mestre percussionista Babatunde Olatunji⁵ constata que o som do tambor ressoa como um acorde interno que vibra através de todo o corpo, de modo que, quando tocamos ou escutamos os toques dos tambores, vamos harmonizando o corpo. As práticas de ritmo com o músico Reinhard Flatischle (método TaKeTiNa)⁶ averiguam sobre o efeito do ritmo no cérebro e no corpo.⁷ Em seu *website* oficial,⁸ ele fala que “aprender ritmo e música significa aprender sobre a vida e que tudo o que dificulta nossa vida se reflete em travas rítmicas, as quais o nosso corpo e nossa mente podem superar usando o ritmo como suporte”, de forma que ele trabalha com o ritmo como um instrumento de transformação e de autoconhecimento.

Com esses estudos, podemos perceber a importância do ritmo na vida e o seu potencial de, pelo efeito de ressonância, harmonizar as ondas cerebrais, ativar o fluxo de energia que percorre o corpo e ampliar a consciência corpórea.

Considerando todos esses estudos, a seguir teço a pesquisa que o projeto Cantos de Gaia está desenvolvendo em torno do ritmo e suas relações com as alquimias sonoras para mulheres.

3 “The different rhythms of the body may also be changed through sound. [...] Through sound it is possible to change the rhythms of our brainwaves, as well as our heart beat and respiration”. (GOLDMAN, 2002, p. 14)

4 <https://www.drums4life.org/research>

5 Babatunde Olatunji (1927 – 2003), percussionista nascido na Nigéria, que foi um educador musical, e inventou o método de ensinar a tocar tambor denominado “Gun-Dun, Go-Do, Pa-Ta”.

6 Método TaKeTiNa: o ritmo musical, tocado por um berimbau e um surdo, é expresso através do canto, e de movimentos corporais com batidas de pés e de mãos, em uma dinâmica do grupo em roda. As práticas envolvem o corpo e a mente se expressando musicalmente em relação com os ritmos.

7 Para maiores informações sobre a pesquisa científica sobre o método TaKeTiNa, acesse o *website* oficial do método: <<http://powerofrhythm.com/pesquisa/?lang=pt-br>>.

8 TaKeTiNa: <<http://taketina.com>> e Taketina no Brasil: <<http://taketina.com.br/>>.

RODA FEMININA DE CANTOS E DANÇAS COM OS RITMOS DOS TAMBORES

No projeto Cantos de Gaia: alquimias sonoras, na vivência da roda de mulheres os ritmos são trabalhados através do ato de tocar tambores,⁹ aliados aos atos de cantar e de dançar. Cantar e de dançar aos sons dos ritmos dos tambores é um caminho para estimular a consciência corpórea: uma jornada de escuta dos ritmos do corpo e de suas interações com os ritmos da cultura contemporânea e com os ritmos da natureza.

A consciência corpórea envolve um processo que nasce da experiência, da vivência do corpo em ação criativa. A experiência de tocar tambor, cantar e dançar convida a ativar a presença plena. Viver a experiência com presença plena envolve ir além dos condicionamentos, padrões de comportamento e crenças sobre o que é ser mulher. Incluso padrões relacionados ao ato de cantar, indo além das crenças sobre cantar desafinado, transmutando bloqueios mentais sobre o seu potencial vocal e expressivo. O convite é afinar-se a si mesma, aos seus tons e sons, a sua música do corpo. Um território de observação do corpo em ação, uma observação não de hegemonia do mental racional, mas sim uma percepção sensitiva, que envolve qualidades, como a intuição, a inspiração, a criatividade. Através dos cantos e das danças, trabalhamos composições sonoras para despertar essa consciência criativa. A consciência criativa está na sabedoria do corpo: basta que se fique atento aos sinais que este irradia, a partir das sensações e das percepções da energia interna, sinais gerados naquele instante da vocalização, trazendo a experiência para a plenitude da corporeidade em ação. As práticas integradas de tocar tambor, cantar e dançar convidam o corpo a experimentar suas potências de multiplicidades de qualidades de movimento e se conectar com a sabedoria que o habita.

A seguir, serão partilhados alguns dos procedimentos pedagógicos realizados no trabalho com o ritmo nas rodas de cantos e danças com tambores xamânicos.

9 Para as vivências são disponibilizados tambores xamânicos entre as participantes.

Um dos tons poéticos desse trabalho está na conexão do corpo com a natureza representado através da roda dos ciclos femininos, inspirada na roda medicinal xamânica¹⁰ e na Roda do Ano celta.¹¹ A Roda dos ciclos femininos contém arquétipos que conectam os ciclos femininos com o ritmo cíclico da natureza e convida a reflexões sobre os ritmos da mulher na contemporaneidade. Os quatro arquétipos representando os ciclos da vida da mulher são: a criança, a jovem, a mulher madura/mãe, a anciã. Esses arquétipos estão interconectados com os ciclos sazonais da natureza (primavera, verão, outono, inverno), com os ciclos lunares (lua nova, crescente, cheia e minguante), com as quatro direções cardeais (leste, sul, oeste, norte) e com os quatro elementos (ar, água, terra, fogo). (FAUR, 2011)

Para cada direção cardinal é feita uma pulsação de toque do tambor, inspirada na proposta de Marie-Lu Lorler (1989, p. 196), que descreve os toques de tambor dentro da Roda medicinal xamânica. Para a direção leste, cantamos os ciclos do sol nascendo, da primavera, da lua nova, o elemento ar e o arquétipo da Menina; nessa direção, tocamos no tambor o compasso binário – com uma batida/pulsação por ciclo. Para a direção sul, cantamos os ciclos do verão, da lua crescente, o elemento fogo e o arquétipo da jovem; nessa direção, tocamos no tambor o compasso ternário – com três batidas/pulsações por ciclo, sendo uma batida forte e duas fracas. Para a direção oeste, cantamos os ciclos do pôr do sol, do outono, da lua cheia, o elemento água e o arquétipo da Mãe; nessa direção, tocamos no tambor o compasso binário – com duas batidas/pulsações por ciclo, sendo o primeiro tempo do compasso forte e o segundo fraco. Para a direção norte, cantamos os ciclos do inverno, da lua minguante, o elemento terra e do arquétipo da Anciã; no tambor tocamos o compasso quaternário – com quatro batidas/pulsações por ciclo, sendo uma batida forte e três fracas.

Ao tocar cada estrutura rítmica em cada ponto cardinal, vinculado a uma estação sazonal, a um ciclo solar e lunar e a um ciclo feminino, as imagens arquetípicas funcionam como uma forma de induzir a jornada interior, no qual a imagem servirá como uma chave para despertar a consciência, dentro daquilo que cada mulher precisa aprender.

O som do tambor tem o potencial de ativar o habitat do imaginário corpóreo, por sinestesia. A sinestesia é a relação subjetiva que se estabelece entre um sentido

10 Para maiores informações sobre a roda xamânica, consultar: Lorler (1989).

11 Para maiores informações sobre a Roda do Ano celta, consultar MacLeod (2012).

que evoca outro, nesse caso, o sentido do som evocando o imaginário corpóreo. Para Gaston Bachelard (2001), o corpo tem em sua morada o habitat de imagens dinâmicas, as quais se constituem de acordo com as experiências vividas. Esclarece que o imaginário cria as imagens, não como reprodução da realidade, mas como recriação. A imaginação, mais do que evocar sob a forma de imagens os objetos conhecidos, por uma sensação ou experiências do passado, ela é criadora, é fonte de invenção e originalidade. A imaginação envolve a faculdade de recriar as imagens fornecidas pela percepção, é a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras e de mudá-las. Ele constata que as imagens são poéticas, pois revivem a cada instante de acordo com como as criamos. Os ritmos, a voz, a palavra, as músicas em seus acordes tocam e acordam os imaginários corpóreos, e fazem brotar a imaginação. Nessa alquimia, a imaginação é essencialmente poética e recriadora de novos sentidos corpóreos.

Nessas práticas musicais, os primeiros exercícios envolvem conectar-se com os ritmos do tambor, ampliando a escuta das suas vibrações, das suas ressonâncias e imaginários corpóreos despertados. Iniciamos os toques do tambor com estruturas rítmicas simples, com todas mulheres juntas tocando na roda, para que se desenvolva o sentido do pulsar em união. A partir de uma estrutura delineada, vamos adentrando na jornada pessoal e grupal. “A estrutura rítmica é uma estrutura coerentizadora e condicionante que subjaz a dinâmica grupal”, conforme observa o musicoterapeuta Fregtman (1989, p. 51).

Em um segundo momento, após trabalhar estruturas rítmicas tocando tambor em uníssono, abre-se possibilidades compositivas, como: exercícios de improvisação vocal no espaço/intervalo/tempo entre cada uma das pulsações; exercícios de polirritmia, em que diferentes ritmos são tocados simultaneamente, podendo ser tanto vocal, quanto instrumental etc.

Nesses exercícios importa, ao tocar os tambores, entrar em contato com a estrutura rítmica não somente através do ouvido ou do pensamento racional, mas através do corpo todo, ampliando a escuta sensível das vibrações sonoras da música – dos tambores e do canto – ressoando no corpo. A proposta é a de conectar-se com o tempo-ritmo das batidas do tambor e deixá-los guiar para

dentro de si, observando as ressonâncias sonoras, afetivas e imagéticas que são ativadas. Ao se deixar levar pelos ritmos dos tambores, o uso racional do intelecto vai desacelerando, os batimentos cardíacos vão se acalmando, a mente vai aquietando, as sinapses do cérebro vão estabelecendo novas conexões.

Há também os exercícios que unem voz e movimento, canto e dança aliados aos toques dos tambores. Os princípios pedagógicos dos estudos Émile Jaques Dalcroze sobre a Rítmica ou Eurritmia, são inspirações para o estudo do corpo e do ritmo. No *website* oficial sobre o método da Eurritmia,¹² encontramos a premissa de que esta é uma pedagogia musical baseada em sentir a música no corpo e expressar através de movimentos corporais. Para Dalcroze, não se trata de ensinar o ritmo, mas de despertar a consciência do ritmo, através do corpo. Nas suas aulas, os exercícios de ritmo não eram abordados pela contagem racional da métrica e a sua percepção não era somente pelo ouvido. Ele buscava a percepção, a escuta, a sensibilização do corpo todo. Para tanto, os participantes eram convidados a se movimentar de acordo com os ritmos que escutam no piano e a dançar esses ritmos, suas pulsações, andamentos, acentos, intensidades.

12 Ver: <<http://www.dalcroze.ch/what-is-eurhythmics>>.

Aliada às estruturas rítmicas dos tambores, a voz cantada é trabalhada por meio de sons vocálicos ou com palavras. Um exemplo de exercício de improvisação vocal com o tambor é a prática da vocalização poética espontânea. Esse exercício de improvisação vocal com o som do tambor envolve escutar a música do corpo e os ritmos internos e a partir desse contato, deixar fluir o som vocal. Trata-se de abrir-se para que o corpo impulse o movimento criativo a saltar de dentro de si e se revelar em expressividade.

Os cantos femininos são constituídos de músicas com letras que têm como eixo temático a mulher, de acordo com o ciclo feminino que está sendo trabalhado naquela vivência de canto. As canções trabalhadas musicalmente são curtas com letras de fácil memorização, para que possam ser cantadas repetidamente. A repetição de uma mesma estrutura rítmica por um bom tempo propicia que o canto flua organicamente, que o ritmo atue no corpo todo e desperte a conexão com os sentidos do corpo. Cantar e cantar e cantar o mesmo canto faz com que os sentidos e as intenções sejam ancoradas. Cabe ressaltar a importância da

intenção, do propósito claro, para que haja a alquimia sonora. Cantar com intenção significa estar com a consciência desperta sobre o potencial criativo do som.

Outras dinâmicas que são trabalhadas nas vivências com os tambores, com o foco na consciência corporal, são as práticas de danças em roda. As danças circulares trabalham a roda como uma metáfora para a união das mulheres, elas criam uma sensação de conectividade, despertam uma consciência coletiva e um sentimento de sororidade, pois na roda não há hierarquia, estamos todas no círculo. Trata-se de estabelecer uma relação sonora poética coletiva, ativando a qualidade da escuta na relação, na composição alquímica através do som.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na prática poética das rodas femininas com tambores, o trabalho com o ritmo é simbolicamente representado pela roda dos ciclos femininos, inspirada na roda xamânica e na Roda do Ano celta. O trabalho com os ritmos por meio dos tambores xamânicos convidam a mulher a ampliar a consciência sobre as qualidades cíclicas do seu corpo, em relação aos ritmos circadianos, ultradianos e infradianos, em suas conexões com os ritmos da natureza e com os ritmos da sociedade contemporânea. Trata-se de desenvolver a consciência em sua plenitude corpórea, sensitiva, energética, imagética.

O ritmo é a pulsação da vida. Metaforicamente, o som do tambor conecta também com o pulsar do nosso próprio coração, ativando os sentimentos de empoderamento da mulher sobre a sua corporeidade. Trata-se do reconhecimento dos ciclos da mulher, observando, percebendo, valorizando e respeitando as necessidades do corpo.

As vivências de canto são um momento de acolhimento musical, em que as mulheres são convidadas a se sintonizarem e se conectarem consigo mesmas,

cuidando de si. O poder criativo da voz e dos ritmos vivificam energias dentro do corpo e convidam a consciência plena da experiência. Estar em presença plena na experiência, significa estar consciente do momento presente, em uma percepção íntegra da totalidade, em que não há passado e futuro, e sim, o instante do agora. Trata-se de ativar na presença do corpo uma qualidade de escuta do acontecimento sonoro, na sua capacidade de tocar e ser tocado, percebendo a si e as demais mulheres cantantes, compondo com consciência as alquimias sonoras.

Nas vivências com as rodas femininas, dançamos em roda tocando tambor, com os passos marcando o compasso, com a pulsação do coração guiando a pulsação musical. Dançamos com o corpo e com a voz, fazendo alquimias com o ritmo, acrescentando-lhe significados e sentidos, imagens e afetos em conexão com os nossos ciclos femininos. Com o canto e com os ritmos dos tambores xamânicos, entramos em sintonia com a sinfonia da vida e da existência que flui através da mulher.



REFERÊNCIAS

- ANDAMENTO. In: HORTA, Luís Paulo. *Dicionário de música Zahar*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DRAKE, Michael. *The shamanic drum: a guide to sacred drumming*. Smaschwords Edition. 2009.
- FAUR, Mirella. *Círculos sagrados para mulheres contemporâneas*. São Paulo: Pensamento, 2011.
- FEDERICO, Gabriel. *Viaje musical por el embarazo*. Buenos Aires: Kier, 2013.
- FREGTMAN, Carlos Daniel. *Corpo, música e terapia*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- GOLDMAN, Jonathan. *Healing sounds: the power of harmonics*. Rochester, Vermont: Healing Arts Press, 2002.
- LORLER, Marie-Lu. *Shamanic healing within the medicine wheel*. New Mexico: Brotherhood of life publishing, 1989.
- MACLEOD, Sharon Paice. *Celtic myth and religion*. USA, North Carolina: MacFarland, 2012.
- NISHIDA, Silvia M. *Ritmos biológicos*. Botucatu, 2011. Disponível em: <http://www.ibb.unesp.br/Home/Departamentos/Fisiologia/Neuro/15ritmos_biologicos.pdf>. Acesso em: 1 maio 2018.

QUINN, Barry. *Drums 4 Life*. 2016. Available on: <<https://www.drums4life.org/research>>

RITMO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RITMO. In: HORTA, Luís Paulo. *Dicionário de música Zahar*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JANAINA TRASEL MARTINS: é Professora do Curso de Artes Cênicas, do Departamento de Artes, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Terapeuta Sonora formada pela Sound Healing Academy/UK, Fonoaudióloga Especialista em Voz.

EM FOCO

DINÂMICAS SOMÁTICAS DA VOZ NA ANATOMIA EXPERIENCIAL DO MÉTODO BODY-MIND CENTERING™

*SOMATIC DYNAMICS OF VOICE IN
THE EXPERIENTIAL ANATOMY OF
BODY-MIND CENTERING™*

*DINÁMICAS SOMÁTICAS DE LA VOZ
EN LA ANATOMIA EXPERIENCIAL DEL
MÉTODO BODY-MIND CENTERING™*

**DIEGO PIZARRO
NAYARA BRITO**

PIZARRO, Diego; BRITO, Nayara.
Dinâmicas somáticas da voz na anatomia experiencial do método Body-Mind
Centering™
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **260-280**, 2018.1

RESUMO

Neste artigo, procuramos apresentar e discutir alguns aspectos e princípios conectados à dimensão somática da voz, em especial à forma como o método Body-Mind Centering™ (BMC) propõe explorações em anatomia experiencial sobre dinâmicas da respiração e da vocalização. Bonnie Bainbridge Cohen, sua criadora, desenvolveu uma proposta de visualização, somatização e corporalização a fim de encontrar sua própria voz, reabilitar a fala em seus pacientes e possibilitar um desenvolvimento na expressão artística. Articulamos o campo da somática aqui discutido com algumas pesquisas sobre voz na atualidade ao fazer uma brevíssima revisão bibliográfica do tema em conjunto com a experiência de observação e vivência no método BMC durante dez anos de estudos e práticas. Percebemos que o campo da voz é tão complexo quanto sua fisiologia e anatomia; entretanto, é possível criar uma rede de correspondências entre o treinamento vocal, o cuidado de si e a dimensão poética da somática.

PALAVRAS-CHAVE:

Somática. *Body-Mind Centering™*. Vocalização. Respiração. Cuidado de Si.

ABSTRACT

In this article, we present and discuss some aspects and principles concerning the somatic dimension of the voice, specifically seeking to demonstrate how the Body-Mind Centering™ (BMC) method proposes explorations in experiential anatomy concerning the dynamics of breathing and vocalization. Bonnie Bainbridge Cohen, its creator, has developed a proposal for visualization, somatization and embodiment in order to find her own voice, rehabilitate speech in her patients and enable the development of artistic expression. We articulate the field of somatics discussed here with some contemporary research on voice, by making a very brief bibliographical review of this topic together with the experience of observation and exploration of BMC principles of at least ten years of studies and practices. We realize that the field of voice is as complex as its physiology and anatomy; nevertheless, it is possible to create a network of correspondences between vocal training, self-care and the poetic dimension of somatics.

KEYWORDS:

Somatics. Body-Mind Centering™. Vocalization. Respiration. Self-care.

RESUMEN

En este artículo buscamos presentar y discutir algunos aspectos y principios conectados a la dimensión somática de la voz, en especial a la forma en que el método Body-Mind Centering™ (BMC) propone exploraciones en anatomía experiencial sobre dinámicas de la respiración y la vocalización. Bonnie Bainbridge Cohen, su creadora, desarrolló una propuesta de visualización, somatización y corporalización a fin de encontrar su propia voz, reabilitar el habla en sus pacientes y posibilitar un desarrollo en la expresión artística. Articulamos el campo de la somática aquí discutido con algunas investigaciones sobre voz en la actualidad al hacer una brevísima revisión

PALABRAS-CLAVE:

Somática. Body-Mind Centering™. Vocalización. Respiración. Cuidado de sí mismo.

bibliográfica del tema en conjunto con la experiencia de observación y vivencia en el método BMC durante diez años de estudios y prácticas. Percibimos que el campo de la voz es tan complejo como su fisiología y anatomía; sin embargo, es posible crear una red de correspondencias entre el entrenamiento vocal, el cuidado de sí y la dimensión poética de la somática.

O PRESENTE ARTIGO é fruto do interesse de dois pesquisadores das Artes Cênicas com trajetórias deveras distintas, que se encontraram neste trabalho com o intuito de discutir o aspecto da dimensão somática da voz. Especificamente, buscaremos discutir as propostas somáticas desenvolvidas pela norte-americana Bonnie Bainbridge Cohen, principal idealizadora do método Body-Mind Centering™ (BMC), acerca do que ela denomina de “dinâmicas da vocalização”, em estreita relação com suas “dinâmicas da respiração”. (COHEN, 2015a, 2015b) Assim, ao apresentar o trabalho tanto do ponto de vista de quem experimentou na prática os diversos princípios de seu método nos últimos dez anos, quanto do olhar crítico-analítico de quem o conhece via referências bibliográficas e imagéticas, objetivamos dar conta de um aspecto pouco explorado pela pesquisa em voz na atualidade: sua dimensão somática.

Observando algumas pesquisas que vêm sendo desenvolvidas no campo das práticas e poéticas vocais para a cena, notadamente as reunidas em três dossiês publicados na última década, a saber: no volume 7 da revista *Sala Preta* (2007); no número 13 da revista argentina *Telón de Fondo* (2011); e, mais recentemente, no número 22 da revista *Urdimento* (2014), temos uma noção geral (mas não esgotada) de importantes abordagens e interdisciplinaridades que vêm sendo propostas e pensadas por diversos pesquisadores do campo da voz para a cena.

A música, por exemplo, tem sido estudada na relação com a voz, da perspectiva das Artes Cênicas, por pesquisadores como Fábio Cintra, Ernani Maletta e Sara

Lopes. A relação entre voz e palavra é outra problemática recorrente, encontrada nos trabalhos de Sulian Vieira, Isabel Setti e Mirna Spritzer. A ideia de uma voz em performance, pensada a partir das reflexões de Paul Zumthor, conforme aparece nas pesquisas de Cristiane Souza, Zebba Dal Farra e Janaína Martins, e o seu caráter ritualístico a partir de certas tradições populares completam (embora não limitem) o conjunto de algumas das principais vertentes de pesquisa relacionadas a este tema fundamental das Artes Cênicas.

De fato, o tema da voz apresenta uma pluralidade de pontos de vista, por vezes contraditórios, ganhando contornos ainda mais complexos quando a discussão se foca na produção vocal para a cena. Tal pluralidade reflete, como não poderia ser diferente, a diversidade de proposições poéticas a que assistimos na cena contemporânea, a cujas aspirações, como bem pontua Clarisse Lopes (2008), a formação do ator – ou, se quisermos, do artista cênico – atual tende a se relacionar.

Atentando para o histórico da relação cena-formação do artista cênico, como o faz a professora que acabamos de citar, observamos como as compreensões do que seja voz e as convenções de sua realização em cena se transformaram e seguem se transformando rumo a práticas que se apresentam como as mais coerentes para aquilo que se quer (dizer? fazer? problematizar?) e como se quer em dado momento.

Uma dessas compreensões, que atendem ainda hoje a certas convenções teatrais, toma a voz como um instrumento de seu intérprete, conforme podemos inferir pelo vocabulário empregado no discurso dos artistas envolvidos na prática de tais convenções. Essa noção é muito difundida no âmbito do teatro musical, sendo comum ouvirmos de alguns atores e mesmo de preparadores vocais comentários como “você tem que conhecer o seu instrumento” – assim como um violonista deve conhecer o seu violão e um pianista, o seu piano –, apontando para uma separação entre o que se entende como o corpo e a voz desse ator e, num sentido ainda mais amplo, entre o sujeito e o corpo que, supostamente, comanda, se pensados assim, hierarquicamente.

Outras compreensões,¹ no entanto – e são essas que interessam aos objetivos deste artigo –, vão de encontro à separação sugerida por esta ideia instrumentalista

1 Apresentamos essas compreensões tomando como referência as pesquisas somáticas desenvolvidas na prática de Bonnie Bainbridge Cohen (2012, 2014, 2015a, 2015b) por mais de quatro décadas e nas tecnologias de preparação para a cena desenvolvidas por Sílvia Davini (2002, 2007) e Sulian Vieira (2016).

que toma o corpo-voz como em uma relação dicotômica, aproximando-se dos princípios somáticos presentes no BMC™, foco de nossa reflexão aqui. Para introduzi-la, queremos lançar mão de um exemplo tomado de uma experiência vivida pela professora e preparadora vocal Glorinha (como é conhecida) Beuttenmüller.

Glorinha atuou durante quase 15 anos (1960-1974) no Setor de Logopedia² do Instituto Benjamin Constant, renomado centro de ensino para deficientes visuais situado na cidade do Rio de Janeiro. Em seu trabalho, observou a relação que havia entre a ausência de percepção visual do espaço físico em que estavam inseridos e a dificuldade de expressão oral de seus alunos. De acordo com Jane Guberfain (2011, p. 124), que comenta o trabalho dessa professora, “sem a devida noção de ‘onde’ e ‘em que dimensão’ deve projetar a sua voz o indivíduo se intimida e tem dificuldades para falar e expressar-se com naturalidade e eficiência”.³

Citamos este exemplo, pois ele revela um dado que é, por assim dizer, a premissa das principais abordagens sobre voz da atualidade, notadamente no campo artístico – entre elas, a relacionada ao método BMC em questão –, e que vai de encontro à concepção instrumentalista que comentamos acima. Referimos-nos à unidade biopsicossocial⁴ dos sujeitos.

Como vimos, a dificuldade dos cegos do Instituto Benjamin Constant de expressar-se vocalmente de forma satisfatória – ou dentro de certos parâmetros que determinam o que é este “satisfatório” – estava diretamente ligada a sua condição de deficientes visuais. Se, por um lado, os aparelhos fonadores dos indivíduos em questão não apresentavam nenhuma má formação ou anormalidade – como o artigo de Guberfain leva a crer, apesar de não fazer este comentário explicitamente –, a deficiência na visão, por outro lado, que levava essas pessoas a uma apreensão diferente da espacialidade, que não a visual, influenciava de modo determinante o seu desempenho oral.

Seguindo a vertente discordante de uma compreensão mecanicista do corpo, encontramos também as pesquisas de Silvia Davini (2007, 2002), que compõe discursos e tecnologias de treinamento que se afastam de qualquer relação, metafórica ou não, com a noção de voz e corpo como instrumento. A autora pensa a voz do ator como

2 De acordo com o site Conceito.de, “A logopedia, mais vulgarmente conhecida por ‘terapia da fala’ (ou ‘foniatria’) é o conjunto de métodos para o ensino de uma fonação normal a quem tem dificuldades de articulação”.

3 Essa relação espaço-expressão vocal se tornou a base do Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller (M.E.D.B.), que Glorinha veio a desenvolver e aplicar com os mais diversos tipos de profissionais que se expressam vocalmente com intensidade, entre eles, o ator.

4 Essa compreensão foi apresentada pela primeira vez na área médica por um artigo do psiquiatra George L. Engel publicado na revista *Science*, em 1977. Ver mais em Fava e Sonino (2008).

uma produção corporal capaz de produzir sentidos complexos, controláveis na cena. Nessa perspectiva, voz e movimento constituem-se em produções corporais da mesma categoria, aptas para organizar discursos complexos e para estabelecer parâmetros de controle de desempenho. (DAVINI, 2002, p. 60)

Sulian Vieira (2016), em artigo publicado no livro *Práticas e poéticas vocais II*, no qual discute e especifica o “Princípio Dinâmico dos Três Apoios”, desenvolvido inicialmente por Davini (2007), afirma estar atualizando constantemente a proposta desta professora, desenvolvendo e desdobrando sua pesquisa. Segundo Vieira, tal princípio consiste na ação coordenada de três diferentes apoios: do corpo sobre o chão, do ar sobre a região pélvica e das vogais sobre a epiglote. Segundo ela, referenciando-se em Davini, uma importante diferença assinalada por este trabalho em relação às técnicas vocais tradicionais é que “tais técnicas consideram dois desses apoios somente, o do ar na região pélvica e o da vogal sobre a epiglote, não identificando amplamente o papel do trabalho postural na produção vocal em altas intensidades”. (VIEIRA, 2016, p. 8)

É justo aí que Davini se aproxima do aspecto somático da voz, especialmente quando se inspira na Eutonia⁵ de Gerda Alexander para demarcar uma contribuição fundamental para as práticas de treinamento de voz para a cena.

O trabalho focado sobre as sensações proprioceptivas, que vão desde a pele até os ossos do esqueleto, são princípios sobre os quais a Eutonia trabalha [...]. O trabalho com os princípios eutônicos proporciona uma potente linha de acesso para o trabalho de atuação, uma vez que nos permite operar sobre a flexibilidade do corpo para a produção de voz e de movimento, na produção do sentido em cena. (VIEIRA, 2016, p. 9)

Um dos autores que escrevem o presente artigo explorou durante períodos extensivos e intensivos os princípios de treinamento propostos por Silvia Davini. Na ocasião, vivenciou longas sessões de exploração com a apropriação que a professora faz da Eutonia. De fato, a referência verbal dada por Davini sobre sua experiência com Eutonia vem do contato que teve com Susana Kesselman,

5 “Gerda Alexander (1908-1994), no desenvolvimento da Eutonia, em busca da sensação tátil consciente e do desenvolvimento da sensibilidade profunda do corpo em contato com o ambiente, encontra a possibilidade de equilibrar as diferentes tensões que coexistem no corpo, desenvolvendo um tônus de base para que se alcancem resultados com o mínimo de esforço físico. Para alcançar o equilíbrio do tônus corporal, então, são utilizados como meios, entre outros, a técnica do contato e da irradiação. Ao considerar que o contato está em todas as atividades da vida e que ao tocar, somos também tocados, é possível perceber a potência de levar a atenção para os níveis de contato que se estabelecem e como eles podem modificar o tônus corporal.” (PIZARRO, 2011, p. 39)

professora argentina que foi uma das principais disseminadoras da prática da Eutonia em Buenos Aires há mais de três décadas.



A EDUCAÇÃO SOMÁTICA E O MÉTODO BODY-MIND CENTERING™

Para alimentar nossa conversa sobre somática e em seguida continuar com o nosso intento de articular o método BMC a partir de suas dinâmicas vocais, vamos contar muito brevemente nossa versão de uma história que está presente na maioria dos artigos publicados no Brasil sobre o tema, senão em todos.

O termo “somática” – e, por conseguinte, Educação Somática – foi delineado por Thomas Hanna inicialmente nos anos 1970 e afirmado por meio da publicação de seu periódico *Somatics*; mas é a partir de 1989 que o termo se consolidou nos Estados Unidos da América com a realização de simpósios, congressos e o surgimento de associações específicas. Hanna (1995) remonta à origem do termo grego *soma*, que significa “corpo vivo” e agrupa diversas práticas, métodos e técnicas que, segundo ele, possuíam algumas características similares, especialmente a experiência do corpo vivenciado em primeira pessoa, a partir de uma referência interna. Assim, ele demarca o que seria então o *soma*, ou seja, justamente essa experiência subjetiva do ser a partir de suas próprias experiências. Dessa forma, o corpo visto de fora por uma terceira pessoa não faria muito sentido. De todo modo, Hanna sublinha que este *soma* a que ele se refere está em simbiose com o meio ambiente, em um processo contínuo de interação sinérgica, típico dos organismos vivos.

Ciane Fernandes (2015, p. 84), contudo, aponta que o sentido do termo *soma* já estava presente em sânscrito, “onde era tido como a bebida sagrada relatada no *Rig Veda*,⁶ com o significado de inspiração ou força motivadora”. A partir desse ponto de vista, a autora ainda relaciona a origem de “força motriz” do termo à

6 *Rig Veda* ou *Rigveda* é o documento mais antigo da literatura hindu e um dos livros religiosos mais antigos do mundo. (O RIG VEDA, 2013)

referência principal de Rudolf Laban para a criação das dinâmicas ou fatores de movimento.

Desde esta tomada de poder engendrada por Hanna ao definir o campo da somática há mais de 40 anos e ao homogeneizar sob uma mesma égide diversas práticas que são múltiplas e bastante diversas em suas escolhas de ação e organização, tem-se discutido inclusive se a somática é mesmo um campo. (EDDY, 2009; DI GIORGI, 2015) Di Giorgi (2015, p. 59, grifo da autora), por exemplo, afirma que a “Somática parece ser um campo, contudo *per se* funciona como se não o fosse, embasado em diversas experiências isoladas”.

De fato, o termo merece revisões e suscita problematizações, o que não é nosso objetivo com esse texto. Todavia, percebemos sim a somática como um campo de estudos e práticas que dominam os discursos contemporâneos para e sobre a cena nos âmbitos preparatórios, educacionais e poéticos, observando sua contribuição nesse sentido. A despeito das práticas somáticas serem relegadas, na maioria dos discursos e pesquisas artísticas no Brasil, ao âmbito do cuidado de si e da saúde, figurando somente como “preparação corporal”, conforme apontam Rosa (2016) e Bianchi (2014), observamos, por exemplo, que a grande maioria das pessoas que participam do programa oficial de formação⁷ de BMC™ no Brasil desde seu início em 2009 pouco se dedicam à prática deste método como terapia.⁸ Este grupo de pessoas em específico parece estar bastante próximo das qualidades expressivas do método, no caminho de forjar poéticas.

Em geral, a discussão sobre a utilização de métodos somáticos como disparadores de processos criativos merece uma atenção específica, começando a estar presente em algumas pesquisas em andamento e em poucas já realizadas. De todo modo, o aspecto transdisciplinar dos métodos somáticos, entre a arte, a educação e a saúde é tão inerente a eles, que perspectivas dessa interlocução híbrida entre áreas têm o potencial de se manifestar de formas diversas em processos artísticos e não artísticos.

Uma das características gerais dos métodos agrupados sob o termo “somática” é a ideia de que muitos dos seus criadores foram pessoas que tiveram sérios problemas de saúde e que, para se curar, começaram um processo de pesquisa sobre si

7 A formação oficial em BMC™ compreende uma série de cursos, sessões de estudo e sessões de tratamento como requisitos fundamentais para o processo de certificação. Os dois primeiros anos compreendem a certificação em Educador do Movimento Somático, os dois anos seguintes compreendem a certificação em Practitioner of BMC™ (terapeuta) e, após um tempo suficiente de pesquisas, atendimentos e explorações individuais e em grupo, além do aprofundamento no método e suas nuances, o profissional pode se candidatar a uma vaga para se tornar professor de BMC™. Até o momento, na América do Sul, só existe a formação relacionada aos dois primeiros anos.

8 Segundo Rezende (2010, p. 149), “terapia” significa “prestar cuidados médicos, tratar”, já o vocábulo “terapêutica” seria a escolha da atividade mais adequada para o tratamento de cada paciente.

mesmos, tendo encontrado a cura após anos de profundas explorações em relação à postura, ao movimento, ao toque e à voz. No caso, não foi o que houve com Bonnie Bainbridge Cohen.⁹ Ela afirma (Cf. COHEN, 2012) que o desenvolvimento do que viria a se tornar o BMC™ teve como origem buscar compreender o que a levava a ter sucesso na reabilitação de seus pacientes enquanto atuava como terapeuta ocupacional em hospitais nos EUA. Obviamente que seu interesse por ioga, dança e diversas outras práticas¹⁰ de tradição oriental, de reabilitação e das artes influenciaram sua pesquisa que está em movimento até os dias atuais, sempre em colaboração com diversas outras pessoas.

Uma realidade é que, para se aproximar de um método somático qualquer, não basta ler textos e assistir a vídeos, mas há que se vivenciar seus princípios na prática, desde uma experiência de primeira pessoa, no próprio *soma*. Para se aprofundar, é necessário mergulhar na pesquisa sobre si mesmo. Especialmente pelo motivo de que cada pessoa vai (re)organizar sensações e percepções diferentes, inclusive das que foram vivenciadas pelos criadores de determinado método. Além de lidar com a contingência de seus padrões a fim de repadronizar hábitos e processos. Assim, sentir, perceber e agir¹¹ é um processo cíclico, singular e subjetivo inerente a cada praticante, com possíveis similitudes quando compartilhadas no coletivo.

A prática do BMC foi desenvolvida pela já citada Bonnie Bainbridge Cohen e colaboradores a partir dos anos 1970. Sua prática envolve profundas experiências sobre o desenvolvimento infantil e sobre os sistemas corporais como fundamentos para cartografias dos tecidos corporais e repadronização através do toque, do movimento e da voz. A didática do método envolve basicamente três aspectos fundamentais: visualização, somatização e corporalização. Nesse processo, o conhecimento ocidental tradicional da anatomia e da fisiologia humanas são vivenciados no corpo vivo e transformadas, em suas rígidas classificações, pelo frescor da experiência do movimento.

[...] é uma jornada experimental contínua pelo território vivo e mutável do corpo. O explorador é a mente – nossos pensamentos, sentimentos, energia, alma e espírito. Nessa jornada, somos

9 Bonnie foi acometida por pólio quando tinha quatro anos de idade e enfrentou uma recaída dessa doença nos anos 1990, quando desenvolveu outros elementos do BMC. Apesar de não ter vivenciado diretamente uma condição física limitadora entre os anos 1960 e 1980, quando desenvolveu os principais fundamentos de sua prática, a experiência com a pólio tão jovem sugere uma busca ampliada pela saúde e educação do movimento.

10 Pees (2016) lista e apresenta cada uma das influências diretas que reconhece no trabalho de Bonnie Bainbridge Cohen: terapia ocupacional, a dança moderna de Erick Hawkins, Ideokinesis, Laban/Bartenieff, Katsugen Undô, método Bobath, terapia craniossacral.

11 A tríade sensação, percepção e ação é fundamental para o BMC. De maneira simples e sem aprofundar-nos nas teorias mais recentes sobre a percepção, a sensação seria o próprio estímulo mecânico dos receptores sensoriais do organismo e a percepção seria a relação que cada pessoa desenvolve com a informação que chega. (COHEN, 2012) Já a ação “é um tipo de atividade que nos leva novamente a perceber como a experiência é gerada pelos nossos sistemas corporais, organizada pelo sistema somatossensorial, visual ou vestibular. A percepção dessas informações reforça ou bloqueia os aspectos da situação vivenciada, e emerge sentimentos relacionais, pela dinâmica

conduzidos a uma compreensão de como a mente é expressa pelo corpo em movimento. (COHEN, 2015a, p. 22)

Em mais de quatro décadas de explorações do BMC™, foram mapeados por diversos praticantes dez sistemas corporais interdependentes: o esquelético, o ligamentar, muscular, orgânico, endócrino, nervoso, dos fluidos, fascial (parte do material dos ligamentos e fluidos), gordura (parte do material dos fluidos), pele (parte do material dos sentidos e percepção). Nos primeiros anos da formação de certificação no método, são vivenciados todos os princípios de cada sistema; nos anos seguintes, os sistemas são vivenciados de forma integrada entre si e com os Padrões Neurocelulares Básicos (PNB), desenvolvimento ontogenético e os reflexos, reações posturais e respostas de equilíbrio. A embriologia é um dos estudos mais recentes desenvolvidos por Bonnie, formando, assim, o escopo completo do método. São diversos princípios articulados de forma simples, porém, sua rede de criação é complexa, não linear e repleta de correspondências.

Abordaremos a seguir alguns desses princípios em relação à respiração e a vocalização, a fim de apresentar e articular conceitos. O trabalho específico de voz no BMC™ não é muito conhecido, pois poucas pessoas desenvolveram explorações específicas sobre ele; na verdade, ele se dá como um *continuum* em relação aos outros princípios e sistemas corporais. Os tópicos a seguir serão desenvolvidos com referência específica no manual do curso de Respiração e Vocalização (COHEN, 2014), em seu livro *The Mechanics of Vocal Expression* (2015b) e nos registros em vídeo de cursos completos realizados por Bonnie sobre dinâmicas da vocalização (DYNAMICS, [201? a]) e dinâmicas da respiração. (DYNAMICS, [201? b]) A vivência no método, mais intensa por parte de um dos autores, também é ponto-chave no desenvolvimento dessa perspectiva.

entre o ambiente interno e externo, o qual é produzido pela própria experiência.” (PEES, 2016, p. 34)

DINÂMICAS DA RESPIRAÇÃO: CÉLULAS, DIAFRAGMAS, PULMÃO

A respiração é uma ação fisiológica coordenada do nosso organismo e completamente inerente à vida. Abordar o tema significa entrar em uma complexa rede de conceitos e pesquisas, práticas e aplicações por vezes contraditórias. Por isso, vamos nos ater ao ponto de vista do BMC™, apontando algumas características que julgamos ser importantes para este método.

No BMC™, costuma-se falar em respiração externa, a que é realizada pelo aparelho respiratório, onde o ar, carregado de oxigênio, entra nos pulmões pelas vias aéreas e por meio da qual este é absorvido pelo sangue e então distribuído por todo o corpo. O processo de distribuição do oxigênio pelo meio fluido e as trocas gasosas realizadas em nível celular é chamado respiração interna. O gás carbônico, que precisa ser eliminado do corpo, realiza o caminho contrário.

Quando chega a hora do nosso nascimento, nós já experimentamos por muitos anos [desde antes da fecundação] a respiração através dos fluidos. Após nosso nascimento, enquanto cada célula continua a viver e a respirar no oceano que somos nós, adicionamos a inalação do ar através dos pulmões. Assim, a mais antiga respiração interna fornece uma base para nossa respiração externa, e esta se torna a mediadora entre nossas células e o planeta no qual vivemos.¹² (COHEN, 2014, p. 9, tradução nossa)

Os processos vivenciados em nível celular são muito importantes para o BMC™, de modo que a respiração celular torna-se fundamental para uma aproximação na proposta. A respiração celular pode ser vivenciada em padrões de condensação e expansão das células através do toque e da vibração que reverbera para o corpo todo como expressão da soma das forças e movimentos internos. Para Bainbridge Cohen (2014, 2015b), podemos respirar em qualquer estrutura corporal, não como uma imagem, mas como uma ação real, pois todas as células do nosso corpo respiram o tempo todo. Para explorar este princípio, toque seu punho esquerdo com sua mão direita, levando sua atenção e sua intenção para

12 "By the time of our birth, we have experienced many years and aspects of breathing through fluid. Upon our birth, while every cell continues to live and breathe in the ocean within us, we add breathing in air through our lungs. Thus the older internal respiration provides a base for our external respiration; and our external respiration becomes the mediator between our cells and the planet upon which we live."

este padrão rítmico, deixando que as células e então os tecidos nos informem de suas mudanças em níveis diversos. Esse é um toque em que estar junto já é o suficiente; um toque que traz conforto e presença.


Outra exploração sugerida é a atividade coordenada dos diafragmas corporais. Diafragmas são estruturas que conectam a face anterior com a face posterior do corpo, evidenciando compartimentos específicos e trazendo uma dimensão de diferentes níveis no espaço para o eixo vertical. No BMC™, cinco estruturas são oficialmente nomeadas: diafragma pélvico, diafragma torácico, diafragma vocal, diafragma peitoral (*inlet/outlet*) e diafragma craniano, aos quais podem ser acrescentados o diafragma do palato, as palmas das mãos, as solas dos pés e quiçá as articulações – enquanto respiramos, a ação coordenada dessas estruturas pulsa e tem o potencial de produzir voz. Para explorar um pouco, sentado ou em pé, leve sua atenção a cada uma dessas estruturas e deixe que a respiração guie o processo da sensação do que acontece em cada uma delas e de uma em relação à outra. Leve todo o tempo que precisar.

Quando Vieira (2016) apresenta o Princípio dos Três Apoios de Davini, ou seja, do corpo sobre o chão, do ar sobre a região pélvica e das vogais sobre a epiglote, conforme já citado, relacionamos a noção de diafragmas do BMC™ com eles. Não somente por referir-se aos apoios em três níveis diferentes, mas por apontar estruturas que reconhecemos como diafragmas corporais nessa perspectiva aqui tratada. Além disso, o processo de expansão do eixo longitudinal (vertical) e transversal (horizontal), trabalhados com ênfase por Davini, como atividade fundamental para a produção de voz em altas intensidades,¹³ parece dar-se pela coordenação de diversas estruturas corporais que aqui reconhecemos como diafragmas.

Na sequência, gostaríamos de mencionar também uma das explorações que Bonnie Cohen realiza com os pulmões. O pulmão direito possui três lobos (superior, médio e inferior), o pulmão esquerdo possui dois lobos (superior e inferior). Em cada lado do pulmão, os lobos têm a capacidade de realizar pequenos deslizamentos entre si. Assim, a partir do toque, do movimento e da voz, podemos explorar livremente esta noção, levantando o braço, sentindo o volume interno em sua qualidade de conteúdo protegido por um *container* – a caixa torácica, nesse caso. No BMC™, conforme sugerido por Bonnie, consideramos que o pulmão esquerdo também

13 “Ambos, atores ou professores, precisam garantir a produção de altas intensidades vocais, a fim de, em um primeiro momento, serem ouvidos, conservando-se também saudáveis ao longo de suas vidas profissionais.” (VIEIRA, 2016, p. 7)

apresenta a qualidade de três lobos, especialmente porque existe a subdivisão dos brônquios para esta região: mesmo que ela não exista fisicamente, os brônquios estão presentes e trazem esta percepção. O que você leitor(a) sente sobre isso quando se propõe a explorar esta ideia em sua experiência viva?



DINÂMICAS DA VOCALIZAÇÃO: ANATOMIA, PRINCÍPIOS E EXPLORAÇÕES

Em suas pesquisas sobre voz, Bonnie Bainbridge Cohen (2015b) aponta alguns dos motivos que a levaram a iniciar esta busca, como ter sido uma criança que aprendeu a falar tarde, que gaguejava, pronunciava e soletrava de maneira incerta, e que não percebia as nuances presentes em músicas e nos instrumentos que eram tocados. Motivada por seu professor de dança, Erick Hawkins, ela passou 20 anos – enquanto também pesquisava diversos outros sistemas – explorando as estruturas anatômicas que fazem parte do diafragma vocal. Ela considera diafragma vocal não somente as pregas vocais, mas todas as estruturas da laringe e laringofaringe, especialmente pela ação coordenada que realizam no processo de vocalização.

Neste processo, Bonnie Cohen (2015a, 2015b) propõe o reconhecimento de cada uma das estruturas por meio da visualização (imagens pictóricas ou sonoras) e do toque. Em seguida, sugere a iniciação de movimento de cada uma delas e também a vocalização enquanto a atenção está voltada para elas.

Quando menciono *iniciação*, falo daquele lugar a partir do qual você inicia qualquer ação em particular – onde se origina o seu movimento. É a iniciação que determina o padrão de coordenação seguinte. Você pode se tornar cada vez mais específico com o local de iniciação. À medida que você refina o local de iniciação, o movimento se torna mais articulado e diferenciado. De certo

modo, trata-se realmente de uma questão da mente e de onde ela está focada (consciente ou inconscientemente). O primeiro passo na iniciação do movimento a partir de um determinado lugar é focar a mente aí, acreditando que o movimento do seu corpo irá acompanhar/responder ao movimento de sua mente. Esse não é um processo intelectual, mas um processo cinestésico (sensorial/emocional). (COHEN, 2015a, p. 155)

Assim, em um caminho minucioso de somatização, em que passamos a sentir cada uma dessas estruturas, facilitamos um processo de corporalização de todo o diafragma vocal, além das estruturas da face e da nasofaringe e orofaringe. Na sequência proposta por ela em seu manual, temos: cavidade oral, língua, palato, cavidade nasal, laringe, osso hioide, cartilagem tireoidea, cartilagem cricóide, cartilagem aritenóide, cartilagem corniculada, epiglote, glote, cartilagens cuneiformes, músculos controladores das cordas vocais, faringe.¹⁴

Uma exploração interessante é tocar cada uma das cartilagens da laringe, desde o osso hioide (formato de ferradura, ou seja, aberto atrás), logo abaixo da mandíbula, no alto do pescoço; passando pela cartilagem tireoidea (formato de ferradura, porém mais larga, também aberta atrás), seguindo pela cartilagem cricóide, formato de anel (completamente fechado) e em seguida localizar as cartilagens aritenóide e corniculadas (é o movimento coordenado delas que vai abrir ou fechar a glote, aproximando e afastando as cordas vocais durante o ato da vocalização). O processo de reconhecimento, toque, movimento e vocalização a partir de cada uma dessas estruturas pode variar muito, em termos de tempo, de pessoa para pessoa. O processo de corporalização pode levar anos; para Bonnie levou dez anos, no sentido em que, no caso dela, realmente pôde expressar-se sem restrições vocais.

A criadora do BMC™ descreve, ainda, todo o apoio que precisamos encontrar no movimento de suporte e contra-suporte entre as cartilagens da laringe. Os movimentos de rotação e contrarotação entre as cartilagens tireoidea e aritenóides vão também adequar o perfeito tensionamento necessário para a emissão de sons mais agudos e/ou mais graves. Nesse sentido, ela ainda sugere a exploração com diferentes tons e intensidades de voz de acordo com as partes anatômicas

14 Sugere-se visualizar a localização, a forma e o tamanho de cada uma dessas estruturas em algum atlas de anatomia a fim de seguir com as explorações. Bainbridge Cohen utiliza como principal referência anatômica as imagens de Frank H. Netter.

mais requisitadas durante a produção do som; ou seja, intensidades altas e tons graves, bem como intensidades altas e tons altos possuem registro mais próximo da cartilagem tireoidea. Já intensidades mais baixas em conjunto com tons agudos, bem como intensidades baixas com tons graves, terão um registro mais próximo das aritenóides, ou seja, na parte de trás da laringe.

Nesse ponto, cabe lembrar que as referências principais de Bonnie para o desenvolvimento de suas dinâmicas de vocalização são especialmente o trabalho de Douglas Stanley (1945), cujos ensinamentos ela seguiu durante décadas, e Irmgard Bartenieff,¹⁵ tendo estudado com ela os princípios de Laban e também os Bartenieff Fundamentals™. O seu conhecimento como analista do movimento no sistema Laban/Bartenieff, e sobre o trabalho de Stanley sobre a formação das vogais na faringe, a levou a propor uma série de explorações que ela denomina de escalas vogais¹⁶ maiores e menores: escala vogal maior A (sobrecurva), escala vogal maior B (curva inferior), escala vogal menor A (sobrecurva) e escala vogal menor B (curva inferior).

[...] comecei a criar a forma da minha faringe de acordo com a sua análise das formas espaciais, que ele [Laban] chamava de harmonia espacial. [...] Descobri que o som de cada vogal tinha uma tensão ou direção espacial exata na faringe, que todas as vogais podiam ser organizadas em uma grade tridimensional e que há um número infinito de vogais, mas que aquelas que reconhecemos (em inglês) são as que têm as formas espaciais mais simples. (COHEN, 2015a, p. 160)

A vocalização está presente no método BMC™ como ferramenta terapêutica, como possibilidade de somatização de todas as estruturas corporais, e como um estudo em si, conforme tentamos esboçar resumidamente acima. Contudo, faltam explorações e pesquisas sobre seu potencial poético e também de sua aplicação como preparação para artistas cênicos.

15 Irmgard Bartenieff (1900-1991) é a responsável por disseminar os ensinamentos de Rudolf Von Laban nos Estados Unidos da América. Partindo do seu interesse por terapias corporais, desenvolveu o sistema Laban/Bartenieff a partir do cruzamento de várias disciplinas.

16 Para uma visão geral e descrição completa sobre como explorar as referidas escalas, ver Cohen (2015a, p.160-169).

CUIDADO DE SI OU DIMENSÃO POÉTICA?

Essa relação sutil, cujos limites podem ser facilmente confundidos nesse tipo de abordagem ou até mesmo ter uma dessas facetas deliberadamente negligenciadas, encontra eco no trabalho desenvolvido por um nome recorrente nas pesquisas da área das Artes Cênicas, que parece não se esgotar: referimos-nos ao diretor polonês Jerzy Grotowski.

As pesquisas empreendidas por ele foram, sem dúvida, de grande contribuição para a superação das dicotomias expressas pelos binômios corpo-mente, corpo-alma, corpo-voz e suas variantes, na medida em que propunham o autoconhecimento e o descondicionamento dos bloqueios que limitam o potencial criativo e expressivo do artista cênico, em alternativa às pedagogias que entendemos como tecnicistas: foi o que Grotowski chamou de via negativa.

Numa conferência intitulada A Voz – realizada para estagiários do Teatro Laboratório de Wrocław, em 1969 –, encontramos uma série de comentários e reflexões que indicam a necessidade de, num trabalho criativo e/ou de formação, observar-se as particularidades dos sujeitos envolvidos no processo.

Sobre a respiração, por exemplo, ele afirma que

[ela] é – sem dúvida – um problema individual. Para cada ator os bloqueios são diferentes. Além disso, não há nenhuma dúvida de que a respiração não inibida seja diferente para cada um. E essa diferença – ainda que mínima – é decisiva quando se refere à naturalidade. Portanto – isso é extremamente importante – não existe nenhum modelo ideal, estatístico para a respiração, mas há um caminho para abrir a respiração natural de vocês. (GROTOWSKI, 2007, p. 142)

Na sequência de sua argumentação, descreve alguns exercícios que ele mesmo experimentou no seu Teatro Laboratório e que, de certa forma, corriam o risco

de obedecerem ainda à perspectiva dicotômica de um corpo separado de uma mente que comentamos acima.

O diretor se refere a alguns exercícios a que ele chama de “plásticos”, extraídos de sistemas como os de Delsarte e Dalcroze, nos quais se busca a reprodução de certas estruturas compostas de detalhes precisos. A dificuldade e a dúvida enfrentadas pelos membros de seu grupo eram: como chegar a essas estruturas garantindo a precisão de seus detalhes sem perder, contudo, a espontaneidade dos movimentos? Como manter o equilíbrio e a relação entre estrutura-espontaneidade? Como “mudar a ordem e o ritmo e até mesmo a composição dos detalhes, não de maneira premeditada, mas com o fluxo ditado pelo próprio corpo?”. (GROTOWSKI, 2007, p. 172)

Essa última questão nos leva de volta a uma citação de Bonnie Cohen (2015a, p. 155) comentada acima, quando ela sugere que o “primeiro passo na iniciação do movimento [...] é focar a mente aí”, de modo a que o movimento do corpo acompanhe/responda ao da mente, não de maneira intelectual, mas enquanto “um processo cinestésico”. A chamada via negativa entraria como um facilitador deste processo, eliminando os bloqueios que impediriam a relação cinestésica entre o que ainda chamamos de corpo e mente.

E, nesse sentido, não podemos deixar de perceber – como Grotowski também não deixou – o caráter duplamente terapêutico e criativo desse trabalho. Em trechos como “Os atores têm enormes bloqueios, não somente no plano físico, mas, muito mais, no plano de sua atitude em relação ao próprio corpo” ou “Não estar divididos é a base para se aceitar [...], é [...] a semente da criatividade do ator”, ou ainda “É possível superar a nós mesmos se nos aceitamos” (2007, p. 174-175), essa relação fica bastante clara. Não tão clara, talvez, quanto a experiência prática.

Essa experiência dá-se de modo ainda não completamente conhecido, mas comandada pelo corpo-mente conforme entendido tanto por Grotowski quanto por Cohen. Para pensar melhor essa ideia foi que o diretor polonês lançou a acepção de corpo-memória (porque ele não tem, ele é memória) e, posteriormente, de “corpo-vida”.

O que devem fazer é desbloquear o 'corpo-memória' [...]. É um pequeno passo rumo à encarnação de nossa vida *no* impulso [...]. Por exemplo, no nível mais simples, certos detalhes dos movimentos da mão e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes, em uma volta ao passado, a uma experiência [...] que *existiu* ou que *poderia ter existido*. Eis como o corpo-memória/corpo-vida se revela. [...] os detalhes [...] ainda existem na precisão exterior, mas é como se explodissem do interior, do impulso vital. (GROTOWSKI, 2007, p. 173-174, grifos do autor)

A ideia de impulso vital, de Grotowski, a de força motriz, presente no *Rig Veda* e em Laban e de corpo como experiência em primeira pessoa, conforme desenvolvido por Hanna, todos parecem compartilhar deste aspecto interior como propulsor de suas pesquisas. Talvez o ponto em comum entre eles seja a relação com o Oriente e sua cultura tradicional milenar de corpo como totalidade. Mas este seria já outro estudo.

Durante esse texto, vimos que algumas pesquisas ocidentais sobre voz não somente coadunam-se com aspectos somáticos, como também se inspiram neles. No geral, as práticas somáticas estão ganhando cada vez mais espaço no campo do teatro, enquanto que na dança ela já está presente há décadas. No Brasil, o termo Educação Somática passa a ser utilizado em geral para denominar práticas já existentes por aqui, após a publicação de traduções de textos da canadense Sylvie Fortin sobre o assunto no final dos anos 1990.

As propostas somáticas de voz e respiração do BMC™ ainda carecem de mais aplicações tanto como preparação para a cena quanto para o desenvolvimento de poéticas. Algumas perguntas ressoam em nós ao final desse artigo, mas o pensamento de que as práticas somáticas têm o potencial de subsidiar um processo criativo, para além de sua potência da saúde do corpo e do cuidado si, fica bastante presente e desejosa de realização.

REFERÊNCIAS

- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Breathing & Vocalization Manual*. Textos escritos de 1988 a 2006. Amherst, MA: The School for Body-Mind Centering®, 2014.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling, and Action: the experiential anatomy of Body-Mind Centering®*. The collected articles for Contact Quarterly dance journal 1980-2009. 3. ed. Northampton, MA: Contact Editions, 2012.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind Centering®*. Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *The Mechanics of Vocal Expression*. El Sobrante, CA: Burchfieldrose, 2015b.
- DAVINI, Silvia Adriana. *Cartografias de La Voz en El Teatro Contemporáneo: El Caso de Buenos Aires a Fines Del Siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- DAVINI, Silvia Adriana. Vocabulário e cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio. *Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto*, Rio de Janeiro, n. 44, p. 58-73, 2002.
- DYNAMICS of vocalization: a Body-Mind Centering approach to embodied anatomy. Bonnie Bainbridge Cohen. El Sobrante, CA: Burchfield Rose Publishers, [201?]. DVD, 6 discos (579 min.), son., color.
- DYNAMICS of breathing: a Body-Mind Centering approach to embodied anatomy. Bonnie Bainbridge Cohen. El Sobrante, CA: Burchfield Rose Publishers, [201?]. DVD, 5 discos (483 min.), son., color.
- EDDY, Martha. A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. *Journal of Dance and Somatic Practices*, v. 1, n. 1, p. 5-27, 2009.
- FAVA, Giovanni A.; SONINO, Nicoletta. *O modelo biopsicossocial: trinta anos depois*. 2008. Disponível em: <http://w2.fop.unicamp.br/dos/psicologia_aplicada/downloads/Texto_Complementar1-1_Fava_e_Sonino_0%20modelo_biopsicossocial.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2017.
- FERNANDES, Ciane. Princípios em Movimento na Pesquisa Somático-Performativa. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, 5., 2015. São Paulo. *Resumos...* São Paulo, 2015. v. 3, n. 1, p. 81-95. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Princi%CC%81pios%20em%20movimento%20na%20pesquisa%20soma%CC%81tico-performativa%20%28Ciane%20Fernandes%29.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2017.
- GROTOWSKI, Jerzi. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzi. *O Teatro Laboratório de Jerzi Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GUBERFAIN, Jane Celeste. Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller, muito além das palavras. *Revista Moringa*. João Pessoa, v. 2, n. 2, jul./dez. 2011, p. 121-130.
- HANNA, Thomas. What is Somatics? (1986, 1987). In: JOHNSON, Don Hanlon. *Bone, Breath, and Gesture*. Berkeley, CA: North Atlantic Books. p. 341-352.

LOGOPEDIA. In: CONCEITO.DE. [201?] Disponível em: <<https://conceito.de/logopedia>>. Acesso em: 04 dez. 2017.

LOPES, Clarisse. Novos desafios para a voz do ator. In: CONGRESSO ABRACE, 5., 2008, Belo Horizonte. *Anais eletrônicos...* Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Clarisse%20Lopes%20-%20NOVOS%20DESAFIOS%20PARA%20A%20VOZ%20DO%20ATOR.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

MALETTA, Ernani. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. *Revista Urdimento*. Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 39-52, jul. 2014.

O RIG VEDA: Livro 1. Tradução de Eleonora Meier. 2013. Disponível em: <<http://www.shri-yoga-devi.org/textos/Rig-Veda-livro-1-port.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

PEES, Adriana Almeida. *Body-Mind Centering*®: a dança e a poética nas linhas dançantes de Paul Klee. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2016.

PIZARRO, Diego. *Fazendo Contato: a dança Contato-Improvisação na preparação de atores*. 2011. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2011.

REVISTA SALA PRETA. São Paulo, USP, v. 7, 2007, p. 09-50, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4699/showToc>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

REZENDE, Joffre Marcondes de. Terapia, terapêutica, tratamento. *Revista de Patologia Tropical*, v. 39, n. 2, p. 149-150. abr./jun. 2010.

ROSA, Tatiana Nunes da. O termo “educação somática” perspectivado pela criação em dança no Brasil. *Cadernos GIP-CIT*, Salvador, ano 20, n. 36, p. 86-104, 2016.

STANLEY, Douglas. *Your voice: applied science of vocal art, singing and speaking*. New York: Pitman publishing corporation, 1945.

TELÓN DE FONDO: Revista de Teoría y Crítica Teatral. Buenos Aires, UBA, n. 13, 2011. Disponível em: <<http://www.telondelfondo.org/numeros-anteriores/numero13/seccion/98/dossier.html>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

URDIMENTO: Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis, Udesc, v. 1, n. 22, jul. 2014, p. 03-122. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/307/showToc>>. Acesso em: 04 dez. 2017.

VIEIRA, Sulian. A voz como produção corporal. In: ALEIXO, Fernando; DORDETTE, Daiane; MARTINS, Janaína. (Org.). *Práticas e poéticas vocais II*. Uberlândia: Edufu, 2016.

DIEGO PIZARRO: é docente do curso de licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília (IFB). Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) – orientado por Maria Albertina Silva Grebler – e cursa Doutorado Sanduíche na Universidade da Carolina do Norte (UNCG), EUA – orientado por Jill Green. Mestre em Arte contemporânea pela Universidade de Brasília (UnB). É dançarino, coreógrafo, educador somático (*practitioner*) certificado em BMC™ e GDS. Coordena o grupo de pesquisa e extensão Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação (CEDA-SI). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)/ Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE) /Processo nº 88881/187880/2018-01. E-mail: diego.pizarro@ifb.edu.br.

NAVARA BRITO: é doutoranda (bolsista da Capes) em Artes Cênicas pela UFBA – orientada pela professora doutora Antonia Pereira – e licencianda em Teatro pela mesma instituição, onde também atuou na qualidade de professora substituta do Bacharelado em Interpretação Teatral entre os anos de 2016 e 2017. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Atriz-pesquisadora e diretora. E-mail: nay_brito13@hotmail.com.

EM FOCO

**FALA NEGRA: UM TRABALHO
VOCAL PARA TEATRO
COMO ATO POLÍTICO**

*BLACK SPEECH: A VOCAL WORK FOR
THEATER AS A POLITICAL ACT*

*HABLA NEGRA: UN TRABAJO VOCAL
PARA TEATRO COMO ACTO POLITICO*

CELINA NUNES DE ALCÂNTARA

ALCÂNTARA, Celina Nunes de.
Fala negra: um trabalho vocal para teatro como ato político.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **281-295**, 2018.1

RESUMO

Este texto analisa uma proposição de trabalho vocal para teatro, utilizando-a para discutir a potência das práticas políticas. Com efeito, problematiza-se a noção de corpo-voz como prática política, não apenas no sentido da temática, do que é efetivamente dito, mas também na relação com as noções de palavras praticadas e de corpo que fala a partir de sua existência-inscrição e, mesmo, de sua inserção em determinados espaços de saber e poder. Para tanto, faz-se uso de conceitos como negritude, ancestralidade, corpóreo vocal, a partir da interlocução com autores como Aimeé Cesaire, Carlos Moore, Eduardo David de Oliveira, Michel Foucault e outros. Tal discussão foi empreendida com base nas práticas realizadas em uma disciplina, num curso de graduação em teatro, numa universidade pública brasileira. Nesse sentido, a pesquisadora traça um percurso desde os seus cultivos corpóreo vocais de mulher negra até componentes de uma formação universitária teatral como aluna e, depois, como professora pesquisadora. Enfim, delinea-se a ideia de uma constituição vocal como algo para além das fronteiras da própria prática teatral, ainda que tomando esses lócus como fonte de experimentação e análise.

PALAVRAS-CHAVE:

Ancestralidade. Negritude.
Corpo. Voz. Prática Teatral.

ABSTRACT

This text analyses a vocal theatrical work proposal, using it to discuss the power of political practices. In fact, the notion of the body-voice as political practice is problematised, not only in the sense of its subject matter (what is effectively said), but also in the relationship with the notions of practiced words and body which speaks from the its existence-inclusion, and, indeed, from its insertion in certain spaces of knowledge and power. To do so, the text makes use of notions and concepts such as négritude, ancestry, body and voice, based on authors such as Aimeé Cesaire, Carlos Moore, Eduardo David de Oliveira and Michel Foucault and others. The discussion is based on practices developed during an undergraduate theatre course in a public university in Brazil. In this sense, the researcher provides an overview of the journey from her vocal and physical culture as a black woman to components of university theatre education, first as a pupil and then as a professor and researcher. Finally, the text outlines the idea of vocal constitution as something beyond the boundaries of theatrical practice itself, although taking these loci as sources of experimentation and analysis.

KEYWORDS:

Ancestry. Negritude. Body.
Voice. Theatrical Practice.

RESUMEN

Este texto analiza una proposición de trabajo vocal para teatro, utilizándola para discutir la potencia de las prácticas políticas. En efecto, se problematiza la noción de cuerpo-voz como práctica política, no sólo en el sentido de la temática, de lo que es efectivamente dicho, sino también en la relación con las nociones de palabras practicadas y de cuerpo que habla a partir de su existencia-inscripción y, incluso, de su inserción en determinados espacios de saber y poder. Para ello, se hace uso de los

PALABRAS-CLAVE:

Ancestralidad. Negritud.
Cuerpo. Voz. Práctica Teatral.

conceptos como *negritud*, *ancestralidad*, *corpóreo vocal*, a partir de la interlocución con autores como Aimee Cesaire, Carlos Moore, Eduardo David de Oliveira, Michel Foucault y otros más. Tal discusión fue emprendida con base en las prácticas realizadas en una disciplina, en un curso de graduación en teatro, en una universidad pública brasileña. En ese sentido, la investigadora traza un recorrido desde sus cultivos corpóreos vocales de mujer negra hasta componentes de una formación universitaria teatral como alumna y, después, como profesora investigadora. Al final, se delinea la idea de una constitución vocal como algo más allá de las fronteras de la propia práctica teatral, aunque tomando esos *locus* como fuente de experimentación y análisis.



INTRODUÇÃO

ESTE TEXTO SE PROPÕE a pensar, a partir de um conjunto de práticas vinculadas a um contexto universitário, sobre o trabalho vocal para teatro como uma forma de constituição de um ser político ou, mais do que isso, como prática política, na relação com o campo das questões étnico-raciais. Assim, circunscreve-se nas noções de negritude, ancestralidade, afrocentrismo e cultura afro. Para empreender essa discussão, construí blocos narrativos nos quais reflito e descrevo uma caminhada que vai desde a minha formação como artista e docente negra até os questionamentos daquilo que nomeio como uma fala negra, relacionados a minha prática docente, em tempos de cotas raciais e discussões sobre o ensino da cultura afro nos lugares de ensino formal. Trago à guisa de exemplo um pouco das discussões teóricas que tenho efetuado em torno dos conceitos de negritude, ancestralidade, afrocentricidade, interseccionalidade e fala na sua relação com uma proposição de trabalho corpóreo vocal em um curso de graduação em Teatro. Por fim, teço algumas ideias sobre a noção de fala negra e um modo de constituí-la como *locus* político a partir de uma prática teatral.

SOBRE VIVER OU SER AFROCENTRADA

Vale destacar, já de início, o modo como tal discussão – vinculando práticas vocais desenvolvidas num contexto universitário e ato político – emerge no contexto deste artigo. É cada vez mais comum ouvirmos preceder às falas de mulheres e homens negros e negras, em contextos acadêmicos ou não, uma saudação aos seus mais velhos,¹ presentes ou não, no momento do evento. Por certo, tal referência não é de modo algum exclusiva a uma fala negra, mas tem se feito notar, sobretudo, entre negros e negras que cultivam as religiosidades de matriz afro e em jovens intelectuais afro descendentes. Isso se dá porque, nesses atos, é recorrente uma atitude de respeito e reverência àqueles que simbolizam um legado, uma ascendência, uma tradição. Trata-se de um sinal, expresso na fala, de reconhecimento a uma herança ancestral que lhes habita no esforço de, tal como afirma Carlos Moore (2010, p. 13), no prefácio da obra *Discursos sobre negritude*, “[...] recuperar o passado negro: única maneira daqueles que foram marcados com ferro quente da infame escravidão racial se encontrarem ontologicamente”.


Apresento-me: sou mulher, negra, atriz e professora de Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFGRS) e vou tomar, neste texto, como referência, um pouco da minha trajetória presentificada naquilo que percebo em mim de cultivo ancestral. Entendo por “heranças ancestrais” certos cultivos que identifico cada vez mais fortes em mim e que têm sido fundamentais na construção de minha prática teatral artística e docente. Trago-os como elementos presentes e subjetivantes nas minhas proposições pedagógicas e de pesquisa em torno do trabalho vocal hoje, bem como na prática artística. (ALCÂNTARA, 2013)

Iniciei minha caminhada como atriz na universidade, nesta mesma universidade onde hoje leciono. Foi no curso de Teatro que descobri, ao mesmo tempo, que havia necessidades vocais a serem cultivadas para o exercício da linguagem teatral e que o meu cultivo vocal anterior a esse espaço tempo, de alguma forma, havia me proporcionado algo dessas necessidades; qualidades que podem ser resumidas em: bastante volume na emissão voz, clareza na pronúncia das palavras e uma

1 Palestrantes negros e negras começam suas falas dizendo: “*Primeiro quero pedir licença ao meu mais velho ou minha mais velha*”. Faz-se referência, nesses casos, aos ancestrais.

percepção auditiva que me permitia cantar “afinada”.² Percebi, desde o princípio da minha formação em Teatro, o quanto meus cultivos pessoais corpóreos vocais cotidianos, da vida prosaica em família, seriam úteis nesta outra prática, a da vida teatral. Ao mesmo tempo, tendo iniciado na prática teatral há mais de 20 anos, vivi um momento diferente do atual para o ator e seu trabalho. Recordo que, nos trabalhos propostos nas disciplinas de atuação que tinham por base textos tradicionais da dramaturgia euro-americana de autores como Molière, Shakespeare, Lorca, Ibsen, O’Neil etc. me eram atribuídos os personagens subalternos, tais como: amas, empregadas, escravas ou prostitutas. Ora, numa estrutura teatral que ainda primava por uma ideia de verossimilhança para a escolha de quem faria tais personagens, parecia a todos e, a mim também, que eu não poderia fazer personagens que deveriam em função de uma dada coerência narrativa serem brancas. Todos esses meandros da minha formação impactaram diretamente no modo como acabei me cultivando como atriz e professora e, por que não dizer, como pesquisadora. Assim começa a atriz mulher negra que canta, a professora encantada com o trabalho vocal e a vontade de falar dessas questões relacionando-as a herança afro e de se situar no campo teatral a partir delas.

2 No senso comum, cantar “afinado” seria cantar dentro de uma dada sintonia, cantando as notas da forma como o “esperado” para determinada canção. Ou dito de outra forma, saber entoar a melodia de uma canção.



COTAS RACIAIS E MUDANÇAS CORPÓREO VOCAIS NAS UNIVERSIDADES

Negros e negras no Brasil têm uma relação com a sua ancestralidade a partir dos resquícios que sobraram naqueles que lhes são próximos, sobretudo nos ditos/palavras, histórias e hábitos (cultivos de várias ordens). Não temos documentos, registros que digam de nossos antepassados. Eu, por exemplo, dos meus antepassados um pouco mais longínquos, conheci apenas minha avó paterna que morreu quando eu tinha oito anos. Esses fatos e/ou a ausência deles estão presentes no meu trabalho, sendo também as referências primeiras relacionadas às questões de afrocentricidade, ancestralidade, negritude. Esses operadores teóricos têm me auxiliando a pensar a prática teatral, incluso

a formação, tanto aquela que fiz como aluna atriz como esta que construo hoje como docente com estudantes negros e não negros.

Na última década houve, nas universidades brasileiras, a partir da política de cotas raciais³ e da Lei nº 10.639/03⁴ que estabeleceu a obrigatoriedade do ensino da cultura afro-brasileira, um acirramento das discussões e experimentações de elementos de raiz afro, bem como da tematização do racismo. (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2015) Na minha prática acadêmica e sendo uma professora negra não foi diferente. As questões relacionadas à cultura afro brasileira estão cada vez mais fortes tanto na disciplina de Corpo e Voz,⁵ quanto nos trabalhos de atuação,⁶ mas também nas discussões no grupo de pesquisa⁷ e muito fortemente no projeto de extensão⁸ que constituem o conjunto de atividades acadêmicas sobre o qual me debruço como docente pesquisadora. Assim, proposições que vão desde o uso de algumas figuras orixás como alegoria para criação de movimentos, gestos, deslocamentos que redundem em diferentes estados corpóreo vocais, bem como leituras de textos teóricos ou de diferentes gêneros literários de autores e autoras negras e negros, chegando a experimentações de ritmos, batucadas, cantigas de matriz afro-brasileira, constituem um certo universo de experiências que, até pouco tempo, não faziam parte das práticas de criação teatrais propostas no curso de graduação em que atuo. É nesse caldo ainda em cozimento que surge a ideia desta problematização a partir do tema de uma fala negra como possibilidade política.

Entendo que a noção de voz como prática política engendra uma relação não somente com a temática, no sentido do que é dito, proferido, mas na relação com as noções de palavras praticadas e de corpo que fala a partir mesmo de sua existência e inserção em determinados espaços de saber e poder. As duas noções citadas têm sido importantes na minhas discussões e problematizações e pretendo melhor explicitá-las mais adiante no texto.

As mudanças que se operaram a partir da instauração das cotas raciais são perceptíveis de muitas formas na UFRGS. Elas vão desde as mais óbvias – como aquelas que se pode enxergar nas nuances étnicas dos alunos e alunas em sala de aula ou lugares de convívio na Universidade – até a reivindicação, por parte de alunos e

3 No ano de 2007 foi aprovada a proposta do ingresso por reserva de vagas pelo Conselho Universitário da UFRGS, com vigor a partir do processo seletivo de 2008. O processo de democratização de acesso na UFRGS teve seu início em 2008.1 com a matrícula de 522 alunos por reserva de vagas, sendo 88 autodeclarados negros, 434 egressos do ensino público e 9 alunos indígenas.

4 A Lei Federal nº 10.639/03 tornou obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

5 Disciplina do currículo do curso de Teatro da UFRGS na qual desenvolvo trabalho com alunos e alunas cursantes da terceira e quarta etapas (semestres) do curso.

6 Oriento Estágios de Atuação, que são trabalhos de prática cênica propostos e elaborados por alunos e alunas na sétima etapa (semestre) do curso dentro da ênfase em Atuação Teatral.

7 Desenvolvo uma pesquisa com um grupo com a participação de quatro alunas de Iniciação Científica que se chama Formação Teatral como criação de si.

8 Ações performáticas afirmativas que desenvolvo, em parceria com uma colega e que se ocupa de promover eventos artísticos de cunho pedagógico e político que visam visibilizar e discutir racismo, ações afirmativas e questões transversais.

alunas, de mudanças curriculares necessárias para garantir a valorização dos saberes que esses indivíduos portam consigo ou, de outro modo, de sua ancestralidade.

Do ponto de vista do trabalho teatral, essas transformações parecem ocorrer numa temporalidade outra, talvez mais urgente. Isso porque esse trabalho é basicamente calcado no jogo, na troca, nas relações diretas, nas construções coletivas. Nesse sentido, é fundamental estarmos disponíveis, abertos aos nossos outros da cena, especialmente aquele com quem precisamos nos relacionar diretamente (contracenar) para a construção da cena. O verbo “precisar”, nesse caso, não é um superlativo para valorizar a prática teatral, é antes uma das primeiras noções que aprendemos quando iniciamos a fazer teatro e que diz respeito ao caráter coletivo dessa arte. O exercício teatral é uma atividade coletiva porque envolve vários outros da cena – ator, diretor, público, aluno – como condição de possibilidade para o ato cênico o que significa dizer que não conseguimos prescindir desses outros.

Na minha prática como professora atuante nas disciplinas relacionadas à prática do trabalho do ator, em sala de aula, observo o quanto esses “novos corpos-vozes” movimentam o modo de operar com o trabalho corpóreo vocal do grupo como um todo, seja nos repertórios de movimentos, de sonoridades, de textos, de ideias, seja nos comportamentos – não no sentido disciplinar –, mas na postura do corpo, dos modos de se relacionar, nos modos de lidar com o espaço tempo, das diferentes tonicidades corporais, percepções, entendimentos, expectativas. Naturalmente, não desconsidero o fato de que tudo isso pode e já ocorria mesmo antes do aumento da entrada dos alunos e alunas negras. Tampouco ignoro que estarmos imersos num social que também está implicado nessas relações e no modo como elas se dão. Não é, de forma alguma, a universidade – especialmente o curso de Teatro – um oásis, intocado, à prova dos demais discursos e lutas sociais. Ao contrário, o trabalho teatral também tem sido lugar de discussões e disputas relacionadas a racismo, lugar de fala, ausência de referências culturais, direitos sociais, intolerâncias e tudo mais que ronda e atravessa essas questões dentro e fora das universidades.

Há, entretanto, mudanças perceptíveis que acontecem na minúcia do dia a dia do trabalho em Teatro dentro da universidade. Alterações que vão desde as variações

fenotípicas de alunos e alunas, o que resulta numa visualidade diferente em sala de aula, até o que é tematizado nas cenas. Transformações permeadas e intensificadas por pequenos e grandes embates, alguns consensos, vários dissensos, vivamente radicadas no presente e na presença. No estar ali diante do outro, enxergar o outro, considerar o outro como presença viva. E, em alguma medida, tornar-se permeável ao outro.



BASES CONCEITUAIS DE UMA FALA NEGRA

Ao me voltar para a cultura afro-brasileira como referência de saber e, mais do que isso, de buscar bases sobre o ensino dessas referências culturais na perspectiva da prática teatral, vem sendo cada vez mais necessário e urgente buscar marcos teóricos além daqueles com os quais vinha travando uma certa interlocução e que não davam conta das questões étnico-raciais. Vi que seria importante abordar teoricamente conceitos e noções que faziam parte da minha história como mulher negra e atriz de uma maneira um tanto enviesada e senso comum. Compreendi que deveria operar com eles de maneira mais consistente e rigorosa. Refiro-me aos conceitos de negritude, ancestralidade, raça e racismo.

Imagino que o fortalecimento dos nossos processos de identificação como afro-brasileiros, por meio do reconhecimento dos saberes e das diferentes culturas africanas na formação da história e cultura brasileira, é condição *sine qua non* tanto para pensar/propor o estudo das matrizes culturais no ensino formal, quanto para o avanço das lutas antirracistas. Reconhecimento esse que não exclui ou nega nossas heranças indígenas e europeias, ao contrário, corrobora para o sentido de complexidade cultural da qual dispomos, com tais heranças culturais. Sabemos que não apenas no campo das Artes ou da Educação, mas em todos os campos, o legado afro-brasileiro e indígena tem sido pouco valorizado ou, por vezes, ignorado. Em face disso, descobrir um universo de autores e autoras negros

e negras tem sido um procedimento importante de pesquisa e pedagógico para a prática a qual estou me propondo, pois implica outras referências, outros modos de pensar, bem como outra questão importante, para esta discussão como um todo, que é a da representatividade.

Assim, nesta seção, exponho, a partir das formulações de diferentes autores de campos como a Filosofia, a Sociologia, a Antropologia, a Educação, um breve apanhado teórico, envolvendo os conceitos de negritude, afrocentrismo, ancestralidade, raça e racismo para tentar delimitar de forma uma pouco mais precisa, o universo de pensamento com o qual estou constituindo minhas problematizações. A partir desse apanhado, busco mostrar: 1) a intersecção entre ancestralidade, negritude e identidade; 2) um modo particular de pensar a ancestralidade na experiência afro brasileira que aduz uma relação com a alteridade e a ética e; 3) a relação entre ancestralidade e o tempo presente. Obviamente que, a essas três discussões centrais, busco tramá-las junto à vivência de uma proposição de trabalho com corpo e voz numa perspectiva teatral, bem como a suas modificações a partir da chegada de corpos-vozes que transformam tal proposição justamente em função de sua presença. Refiro-me aos estudantes negros e negras que ingressam hoje na universidade.

Sobre o primeiro eixo de discussão, então, destaco, a partir de Moore (2010, p. 7), que o termo “negritude” – tão recorrente no senso comum –, “[...] é um dos conceitos mais revolucionários de luta social surgidos no Mundo Negro contemporâneo, tanto na definição dos contornos culturais, políticos e psicológicos da descolonização, como nos parâmetros de luta contra o racismo”. Para o autor, falar sobre negritude implica, necessariamente, falar em ancestralidade, em raça e racismo, sobretudo porque ele entende que, “[...] a raça e o racismo foram erigidos pelos não negros em uma meta consciência totalizadora definidora do humano em termos puramente tautológicos, maniqueístas e essencialistas como fruto de uma metavisão hegemônica”. (MOORE, 2010, p. 9)

Assim, a noção de negritude fundamenta e engendra um sentido de orgulho não somente pelo conhecimento da contribuição ancestral, mas também pela aceitação honrosa da cor e dos traços fenotípicos que nos identificam como negros, bem como por perspectivar um modo ético de confronto ao racismo.

Ele explica:

A negritude não é uma corrente estética passageira nem uma pretenciosa escola filosófica; muito menos ideologia ou religião. É, sim, uma forma de consciência oposta ao racismo; um pensamento ético e moral global frente à racialização das relações humanas. Portanto, um jeito de ser, de pensar, de atuar e de se conceber frente à realidade concreta num mundo que, efetivamente, valora e hierarquiza as raças. Negritude é uma consciência – posicionamento frente ao racismo! (MOORE, 2010, p. 37)

Fica patente desde as ideias de Moore (2010) o quanto os conceitos de negritude, ancestralidade, raça, racismo, relacionados aos povos da diáspora negra e seus descendentes, implica pensá-los em intersecção, pois cada um desses conceitos está inscrito no outro e é constituído pelo outro. Há uma inseparabilidade que é própria de uma experiência na qual todas as questões estão mutuamente implicadas.

Outro autor importante, para essa discussão, Aimè Cesaire (2010), a quem foi atribuído a criação do termo “negritude”, por sua vez, fala de uma relação histórica, de uma vivência singular num espaço tempo preciso, como um modo de narrar a história de um determinado grupo social e refere, também, a ideia de identidade pensada como algo que estaria incrustado na memória coletiva dos povos negros e seus descendentes. Ele afirma:

A negritude não é uma pretenciosa concepção do universo; é uma maneira de viver a história dentro da história; a história de uma comunidade cuja a experiência parece, em verdade, singular com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de cultura assassinadas. [...] Eu não creio que se chegue ao mundo com o cérebro vazio como se chega com as mãos vazias. Eu creio na virtude formadora das experiências seculares e do vivido veiculados pela cultura. Eu, pessoalmente, diga-se de passagem, nunca pude me habituar a ideia de que os milhares de

homens africanos, que o tráfico negreiro transportou outrora às Américas não tiveram outra importância senão a sua força animal – uma força animal análoga e não necessariamente superior, àquela do cavalo ou do boi – e que eles não tenham impregnado as civilizações nascentes de um certo número de valores essenciais, dos quais essas novas sociedades eram portadoras em potencial. (CESAIRE, 2010, p. 109)

Por outros meandros, Cesaire (2010) refere a noção de ancestralidade ainda que não utilize essa palavra, pensando a ancestralidade como um conceito mais amplo para interpretar e explicar aquilo que está relacionado às africanidades, a partir de uma cosmovisão africana. Para tal discussão, irei me abster de estabelecer uma análise em torno do conceito de “cosmovisão africana”⁹ porque ele aduz a um universo teórico bastante extenso e complexo. Ao invés disso, prefiro pensar com Cesaire (2010, p. 109) sobre a negritude como possibilidade de “um despertar”, de “uma rejeição” e de “luta”. O despertar para uma dignidade subtraída com a escravização, o racismo, a racialização, ao mesmo passo que uma rejeição a todas essas opressões e a necessidade de luta ante as desigualdades por elas instadas.

Do filósofo educador brasileiro Eduardo David de Oliveira (2006) trago a relação entre ancestralidade e cultivos afro brasileiros. Para esse autor, devemos nomear “ancestralidade”, sobretudo a “forma Cultural Africana recriada no Brasil”. (OLIVEIRA, 2006, p. 39) Ele completa dizendo que: “esse foi o regime singular que os africanos souberam produzir tanto na Diáspora quanto na África”. (OLIVEIRA, 2006, p. 39) O recorte sobre a teorização desse autor se deu, justamente, pelo modo como ele relaciona ancestralidade, modos de cultivo afro-brasileiro e recriação – dentro do nosso contexto diaspórico - da própria referência cultural africana. Ele entende a ancestralidade como um “regime abrangente capaz de englobar todas as experiências de africanos e afrodescendentes e, ao mesmo tempo, singularizar cada experiência com seu sentido específico, forjado no calor do acontecimento”. (OLIVEIRA, 2006, p. 39) Da discussão do autor, destaco a possibilidade de relação entre ancestralidade e um modo singular de constituí-la, bem como a própria condição de categoria de relação, na medida que ancestralidade implica em alteridade. “Toda alteridade é antes uma relação, pois não se

9 A propósito deste tópico conceitual, sugiro o texto do filósofo educador Eduardo David de Oliveira intitulado *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente* que se encontra nas referências.

conjuga alteridade no singular. O Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contato”. (OLIVEIRA apud OLIVEIRA, 2007, p. 257)

Eis o fundamento sociológico da ancestralidade; seu desdobramento dá-se como uma categoria de ligação à medida que a “maneira pela qual os parceiros de uma relação interagem dá-se via ancestralidade. Nesse sentido, a ancestralidade é um território sobre o qual se dão as trocas de experiências: sîgnicas, materiais, linguísticas etc.”. (OLIVEIRA apud OLIVEIRA, 2007, p. 257)

Dentre as discussões aqui levantadas, é fundamental entender que o elo que a ancestralidade afro funda é entre aqueles que partilham essa mesma herança, desde um lugar de “origem” (a África), desde a experiência de diáspora e, com isso, de novos lugares também originários para esses grupos de humanos. Esses novos lugares criaram, igualmente, novas sociabilidades. O fundamento dessa sociabilidade que a ancestralidade inaugura seria, então, a ética, daí a ancestralidade ser também uma categoria de inclusão “por que ela, por definição, é receptadora. Ela é o mar primordial donde estão as alteridades em relação. (OLIVEIRA, 2012, p. 40)

Nesse sentido, a ancestralidade e a inclusão são frutos de uma relação com uma “experiência negro-africana em solo brasileiro, que mantém e atualiza sua forma cultural seja na capoeira angola, no Candomblé tradicional, na economia solidária das favelas, etc.” (OLIVEIRA, 2012, p. 40), mas, também, acrescento, com o momento presente, uma vez que é o aqui agora que ressignifica o tempo do ontem.

Eis uma pequena síntese de uma teorização que tenho buscado sistematizar e que tem me auxiliado a repensar tanto os modos de propor a prática teatral, como também o meu modo de operar com os temas da negritude, da ancestralidade e do próprio racismo. Pensar teoricamente esses conceitos retira-os do lugar dos usos perpetrados no senso comum e os lança na seara de uma discussão conceitual que demanda uma busca por ideias, narrativas, usos que possibilitem uma discussão mais vertical em torno dessas noções.

CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA FALA NEGRA COMO LÓCUS POLÍTICO

O argumento de uma fala negra proposto aqui tem por princípio várias personas e várias nuances de fala. Uma fala negra atriz/professora, que experimentou e experimenta elementos de manifestações afro-brasileiras como repertório para suas criações artísticas e pedagógicas; outra, conteúdo, no sentido das proposições que são discutidas ou tematizadas nos textos e nas cenas; uma fala negra alunos e alunas negros e negras, que adentram em maior quantidade os portais da universidade hoje, o que torna possível um reconhecer-se em outros corpos como o seu; uma fala negra de alunos e alunas não negros, que muito comumente estranham as suas posições num lugar e num tempo em que não são considerados do ponto de vista étnico racial nem negros, nem brancos e daqueles e daquelas que se identificam como brancos, que, se, por um lado, gozam de um lugar de privilégio num ambiente social racista, estão cada vez mais sendo questionados e confrontados por esses privilégios. Essas caracterizações, de maneira esquemática, de alguns dos sentidos dessas categorias falas que criei, tencionam trazer um pouco mais de materialidade a esses corpos falas. Entendo que a fala diz respeito às múltiplas formas de comunicar – de fazer compreender – algo a alguém. A oralidade é um desses modos de estabelecer uma interlocução, entretanto, temos outras formas de falar cuja raiz não está na voz, mas no corpo como um todo. Por intermédio de ações, gestos, gesticulações, símbolos representados corporalmente, pantomima, mímica, linguagem de sinais é possível falar, comunicar algo, dar sentidos às palavras e a nós mesmos por intermédio delas. Quando penso numa fala negra, refiro-me a uma experiência de imbricamento, uma *melange* de corpos vozes e daquilo que eles dizem/praticam/pensam.

Assim, o fundamento de palavras praticadas aduz a uma intersecção entre o que se fala (nexo das palavras proferidas) e o que se faz (sentido ético que é por sua vez político porque social, portanto, da ordem de uma relação com os outros). Esses múltiplos sentidos emergem em várias medidas no momento do trabalho: na polifonia de sonoridades, de ideias, de corpos que se instaura na prática dos exercícios, no confronto consigo mesmo e com os outros da cena, sobretudo

esses outros com os quais não estão tão familiarizados – fora do lugar cena/aula. Está também em como conseguir se experimentar com um universo artístico/cultural que pode não ser, talvez, do seu cultivo familiar, cotidiano, ao mesmo tempo, sem deixar de sê-lo. Afinal, as referências de cultura afro-brasileira de várias ordens – religiosas, artísticas, alimentares, de linguagem, de histórias etc. – nos pertencem e habitam a todos nós brasileiros e brasileiras mais ou menos negros.

Em suma, trata-se de conseguir enxergar e pensar a ideia de um trabalho corpóreo vocal como algo para além das fronteiras da própria prática teatral ainda que tenha sido tomado esses lócus – de uma prática teatral inserida no campo acadêmico – como fonte de experimentação e análise. Pensá-la como prática política, como uma possibilidade de *ethopoiesés* que implica um *ethos* que envolve um sentido ético porque político e político por força da relação com os outros, mas também articulado por intermédio de uma *poiésis*: criação artística e de si como sujeito de um tempo/espaço e de seus múltiplos atravessamentos.



REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Celina Nunes de. *Formação teatral como criação: narrativas sobre modos de ficcionar a si mesmo*. 2013. 163 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

CESAIRE, Aimé. *Discursos sobre negritude*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

GROS, Frédéric (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

OLIVEIRA, Eduardo David. *A ancestralidade na encruzilhada*. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e Cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação* – RESAFE, [Brasília], n. 18, p. 28-47, maio/out. 2012.

OLIVEIRA, Eduardo David; OLIVEIRA, Gilmara dos Santos. Pedagogia da Ancestralidade: execução da Lei 10.639/2003 nas escolas municipais de Salvador na Bahia. *Cuadernos de Educación y Desarrollo*, Málaga, n. 56, Feb. 2015.

REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA PRESENÇA. Performance e relações étnico-raciais, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 222-433, maio/ago. 2017. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/issue/view/2997/showToc>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

CELINA NUNES DE ALCÂNTARA: Possui Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestrado e doutorado em Educação pela UFRGS. É professora adjunta da UFRGS, no Departamento de Arte Dramática (DAD) e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em formação do ator e professor de Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: apresentação de espetáculo, atuação, performance, práticas vocais, cena negra e relações étnico-raciais. Coordena os projetos: A formação teatral como criação de si mesmo: narrativas sobre uma proposição de constituição ética e política (pesquisa) e Ações performáticas afirmativas (extensão). É integrante da UTA-Usina do Trabalho do Ator (www.utateatro.com.br), grupo de criação e investigação teatral, ligado ao GETEPE-Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance (www.ufrgs.br/getepe). É editora associada da Revista Brasileira de Estudos da Presença.



PERSONA

POR UMA VERDADE VOCAL. EU E VOCÊ IGUAL A NÓS

*TOWARDS A VOCAL TRUTH.
YOU PLUS ME EQUALS US*

*POR UNA VERDAD VOCAL.
YO Y TÚ ES IGUAL A NOSOTROS*

**ANA FLÁVIA HAMAD
ELAINE CARDIM
MERAN VARGENS**

RESUMO

Esta fala registrada em forma de entrevista preserva o tom coloquial através da grafia de expressões e maneirismos orais, assim como de preposições sob sua forma reduzida, intencionando conferir ênfase à atmosfera de um compartilhar descontraído, de uma conversa humanizada, generosa e bem-humorada concedida por nossa entrevistada em sua residência. Com estrutura de bate-papo, os temas se inter cruzam no ir e vir próprio de lembranças e recortes sobre o vivido desta mulher da voz que, de seus 86 anos, desde o primeiro choro ao nascer, tem se dedicado à comunicação humana. Os subtítulos no corpo da entrevista apenas marcam espaços em que cada tema do conteúdo abordado é introduzido. Ou seja, o trabalho realizado preserva a guiança de suas memórias bailarinas. Também, por isso, recomendamos a leitura integral desse exercício equilibrista que procura manter a coerência das quase três horas e meia de um encontro notadamente marcante.

PALAVRAS-CHAVE:

Voz. Fala. Expressão vocal.
 Respiração. Cuidado de si.
 Cosmovisão. Pedagogia
 da voz. Prática somática.
 Prática psicofísica (?).
 História da prática vocal.

ABSTRACT

This informal conversational interview keeps a colloquial writing style, including informal expressions, personal speaking habits, and prepositional contractions, in order to convey the same relaxed atmosphere created during the humanized, generous and witty dialogue with our interviewee in her home. As an informal conversation, the themes are interwoven in tides of memories and fragments about her experience, since her first cry at birth, as an 86-year-old woman who devoted her life to human communication. Section headings have been used only to indicate the moments where different topics were introduced throughout the talk. Thus, the text follows the guidance of her dance-like memory. For all those reasons, we strongly recommend the thorough reading of this juggling-like coherent account of such a remarkable 3-and-a-half-hour meeting.

KEYWORDS:

*Voice. Speech. Vocal
 expression. Breathing.
 Self-care. Cosmview. Vocal
 pedagogy. Somatic practice.
 Psychophysical practices.
 History of vocal training.*

RESUMEN

Este diálogo registrado en forma de entrevista conserva el tono coloquial a través de la escritura de expresiones y singularidades orales, así como también del uso de preposiciones en su forma reducida, con el propósito de dar énfasis a la atmósfera de un compartir distendido, de una conversación humanizada, generosa y de buen humor concedida por nuestra entrevistada en su residencia. Con estructura de charla, los temas se entrecruzan en el ir y venir propio de los recuerdos y recortes sobre lo vivido de esta mujer de la voz que, a sus 86 años, desde el primer llanto al nacer, se ha dedicado a la comunicación humana. Los subtítulos en el cuerpo de la entrevista sólo marcan los espacios en los que cada tema del contenido abordado es introducido. Es decir, el trabajo realizado preserva la guía de sus memorias bailarinas. También, por eso, recomendamos la lectura integral de este ejercicio equilibrista que busca mantener la coherencia de las casi tres horas y media de un encuentro notablemente significativo.

PALABRAS-CLAVE:

*Voz. Voz Hablada. Expresión
 vocal. Respiración. Cuidado
 de si. Cosmovisión.
 Pedagogía de la voz. Práctica
 somática. Práctica psicofísica.
 Historia de la práctica vocal.*



Foto: Zélia Uchôa

ELIETH LEAL D'ARAUJO (LIA MARA), brasileira, natural de Salvador, Bahia, é atriz e licenciada em Artes Dramáticas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), no curso superior de Direção, e fonoaudióloga. Foi professora das disciplinas ligadas à Expressão Vocal e Dicção da Escola de Teatro da UFBA até o ano de 1982. Realizou nos Estados Unidos trabalho de colocação de voz em laringectomizados, como professora convidada. Foi precursora das práticas fonoaudiológicas em Salvador, no início dos anos 1960 e continua ministrando cursos e atendimentos particulares no campo da comunicação: educação da fala, expressão da voz, dicção, respiração biodinâmica, técnicas de relaxamento e desinibição, estética e saúde vocal. Atua também como consultora de empresas na área de comunicação e expressão de voz.

E qual é o público de vocês dessa revista? É revista?

É revista.

Qual é o público?

Artistas, professores de Teatro, Dança, Educação, pesquisadores,
basicamente pessoas interessadas nas Artes Cênicas.

Então ótimo. A gente vai focar por aí. O que representa a voz e a fala. Uma pessoa que faz... que vive fazendo teatro ou não, mas que vive nesse espetáculo grande que é a vida, que é o todo dia. Eu trabalhei na Escola de Teatro convidada pra disciplina dicção, em outros termos, estética da fala.

Podemos começar a gravar?

Qual é a pergunta mesmo?

A base de todo mundo, até hoje, todo mundo nessa questão de Teatro, se bate na sua frase clássica: "A Verdade Vocal".

Que ótimo! Puxa, eu tô gloriosa! (risos) Porque sempre trabalhei com isto desde o século passado.

(solicitação de Zélia para verificação de áudio) Lia, fale um pouquinho para o lado dela.

Eu tenho 86 anos que convivo comigo mesma e com a minha voz. Será que sou uma boa pessoa pra isso (risos)? Pode começar com isso? Já vai começar?

“A VERDADE VOCAL”

Talvez a gente pudesse começar neste lugar de verdade vocal.

Acho que é um lugar de muita propriedade sua. Pra saber, como professora, como chegar aí também?

Na batalha! Eu cheguei pra trabalhar na Escola de Teatro e me pediram pra trabalhar dicção com ator. Como eu vinha trabalhando com surdo-mudo como fono, que era patologia de voz, eu comecei a dar suportes vocais, técnicas vocais. Que eu chamaria de carpintaria da fala. Então, parti do relaxamento, e graças a Deus eu comecei a trabalhar por aí. Respiração, que é fundamental! Todo mundo vive em um sufoco, ainda mais ator, que vive em um sufoco danado. Nessa coisa da gente tentar arranjar um jeito de se fazer entender e se fazer ouvir. Que uma coisa é falar e outra coisa é se comunicar. Então, comecei com a parte técnica. Depois eu vi que não era bem por aí. Por isso eu acho que a educação nossa deve começar da escola básica, do ensino básico. Porque o corte de voz vem daí. O medo do ridículo. Então a pessoa fica sem achar qual é a sua própria voz, porque não sabe qual voz vai interessar ao outro. E se perde em fazer caricaturas vocais. E o ator, onde estaria a voz orgânica dele? Onde estaria a voz e não a fala? Como é que eu ia achar a voz dessa pessoa ator? Eu comecei pela liberação sonora através de jogos teatrais. Eu comecei a fazer movimentos... Se costumava falar do pescoço pra cima e eu começava da base, que eram os pés, alinhava com a bacia para utilizar a força do abdômen, respiração, porque com o diafragma preso qual é a voz que vai sair? Então comecei a trabalhar corpo pela liberação e não pela fabricação de efeitos sonoros.

Pela produção...

Era liberação que eu queria e não fazer sons aleatórios. Vamos ver qual é o repertório vocal que cada um tem, a partir da história de vida deles. E como é que vou buscar isso? Comecei a buscar pelo corpo. Eu deixava sem trilha sonora, porque ele podia embarcar na emoção, e fazer aqueles sons da emoção. E comecei a trabalhar com atabaques, porque com atabaques ele não entrava em linha melódica e não se perdia.

Então tinha uma pulsação? E o atabaque dava essa pulsação?

Aí é que tá, o grupo dava a pulsação e os atabaques acompanhavam essa pulsação. Era uma coisa nova pra eles. Porque ao invés dele [o percussionista] fazer sons pras pessoas responderem aos sons dele, ele ficava atento pela respiração dos atores. Começava pela respiração de todo mundo. Aí era o sufoco. Tinha o ritmo diferente de respiração, tinha ansiedade de uns que passava pela respiração, tinha perda de fôlego, e o “atabaquista” também, que não estava acostumado a trabalhar com respiração, ficou deslumbrado, porque ele começou a trabalhar a [pulsação] dele também, fazia parte daquele som, ele fazia parte daquele grupo. Quando a gente foi desenvolvendo aquele tipo de procura, que é uma busca, eu comecei a tentar descobrir aí a administração emocional. Não era a coisa da imposição emocional, era ver qual era a conversa interna que cada um tinha consigo mesmo. Que conversa eu tenho quando eu vou falar com você? Como é que eu vou ter a leitura dessa emoção pra trabalhar o ser, o personagem?

Ao mesmo tempo você percebia uma estrutura física? Como é a liberação do corpo? Você fala da respiração, do eixo, da base, mas como é que era essa estrutura que você trabalhava?

Era um ambiente permissivo, onde ninguém dava muita teoria pra não travar. É uma técnica: se dada antes da hora embota, ao invés de liberar. Eu dava técnica em paralelo. Quando eu achava isso, era na improvisação através do estímulo. Dava a técnica em paralelo pra a pessoa achar a sua própria voz. Pra daí passar a administrar a si mesmo e construir o personagem. Grotovski dizia: “você vai pra sua casa com suas pernas ou com suas ideias?”

E era nessa dinâmica que primeiro fazia uma preparação dessa técnica física de...?

Eu fazia assim: “Olha, entre nessa sala, coloque seus problemas nesse cabide, que é um cabide imaginário, e faça os movimentos que você achar bom a partir da sua respiração hoje, nesse momento. Agora faça uma respiração ruidosa”. Aí a pessoa fazia a respiração silenciosa e fazia a respiração ruidosa. Cada um é diferente. É como a digital, cada um tem a sua. Ninguém podia imitar ninguém, então acabava achando o ritmo grupal. Do ritmo grupal se avaliava: “como é que se sentiu? Como é que se pode melhorar?” Sempre ouvir as pessoas! Ouvir é importante para o professor. Muito! Quais as histórias de vida que aquele grupo me trazia? Como eu podia ajudar as pessoas a tirar as amarras? “Jogue no lixo o que você não gosta da sua voz. Agora toca fogo”. E tocava fogo! Cada um escrevia num papel o que não gostava, amassava o papel, pra tirar a agressividade, colocava num pote, todo mundo levava o pote pra área externa e tocava fogo mesmo! A gente não pode zerar completamente uma história de vida, mas pelo menos administrar a história. Quando se tem uma leitura da história de vida, você sabe qual é o seu chão e o seu limite.

Você falou uma vez uma frase que eu trago comigo como sua aluna...

Você [Meran] nunca foi minha aluna, a gente foi colega. A gente trocava. A gente sempre aprende com o outro. Deve ter sido “a liberdade da fala está na leitura inteligente das nossas emoções”.

A ESCOLA DE TEATRO

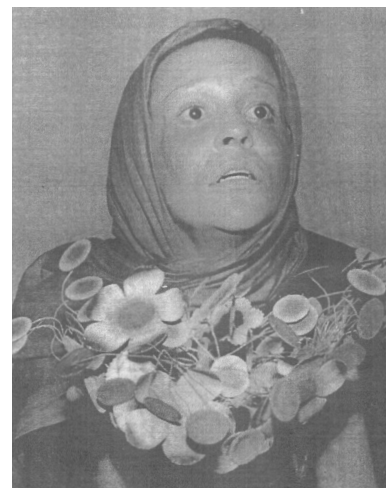
Eu aprendi tanto com aluno da Escola de Teatro. A minha formação veio de impulso ao invés de trava. Eu era gaga. Entrei pra Escola de Teatro gaga.

Você foi pra lá porque você era gaga? Esse era seu interesse? Ou queria ser atriz mesmo?

Que nada! Eu queria era curar minha gagueira... Eu disse assim: “se eu for me apresentar eu mesma, eu vou carregar minha história de vida comigo”. Então eu vou deixar de ser gaga representando os outros. Quero estar identificada com os outros. Meu saque foi esse.

Você entrou como na Escola de Teatro?

Como era gaga, eu fui ser repórter. Porque repórter não fala, escreve. Eu entrei porque eu já tinha um nome na cidade, já fazia uma crônica, tinha muito leitor pras matérias que eu escrevia. Quando eu entrei para a Escola de Teatro, eu acho que pensaram mais em mim como texto [repórter] e não como atriz. Quando me colocaram como atriz lendo “O Pedro e o Lobo” e logo com a orquestra sinfônica, que loucura foi essa



de Martim Gonçalves?! Menino, eu tremia! Aí eu disse: “Como saio dessa?” Tinha que entrar no compasso certo. Pense bem, eu... (faz som imitando gaga – risos) e na minha frente Koellreuter [Maestro Hans-Joachim Koellreuter, da Escola de Música da UFBA] (mais risos). Daí, por intuição ou por instinto, imaginei uma personagem, Lia Mara, entrei na respiração da Lia Mara, soltei o diafragma, e nasceu a atriz. Como? Eu disse: “Agora eu vou ser atriz.” Pensei na respiração e o saque meu foi na respiração. Assim percebia a respiração dos instrumentos musicais, porque um não podia atravessar o outro, eu considerei a voz como instrumento da fala.

Mas você já tinha tido algum professor de corpo ou professor de voz? Já tinha trabalhado especificamente alguma coisa pra respiração ou foi pura intuição?

Eu fiz capoeira. Eu sempre fui fora da minha época. Uma mulher naquele tempo não fazia capoeira. Capoeira você tem que dar impulso e velocidade e tem que ter base. Como eu fiz capoeira eu disse: “eu vou usar esse impulso em vez de usar a trava porque a trava vai dar branco”. Eu usei meu recurso de capoeira pra fazer a orquestra sinfônica (risos). Quando eu entrei na Escola, como eu era gaga eu me interessei sempre por dicção. A minha fissura era dicção. Porque é uma barreira, eu tinha muito medo do ridículo, eu ficar “ca ca ca qui qui” e ficar todo mundo dando risada. Foi mais fácil viver no meu próprio corpo, que quando eu respirava mal por medo do ridículo eu travava meu diafragma. E quando eu travava o diafragma acrescentava pensamento, porque o sentimento era de medo. Meu pensamento era de medo e eu troquei meu pensamento de medo por aliança com o outro. Eu soltava minha respiração e tentava me encontrar com o outro. Como eu tinha medo do outro, ao invés de olhar no olho do outro eu olhava pro cabelo, peito. Isso pra não olhar no olho. Naquele tempo, olhar pro outro era desacato. Você olhava

pro pai, pra mãe, pro professor quando queria argumentar alguma coisa e ele dizia: “baixe os olhos!” e você tinha que abaixar. Foi o tempo de bicho papão mesmo. Eu comecei a olhar pro outro e comecei a não ter medo, porque o outro era parecido comigo.

Você me disse uma frase que me marcou muito: “O ator é aquele cara que pode usar a imaginação a seu favor!”.

Ator vive de imaginação. É o imaginário que funciona. O ator usa a imaginação pra fazer o personagem. Ele não é a personagem. Talvez seja na imaginação que ele vá buscar o tal do personagem. Talvez na memória afetiva. Da memória afetiva o que é que vem? Vem a sensação do corpo. Eu parto muito do corpo porque não é competência minha mergulhar no psicológico. Mas eu sei, por exemplo, quando uma pessoa tá no estado de dar o tal do branco. Teve uma pessoa que foi falar sobre [fazer] uma faxineira e entrou em dissociação, ela não dominava a imaginação, não conseguia ver o que era imaginação e o que era realidade. Não aprenderam que tem que ter uma coisa de você ter disciplina, ter estudo. Ter cuidado. Se preparar pra fazer as coisas.

Quando eu penso no exercício da imaginação, eu penso em criação de imagens. E, antes de chegar no personagem, nesse momento de liberação vocal, que é de uma busca, de uma pesquisa da sua voz, enfim... Essa questão da imaginação e da criação de imagens já entraria independente da personagem?

Pinta no texto.

O PERSONAGEM

E tento imaginar uma história de vida pra esse personagem que vou fazer. Do racional, de saber quem é aquela pessoa e de perguntar “Vocês querem o quê comigo? O que é que vocês são? Qual é a função dessa pessoa nesse lugar?”. Aí eu entro pra saber o que é que vocês querem. Quando eu vou colocar o personagem no racional, eu já tenho uma visão do personagem na minha imaginação, já sei o físico dele, já percebo mais ou menos somatizações, já sei isso, já posso combinar com o diretor como é que vamos fazer. Quando eu tenho esse personagem já claro no meu racional eu parto pra improvisação. Na improvisação você acha. Na improvisação, como você já tem isso [o conteúdo da personagem], aí acha a voz. Eu achei muito em Bernarda Alba. Eu tinha todo o texto de Lorca, mas eu tinha todo um texto de improvisação meu. Achei a voz de Bernarda pela respiração dela, que vinha da fala interna.



Foto: Cena de
A casa de Bernarda
Alba (acervo pessoal
de Lia Mara)

BERNADA ALBA

Eu vim de uma educação muito autoritária. Eu fui estudar o porquê de Bernarda ter ficado assim, pra dar razão à personagem. Eu fui fazer um namoro com a personagem. Quando eu fiz a improvisação, eu me lembro muito bem que Possi [José Possi Neto] colocou todo mundo numa sala fechada, elas [as atrizes do elenco] não podiam sair que eu não deixava. Eu personificava a “Bernarda Alba”, ninguém podia sair. Eu era o retrato da não liberdade. A gente entrou no comportamento físico mesmo. No outro dia eu fui procurar karatê. Disse: “ninguém abre aquela porta!” (risos). O professor de karatê era Caribé. Eu disse: “Caribé eu não tenho nenhuma agressividade, e eu tenho horror à agressividade porque venho de um cenário familiar agressivo. Eu não posso assumir!” Ele disse: “Pode. Se você correr eu vou lhe agredir”. Num instante eu corri, mas corria feito louca. Quando eu parei, parei e comecei a sacanear ele. Ele disse: “peguei a sua agressividade. Sem saída você fica agressiva”. Eu tomei consciência da minha agressividade pelo comportamento físico. Aí eu aceitei a “Bernarda Alba” construindo uma razão para ela ser agressiva. Aceitei e amei a personagem, ela tinha razão de fazer isso, embora na minha vida particular eu abomino. Ela tinha razão e eu coloquei a postura dela autoritária. Botei muita força aqui (indica o centro baixo), muita base e mandei ver. Quem quisesse que se metesse a abrir aquela porta! A primeira que tentou tomou uma cacarejada na mão. Porque Bernarda tinha razão. Aí eu já tinha assumido os valores de Bernarda. Depois eu dei outro rumo a minha vida. Meu negócio era estudar a fala. Fui atriz porque inventaram de eu fazer esse papel. Aí eu disse: “Já que vou fazer, vamos fazer direitinho”. Aí eu coloquei toda minha técnica que eu fazia com os outros em cima de mim e consegui fazer Bernarda. Tanto que eu fui pra São Paulo e Gaiarsa [José Ângelo Gaiarsa] não sabia queria saber quem eu

era. Pensava que eu era Bernarda na vida real. Eu disse: “Não sou a Bernarda. Tenho pavor de ser uma pessoa impositiva. Minha defesa está na argumentação e na ironia”.

— Foto: Cena de
A casa de Bernarda
Alba (acervo pessoal
de Lia Mara)



Já conhecia o Gaiarsa?

Não. Lá em São Paulo com “Bernarda Alba” que ele pediu entrevista comigo. Porque queria saber quem eu era. Saber como um ator conseguia fazer aquele personagem. Eu disse: “eu trabalhei a respiração de Bernarda Alba e era uma respiração completamente presa”. [Pega um quadro e nos mostra] Isso é dele, de Gaiarsa. Eu adoro esse texto dele: [Lê em voz alta] “O direito de respirar”. [Passa para Meran ler]. “O direito de respirar. Nenhum direito é mais necessário, os homens vivem se sufocando uns aos outros. Nenhuma constituição garante aos homens o direito de respirar. Você me sufoca, sempre que não possa dizer a você o que eu penso e o que faço. Sempre que me sinto coagida a mudar o tom de voz para que você não perceba minha emoção. Sempre que falo sozinho me justificando pelos meus juízes interiores e um deles é você. Sempre que diante de você fico obrigado a ficar me vigiando e me controlando. Minha vingança é exigir o mesmo de você. Somos todos sufocadores e somos todos sufocados.” Aí tá a síntese do meu trabalho de voz: liberar a respiração. Ele [Gaiarsa] disse: “esse é um grande ofício. Você tem obrigação de continuar fazendo isso”. Não segui o conselho. Fiz Bernarda Alba e parei por aí. Não continuei como atriz. Fui estudar mais a parte de patologia de voz que me interessava. Centrei na desinibição vocal.

A TÉCNICA E A COSMOVISÃO

Você poderia falar da técnica, de como trabalhava?

Como professora eu sempre dizia que a pessoa tinha sucesso se não tivesse medo de errar. Entrava na sala de aula brincando, sempre jogando pra cima o bom humor. E sempre aquela coisa de vamos começar com movimento corporal. E entrava pela respiração. Quem não tá com a respiração no mundo de hoje presa? Como é que a gente anda apressado na rua contra o tempo? Como é que você chegava na Escola, às vezes com um tostãozinho na mão, passando necessidade, mas querendo fazer Escola? Vamos ver como é que tá o cabra. Eu sempre trabalhei a pessoa. Não sei se ficou claro na época, porque achavam muito que era psicologia. Mas eu deixava muito o aluno ser o que quisesse ser pela respiração. Depois ele podia ser o que ele quisesse ser na sociedade e no grupo. E o grupo era, no momento, os colegas. Então ele aprendia os limites. As pessoas se mexiam de um lado e se mexiam de outro. Eu também fazia muito curso. Fiz capoeira, fiz formação em Tai shi shuan com Mestre Pai Lin e formação em Experiência Pós-traumática com o psicólogo Peter Lavine (Nasa) do curso “Trauma tem cura”, estava interessada em tudo que promovesse um aprofundamento dos aspectos holísticos das pessoas.

Mas, sobre a pessoa estudar uma “Cosmovisão”. Como foi a sua formação?

Na angustia existencial. Nesta angustia existencial “eu vou fazer o que?” Se você nasce um e morre um. Nessa trajetória da vida a gente tem que mudar um pouco pra melhor o que tá aí. Eu acho que o ser humano tem que evoluir. Eu acredito muito na sociedade humana. E a gente vai sair dessas coisas que

estão vindo aí, porque tem coisas horrorosas. E não dá pra ficar quieto e fazendo elaborações. Havia um grupo de Angel Viana, eu também fui aluna dela. E havia a coisa de psicologia de Aidda [Aidda Pustilnik]. E ela trocava comigo. Eu trabalhava com fala e ela trabalhava com minha cabeça. Havia uma coisa de efervescência. De querer entender o mundo. De mandar buscar gente fora. A gente juntou dinheiro aqui. Juntamos tostão por tostão pra mandar buscar Peter Levine da Nasa aqui. Ele trabalhava na área de psicologia e usava muito a respiração. O nome do curso é “Trauma tem cura”. Ele vinha aqui trabalhar o trauma. Quase sempre quem tem dificuldades vocais tem dificuldades de ser aceito. Supondo que a nossa história de vida não seja tão bela assim... (risos) Tenha algumas dificuldades. Ele mergulhava nas cenas traumáticas com muito cuidado, pra você ver que precisa ter muito cuidado... Ele comia pelas beiradas assim... Bem devagarzinho entrava no trauma e saía do trauma, entrava e saía, até que a pessoa ia acalmando a respiração e começava a não entrar neste estado fronteiroço. Você não imagina! Cada som! Eram incríveis os sons que saíam. Tem cada fala que saía quando estava no trauma! Mas ele tinha cuidado, porque ele considera o trauma como gangorra. Você não pode pisar demais na gangorra se não você vira. Tem que ter um balanço. Ele entrava no trauma e entrava no recurso fisiológico via percepção. Eu considero que no trauma a gente fique com uma fita gravada no corpo. Se você não desgrava essa fita, bloqueia. Pra mim, trabalhando a desinibição da fala, aperfeiçoei o contato com os aspectos fisiológicos. Relaxamento, respiração, percepção, pensamento, sentimento, emoção, sensação, somatização, liberação da respiração e tchau-tchau à sociofobia!



Então você sentiu muita necessidade de estudar mais o campo emocional pra poder trabalhar a voz?

Muito mais. Mas isso sem esquecer o suporte técnico.

O que você chama de suporte técnico?

(Pega um módulo de sua metodologia que vai apontando durante as respostas) Relaxamento, respiração, colocação de voz – tecnicamente mesmo, o cara soltar e saber colocar [a voz], projeção de voz que é a relação dele com o espaço; articulação, porque não adianta (embola a articulação, exemplificando). Tem que ter articulação na frente da boca. Se não tiver articulação você não mexe com os lábios e tranca os dentes (novamente exemplifica, agora falando com dentes cerrados); a postura corporal. Eu vejo muita gente no consultório médico, assim (faz uma postura deprimida). Fica de lascar. Tenho vontade de sair dizendo: respira, respira. Sair abanando todo mundo. (risos). Agora, voz é emoção e aí é que entra minha preocupação maior. Então: que tipo de conversa interna você tem com você quando vai falar em público? Se de repente vocês batessem aqui na porta e eu soubesse que vocês iriam me assaltar, com minha conversa interna eu diria: “Cuidado”. Mas eu ouvi a risada de vocês e tinha uma sonoridade tão feliz que eu também vou estar [feliz]. Pra você ver: depende da conversa interna do eu. Cuidado com essa conversa interna. Agora: administrar emoção! Minha administração é essa: saber o que é. Empatia: ficar no lugar do outro. Isso é tão difícil hoje em dia, ficar no lugar do outro. Quase todo mundo com pressa tá olhando pro próprio umbigo. Não vê o outro, não ouve; se não ouve e não vê, não percebe, então, como é que pode ficar no lugar do outro? E a empatia? Vai pro espaço. O bom professor fica no lugar do aluno sempre. Fica no lugar dele [de si mesmo], mas fica no lugar do aluno. Pode trocar. Mas fica no lugar do outro. Porque o outro às vezes tá que tá.

E você avalia isso no estado físico? Como é que é essa empatia? É um estado só, digamos de espiritualidade e de companheirismo, ou você entra na frequência respiratória do outro? Assume a postura do outro?

Você falou bem, eu entro na postura respiratória. Porque se a pessoa tá assim, eu entro na postura e tento mudar pra ver se ela muda junto comigo. Vou tentando mudar. “Agora respire um pouquinho. O comportamento corporal que você tá não é legal”. E vou na brincadeira. Quando a coisa tá séria você tem que correr. Eu já fui chamada pelo Marcio Meirelles, porque uma atriz, que não era nem daqui, perdeu a voz em cena. E era uma cena temida. Eu perguntei: “e se você tomasse um soco no estômago?” (simula o gesto). Mas eu simulei teatralmente uma situação e a voz saiu. E isso desmistificou a coisa dela (sussurra) “não sai, não sai” [a voz]. Sai tanto que ela pensou no murro e ela respondeu: “Ai”. “Pronto, já tá aí a sua voz menina. Já tá aí não precisa mais de mim”. Aí entra na conversa externa. Na conversa externa eu perguntei pra ela “vem cá, o que foi que houve? Qual foi a cena que te deixou assim?” Ela aí colocou pra fora. E eu disse: “Tudo bem, vamo nessa...?”. No diálogo interno, conversa intrapessoal, ela veio a encontrar a comunicação interpessoal, comunicação com os outros.

Ela com ela mesma.

Lembra: “A liberdade da fala tá na leitura inteligente das emoções. É urgente saber administrá-la.” Tá na capa de meu livro. Eu administro a emoção. Tem correspondência física aqui. Talvez vocês se interessem por isso “Repertório Emocional e Assinaturas Biológicas”. Veja aí a resposta fisiológica do medo.

(Meran lê um recorte de jornal) Medo: face líquida, pernas desligadas de sangue, sensação inicial de paralisia. Alegria, aumento da atividade cerebral e de energia. Inibição de sentimentos negativos. Raiva: batimentos cardíacos acelerados, mãos crispadas e produção de adrenalina. Tristeza: queda de energia de entusiasmo. Diminuição de atividade metabólica e introspecção. Amor: afetividade, confiança, estimulação para simpática, oposto do medo e da raiva. Repugnância: desagrado ao gosto ou odor. Lábio superior retorce, nariz franze.

Já pensou a resposta emocional? Uma resposta incrível. Você pode derrotar o outro só pela cara. E a postura corporal é muito forte. E, também, você tem a postura do outro. Isso tá baseado em psicologia, não é meu não. Aqui também tem as estruturas da emoção em espaços corporais. “A respiração é a imagem da nossa emoção”. Tá aqui escrito dessa maneira. Isso não é meu.

Não é seu?

Não é meu não. Mas eu já fazia isso na intuição. Agora que eu estou pegando essa coisa aqui pra fazer uma leitura mais metodológica baseada em outros autores. Eu fazia isso por instinto. Porque eu tinha passado pelo aperto. “A respiração é a imagem da nossa emoção: representa a nossa troca com o mundo. Ela se modifica de acordo com nosso estado”. Klauss Vianna chama de musculatura de emoção, chama de musculatura mais profunda que percebemos quando abrimos espaço pela respiração. Tá aqui Klauss dizendo, antes de ser aluno dele. “A ideia de espaço corporal está ligada a ideia de respiração”. Não sei de quem é isso, deve ser coisa dele. “Não é só pelo nariz que sai o ar, sai pelo corpo todo”. Eu fico pensando: nossa vida é o traço de união entre duas respirações, a primeira quando a gente nasce, se lembre que choro é som, e o último suspiro quando a gente morre. Aí lá vai a respiração. Silencio absoluto (risos)

Isso é Tai chi chuan?

Quem sabe? “Para abrir espaços é preciso haver vazios. Um espaço novo para que surjam coisas novas. Deixar o ar penetrar no fundo do nosso corpo pode nos trazer muita harmonia interna. A inexpressividade corporal pode muitas vezes ser privação de oxigênio”. Eu tava vendo um jogador de futebol que estava tendo um ataque de energia... O que faltou em Neymar, na hora que ele não fez o gol? Que descarga emocional aquele rapaz teve. Foi falta de oxigênio. Você vê, uma pessoa travada, falando baixo, ela fica sem ar e sem expressividade. Um artista tem expressividade. É por que se trabalha. É por isso que tem que se trabalhar o professor. A arte, o esporte e a tecnologia tem que entrar na sala de aula. Bota o pessoal todo da Escola de Teatro pra se formar e trabalhar nas escolas, dentro da sala de aula. O professor de ensino superior precisa dar qualidade ao ensino básico. Colocar a mão na massa!

(Lia faz referência a um momento quando Zélia Uchôa compartilhou uma história durante a entrevista).

E a outra aí que faz a memória de tudo [Zélia] eu gostei dela entrar na conversa. Porque é isso que você quer na comunicação. Ela estava lá [gravando], mas não segurou e entrou contando também um caso dela. Essa que é a comunicação boa: quando você tem uma plateia não distanciada. Quando chega uma hora você diz: “eu também vou falar, eu também tô sentindo isso”. Essa que é uma boa entrevista, quando você envolve quem tá em casa. Quando a entrevista é um triângulo. Ao escutarmos o som, reagimos internamente. Quando você toca uma campainha esse som tem vibrações e na medicação que meu corpo vai captando ele, gera movimentos. Tá aqui. Eu achei isso tem pouco tempo, mas eu já sacava. “Toda energia cósmica tem energia de espiral, e essa energia é repetida em movimentos do corpo humano. Quando interrompemos,

ou não permitimos que flua naturalmente, os movimentos se tornam aleatórios. E perdemos a nossa individualidade”.

Como é que você identifica movimentos aleatórios?

Já viu mentiroso falando? O exemplo tá aí. O riso autêntico é uma coisa, o riso fabricado é uma careta.

Foto: Zélia Uchôa



Foi você que me deu o primeiro livro Taoista! E foi um livro que sempre me acompanhou. O Tao e todos esses princípios de integração com a natureza. Fui por caminhos diferentes. Há uns 20 anos, mais ou menos, eu pratico o Healing com Isis [Isis da Silva Pristed] que trabalha através de práticas meditativas essa questão da polaridade, do equilíbrio energético, das dimensões físicas e não-físicas do ser humano. Também comecei a trocar o Pilates pelo Gyrokinesis que inter-relaciona práticas orientais e ocidentais. E, há uns dois anos, comecei a entrar em contato com a prática do Qi Gong que está na base do Tai chi chuan. Todos trabalham a relação com a terra e com o céu, a conexão. Que não é só... às vezes a gente trabalha com os princípios de Grotowski, Eugênio Barba e fala terra, céu, a gente investiga a relação com a força da gravidade, mas quando a gente entra nesta outra dimensão da circulação da energia pelo corpo, nesse outro universo da dimensão física e não-física. E,

1 Tao e a Realização Pessoal, de Lao de John Heider e Tao Te Ching.

acredite, só depois eu descobri que Stanislavski já trabalhava com esses princípios! Bem, é esse tipo de conexão que a gente faz de fato com a energia cósmica, com o magnetismo da terra, como esses campos atuam sobre a terra, sobre o corpo, sobre o espaço vazio, sobre o oxigênio, sobre o ferro, a questão das pulsações. A sensação que eu tenho é que você lida bem com esse universo.

Tento.

Mas você estudou.

Muito. Eu nunca parei de perguntar e de responder. Tao é o ser humano vivendo em harmonia com a natureza porque é parte dela.

Queria ouvir sobre a sua experiência com os diretores na preparação de espetáculos.

Eu explico.



A IMPROVISAÇÃO – A METODOLOGIA NO TRABALHO COM POSSI NETO NA PREPARAÇÃO DE ELENCO

Eu dizia abertamente: “eu sei o que você quer, agora vamos ver se a gente acha o como”. Uma coisa é o que ele [o diretor] quer, outra coisa é como fazer. Você gasta um tempo pra trabalhar os atores com a voz. Eu gostava muito de trabalhar com Possi. Era uma parceria. O meu papel era o de encontrar a postura vocal de cada um na atitude física e emocional dos personagens dentro das improvisações. Mas quando você não tem essa parceria, tem um diretor muito estressado (risos),

“você diz: ‘eu sei o que você quer e tenho esse caminho, você topa? Me dê uma improvisação que eu entro com uma leitura’”. Através das improvisações com temas que o diretor escolhia eu percebia a postura física e emocional, por último vinha a voz. É bom quando a gente encontra um professor de dicção como você [Meran], Iami, Hebe. Vocês têm essa sensibilidade. É preciso paciência para entrar nessa metodologia mais sofisticada, para encontrar a simplicidade, que leva tempo. Porque a gente tá vivendo em um tempo apressado... E com pouca maleabilidade de entender o outro. É difícil você permitir que o outro seja ele mesmo. Porque as vezes a gente não sabe quem é a gente mesmo. Tem um mundo de gente dentro da gente.

Você trabalhou muito com Possi preparando outros atores.

Eu era assistente de dicção, palavra antiga pra preparação vocal dos personagens. Quase todo mundo queria que eu colocasse voz no personagem logo logo, de saída – coisa mais maluca, você pegar e colocar voz no personagem que você ainda não sabe quem é – então, eu trabalhava, em paralelo, a caixa de ressonância aqui e caixa de ressonância ali, como suporte técnico. Foi muito bom o resultado que a gente teve de verdade vocal. Porque havia a parte técnica que dava o suporte, e havia parte que buscava a emoção. Qual é a emoção do ator ao vivenciar aquele momento? Daquela sua emoção, você identifica qual é a emoção do personagem. Voz você tem... É o som. Agora a fala é outro barato. A emoção da fala é essencial, sem emoção não existe fala, não é? E como é que a pessoa vai colocar a emoção? Respeitando o texto e a si mesma.

A ABORDAGEM DO TEXTO DRAMÁTICO E A "CARPINTARIA DA FALA"

Você pode falar como é que você trabalhava o texto? O texto... a
emoção pra depois chegar no texto...

Boa pergunta. Eu tinha muito medo da decoreba do texto. O perigo era colocar inflexão equivocadamente. Eu sempre pegava um texto, relaxava todo mundo, e mandava ler silenciosamente. Se fosse leitura em voz alta já começava na inflexão. E aí se embolava. Eu lia o texto sem me meter no texto, totalmente silenciosamente. A última coisa que fazia era ler e tinha muito cuidado de não entrar logo com o texto. Entrava na improvisação com Possi. Nas improvisações eu diagnosticava as necessidades e em paralelo eu estimulava o uso das caixas de ressonância como suporte, abrindo os caminhos para eles adequarem a voz com a história e o momento de vida da personagem. O antecedente e o conseqüente. Pelo racional eu tinha ideia do que era o personagem. Sabia quem era, de onde vinha, pra onde iria, qual o sentido do personagem. Dividia em momentos e intensões. Aqui é enunciado, aqui é reflexão, questionamento, desfecho. Improvisava sem fazer ainda uma leitura que se chama hoje em dia de "leitura branca", e eu chamava de leitura gramatical respeitando pontuações. Sempre tomei muito cuidado com essa primeira leitura. A gente achava o personagem, achava tudo na improvisação e aí voltava pro texto. Quando voltava pro texto você já tinha o comportamento do corpo do personagem, já tinha racionalmente o sentido do personagem, e aí a gente já podia ler, um virado pro outro e... Depois de ter seu próprio texto em cima do texto dos outros [referindo-se aos textos nascidos a partir da contracenação dos atores durante as improvisações]. Eu gostava de trabalhar com ele porque ele trabalhava com paixão. Eu só ia pra o texto depois que tinha experimentado a voz

no trabalho. Eu não decoro texto, eu memorizo texto. Sabe como? Colocando um pronunciador na boca e trabalhando sílabas, fonemas por fonemas. Quando acaba isso ele tá com a fala projetada pela articulação na máscara facial e acha a respiração do texto. Percebe a diferença entre você decorar e memorizar? Decorar se você perde uma fala você perdeu tudo. Memorizar, você pega o sentido da cena.

Raciocínio.

Não tem errada. Porque aí você não tem o medo de esquecer. Porque o medo de esquecer o texto é de lascar. É o famoso branco.

E quando você pega aqueles atores que já têm aquele texto com aquela inflexão. Existe um padrão vocal, corporal, padrão expressivo?

Estereotipado, não é? Dá trabalho!

Muitas vezes ele não percebe.

Ele não percebe (falando com uma voz grave) “que fala assim o tempo inteiro tem independente do personagem... bã bã bã colocando a voz nessa caixa de ressonância”.

Eu tive aluno que só falava com exclamação e ele não percebia isso.

Ele não se escutava.

Foi bom você perceber isso, porque nós ouvimos pela ressonância óssea e pela aérea. Mas quando o cara não tem muita informação sobre isso... vale a pena comer pelas beiradas estimulando a percepção. Porque aí a pessoa, por si mesma, acha o seu caminho.

E eu só comecei a conseguir trabalhar com ele quando ele começou a se escutar. Só aí entendeu o que eu queria dizer com: “você tá colocando exclamação sempre. Você não tá conseguindo afirmar, perguntar...”. E quando ele começou a se escutar foi que ele falou: “Entendi, é mesmo!”.

Porque você fez ele ter o distanciamento crítico. Ao invés de você impor: “Pare de fazer isso”. Tinha um cara que era antropólogo e tudo falava “Entendeu?” Inteligentíssimo. Mas ele dizia todo tempo: “Entendeu? Entendeu?” Pra ele tirar esse “entendeu” precisou fazer isso que você fez, ele se escutar. Uma coisa que queria deixar bem claro é que o ator não deve decorar o texto. Se puder memorize. É diferente de decorar. Se você memoriza tem a repetição. Entendeu? (risos) Como eu trabalho esse texto pra memorizar? Aí é outro ponto. Em geral eu pego o pronunciador. Aí entra a parte técnica. Boto o pronunciador aqui (indica a boca), ou se não um lápis aqui (indica o espaço da mordida) pra projetar a voz. Vocês fazem isso? Aí eu divido [o texto] por intenção. Repare o trabalho de texto como é diferente do que o trabalho de decorar. Divide por intenção, aquele texto o que quis dizer. Em geral tem a cabeça da matéria. Como é que se diz: é expositivo? É argumentativo? Tem emoção? Marco o texto todo. As vezes coloco até cor. Coloco um pedaço de um jeito e um outro de outro. Boto o começo. Escolhe a Palavra de valor. Quando você vai pra cena você já introjetou. Por isso eu chamo de “Carpintaria de fala”.

Espera aí, essa é a ideia de Carpintaria?

Sim. Porque não é uma coisa de toma lá dá cá. É uma coisa de você fazer mesmo. Há quem comece pela “leitura branca” em voz alta e pode dar inflexões inadequadas.

E a leitura não tem nada de branco você já lê tudo trabalhado ali. Já tem todo o entendimento que é levado pra um lado... Que nem a máscara neutra. Uma coisa complicada. Nunca é zero, nunca é neutro. É um estado, de abertura, de presença, de introspecção, de estar aqui; de ser você ali e estar intencionado com a personagem, buscando entender o texto. Porque às vezes a pessoa tá na leitura branca, mas ela não quer entender, ela quer ler branco. Sem inflexão. Piorou.

É importante fazer uma análise do texto.

Essa questão da leitura, que pra mim é uma leitura visualizando as palavras, eu gosto disso. Você vai ler o texto, mas você tá vendo as palavras, você não tá só lendo, mas você tá vendo a grafia, porque isso ajuda...

Na memorização.

E também na “degustação” das palavras. Porque tem palavras que já trazem um sentido sonoro, foram escolhidas pelo autor também pelo som que produzem. Vão encontrando o sentido da intenção na própria palavra. Sem se preocupar com a emoção, com a intenção, só... Tá em contato com as palavras, sendo contaminado pelas palavras. A própria grafia da palavra, é uma palavra com muita vogal, com pouca vogal, com muita explosiva, ela já te dá um ritmo...

Uma colocação, uma articulação. Vocês que querem fazer fala: cuidado! Tem muita gente que faz música e você não entende o que fala porque tem pouca articulação na frente da boca. Você já viu? Que ouve o som, mas não entende o que tá dizendo. Eu chegava a um ponto de pegar um texto e trabalhava em “rectu tono” pra tirar a ferrugem da fala embolada. Por exemplo: “A c a s a d e b e r n a r d a”. Trabalhávamos fonemas por fonemas. É um trabalho gostoso quando é bem feito. É um trabalho de artesão (suspira “ai, ai”)!

Eu uso muito. Uso muito porque tenho uma tendência de nasalar a voz. Quando eu comecei a descobrir essa limpeza oral e nasal, depois que você faz um tempo dessa técnica, da palavra oral, dos fonemas em cada palavra, palavra sem nenhum fonema nasal, depois com fonemas nasais e limpar isso... Aí de repente a voz faz... tchan!

Abre. Porque você trabalha o comando central para os músculos fazerem acrobacias. Fica estimulando o palato mole, a musculatura da boca, o tal do risório e zigomático que dá saída para a colocação da voz, as fossas nasais para evitar o escape exagerado. É fisioterapia vocal! Agora, segure aqui na frente da boca e você vai achar a vibração adequada para a desobstrução da voz. O músculo que você tem aqui que você articula exagerado. Ou com pronunciador você articula (fala ampliando a articulação) “a casa de Maria é bonita”, quando você tira o pronunciador a voz tá colocada, minha irmã. E a articulação tá colocada também. Já pensou o trabalho de você bater o texto fazendo isso? Mas vale a pena. Principalmente pra quem tem textos curtos. Quem tem texto grande, um bife, se chateia (risos)! Faz isso e vai logo pro texto corrido pra encontrar a naturalidade da fala. Você estimula a parte técnica pra fazer as pazes com o sistema nervoso central.

Quando eu trabalho com aluno essa coisa de se escutar, a gente trabalha isso em um pedacinho do texto e faz isso neste jogo paralelo, por exemplo, de limpar a articulação, e quando ele vai pro texto todo ele percebe a diferença do que ele trabalhou e do que ele não trabalhou. E se ele quer dar conta daquele bife, ele faz.

Esse trabalho que você faz, você dá a ele uma visão do que deve fazer.

E é ótimo perceber. Eu me percebi quando aluna – não sei se sua, Meran, ou com Hebe – que eu não abria a boca. E comecei a fazer as minhas investigações em casa sem ninguém ver. Pra mim esse é o grande barato, é quando você se percebe, se ouve fazendo aquilo. Porque você dá um salto.

Se descobre. Você dá liberdade ao aluno de descobrir. Você deixa o caminho aberto pra ele descobrir. Professor é estimulador sem aquilo de querer dar a coisa pronta. Porque no fundo vocês duas estão querendo fazer fala, e tem milhões de coisas que vocês podem fazer na escola. Vocês se apaixonaram pela fala! Por isso que eu acredito que a gente possa dar um curso de formação pra professores, pra melhorar a qualidade do ensino básico.



UMA PEDAGOGIA LIBERTÁRIA E O TRABALHO DE FORMIGAS

Como você imagina esse curso?

Seria um curso em que a gente prepararia o professor do ensino superior, pra ele entender o que o professor do ensino básico precisa reivindicar no currículo através das artes pra liberar a expressividade. Da arte que eu falo eu incluo música, eu incluo teatro, artes plásticas, e incluo também fisioterapia, tecnologia, esporte e conhecimento de neurologia. Esse professor, em todo semestre, seria preparado pra estimular o desenvolvimento do aluno e se tornar um multiplicador. A gente ia formar um ensino básico que iria preparar as crianças desde o nascimento, primeira comunicação com o mundo. Deixasse ela chorar, deixasse ela engatinhar sem interferir.

Deixasse ela, inclusive, se relacionar com outro. O relacionamento agora vem de competição, vale quem tiver medalha, não de parceria. Põe na cabeça de todo mundo que devem ser estrelas. Ninguém se preocupa de trabalharem juntos, parceria. Tive um professor que mandou todo mundo desenhar. Ele passou e, inadvertidamente elogiou o menino que fazia um gato: “Esse gato tá bonito”. A sala inteira só fazia gato durante meses. Pra você ver o papel do professor. Na visão de uma educação libertária. Você falou: “Eu sou uma pessoa libertária”. Deixar o outro ser o melhor que ele pode ser. Vamos criar uma atmosfera, um espaço pra criar uma condição pra que ele possa ser, possa ter o tempo dele, ser o que ele quiser ser, o que ele é, uma aproximação consigo mesmo. Lembra que eu falei que cada um tem seu estilo de fala? Eu esqueci de dizer na hora que eu estava falando, se você puder acrescentar isso: respeitar o estilo do outro.

Que é único, só ele consegue fazer o que ele faz. Mas no conceito de educação hoje ele é tratado de outra forma, você tem que fazer...

Padronização.

Exatamente. A gente cai novamente na ideia do padrão. Que é um padrão não só físico, mas vocal, e um padrão de comportamento.

Meu filho fala isso: “Eu faço do meu jeito”.

Vocês podem acrescentar isso do estilo, e com essa linguagem de que eu faço do meu jeito. Acolha a ideia com afeto. Ela tá dizendo que o filho dela disse assim: “Eu faço do meu jeito” eu acho ótimo isso! Melhor do que ter aquele padrão, só pode falar isso, só pode vestir isso, quem é gordo não pode, quem é magro não pode, quem é não sei o que lá não pode...

O bom é quem tem medalha...

Essas medalhas me irritam. Eu acho que pode ser fantasia isso, mas o que representa a infância? O que fazem com a gente na infância... Competição! Porque o cérebro tá se formando. Evitar o condicionamento. Estimular a liberdade do ser e não competição. Por isso eu acho que aqui, se a gente formar professor, pro professor estimular... Porque depois o professor vai incentivar o surgimento de outros líderes e aí faz sub lideranças, liderança, liderança, liderança... Trabalho de formiga. Pra ver se a gente liberta o planeta porque tá difícil a gente conviver. É muita fonte de mal-entendidos! Porque o pessoal tá com pressa, não tá se aprofundando, não ouve o outro. O perigo é a gente virar pipoca e ficar pulando sem sair do lugar e cheio de medalha.

Tem essa frase fabulosa sua também, tem nos meus registros (risos).

É... Como é que é? Que a fala é uma fonte de mal entendido: você diz uma coisa e a pessoa entende outra...

Eu tenho um trabalho sobre isso: não é treinamento, é administração emocional da fala. Inclui o ouvir e se colocar. Porque treinamento vira cachorrinho de madame que você treina pra fazer as coisas. É administração, você conhece e administra. Administração é uma coisa, treinamento é outra. Botei aqui, ôi: "Liberdade de expressão, fala verbal e não verbal", botei estilo. Esqueci de dizer a vocês. Estilo. Nesse estilo, você tem essa conversa interna e não fica imitando o outro. Uma coisa horrrosa é ficar imitando o outro. Imitar a fala do outro. Cada um tem a sua fala, mas pode ser verbal e não verbal. Qual é a fala não verbal? É a postura física. Que estatisticamente o pessoal pensa mais na postura física do que na vocal, cê sabia disso? Mas a gente precisa fazer alguma coisa. E só pode fazer alguma coisa pela educação. Se não a gente vai acreditar em mitos. Ninguém faz nada sozinho, ninguém pode

fazer nada sozinho. Todos dependem de todos. Esse grupo [Lavrare], que são vocês, podem propagar isso pra professor do ensino superior que queiram trabalhar com o ensino básico. Ô minha irmã, reconstrução das bases sociais.



UM MUNDO DE MEMÓRIAS

Lia, uma lembrança boa, não precisa ser boa, mas uma lembrança marcante da sua trajetória na Escola de Teatro. Uma como atriz e outra como professora.

Como atriz foi Bernarda Alba, de Lorca. Foi a coragem de criar. A coragem de criar e a meta de você fazer uma coisa boa. Quando eu fiz Bernarda eu sabia que ia sacrificar um pouco a minha carreira de jornalista. Tem gente que faz teatro melhor do que eu, que fiz um esforço danado pra fazer Bernarda Alba. Eu resolvi ir pra área de fonoaudiologia. Que era uma coisa que estava implantando aqui na Bahia. E eu acho que aqui no Brasil. Eu sempre tive uma visão mais planetária, eu nunca tive uma visão muito de umbigo, não. Eu vim ao mundo pra alguma coisa, né? Nem que fosse pra errar. Agora, uma coisa que teve de sensibilidade comigo, foi uma vez que Lia Robatto estava fazendo um espetáculo itinerante que corria no TCA. E o palco subia [referindo-se ao proscênio móvel que define o fosso de orquestra quando abaixado] assim... e eu nunca senti tamanha comunhão com o público. Porque o público vinha e aquela coisa enorme... Eu nunca esqueço aquilo. Não posso nem descrever. Eu era apresentadora. Subia o palco e eu ali recepcionando todo mundo. É uma energia arrebatadora!

E uma memória sua como professora da universidade?

Eu era uma exceção das técnicas fechadas. Eu era um bicho estranho. Primeiro que eu tinha vindo da comunicação escrita, da imprensa. Segundo, que eu tinha umas técnicas bem inovadoras (risos). Isso que estão pondo em prática da relação entre corpo e voz, eu já fazia há quantos anos? Você sabe [fala para Meran]. Então o pessoal ficava um pouquinho chateado... Uma memória também foi num dia que eu tava limpando o pátio da Escola de Teatro de bicicleta, junto com os funcionários de suporte.

Limpando de bicicleta?

É porque quando eu assumi durante 3 meses o Departamento de Teatro da EMAC, respeitando minha agenda, a Escola tava precisando tirar muito lixo de lá. Lixo físico mesmo, lixo. E eu fiquei tirando o lixo de bicicleta com os funcionários. Foi quando Edgar Santos [na época, reitor da UFBA] entrou e perguntou quem eu era.... Porque no tempo de Martim [Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro] eu era chefe de cenografia de algum espetáculo e tinha que deixar tudo “nos conformes”. E eu não gostava muito de dar ordem. E eu resolvi limpar o chão... eu tenho uma memória incrível da Escola de Teatro, porque escrevi uma reportagem: “BR 324 – Poeira quando faz sol e lama quando faz chuva”. Uma página! E eu estava na Escola de Teatro limpando o chão e foi quando chegou o governador da Bahia na época. Aí ele disse: “A senhora tá com a vassoura, mas usa a caneta indevidamente”. Eu escrevi essa reportagem falando da estrada Bahia-Feira que não finalizava nunca. Aí, o governador me pegou lá, limpando o chão com a vassoura. E me disse: “A senhora tanto usa a caneta quanto a vassoura” (risos). E eu disse, porque sempre fui ousada na vida: “Em ambas eu ando bem. Quando

tô de vassoura eu varro e quando tô de caneta, vou direto aos fatos” (risos). Será que Martim gostou daquele diálogo?

Tô querendo criar uma imagem de você de bicicleta tirando lixo da escola, como assim? Por que de bicicleta?

Eu sempre tive preguiça de andar um pouco. E as pessoas estavam desmotivadas. Aí juntei todo mundo. Fiz um mutirão. Arrumei uma história de trabalhar dando hora extra pra eles. Porque todo mundo era pobre e tava com necessidade. Já que tá na Escola ia fazer uma coisa pela Escola. E limpar a Escola fisicamente. Então como eu gosto de brincar um pouquinho eu fiz isso de bicicleta (risos). E aí o reitor chegou e me pegou de bicicleta. Deve ter achado estranho.

Na época da ditadura, conta uma história que você tem.

(ri) A memória é gozada... Porque como eu era meio rebelde, me puseram pra dar aula num colégio ali perto. E eu conseguia com negócio de dicção de voz, convidar todo mundo. Todo mundo que ia passando eu gritava: “quer ter aula?” (rindo) e ia botando as pessoas pra dentro da escola. Tinha uma moça que vendia goiaba, eu nunca me esqueço, ela também fez aula comigo. Todo mundo que ía passando entrava na minha aula. Eu falava: “você tem medo de ridículo? De falar em público? Então, entra aqui”.

Na sala do lado tinha matemática e no lado de cá tinha outra aula e eu no meio dessas duas turmas. Como é que eu podia dar desinibição de fala se eu não podia aquecer a voz, fazer som? Então tinha a história dos sons, da altura sonora [volume] e tinha que dar os conteúdos sonoros. Aí eu inventei (sussurra) de todo mundo falar assim, dizer o que quisesse sussurrando. Mas eu sabia que podia dar problema nas fendas vocais, porque podia contrair musculatura toda do pescoço. E eu aí

começava sem som pra não vibrar erradamente e o escape de ar sair organicamente. Pense você dar uma aula de cinquenta minutos todo mundo (gesticula sem som)? (risos) Aí, eu fui falar com a direção pra ver se podia fazer alguns sons. E fui informada que tivesse cuidado, dos temas que eu jogasse na sala de aula. Porque vivia todo mundo com medo de todo mundo. Eu aí inventei uma fala em idiomas inexistentes, incentivei a criatividade, vocês não acham? O pessoal fazia a cena toda assim (faz a fala como uma blablação). Mas eu via o nível de emoção da pessoa pelo nível de postura corporal e vibracional (faz os sons). Então, eu incentivei essa fala estrangeira, eram sons que você emitia dando sua carga emocional sem conteúdo verbal. O conteúdo era mental, mas era transposto em sons. Isso me lembro bem, foi um sucesso. Porque todo mundo largava muita energia e daí a gente podia fazer uma cena coloquial. Mas antes do cara jogar a energia pra fora não conseguia ter autenticidade na sua fala... Eu ia empostando a voz dele sem agressão. Eu já tinha aplicado isso com surdo, quando eu dava aula usava muitos jogos dramáticos.

O DESFECHO PELA EMOÇÃO

Naquela época eu tinha uma agenda fechadíssima, mas me comprometi por alguns meses de chefiar o Departamento da Escola de Teatro, naquela época em fusão com Dança e Música. Foi aí que eu sugeri que o teste de aptidão pro vestibular das escolas de arte fosse feito em termos de vivência e não baseado em rápidas performances individuais sob pressão. Seria a convivência entre professores e alunos. Dito hoje parece simples, mas naquela época foi uma reviravolta (se emociona)!

UMA IMAGEM

Uma imagem que ficou... O que fica na minha cabeça de gente é
uma equação matematicamente filosófica:

Eu + você = nós.

Graças a Deus, nós!



Entrevista de Lia Mara realizada pelo grupo de pesquisa Laboratório de voz: ras-
tros e redes (Lavrare), por Ana Flávia Hamad, Elaine Cardim e Meran Vargens para
a revista *Repertório*. Salvador, 07 de julho de 2018.

Registro de áudio e vídeo por Zélia Uchôa

ANA FLÁVIA HAMAD: é doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestra na área de Teatro e Comunidade pela Escola Superior de Teatro e Cinema em Lisboa, Portugal. Atriz, dançarina, pediatra e Professora Adjunto I da Escola de Teatro da UFBA nas disciplinas de voz, improvisação e interpretação. Integrante fundadora do Grupo de Pesquisa LAVRARE (Cnpq).

ELAINE CARDIM: é doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela Escola de Teatro da UFBA. Atriz e Professora Adjunta I na Escola de Teatro da UFBA nas disciplinas de voz, improvisação e interpretação. É atriz-fundadora e produtora da Cia A4 de Realizações Teatrais e recém-integrante do Coletivo Âmbar – composto por grupos e professores do Teatro Latino-Americano. Integrante fundadora do Grupo de Pesquisa LAVRARE (Cnpq).

MERAN VARGENS: é doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pós-doutorado Instituto de Artes da Universidade de Campinas (Unicamp). Pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Teatro pela Goldsmiths College University of London. Atriz e diretora é Professora Associada I na Escola de Teatro da UFBA nas disciplinas de voz, improvisação e interpretação. Desempenha-se, atualmente, como Coordenadora do PPGAC-UFBA. Integrante fundadora e líder do Grupo de Pesquisa LAVRARE (Cnpq).

REPERTÓRIO
LIVRE

(EX)PRESSÕES DRAMÁTICAS NO DESENVOLVIMENTO: UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DE ALUNOS, PAIS E DOCENTES ACERCA DOS BENEFÍCIOS DA EXPRESSÃO DRAMÁTICA

*DRAMATIC EXPRESSION IN DEVELOPMENT:
A STUDY OF STUDENTS, PARENTS AND
TEACHERS REPRESENTATIONS ABOUT
DRAMATIC EXPRESSION BENEFITS*

*(Ex) PRESIONES DRAMÁTICAS SOBRE EL
DESARROLLO: UN ESTUDIO SOBRE LAS
REPRESENTACIONES DE LOS ESTUDIANTES,
PADRES Y PROFESORES SOBRE LOS
BENEFICIOS DE LA EXPRESIÓN DRAMÁTICA*

**ANA PAULA COUCEIRO FIGUEIRA
RICARDO CARVALHO RODRIGUES**

FIGUEIRA, Ana Paula Couceiro; RODRIGUES, Ricardo Carvalho.
(Ex)pressões dramáticas no desenvolvimento: um estudo sobre as
representações de alunos, pais e docentes acerca dos benefícios da
expressão dramática
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **333-364**, 2018.1

RESUMO

A expressão dramática e a educação têm vindo a traçar caminhos comuns e a prática teatral tem sido recorrentemente usada como ferramenta educativa nas mais diversas áreas da vida humana. Neste seguimento, o propósito deste trabalho centra-se na identificação de habilidades que a prática de teatro melhora ou pode melhorar no indivíduo. Para tal, realizaram-se entrevistas a pais, professores e crianças com a intenção de perceber quais habilidades foram adquiridas ou melhoradas com a pertença a um grupo de teatro escolar. Com o material recolhido nas entrevistas, procedeu-se a uma análise de conteúdo, da qual retiramos três categorias principais: benefícios da prática teatral em habilidades específicas do teatro; em aspetos do desenvolvimento; e em aprendizagens escolares. De todos os resultados, é pertinente realçar que aferimos a expressão dramática como potenciadora de um desenvolvimento humano global, contemplando aspetos emocionais, cognitivos, motores e sociais. Concluimos esse trabalho realçando a importância da inclusão da educação teatral no currículo escolar português, para a qual propomos algumas recomendações.

PALAVRAS-CHAVE:

Expressão Dramática.
Educação. Habilidades.
Desenvolvimento Integrado.

ABSTRACT

Dramatic expression and education are crossing similar pathways and the use of dramatic expression as an educative method is largely used in different ways. Therefore, the main aim of the present work is to identify which individual skills are or can be improved by practicing theatre. Thus, parents, teachers and children were interviewed to understand which skills have been learned or improved by pupils' theatre practice at school. Once data were collected, a content analysis process provided us three core categories: benefits on dramatic expression practice at performance skills; at developmental aspects; and at scholar learning's. From all the results, the most relevant is that one can see dramatic expression as a way to improve whole human development, integrating emotional, cognitive, physical and social aspects. The dissertation is concluded by emphasizing the importance of including dramatic expression in the Portuguese scholar curriculum. Furthermore, some suggestions are given of the way it could be done.

KEYWORDS:

*Dramatic Expression.
Education, Skills. Whole
Development.*

RESUMEN

La expresión dramática y la educación han estado trazando caminos comunes y la práctica teatral se ha utilizado como una herramienta educativa en las áreas más diversas de la vida humana. En este seguimiento, el propósito de este trabajo se centra en la identificación de las habilidades que la práctica del teatro mejora o puede mejorar en el individuo. Con este fin, se realizaron entrevistas con padres, maestros y niños con la intención de percibir qué habilidades

PALABRAS-CLAVE:

*Expresión dramática.
Educación. Habilidades.
Desarrollo integral.*

fueron adquiridas o mejoradas con la pertenencia a un grupo de Teatro escolar. Con el material recolectado en las entrevistas, se procedió a un análisis de contenido, del cual se eliminaron tres categorías principales: beneficios de la práctica teatral en habilidades de teatro específicas; aspectos de desarrollo; y en los aprendizajes escolares. De todos los resultados, es pertinente enfatizar que medimos la expresión dramática como un potenciador de un desarrollo humano global, contemplando aspectos emocionales, cognitivos, motores y sociales. Concluimos este trabajo destacando la importancia de la inclusión de la educación teatral en el currículo escolar Portugués, para lo cual proponemos algunas recomendaciones.



INTRODUÇÃO

O TEATRO EXISTE há quase tanto tempo quanto o próprio ser humano. Boal (2007, p. v), na sua adaptação de uma fábula chinesa, “A belíssima fábula de Xuá-Xuá: a fêmea Pré-Humana que descobriu o teatro”, conta-nos como é que Xuá-Xuá descobriu o teatro: ao perceber que o filho que carregara no seu ventre não era uma extensão dela, como ela achava, mas sim um outro ser humano. Nesse momento, ela tornou-se observadora da sua própria vida. Assim, o teatro será a “arte de nos vermos vendo”.

Milhares de anos depois da descoberta do teatro, o ser humano começou a representar, na Grécia Antiga, no sentido da palavra como hoje a conhecemos. E por essa altura, o Homem percebeu as potencialidades educativas do teatro. (ARCOVERDE, 2008; MENEGHETI; BUENO, 2010)

Neste sentido, o teatro e os seus benefícios têm vindo a ser largamente discutidos na comunidade educativa. Esta prática artística vem sendo referida como benéfica para o desenvolvimento global – aspetos físicos, cognitivos, emocionais e sociais – do ser humano. (MIRANDA et al. 2009; OLIVEIRA; STOLTZ, 2010; TORRES, 2008)

É neste contexto que surge esse trabalho, como o resultado de um ano de prática educativa com as ferramentas do teatro. Assim, a presente investigação aborda a relação do teatro com o desenvolvimento completo da criança, assim como dos conhecimentos aprendidos que são extrapolados para o contexto escolar.

A investigação aqui realizada usou como método a análise de conteúdo de entrevistas realizadas a professores, pais e às crianças que praticaram teatro num clube de teatro de Atividades Extracurriculares, com o intuito de perceber as suas representações sobre os benefícios da prática teatral. Esse trabalho contempla, ainda, uma crítica ao modelo pós-moderno de escolarização, salientando de que modo a expressão dramática pode colmatar algumas das suas falhas.

Este estudo conclui com algumas sugestões para a implementação do teatro, ou Educação Teatral, a ser ofertada obrigatoriamente, enquanto disciplina, pelas escolas no currículo do ensino básico e secundário.



DO TEATRO À EXPRESSÃO DRAMÁTICA

A busca por uma definição de teatro implica considerar os díspares tipos de teatro, bem como os imensos conceitos ligados a este que, apesar de tangenciais, não são definidos de forma igual. (TORRES, 2008)

Ao longo da descrição da arte teatral, os conceitos utilizados mais comumente são o teatro e/ou a expressão dramática. Estes, se por um lado suscitam alguma discórdia nas suas definições, aproximações e distanciamentos, por outro são concordantes em relação aos seus valores educativos.

A ideia de Barret e Landier (1994 apud TORRES, 2008, p. 29) é de que independentemente da terminologia usada, o que importa é o foco “na criança e no processo de aprendizagem estabelecido através da comunicação, dos sentidos e

da percepção do mundo que a rodeia”. Assim, interessa-nos neste trabalho seguir a proposta de Boal (2007, p. ix), na sua aceção eclética do teatro, que nos diz que

todo o mundo actua, age, interpreta. Somos todos actores. Até mesmo os actores! Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente a um espelho, no Maracanã ou em praça pública para milhares de espectadores. Em qualquer lugar...até mesmo dentro dos teatros.

Neste sentido, e com consciência de que tal pode gerar discórdia nos leitores e leitoras, usaremos ao longo desse trabalho os termos “teatro” e “expressão dramática” como sinónimos.



DO TEATRO À ESCOLA

Para Costa (2004, p. 102), o teatro é ritual, e sendo ritual é cultural, o que por sua vez se torna inevitavelmente humano. Assim, “sendo cultura, ritual e humano a sua proximidade com a educação é necessária, considerando que a educação participa de rituais de aprendizagens, devendo sempre levar em consideração o ser humano e a sua cultura”.

Quando associamos ao teatro a educação, encontramos, uma vez mais, uma grande variedade de conceitos, como ensino de teatro, teatro-educação, educação teatral ou pedagogia teatral. Sabemos que a prática teatral está ligada ao ensino e aprendizagem, pelo menos desde a Grécia antiga, em que nos tempos de Platão era usado como forma didáctica de formar a personalidade. (ARCOVERDE, 2008; MENEGHETI; BUENO, 2010) Passados milénios, o teatro continua a ser usado como uma forma de educar. Nos dias que correm, o lugar privilegiado que a ciência ocupa nas sociedades ocidentais, e a tendência para padronizar conduzem-nos a uma desumanização, à criação de um ser humano-tipo da era capitalista, em que a própria escola se torna um lugar de escolarização e não de ensino. (ADAMS,

2012) O edifício escolar, espaço da escolarização, reflete esta padronização, como o refere Adams, ele “contém uma ordem, mantém a relação entre as paredes, os corredores, as secretárias, as canetas, o papel, etc. em arranjos fixos e estáveis”. (ADAMS, 2012, p. 280)

É neste ponto que surge a importância da arte, preterida ao conhecimento científico, mas que serve como escape à angústia da condição humana, através do “lazer e do ócio”. (COSTA, 2004, p. 97) A isto, Koudela e Santana (2005) acrescentam que o teatro talvez seja a última oportunidade para esta escapatória. O teatro serve, assim, a ideia de um “(re)encantamento” do processo educativo. (COSTA, 2004)

Tomando esta via escapatória, deparamo-nos no mundo da arte e da cultura. A arte e a cultura são entendidas pela Unesco (2006), no seu Roteiro para a Educação Artística, como fundamentais numa educação completa. O desenvolvimento global do ser humano deve englobar as funções físicas, cognitivas, emocionais e sociais (MIRANDA et al., 2009); OLIVEIRA; STOLTZ, 2010; TORRES, 2008), sendo que o teatro consegue abarcá-las todas. Para além das funções humanas, é importante ressaltar que o teatro, acima de qualquer outro mérito, é um potenciador de alegria e prazer. (ARCOVERDE, 2008) É uma possibilidade de se viver a juventude, demasiadas vezes proibida aos mais jovens. (WOODSON, 2004)



O TEATRO COMO VIA EDUCATIVA PARA O DESENVOLVIMENTO GLOBAL

Refletindo sobre potenciais benefícios da prática teatral, existem trabalhos que referem o teatro como útil nas mais diversas áreas da vida humana. Somers (1997) e Wa'ndeda (1998) trabalharam o teatro no desenvolvimento comunitário, no sentido de dar voz às populações mais vulneráveis. Nesta direção, é indispensável a referência ao trabalho também realizado por Boal (2007) em Portugal, na década de 1960, bem como ao seu legado no Teatro do

Oprimido. O teatro, na sua vertente comunitária, faculta ao ser humano a noção de responsabilidade social, suportando o crescimento pessoal e social em termos de aceitação, suporte e relações positivas. (HUGHES; WILSON, 2004)

Encarando a escola como uma comunidade, estes benefícios podem também ser observados na expressão dramática em contexto escolar. No entanto é necessário ter-se algumas considerações ao abordar-se a expressão dramática no meio escolar. O teatro na escola pode ser visto como um instrumento pedagógico e como uma ferramenta performativa, artística. (CALDERÓN GÓMEZ, 2014; WOODSON, 2004) Por outro lado, para Falcão (2013), o teatro na escola não é ensino artístico, mas sim educação artística, é um facilitador de aprendizagens e não um conteúdo em si. Neste sentido, o objetivo da prática teatral na escola não é conseguir um aluno-ator (ARCOVERDE, 2008), uma vez que o professor de teatro não deve buscar talentos, mas sim querer educar através do teatro. (ABREU, 2014) Porém, apesar da lógica teórica destes argumentos, predomina, nas escolas, a lógica performativa orientada para a animação das atividades natalícias e outras de fins de ciclos. Falcão (2013) realça a ideia de que um “projeto de teatro não termina no dia em que se faz a apresentação, pelo que o produto é parte de um processo que se prolonga”. Torna-se, por isso, fundamental criar-se um equilíbrio saudável entre o processo e o fim, até porque as apresentações finais trazem também benefícios ao desenvolvimento das crianças. (HUGHES; WILSON, 2004)

A perspetiva de Abreu (2014), de que o teatro é um elemento fundamental na educação artística, não parece ser de todo desadequada. As habilidades e conhecimentos adquiridos na prática teatral podem ser extrapoladas para a vida quotidiana, proporcionando novas adaptações desenvolvimentais. (HUGHES; WILSON, 2004) Essa também é a opinião de Costa (2004), que considera que no jogo teatral podemos entrar numa situação imaginária, no contexto da ficção, embora, muitas vezes, tenhamos que atuar sobre as realidades concretas e reais; contudo, a ficção não deixa de ser uma possibilidade de construção de alguns conhecimentos.

É, pois, neste mundo imaginário que conseguimos dar asas à nossa imaginação e criatividade, as quais, segundo a Unesco (2006), estão em todos os seres humanos. Surge aqui o jogo, enquanto processo criativo, que usa tanto a imaginação como a imitação. (CAVASSIN, 2008) O jogo possibilita uma infinidade

de experimentações, das quais destacamos o erro. Este, enquanto instrumento dramático, é uma experiência educativa que provoca importantes mudanças nas crianças, incrementando-lhes a vontade de continuar a explorar e que logo se transfere para outras atividades, repercutindo-se na sua vida. (CALDERÓN GÓMEZ, 2014) Assim, podemos entender o erro como uma aprendizagem, aprender a cair para mais facilmente nos levantarmos.

Para além do erro, o jogo convida à exploração do espaço íntimo e da relação com o outro. (CALDERÓN GÓMEZ, 2014) O conhecimento do eu, do meu corpo, é a base para o conhecimento do outro e, desta forma, para o relacionamento com o outro. Através do jogo em grupo, é possível desenvolver o trabalho em equipa e a reduzir as inibições da exposição (TORRES, 2008), além de que, segundo Calderón Gómez (2014), a competitividade desaparece.

Na sua investigação sobre as significações que os alunos dão acerca da sua experiência na disciplina de Teatro na escola da Ponta do Sol, na ilha da Madeira, Abreu (2014), enquanto professor de teatro, encontrou benefícios para o desenvolvimento pessoal e para o desenvolvimento artístico e cultural. No que se refere ao desenvolvimento pessoal, os alunos da escola da Ponta do Sol mencionaram terem ganho habilidades tais como a capacidade de comunicação, a criatividade, a capacidade de liderança, a autoestima e melhorias nos relacionamentos pessoais; em termos de desenvolvimento artístico e cultural, foram beneficiadas a linguagem corporal e verbal, a interpretação de personagens, a improvisação e a cultura geral. (ABREU, 2014)



DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS À PERCEÇÃO DA REALIDADE

A ideia de representação social vem-nos da sociologia e da antropologia, que levaram Moscovici a desenvolver o conceito enquanto

metodologia científica, rompendo com a hegemonia da escola behaviorista. (ALEXANDRE, 2004; ALVES-MAZZOTTI, 2008)

A definição de representação social é difícil e complexa, não havendo consenso na comunidade científica, embora aos olhos de Moscovici, a imprecisão do conceito é positiva e necessária, e é uma definição aberta a mais ideias. (VALA; CASTRO, 2013) Para Jodelet (1984, p. 360), uma representação social, independentemente da sua forma mais ou menos complexa, quer diga respeito a um sistema de referências para interpretar acontecimentos, quer sirva para criar categorias que classifiquem circunstâncias, será sempre “uma forma de interpretar e de pensar a nossa realidade cotidiana, uma forma de conhecimento social”. Neste sentido, Franco (2004) assume que as representações sociais são elementos simbólicos expressos por palavras ou gestos, com o intuito de expor pensamentos, percepções ou opiniões, sendo aquelas, portanto, uma forma de conhecimento prático. (SPINK, 1993)

As representações sociais são constituídas por dois processos intimamente ligados: a objetivação e a ancoragem. (JODELET, 1984; VALA; CASTRO, 2013) A objetivação pode ser entendida como o processo que “dá uma textura material às ideias, faz corresponder palavras às coisas, dá corpo aos esquemas conceituais”. (JODELET, 1984, p. 367) Relativamente à ancoragem, esta é, segundo Vala e Castro (2013, p. 588), a “classificação de ideias, coisas ou pessoas em categorias”. Ligados, esses dois conceitos representam o processo e o produto de dar corpo aos nossos pensamentos e, concomitantemente, guardá-los em “caixinhas”, ou categorias. Porém, é de referir que nem todo o conhecimento deve ser considerado como uma representação social, sendo que para tal é necessário haver uma interpretação, uma ação sobre a realidade. (ALEXANDRE, 2004) Quando se fala em representações sociais, é imprescindível ter em consideração o meio social. Para Spink (1993), o indivíduo não é apenas produto nem produtor independente, uma vez que as representações sociais são também resultado do meio onde surgem. Assim, ainda que as representações sejam tratadas pelo indivíduo de forma pessoal, elas são influenciadas pelo mundo social.

As representações sociais têm vindo a ser utilizadas em larga escala enquanto método de investigação. Neste campo, elas servem a apreensão de um conteúdo e seu sentido, de forma a organizar e hierarquizar este conteúdo como produto.

(ALVES-MAZZOTTI, 2008) Sendo, pois, um meio de compreender a opinião do indivíduo sobre um determinado tema ou fenômeno, parece pertinente aplicar este método no contexto educativo. Alves-Mazzotti (2008, p. 20) refere que para se mudar a realidade educativa é necessário restituir às pessoas um lugar neste mundo social, sendo que o estudo das representações sociais “parece ser o caminho”.



MÉTODOS

OBJETIVOS

O objetivo principal da investigação, base do presente artigo, é a inventariação de benefícios que a prática da expressão dramática traz para as crianças pertencentes ao Clube de Teatro do Instituto Educativo de Lordemão (Coimbra, Portugal), no ano letivo 2015/2016, à luz das representações dos seus pais, professores e das próprias crianças. Neste sentido, pretendemos saber quais as significações dadas pelos alunos à sua prática teatral, mas também a visão dos adultos que fazem parte dos seus contextos familiares e escolares.

Pretendemos, ainda, perceber até que ponto os benefícios do teatro são extrapolados para o contexto escolar e para casa.

Objetivamos também, com base nos benefícios da expressão dramática, discutir a importância desta prática no contexto escolar enquanto fator positivo de desenvolvimento global.

AMOSTRA

Os participantes desta investigação dividem-se em três grupos: alunos participantes do Clube de Teatro das atividades extracurriculares do Instituto Educativo de Lordemão; docentes; e pais desses mesmos alunos.

Dos 21 alunos do clube de teatro, foram selecionados sete: quatro raparigas; três rapazes, com idades compreendidas entre os 11 anos e os 14 anos. A seleção desses alunos aconteceu segundo a disponibilidade e vontade dos alunos em participarem. Cada um dos alunos remeteu um consentimento informado devidamente rubricado pelo(a) encarregado(a) de educação. O número de adultos participantes nesta investigação é de oito: quatro professores (três mulheres e um homem); e quatro mães. Mais uma vez, a seleção dos participantes ocorreu segundo a vontade e a disponibilidade em participar.

Totalizada a amostra, contamos com 15 participantes.

INSTRUMENTO

Esse estudo tem por base uma entrevista semiestruturada compósita, uma vez que é constituída pelas mesmas questões para os três grupos. A entrevista, composta por oito questões, visa entender as representações que alunos, docentes e pais têm sobre a vivência teatral e os seus benefícios. Das oito questões da entrevista, duas servem a identificação (nome; tempo de pertença ao clube de teatro), e as demais abertas (diferenças sentidas desde a entrada no clube até ao momento da entrevista; caracterização da vivência dos alunos no grupo; benefícios gerais da prática teatral; aprendizagens efetivadas com a prática teatral e comparação dos comportamento dos alunos/filhos com outros alunos/filhos; comportamento em contexto sala de aula/em casa; disciplinas de melhor aproveitamento e gosto).

Essa entrevista era composta por questões sensivelmente idênticas para os três grupos da amostra, tendo apenas ligeiras alterações em algumas questões de

natureza lógica – por exemplo, aos docentes pede-se para caracterizar o comportamento em sala de aula e aos pais pede-se o mesmo mas em casa.

Ao estruturarmos a nossa entrevista, já havíamos postulado algumas hipóteses sobre os benefícios da vivência do teatro, que orientaram as questões a colocar: a questão sobre as diferenças sentidas em relação ao antes da pertença ao clube e o agora serve para encontrar melhorias em aspetos do desenvolvimento geral (e.g.: “melhorei a relação com os meus colegas”, “houve uma mudança no controlo do nervosismo e ansiedade”, “aprenderam a expressar-se melhor” etc.); a pergunta sobre os potenciais benefícios do teatro e a questão sobre aprendizagens realmente efetivadas pelo teatro (com comparação aos colegas de turma/outros filhos) servem o mesmo propósito da questão anterior – melhorias em aspetos do desenvolvimento global –, mas fazendo um paralelo direto com o teatro, isto é, o que o teatro realmente pode trazer e trouxe às crianças (e.g.: “o teatro melhorou a postura corporal”, “aprendeu a trabalhar em equipa” etc.); com a pergunta da caracterização da vivência dos alunos no grupo, pretendemos encontrar indicadores de bem-estar (e.g.: “gostei muito de fazer teatro”, “o meu filho mostrava estava sempre entusiasmado no dia do clube” etc.); a pergunta acerca do comportamento em casa e na sala de aula, para os pais e os professores respetivamente, visam procurar benefícios que a prática teatral pode trazer nestes dois contextos (e.g.: “colocam mais dúvidas”, “ajuda nas tarefas de casa” etc.); a questão acerca do gosto e aproveitamento na escola tem como intuito a caracterização das crianças enquanto alunos, ou sujeitos de avaliação escolar (e.g.: “sou bom a português”, “gosto muito de ciências” etc.).

Neste sentido, podemos fazer uma categorização prévia das respostas: melhorias em termos desenvolvimentais e de bem-estar; melhorias no comportamento em casa; melhorias nas aprendizagens escolares. No entanto, sendo as perguntas abertas à discussão, não vedámos a possibilidade de encontrar outras categorias no decorrer das entrevistas.

PROCEDIMENTOS

Em primeiro lugar, foram realizadas entrevistas aos alunos, no último dia do clube de teatro do ano letivo 2015/2016. As entrevistas aconteceram no espaço que habitualmente era utilizado para as sessões de teatro, sendo cada aluno chamado individualmente a responder às questões. As entrevistas com os alunos duraram cerca de sete minutos cada, perfazendo um total de 50 minutos de material para analisar. Este material foi recolhido com recurso a um computador portátil.

Findo o ano letivo, procedeu-se às entrevistas a pais e professores dos alunos participantes do clube de teatro. Dadas as características destes, as entrevistas foram, em média, mais longas que as dos alunos, somando um total de 50 minutos de entrevistas aos pais e 40 minutos aos professores. Em suma, obtivemos 140 minutos de entrevistas para a realização desta investigação. As entrevistas aos docentes e pais foram gravadas com o recurso a um gravador de som.

Recolhidos os dados, procedeu-se a uma análise de conteúdo das entrevistas. Essa análise considerou a “frequência com que ocorrem determinados objectos [...] e as características ou atributos que são associados aos diferentes objetos”. (VALA, 1986, p. 108) Esses dois tipos distintos de análise permitem-nos discutir os resultados quanto à frequência com que determinado benefício da prática teatral é referido por alunos, pais e docentes, em grupos independentes e enquanto grupo uno, assim como o conteúdo explícito desses benefícios, enquanto fator positivo do desenvolvimento humano.

Para chegar aos conteúdos e consecutiva quantificação das nossas categorias e seus diferentes níveis de análise, usámos unidades de registo semânticas (VALA, 1986), uma vez que nos permitem absorver o tema do discurso e não necessariamente palavras específicas, tendo assim uma unidade, como o descreve Morin (1969 apud VALA, 1986, p. 114) “en esprit et non à la lettre”.

Tal com o refere Vala (1986), a análise de conteúdo pode ser realizada com categorias *a priori*, *a posteriori* ou combinando estes dois processos. Uma vez que tínhamos já perspectivado algumas hipóteses, procedemos à análise de conteúdo

das entrevistas considerando as categorias estipuladas *a priori*, é dizer, os benefícios do teatro em termos de aspetos de desenvolvimento, em termos de comportamento em contexto escolar e do comportamento em casa. Procurámos, desta forma, detetar a presença ou ausência destas categorias. (VALA, 1986)

Uma vez que o nosso guião de entrevista é composto por questões abertas, o material recolhido “pode contribuir para a reformulação ou alargamento das hipóteses”. (VALA, 1986, p. 112) Neste sentido, para além da presença e ausência das categorias previamente formuladas, abrimos a possibilidades de encontrar outras categorias – categorias *a posteriori* – resultando, assim, num tratamento misto dos conteúdos.

RESULTADOS

Das três categorias estabelecidas *a priori*, verificamos de facto a presença de duas delas: benefícios da prática teatral em aspetos do desenvolvimento e no comportamento escolar. Ainda que esta segunda categoria prevista tenha sido encontrada, ela não foi aqui usada como categoria principal. Isto é, verificamos a presença de melhorias no comportamento escolar, mas encontramos também benefícios na aprendizagem de conteúdos curriculares. Assim sendo, criamos uma categoria mais abrangente, na qual se encontram as melhorias no comportamento e a aprendizagem de conteúdos curriculares enquanto subcategorias: benefícios nas aprendizagens escolares.

Para além dessas duas categorias, encontramos, *a posteriori*, a presença de benefícios da prática teatral na melhoria de habilidades específicas da expressão dramática.

Neste sentido, os resultados da análise do conteúdo das entrevistas realizadas, que podemos observar no Quadro 1, podem ser divididos em três categorias principais: 1) benefícios nas habilidades específicas do teatro; 2) benefícios em aspectos de desenvolvimento; e 3) benefícios nas aprendizagens escolares. Dentro de cada uma das três categorias principais, encontramos os nossos benefícios propriamente ditos, ou unidades de análise.

Quadro 1 - Categorias e unidades de análise

Categoria	Unidades de análise (subcategorias)
Teatro	Representação e Interpretação
	Exposição Pública
	Utilização da voz
	Improvisação
Aspetos do desenvolvimento	Controlo emocional
	Memória
	Persistência
	Desenvolvimento Motor
	Autoestima
	Bem-estar
	Maturidade/ Responsabilidade
	Sair do mundo quotidiano
	Comunicação
	Relação com os Pares
	Trabalho em Equipa
Aprendizagens escolares	Comportamento Participação Dicção
	Currículo Escolar Português Educação Visual História Teatro

Fonte: elaborado pelo autor.

É de referir que nas diferentes categorias se podem encontrar habilidades que, sendo específicas do teatro, também podem ser específicas do contexto escolar ou vice-versa. Porém usámos como critério a referência rigorosa da enunciação

feita pelos participantes, por exemplo, quando se fala em “dicção na sala de aula”, é rigorosamente na sala de aula, ainda que a dicção seja também uma habilidade importante no teatro. Ainda, é de salientar que estas qualidades que os inquiridos referiram como benefícios do teatro foram, praticamente todas, adquiridas pelos alunos. No entanto devemos referir que foram também apresentadas sugestões de professores para unir o teatro às disciplinas de História e de Educação Visual, como forma de aprendizagem de conteúdos destas disciplinas. Estas sugestões não foram de facto postas em prática, sendo, portanto, hipotéticos benefícios do teatro.

Portanto, passamos à explanação dos nossos resultados, divididos nas três categorias principais já referidas.

HABILIDADES ESPECÍFICAS DO TEATRO

Esta categoria, verificada *a posteriori*, refere-se a conteúdos de natureza específica do teatro. Divide-se em quatro níveis de análise: a representação e interpretação; a exposição pública; a utilização da voz; e a improvisação, como pode ser observado no Quadro 2, com a referência ao número de alunos, docentes e professores que evocaram cada um dos níveis como um benefício da prática dramática.

Quadro 2 - Benefícios da expressão dramática nas habilidades específicas do teatro

Categoria	Unidades de análise	n° de ocorrências			Total
		A	D	P	
Teatro	Representação e Interpretação	7	1	1	9
	Exposição Pública	1	2	2	5
	Utilização da voz	4	1	0	5
	Improvisação	1	1	0	2
Nota. A=Alunos; D=Docentes; P=Pais.					

Fonte: elaborado pelo autor.

O primeiro nível, representação e interpretação, diz respeito às qualidades de estar em palco e interpretar personagens. A interpretação é aqui considerada como a habilidade de *“representar várias personagens [...], sentes como elas, pensas como elas”* ou *“tentar encontrar características que um papel tem em comum comigo [...], assim é mais fácil interpretar”*, na ótica de alunos. Neste nível também se insere o estar em palco, ou melhor dizendo *“o saber estar em palco, o respeito do outro que está em palco comigo”*, como o refere uma docente. Esse saber estar em palco difere da exposição por se referir à percepção daquilo que se está a fazer e de que modo se faz, sem pensar no que o público está a ver, isto é, o estar em palco refere-se ao eu-comigo e não ao eu-perante o outro. A representação e interpretação foram as qualidades que os alunos referiram mais vezes como um dos benefícios da prática da expressão dramática. Na verdade, todos eles referiram essas habilidades como uma das aprendizagens adquiridas no teatro.

Uma segunda habilidade assinalada pelos inquiridos foi a exposição pública, que aqui entendemos como o ato de estar num palco perante uma plateia a representar uma peça de teatro. Como refere uma mãe sobre o seu filho: *“ele aprendeu a estar mais à vontade perante um público”*; ou seja, ganhou alguma confiança em si, ligada também à autoestima. Uma aluna diz ainda que *“antes tinha sempre um bocado de medo de andar no palco... E quando senti pela primeira vez o subir a palco, no grupo de teatro, eu... Gostei e já não estou com medo”*.

A terceira habilidade tida como um benefício do teatro diz respeito à utilização da voz. Como o define uma docente, é *“o saber colocar a voz, que é também saber respeitar a nossa fisionomia, o gritar, mas saber gritar, o falar alto, mas saber falar alto, o falar à rouco, mas saber falar à rouco”*. Neste sentido, alguns alunos referiram ter aprendido a controlar a voz, que nas suas palavras é o *“saber [...] exprimir-me melhor, falar melhor”* ou *“aprendi a projetar a voz”*, ou ainda, *“aprendi a falar alto”*.

A improvisação é uma competência importante do teatro, a qual uma aluna diz ter adquirido durante a pertença ao grupo. Uma docente refere ainda a importância desta qualidade, pois *“ter essa capacidade para perante um problema não entrar em pânico e facilmente resolver”*, referindo que tal pode ser importante *“para o resto da vida”*.

ASPETOS DO DESENVOLVIMENTO

A segunda categoria encontrada na análise de conteúdo das entrevistas concerne aos benefícios do teatro em aspetos do desenvolvimento humano. Nesta categoria, encontram-se tanto indicadores de felicidade, como habilidade pessoais e sociais. Nesta categoria, da qual podemos ver os diferentes níveis e números de evocações de pais, docentes e alunos no Quadro 3, inserem-se, por ordem de maior número de ocorrência: o bem-estar; a relação com os pares; o controlo emocional; a maturidade/responsabilidade; o trabalho em equipa; a comunicação; a persistência; a autoestima; o desenvolvimento motor; o sair do mundo quotidiano; e a memória.

Quadro 3 - Benefícios da expressão dramática em aspetos de desenvolvimento

Categoria	Unidades de análise	n° de ocorrências			Total
		A	D	P	
Aspetos do desenvolvimento	Controlo emocional	5	1	2	8
	Memória	1	0	0	1
	Persistência	1	0	2	3
	Desenvolvimento Motor	0	1	1	2
	Autoestima	0	1	2	3
	Bem-estar	7	2	3	12
	Maturidade/ Responsabilidade	4	3	1	8
	Sair do mundo quotidiano	1	0	1	2
	Comunicação	2	1	1	4
	Relação com os Pares	6	2	3	11
Trabalho em Equipa	4	0	1	5	
Nota. A=Alunos; D=Docentes; P=Pais.					

Fonte: elaborado pelo autor.

A primeira habilidade que encontramos no Quadro 3 é o controlo emocional, tendo sido referido por um número significativo de inquiridos, oito. Nesta subcategoria, encontramos referências à “redução da timidez”, por uma docente e vários alunos.

Nas palavras de um aluno, “antes era aquele miúdo tímido que não queria brincar com ninguém. Agora sou aquele miúdo tímido que não tem medo de brincar com ninguém”. Já uma aluna diz que “[com o teatro] aprendi a controlar o nervosismo”, e neste mesmo sentido, uma mãe menciona que a filha aprendeu a “dominar os medos de estar perante um desconhecido”. Uma docente referiu ainda que, dentro da regulação emocional, “o teatro ensina-nos [...] a saber acalmar e respirar”.

Destacamos o facto de a memória ter sido evocada apenas por um aluno, dizendo que a expressão dramática “melhora a memória. De certeza, treina a memória”. Esse aluno referiu a melhoria da memória através da aprendizagem de falas textuais.

Outra habilidade que a expressão dramática potenciou nestas crianças é a persistência. Uma mãe refere que a filha está mais “persistente”, o que é corroborado por outra mãe que acrescenta que a filha consegue, agora melhor, “focar-se em objetivos”.

O desenvolvimento motor surge nesta lista por referência de uma docente e de uma mãe. A mãe disse-nos: “noto-a [a filha] diferente, até a nível da postura corporal, [...] tem agora uma postura mais correta e acho que isso também se prende com o facto de ela ter estado no clube de teatro”. A docente acrescenta que o teatro traz também benefícios como “o conhecimento do eu [...] a todos os níveis: do corpo, da presença, [...] da aceitação do corpo do outro face ao meu”.

A autoestima foi também um elemento melhorado pela prática da expressão dramática. Uma mãe conta-nos que “[a filha] melhorou [...] o estar mais segura de si, porque se me dissessem no início do ano que [ela] quer representar um personagem, [...] [a mãe pensou] vai mas depois vai desistir”, ao que outra mãe acrescenta que a sua filha é “muito mais confiante quando está com alguém estranho, normalmente a reserva dela faz com que se cale [...] acho que ajudou [a filha] a liberta-se mais um bocadinho”. A docente, por seu lado, referiu de forma genérica que com o teatro as crianças “ganham uma autoestima muito grande”.

O bem-estar surgiu em praticamente todas as entrevistas (exceto duas). Quando questionados sobre a vivência do grupo de teatro, pais, docentes e alunos não hesitaram em responder de forma positiva. Mães disseram que “via muita alegria

e muita vontade em não faltar ao grupo”, sendo que “mesmo em momentos de avaliação, [a filha] tinha sempre tempo para o teatro”. Uma docente notou que “gostavam e mostravam entusiasmo em cada semana”. Da parte dos próprios alunos participantes do clube, as respostas “adorei”, “muito agradável”, “espetacular” ou “marcou-me muito” confirmam o bem-estar sentido na pertença ao grupo. Houve até uma aluna que questionou “será que o teatro vai continuar?” ou outro aluno que simplesmente disse “não vou deixar o teatro”. Já uma mãe, quando questionada sobre os potenciais benefícios do teatro, respondeu que “quanto mais não seja: divertir-se”, e que vai ao encontro da opinião de outra mãe, “eu não sei se ele tem muito jeito ou não, mas a mim o que me interessa é que ele se sintam bem, [...] o objetivo é sempre a felicidade”.

O desenvolvimento das crianças visa a sua adaptação à futura vida adulta, para a qual a maturidade entra como um elemento fulcral. Nesta senda, a maturidade/responsabilidade foi também uma das qualidades que tanto pais como docentes como alunos afirmaram ter evoluído. Quando questionado sobre as diferenças entre o antes da pertença ao clube e o agora, um aluno assegura que está “um pouco mais responsável”, afirmação corroborada por uma docente que refere que os alunos mostraram “um grande sentido de responsabilidade” na pertença ao grupo. Uma outra docente afirma que “há uma aquisição de uma maturidade diferente daquela que se assiste no início do ano letivo”.

Uma característica interessantíssima do teatro é a possibilidade de ser-se outro, ou mesmo outra coisa (não necessariamente humana). É neste sentido que uma mãe refere como benefício do teatro a possibilidade de “sair do muito real, palpável do dia-a-dia [...] colocar-se nesse mundo da arte”, sendo, portanto, uma oportunidade única, como refere esta mãe, de “extravasar”. Um aluno do grupo referiu ter gostado imenso das “histórias” que criávamos nas sessões do clube.

Uma outra competência estimulada pela expressão dramática é a comunicação, quer simplesmente em termos de voz, como de expressão. Neste sentido, uma mãe refere ter notado diferenças na filha na “forma como transmite as ideias”. Alguns alunos referiram que agora conseguem “expressar melhor as ideias”. Uma docente alerta ainda para a virtude da “capacidade de comunicação, para públicos maiores ou menores, [...] e repercute-se para toda a vida”.

Quanto à relação com os pares, depois do bem-estar, foi a competência mais referida pelos inquiridos, havendo alusões a ela por pais, docentes e alunos. Uma das alunas disse que das coisas que mais tinha gostado eram “*os amigos a contracenar [com ela]*”, uma vez que já lá tinha amigos. Mas outros dois alunos declararam ter “*feito novos amigos*”, dado que “*o teatro ajuda a estar com os outros*”, criando, assim, “*ligações com os colegas do teatro*” que não serão necessariamente os colegas de turma, o que parece ser comprovado por uma mãe quando afirma que o teatro possibilita o “*convívio e relação de pares com novos amigos*”.

Por último, mas não menos importante, vem o trabalho em equipa. O trabalho em equipa foi referido por alunos e pelos seus pais como um benefício da expressão dramática. Uma aluna confessou que das coisas que mais gostou foi o “trabalho em grupo”, ao que outra aluna acrescenta que aprendeu “*muito, mas sobretudo que nos devemos sempre apoiar uns aos outros*”. Uma docente completa dizendo que o teatro ajuda a criar uma “*consciência de grupo e da responsabilidade pessoal no grupo*”.

APRENDIZAGENS ESCOLARES

Esta terceira categoria principal, que se refere às aprendizagens escolares, está dividida em duas subcategorias: comportamento; e currículo, como se pode observar no Quadro 4. O comportamento refere-se às qualidades dos alunos, melhoradas, ou adquiridas com a prática de teatro, sendo elas a participação e a dicção. O currículo escolar refere-se especificamente à aprendizagem de temas do currículo escolar, com base na experiência da expressão dramática. Dentro do currículo escolar, referiu-se a disciplina de Português como tendo sido beneficiada pelo teatro; as três restantes, Educação Visual; História; e Teatro são sugestões dos professores para possíveis benefícios do teatro nessas disciplinas.

Quadro 4 - Benefícios da expressão dramática em aprendizagens escolares

Categoria	Unidades de análise	nº de ocorrências			Total
		A	D	P	
Aprendizagens escolares	Comportamento				
	Participação	2	1	0	3
	Dicção	0	1	0	1
	Currículo Escolar				
	Português	3	0	2	5
	Educação Visual	0	1	0	1
	História	0	2	0	2
	Teatro	0	1	0	1
Nota. A=Alunos; D=Docentes; P=Pais.					

Fonte: elaborado pelo autor.

Iniciando com a participação, esta alteração no comportamento em contexto de sala de aula foi mencionada por duas alunas que enunciaram o mesmo progresso, dizendo que *“antes de entrar para o teatro, quando tinha alguma dúvida [...], tinha sempre algum receio [em expô-la]”*, mas que acabou por se desvanecer, conta esta aluna que faz parte de um grupo de teatro há três anos. E de facto, esta ideia é confirmada por uma docente, afirmando que, em contexto de sala de aula, *“todos eles são alunos bastante tímidos, ou eram. E é algo que conseguiram superar, [...] é visível, [...] não parece que seja uma mera coincidência, [...] parece [...] que tem a ver com o trabalho que foi desenvolvido no grupo de teatro”*.

Em relação à dicção, qualidade imprescindível do teatro, uma docente refere que *“a capacidade de dicção [...] também é uma questão que [o teatro] ajudou e tem vindo a melhorar com o trabalho feito no clube”*.

Agora, no que diz respeito ao currículo educativo, vários pais e alunos referiram que o conhecimento na disciplina de Português melhorou, pois, no final do ano letivo, foi apresentado o *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, em versão adaptada para crianças. (FARIA, 2008) Neste sentido, os alunos referiram como um dos benefícios da pertença ao grupo de teatro o facto de poder *“levar o Auto*

da *Barca do Inferno*” que alguns irão necessitar “*para o ano*”. Uma mãe acrescenta que, “*numa situação muito engraçada*”, a filha, que transita no ano letivo 2016/2017 para o 8º ano, quando confrontada com a matéria de exame nacional de português, lhe disse “*ah, eu já sei isto*”. Essa mãe afirma que a filha tem “*uma noção muito grande de toda a história, do objetivo do autor*”, possibilitando-a assim a dar “*um salto grande, inclusivamente em relação aos colegas do 9º ano que tinham estudado a obra, porque é abordada de uma outra forma*”.

Relativamente à possibilidade de ligar o teatro à Educação Visual, uma docente desta disciplina, quando questionada sobre esta hipótese, respondeu: “*claro que é possível, nomeadamente a nível de cenários e adereços*”, uma vez que “*essa sensibilidade estética e artística que existe [na disciplina] acaba por, de uma forma indireta, estar presente*”. Essa docente menciona ainda que “*é óbvio que poderá haver uma intervenção mais direta*” da disciplina de Educação Visual no clube de teatro, porém “*na disciplina não é fácil devido à carga horária*”, rematando que “*se não tivéssemos que cumprir um programa, seria interessante*”.

Em relação à disciplina de História, um docente, projetando as potencialidades do teatro nesta disciplina, refere que um aluno com 12 anos “*não consegue perceber o que é o tempo histórico, [...] consegue [...] compreender o que é o tempo cronológico, o minuto, o segundo, o século*”. Para colmatar esta falha “*seria muito útil fazer dramatizações dos tempos históricos*”, pois, é “*difícil fazer compreender a um aluno de 12 anos [...] o que era a realidade há 2000 anos atrás, [...] o que era acordar de manhã e não ter um frigorífico, iogurtes, [...] um telemóvel*”. Neste sentido, o docente de História assegura que “*aí, o teatro poderia ser uma forma muito interessante dos alunos perceberem essas realidades temporais completamente diferentes*”.

Para concluir, incluímos na categoria contexto escolar o Teatro. Apesar da educação teatral não fazer parte das disciplinas obrigatórias do ensino básico português, uma docente reivindica que “*o teatro deveria constar dos currículos dos alunos*”, justificando esta posição com os benefícios que a expressão dramática traz a quem a pratica.

DISCUSSÃO

Iniciaremos a nossa discussão falando das categorias formuladas *a priori* e aquelas de facto encontradas com a análise de conteúdo.

Devemos anotar, desde logo, que não foi encontrada a categoria do comportamento em casa. Havíamos formulado esta questão, porém, segundo os pais entrevistados, parece não haver benefícios significativos do teatro repercutidos no comportamento ou atitude dos filhos em casa, pelo menos que eles tivessem percebido. Tal poderá ter várias explicações, como por exemplo o espaço temporal de prática teatral. A não ocorrência dessa categoria poderá dever-se ao facto de apenas termos questionado os pais e não as próprias crianças. Por outro lado, é de salientar que na revisão da literatura efetuada para esta investigação não encontramos nenhuma referência a benefícios do teatro em contexto familiar. No entanto, apesar de não haver referência a modificações no seio familiar, as diferentes qualidades adquiridas em termos de desenvolvimento pessoal poderão, de forma mais ou menos direta, influir na criança no seu meio familiar. Por exemplo, o desenvolvimento dos níveis de maturidade, também encontrado em Hughes e Wilson (2004) e referenciado por uma mãe, podem, pelo menos a longo termo, afetar a atitude da criança em casa.

Dada a natureza aberta das questões da entrevista, possibilitou-se o surgimento de categorias *a posteriori*, criando assim o nosso sistema de categorização misto. Anotamos, então, que no decorrer da análise de conteúdo às entrevistas surgiu a categoria dos benefícios da expressão dramática nas habilidades específicas do teatro, inexistente aquando da formulação dos objetivos. Na verdade, parece ser bastante lógico que praticando teatro se melhora as qualidades dessa arte, e que aliás é um facto recorrente ao longo da literatura: a melhoria na improvisação (CAVASSIN, 2008; FALCÃO, 2013), na interpretação (ABREU, 2014; HUGHES; WILSON, 2004), na utilização da voz (ARCOVERDE, 2008) e na exposição pública (TORRES, 2008) são habilidades desenvolvidas no decurso da prática teatral e corroboradas pela literatura. Contudo o facto de esta categoria não ter sido previamente formulada justifica-se pelo nosso posicionamento ideológico em relação à prática teatral em contexto escolar e educativo. Tal como já anteriormente

mencionado no enquadramento concetual, e na linha de Arcoverde (2008), que defende que o objetivo não é conseguir criar um aluno-ator, consideramos que o desenvolvimento das competências teatrais ocupa um plano secundário em relação às demais que dela podem surgir. Aliás, num sentido mais global, o teatro na escola não deve ser considerado como ensino artístico (FALCÃO, 2013), uma vez que não é objetivada a passagem de conteúdos. Aquilo que se pretende, a nosso ver, é criar um espaço alternativo à escolarização dentro da própria escola. Um lugar onde as crianças possam desenvolver capacidades de uma forma diferente daquilo que habitualmente se sucede em contexto de sala de aula. Com isto, não queremos negar a importância do desenvolvimento cognitivo que acontece na escola, tampouco negligenciar a sua função para o desenvolvimento das crianças. No entanto, na nossa perspetiva, o atual currículo educativo praticado nas escolas portuguesas está aquém de promover um desenvolvimento global das crianças. Este, devendo incluir aspetos cognitivos, sociais, emocionais e físicos de uma forma integrada, abre espaço e torna pertinente a expressão dramática na escola, já que integra todos estes aspetos do desenvolvimento de forma ecuménica. (FIGUEIRA, 2002; MIRANDA et al., 2009; OLIVEIRA; STOLTZ, 2010; TORRES, 2008)

Enquanto a sala de aula pode ser questionada enquanto meio limitador do potencial das crianças, por não explorar o seu desenvolvimento como um todo, a expressão dramática pode influenciar positivamente a dinâmica das aulas e dos seus conteúdos. Nas entrevistas que realizámos, vários participantes referiram a apresentação do *Auto da Barca do Inferno* como um fator positivo para o conhecimento mais ou menos avançado desta obra. E, de facto, a teatralização de uma obra permite uma aprendizagem prática, vivida, que não será igualada de nenhuma outra forma. Assim, na expressão dramática pode aprender-se o texto dramático (ARCOVERDE, 2008), integrante ou não do currículo escolar, assim como outros géneros literários. (MIRANDA et al., 2009) Acrescentamos ainda que, segundo Menegheti e Bueno (2010), o teatro pode ser um facilitador da aquisição da leitura no 1º ciclo. Para além da disciplina de Português, o teatro foi referido como um potencial benefício para as disciplinas de História e de Educação Visual. A ideia da interdisciplinaridade está bastante patente no teatro (ABREU, 2014), sendo interessante imaginar que as diferentes disciplinas e saberes escolares podem ser mesclados, com a objetivo de criar um produto comum. Destacamos a sugestão da junção do Teatro à História por nos parecer

uma ideia interessante, tanto enquanto produto, como processo, e na medida em que a vivência do tempo histórico em aulas de teatro pode efetivamente auxiliar os alunos para a compreensão das diferentes realidades temporais. Daqui pode surgir, como produto final, uma apresentação teatral ou uma simples exposição em contexto de sala de aula.

Relativamente aos benefícios da expressão dramática em aspetos de desenvolvimento das crianças, verificamos um paralelismo entre as 11 habilidades ou qualidades dessa categoria com outros estudos realizados. O facto de termos encontrado qualidades iguais ou semelhantes a outras investigações (ABREU, 2014; ARCOVERDE, 2008; CALDERÓN GÓMEZ, 2014; HUGHES; WILSON, 2004; WOODSON, 2004) demonstra e evidencia que a expressão dramática desempenha um papel potenciador de um desenvolvimento global. As conceções dos pais, alunos e professores sobre os benefícios que o teatro trouxe aos alunos, encaixam-se nos quatro aspetos do desenvolvimento global já referidos: a) emocional (controlo emocional, autoestima, bem-estar); b) físico (desenvolvimento motor); c) cognitivo (memória, maturidade); e d) social (relação com os pares, trabalho em equipa). Desta forma, podemos afirmar que as crianças que participaram no Clube de Teatro do Instituto Educativo de Lordemão se desenvolveram, em maior ou menor grau, de forma integrada. Segundo Abreu (2014, p. 38), a melhor forma de avaliar um projeto de teatro-educação prende-se com o “encantamento” dos alunos acerca do resultado de todo o processo artístico e de que estes “entendam que o teatro os ajudou a crescer como pessoas que criam e geram laços de afetividade”. Neste sentido, e numa análise simples, podemos observar que os pontos “bem-estar” e “relação com os pares” foram os mais referidos pela totalidade dos inquiridos, 11 e 12 vezes, respetivamente, numa amostra total de 15. Mais ainda, se observarmos os números específicos dos alunos, os sete inquiridos manifestaram o seu bem-estar no grupo de teatro e seis referiram melhorias nas relações com os colegas e amigos. Ideia esta também partilhada por uma mãe que nos disse: *“eu não sei se ele tem muito jeito ou não, mas a mim o que me interessa é que ele se sintam bem, [...] o objetivo é sempre a felicidade”*.

Se seguirmos a lógica de avaliação proposta por Abreu (2014), iremos perspetivar a educação teatral como lazer, uma vez que as competências sociais e o sentimento de felicidade são aquilo que se pretende com esta prática. De facto, concordamos

que a prática teatral enquanto momento recreativo e potenciador de um desenvolvimento global deve prevalecer face à lógica de avaliação curricular. Não descuramos, contudo, as exigências do atual modelo educativo escolar, que demanda avaliações quantificadas, assim como um currículo programático definido.



CONCLUSÕES

No seguimento do que temos vindo a defender, não nos restam dúvidas quanto à pertinência da inclusão do teatro nos currículos da educação pré-escolar, ensino básico, secundário e superior, tal como o defende também Figueira (2002). Esta posição é parcialmente corroborada pelo sucedido recentemente no Brasil (AGÊNCIA SENADO, 2016) e no Chile (ALEGREL, 2016), que incluíram o teatro como disciplina obrigatória nos 2º e 3º ciclos.

Indo ao encontro de Santomenna (2011, p. 95), se as escolas estão “seriamente preocupadas com a educação completa das crianças – académica, social e emocionalmente – talvez esteja na altura das escolas avaliarem os benefícios dos programas teatrais”.

Porém, para que tal aconteça, é necessário definir uma linha condutora bem estruturada. Uma linha que respeite as exigências das avaliações escolares, mas que não desrespeite as crianças enquanto seres humanos em desenvolvimento com uma necessidade inabalável: para poderem ser crianças.

Neste sentido, propomos uma lista de recomendações gerais para a inclusão do teatro enquanto disciplina de educação artística no currículo escolar, para o ensino básico e secundários:

- 1) As diferentes disciplinas de educação artística (Educação Visual, Educação Musical, Educação Tecnológica e Educação Teatral ou Expressão Dramática) têm características que lhes são intrínsecas, tal como cada criança na sua

individualidade. Neste sentido, a educação artística deve respeitar as necessidades e preferências dos alunos: a) no segundo ciclo deveriam ser lecionadas, obrigatoriamente, as quatro disciplinas artísticas, divididas pelos dois anos letivos deste ciclo. Isto é, por exemplo, dos 270 minutos semanais preconizados no Artigo 8º do Decreto-Lei nº 139/2012 (BRASIL, 2012), 135 minutos seriam para a Educação Musical e o mesmo número para a Educação Teatral no primeiro ano do ciclo; o segundo ano seria dividido da mesma forma para as duas restantes disciplinas; b) no 3º ciclo, dos 300 minutos alocados às Expressões e Tecnologias, 180 seriam divididos para duas das quatro disciplinas artísticas à escolha do aluno – que já existem, porém 90 são obrigatórios para a Educação Visual e os restantes dependem do projeto educativo de cada escola. Seria de caráter obrigatório a disponibilização das quatro disciplinas pela escola; c) no ensino secundário seriam incluídas as mesmas quatro disciplinas artísticas como opções bienais (10º e 11º) e anuais (12º), relativas às opções c), d) e e) do Anexo IV referente aos Artigos 2º e 16º do *Decreto-Lei nº 139/2012*. (BRASIL, 2012) Seria, portanto, possível aos alunos elegerem a continuação de uma disciplina artística se assim o entendessem.

2) A avaliação dessas disciplinas seguiria o modelo vigente da Secção III do *Decreto-Lei nº 139/2012*: a) para o ensino básico, seriam realizadas as avaliações diagnósticas, formativas e sumativas (apenas interna); b) no ensino secundário, a avaliação seguiria também o mesmo modelo, com as avaliações diagnósticas, formativas e sumativas (apenas interna). No entanto, com uma ressalva igual à Educação Física, constante do nº 4 do Artigo 28º do decreto supracitado. Isto é, a disciplina é tida em conta para efeitos de conclusão do ciclo de estudos, porém, apenas é contabilizada para a média final se o aluno pretender seguir os seus estudos na área da(s) disciplina(s) artística(s) frequentada(s); c) para efeitos de avaliação em todos os ciclos de estudo, deveria ter-se em conta, como referido em Falcão (2013): (i) as áreas artísticas têm uma linguagem própria e subjetiva que deve estar refletida na avaliação e (ii) que o produto final é uma parte do processo, pelo que este deve ser tanto ou mais valorizado que o resultado final.

É de referir que estas recomendações são apenas uma base para uma discussão mais aprofundada sobre este assunto, podendo elas servir como orientação para uma implementação efetiva. Dado que a inclusão do teatro nos programas

educativos implica uma reestruturação relativamente profunda nas raízes curriculares, seria recomendável existir um período de adaptação, ou mesmo projetos piloto, em algumas escolas, de forma a averiguar a adequação destas medidas.

Quanto às limitações deste trabalho, de forma a incrementar a validade desse estudo, seria imprescindível aumentar o número da amostra, que nos parece reduzida. Face à população deste estudo, deveriam ter sido entrevistados pelo menos todos os alunos, todos os pais ou encarregados de educação destes alunos, assim como todos os seus docentes. Uma outra forma de incrementar a validade teria sido a execução de uma avaliação diagnóstica aos alunos, de forma a ter uma outra forma de verificar que as aprendizagens referidas nas entrevistas não eram habilidades já possuídas pelos alunos do grupo em análise.

Em termos de fidelidade, esse estudo tem o peso de ser a primeira experiência de análise de conteúdo do autor. Desta falta de experiência podem ocorrer erros de codificação, portanto uma falha na fidelidade infra-codificador.

Quanto às vantagens, os resultados obtidos através da análise de conteúdo das entrevistas refletem benefícios que foram deveras percebidos nas crianças (e no seu entorno) que praticaram teatro durante o ano letivo 2015/2016 no Instituto Educativo de Lordemão. Essa investigação possui também um grau que nos parece muito razoável de validade de conteúdo, uma vez que os benefícios evocados nas entrevistas são benefícios encontrados noutras investigações sobre este tema.

Considerando que poucos autores, apesar de verificarem a importância da inclusão do teatro nos programas curriculares, se arriscam a sugerir formas de o fazer, esse estudo apresenta uma proposta, que, embora pouco detalhada, cumpre com os requisitos legais mínimos para a sua execução.

Por último, a ousadia dessa proposta prossegue os sucessos obtidos no decorrer do processo desta investigação, na medida em que foram notórios, através da prática de expressão dramática, benefícios no desenvolvimento global da população-alvo.

REFERÊNCIAS

- Abreu, J. *O teatro como disciplina de educação artística um projeto na Escola Básica e Secundária da Ponta do Sol*. 2014. 187 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Educação) - Universidade Aberta: Lisboa, 2014.
- Adams, C. *Staging Education: Practices, Problems, and Potentials of Theatre in Education*. 2012. 413 pp. Dissertation (Doctor of Philosophy) - University of Minnesota: Minneapolis, 2012.
- Agência Senado. *Lei inclui artes visuais, dança, música e teatro no currículo da educação básica*. Portal de Notícias. Disponível em: <www.senado.leg.br/noticias>. Acesso em: 03 maio 2016.
- Alegrel, J. *Teatro, una asignatura obligatoria en Chile*. Semana. Disponível em: <www.semana.com/educacion>. Acesso em: 08 jan. 2016.
- Alexandre, M. Uma genealogia do conceito de educação. *Comum*, v. 23, n. 10, p. 122-138, 2004.
- Alves-Mazzotti, A. Representações sociais: aspectos teóricos e aplicações à educação. *Múltiplas Leituras*, v. 1, n. 1, p. 18-43, 2008. Disponível em: <<http://doi.org/10.15603/1982-8993/ml.v1n1p18-43>>.
- Arcoverde, S. A importância do teatro na formação da criança. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 8., 2008. Curitiba. *Anais...* Curitiba: Champagnat, 2008. p. 600-609.
- Boal, A. *Jogos para atores e não-atores*. Brasil: Civilização Brasileira, 2007.
- BRASIL. Lei no 139/2012. *Diário da República* 3476-3491, 2012.
- CALDERÓN Gómez, J. C. Teatro como acontecimento: La importancia del error y del inacabamiento de las cosas en la pedagogía teatral. *Humanidades*, v. 4, n. 1, p. 1-15, 2014. Disponível em: <<http://doi.org/10.15517/h.v4i1.16326>>.
- Cavassin, J. Perspectivas para o teatro na educação como conhecimento e prática pedagógica. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 3, p. 39-52, jan./dez. 2008.
- Costa, A. Teatro - Educação e ludicidade : novas perspectivas em educação Introdução. *Revista Faced*, n. 8, p. 95-108, 2004.
- Falcão, M. Teatro no currículo : avaliar o quê e para quê ? In: ENCONTRO DO CIED, 4.,; ENCONTRO INTERNACIONAL EM ESTUDOS EDUCACIONAIS, 1., 2013. Lisboa. *Atas...* . Lisboa: CIED, 2013. p. 148-164.
- Faria, R. *Auto da Barca do Inferno*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008.
- Figueira, A. O palco da vida: a expressão dramática enquanto instrumento operatório do desenvolvimento das competências sociais. *Psychologica*, 30, p. 187-191, 2002. Extra série - Homenagem ao Professor Doutor Miranda Santos.
- Franco, M. Representações sociais, ideologia e desenvolvimento da consciência. *Cadernos de Pesquisa*, v. 34, n. 121, p. 169-186. Disponível em: <<http://doi.org/10.1590/S0100-15742004000100008>>. 2004.
- Hughes, J.; Wilson, K. Playing a part: the impact of youth theatre on young people's personal and social development. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, v. 9, n. 1, p. 57-72. Disponível em: <<http://doi.org/10.1080/1356978042000185911>>. 2004.

Jodelet, D. Représentations Sociales: Phénomènes, Concept et Théorie. In: MOSCOVICI, S. (Ed.). *Psychologie Sociale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. p. 357-378.

Koudela, I.; Santana, A. Abordagens metodológicas do teatro na educação. *Revista São Luís*, v. 3, n. 2, p. 145-154, 2005.

Menegheti, M.; Bueno, C. Ação e aprendizagem: o teatro como facilitador da socialização na escola. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 22, n. 1, p. 187-204, 2010. Disponível em: <<http://doi.org/10.1590/S198402922010000100014>>.

Miranda, J. et al Teatro e escola: funções, importâncias e práticas. *CEPPG*, v. 1, n. 20, p. 172-181, 2009.

Oliveira, M. de; Stoltz, T. Teatro na escola: considerações a partir de Vygotsky Theater play at school: reflections on Vygotsky. *Educar Em Revista*, 26, p. 77-93, 2010.

Santomenna, D. *Are there benefits of theatre arts programs in schools?* 2011. Dissertation (Thesis) - St. John's University, Nova Iorque, 2011.

Somers, J. Performing Life: case studies in the practice of theatre for development. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, v. 4, n. 1, p. 135-137, 1997.

Spink, M. O conceito de representação social na abordagem psicossocial. *Cadernos de Saúde Pública*, v. 9, n. 3, p. 300-308, 1993. Disponível em: <<http://doi.org/10.1590/S0102-311X1993000300017>>.

Torres, G. *A expressão dramática/teatro como prática nos 2º e 3º ciclos do ensino básico: contributo para a sua caracterização a partir das concepções, comportamentos e percepções numa amostra de professores*. Dissertação (Mestrado em) - Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Lisboa, 2008.

UNESCO. *Roteiro para a Educação Artística*. Lisboa: Autor, 2006.

VALA, J. A análise de conteúdo. In: SANTOS, A. (Ed). *Metodologia das ciências sociais*. Porto: Afrontamento, 1986. p. 101-128.

Vala, J.; Castro, P. Pensamento social e representações sociais. In: VALA J; MONTEIRO, M. (Ed.). *Psicologia Social*. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013. P. 569-602.

Wa'ndeda, M. Change in Two Hours: Theatre for Development with school children in Kampala. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, v. 3, n. 1, p. 93-96, 1998. Disponível em: <<http://doi.org/10.1080/1356978980030109>>. 1998.

Woodson, S. E. Creating an Educational Theatre Program for the Twenty-First Century. *Arts Education Policy Review*, v. 105, n. 4, p. 25-30, 2004. Disponível em: <<http://doi.org/10.3200/AEPR.105.4.25-30>> 2004.

ANA PAULA COUCEIRO FIGUEIRA: é Professora da universidade de coimbra, da faculdade de psicologia e de ciências da educação. (E-mail: apcouceiro@fpce.uc.pt)

<http://orcid.org/0000-0001-5998-3046>

Currículo: <http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=8024514314583808>

RICARDO CARVALHO RODRIGUES: é Mestre em Psicologia da Educação, pela universidade de coimbra, da faculdade de psicologia e de ciências da educação. (E-mail: ricardo.c.rodrigues24@gmail.com)

REPERTÓRIO
LIVRE

A PRESENÇA DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NA CENA CONTEMPORÂNEA DESESTABILIZANDO CONSTRUÇÕES SOCIAIS A RESPEITO DO CORPO

*THE PRESENCE OF THE DISABLED PEOPLE IN
CONTEMPORARY PERFORMANCE DESTABILIZING
SOCIAL CONSTRUCTIONS REGARDING THE BODY*

*LA PRESENCIA DE PERSONAS CON
DISCAPACIDAD EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA
DESESTABILIZANDO CONSTRUCCIONES
SOCIALES RESPECTO AS CUERPO*

MARCIA BERSELLI
MARTA ISAACSSON

BERSELLI, Marcia; ISAACSSON, Marta.
A presença de pessoas com deficiência na cena contemporânea
desestabilizando construções sociais a respeito do corpo.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **365-387**, 2018.1

RESUMO

Em uma sociedade que valoriza padrões corporais relacionados à perfeição e virtuosismo, a partir dos quais a aparência se torna um capital, é possível observar uma contradição social entre a valorização de um corpo-produto e a busca da inclusão das pessoas com deficiência. Como os modos de percepção e significação do corpo interferem na construção social da deficiência? Quais as reverberações de tal construção nas artes da cena, artes que têm no corpo seu elemento principal? A discussão é amparada por abordagens sociológicas a partir dos estudos do sociólogo e antropólogo David Le Breton (2009, 2011). As perspectivas são apresentadas de modo a analisar como a presença de pessoas com deficiências na cena contemporânea pode desestabilizar as construções sociais a respeito do corpo.

PALAVRAS-CHAVE:

Cena Contemporânea.
Teatro. Dança. Corpo.
Deficiência.

ABSTRACT

In a society that values body patterns related to perfection and virtuosity, from which appearance becomes a capital, it is possible to observe a social contradiction between the valorization of the product-body and the search for inclusion of the disabled people. How do the modes of perception and signification of the body interfere with the social construction of disability? What reverberations of such construction in the arts of the scene, arts that have in the body its main element? The discussion is supported by sociological approaches from the studies of the sociologist and anthropologist David Le Breton (2009; 2011). The perspectives are presented to analyze how the presence of disabled people in contemporary performance can destabilize the social constructions of the body.

KEYWORDS:

*Contemporary Performance;
Theater; Dance; Body;
Disability.*

RESUMEN

En una sociedad que valora los patrones corporales relacionados con la perfección y el virtuosismo, desde los cuales el aspecto se convierte en capital, es posible observar una contradicción social entre la valorización de un cuerpo-producto y la búsqueda de la inclusión de las personas con discapacidad. ¿Cómo interfieren los modos de percepción y significación del cuerpo con la construcción social de la discapacidad? ¿Cuáles son las reverberaciones de tal construcción en las artes de la escena, artes que tienen en el cuerpo su elemento principal? La discusión es amparada por enfoques sociológicos a partir de los estudios del sociólogo y antropólogo David Le Breton (2009, 2011). Las perspectivas se presentan para analizar cómo la presencia de personas con discapacidades en la escena contemporánea puede desestabilizar las construcciones sociales a respecto del cuerpo.

PALABRAS-CLAVE:

*Escena contemporánea.
Teatro. Danza. Cuerpo.
Discapacidad.*

O CORPO, seu significado, é um elemento dependente do imaginário social. Quando tratamos do corpo na sociedade contemporânea, o discurso dominante aponta à máxima potência dos corpos. Corpos que têm uma alta performance em suas atividades, mas, mais do que isso, corpos que “aparentam” alcançar esse máximo rendimento. Assim, o discurso dominante atual reconhece que o corpo deve ser e estar malhado, magro, apresentar-se bonito. Para tanto, a indústria oferece vários produtos que tornam o aspecto do corpo próximo do desejado, do aceito, condizente com as expectativas da sociedade: academias para malhar o corpo e queimar gordura, suplementos alimentares e produtos farmacêuticos para o aspecto dos músculos e para que se alcance e mantenha-se o peso ideal, uma infinidade de cosméticos, e as intervenções cirúrgicas que transformam os corpos para que se alcance – de certa forma, em um tempo mínimo, mas não sem sofrimento – os formatos de corpos tidos como padrões. Estes padrões são propagados pela mídia, por meio de seus produtos culturais no cinema, na televisão e no meio publicitário. O padrão corporal determinado atinge, assim, *status* de pretensa naturalidade. Quando um modelo corporal é dado como normal, conseqüentemente seu oposto será classificado como anormal, fora das normas.

Contudo tal referência é específica de determinada sociedade e em determinado tempo, construída e somente colocada em operação a partir do engajamento dos sujeitos que constituem essa sociedade. Assim, historicamente observam-se transformações nos padrões corporais de acordo com épocas, contextos

e tradições.¹ O corpo, enquanto espelho do social, é investigado no campo das ciências sociais, área que nos auxilia na compreensão do que seja o corpo na sociedade contemporânea. Para Le Breton (2011), são múltiplas as significações culturalmente operantes quando fazemos referência ao corpo. Para o autor, o corpo é socialmente construído, “[...] as representações do corpo são representações da pessoa. [...] O corpo é uma falsa evidência, não é um dado inequívoco, mas o efeito de uma elaboração social e cultural”. (LE BRETON, 2009, p. 26) Na amplitude de representações e ambiguidades do referente “corpo”, Le Breton (2009, p. 29) conclui que “[...] em nossas sociedades, nenhuma das representações do corpo faz a unanimidade, nem mesmo o modelo anatomofisiológico”.

Nossos repertórios e vivências marcam os significados que atribuímos ao corpo. As práticas a que tivemos acesso e as representações sobre o corpo com as quais nos deparamos diariamente em nossa formação moldam nossa opinião sobre o que seja o corpo, pautando, assim, nosso imaginário acerca do normal e do desejável. Não são concepções dadas, mas sim naturalizadas, construídas em nossa trajetória na sociedade.

Marcando os limites entre o sujeito e o mundo, em uma sociedade individualista e de consumo, o corpo passa a definir o sujeito. Dessa forma, as identidades são formadas a partir do que se aparenta ser ou ter. O corpo, primeira carta de apresentação, passa a ocupar um espaço importante no qual o indivíduo é reconhecido pela sua aparência, e com ela os significados implícitos como os de o que o corpo é capaz de fazer. Tal *status* do corpo na sociedade contemporânea faz Le Breton (2009, p. 78) identificar o sujeito enquanto portador de um valor através de sua aparência corporal: o “capital-aparência”. Em uma sociedade individualista, em que o corpo marca deliberadamente o limite do homem, a aparência corporal segue as normas do virtuosismo e do alto padrão em toda e qualquer performance diária aliadas à ideia do manter-se uma juventude inextinguível.

O corpo é objeto de constante preocupação. Trata-se de satisfazer a mínima característica social fundada na sedução, quer dizer, no olhar dos outros. O homem mantém com o corpo, visto como seu melhor trunfo, uma relação de terna proteção, extremamente maternal, do qual retira um benefício ao mesmo tempo narcíseo e

1 Vale destacar as representações da beleza nas Artes Plásticas. Em Rubens e Renoir, por exemplo, com a exaltação da beleza de formas corporais em que se destaca a presença de mulheres gordas. Ou ainda, casos observados na Índia em que, se por um lado, crianças com deficiência são abandonadas pelos pais, outras, com destaque às deficiências físicas, têm atribuídos a si poderes divinos.

social, pois sabe que, em certos meios, é a partir dele que são estabelecidos os julgamentos dos outros. (LE BRETON, 2009, p. 78)

Ampliando nossa reflexão a respeito dos padrões corporais, podemos reconhecer que o sentido de valor dado à aparência corporal do sujeito, elevando a nível não só de normalidade, como de desejo um corpo idealizado, corpo-produto vendido pelos meios de comunicação, correspondendo às exigências das altas performances e sem possibilidade de falhas, entra em atrito com uma pretensa sociedade que busca a inclusão das pessoas com deficiência. Quando vigora a ideia de um corpo que tudo pode, que tudo supera, que tudo executa em máxima potencialidade, o corpo que não atinge estas expectativas, ou, mais, que parece não poder atingir essa alta performance, não se enquadra nos padrões estipulados. É o corpo rotulado como incapaz, pouco produtivo. De acordo com essa situação, as propostas de igualdade apresentadas, por exemplo, no discurso da inclusão, parecem, de alguma forma, deslocadas. De um lado, o discurso do corpo enquanto máquina perfeita, de outro, o discurso que busca a acessibilidade, promovendo a participação da pessoa com deficiência no meio social. Mas qual o real espaço que nossas sociedades apresentam para os sujeitos que não alcançam os padrões de rendimento esperados? Basta lembrar o espaço dado não só às pessoas com deficiência, mas aos idosos e às pessoas que sofrem de determinadas doenças que causam algum tipo de impedimento. São os desencaiados, aqueles que não funcionam no modo exigido pela sociedade. Assim, nos deparamos com uma proposição do corpo que não concorda com uma vivência cultural. Como lidar com esse conflito a respeito do corpo?

Uma forte ambivalência caracteriza as relações entre as sociedades ocidentais e o homem que tem uma deficiência; ambivalência que vive no dia-a-dia, já que o discurso social afirma que ele é um homem normal, membro da comunidade, cuja dignidade e valor pessoal não são enfraquecidos por causa de sua forma física ou suas disposições sensoriais, mas ao mesmo tempo ele é objetivamente marginalizado, mantido mais ou menos fora do mundo do trabalho, assistido pela seguridade social, mantido afastado da vida coletiva por causa das dificuldades de locomoção e infra-estruturas urbanas frequentemente mal adaptadas. (LE BRETON, 2009, p. 73)

Tradicionalmente reconhecido como corpo frágil, convocando o olhar para aquilo que lhe falta, o corpo da pessoa com deficiência é marcado como anormal. A norma parece operar a partir de determinados modos de controle que remetem aos padrões corporais. As referências sobre o corpo determinam o que é normal e o que é anormal classificando os sujeitos. Nesse sentido, também é visível a produção de estereótipos relacionados à diferença física. O estereótipo pode ser compreendido enquanto uma estratégia de representação potente, na medida em que, simplificando as complexas singularidades que tecem os sujeitos, o estereótipo representa em algumas características e enquadra em certos núcleos determinados indivíduos.

Na sociedade contemporânea, acompanhamos um momento histórico em que é politicamente correto conviver com a deficiência. No entanto, ainda que o discurso se direcione ao entendimento das diferenças, da alteridade e da singularidade dos sujeitos, a deficiência não é socialmente concebida enquanto simples diferença. Ainda prevalece a perspectiva da falta e, conseqüentemente, da dependência. Ao nos voltarmos ao contexto brasileiro, com uma sociedade estruturada em torno de grande desigualdade social, tal fator está relacionado às políticas sociais centradas em modelos assistencialistas em que se privilegia a caridade. (TEIXEIRA, 2015) Nesse sentido, a construção social da deficiência, no Brasil, está implicada no paternalismo, demarcando a incapacidade e a impossibilidade de agência da pessoa com deficiência.

A noção de ausência relacionada à pessoa com deficiência é uma das características do modelo médico da deficiência, destacando o aspecto da falta e evidenciando que o problema estaria centrado na pessoa com deficiência. Em oposição ao modelo médico, a abordagem do modelo social da deficiência começou a ganhar impulso a partir da década de 1960, identificando a deficiência como um aspecto de interação entre a pessoa e o ambiente. (McDONNELL, 2016) Ressaltamos, assim, que a leitura habitualmente feita a respeito das deficiências deve ser continuamente ampliada. Nesse sentido, o modelo social da deficiência é uma possibilidade de tratarmos a deficiência não apenas vinculada à área médica, mas em busca de um entendimento global da deficiência enquanto questão social. Nesse entendimento, as barreiras às pessoas com deficiência são da ordem da arquitetura espacial não acessível, assim como da ordem das atitudes

discriminatórias cultivadas a partir da falta de conhecimento a respeito das pessoas com deficiências e suas experiências, além da escassez de investigações sobre metodologias que ampliariam o acesso aos mais diversos campos. Alia-se a isso a necessidade de questionamento sobre o que significa a inclusão de modo geral na sociedade e, especificamente para este estudo, nas artes da cena.

Ao tratar da cena, a hipervisibilidade do corpo é uma das características pulsantes que exigem atenção. Nas artes da cena o corpo não só está em evidência, como é o elemento promotor da empatia do espectador. O corpo diferente, no entanto, provoca um atrito nessa adesão.

Os elementos expostos na cena comunicam, detêm significados que são compartilhados com os espectadores no momento da recepção. Signos e símbolos são dados à leitura do espectador em estrita relação com seu contexto cultural e social, demandando espaços de conexão que se unem, ou seja, pontos de encontro, de inter-relação de modo a que um signo adquira significado. Assim, a presença da pessoa com deficiência em cena, enquanto elemento de comunicação, destaca significados que dependem diretamente das referências sociais dos espectadores.



O PALCO, ESPELHO DO SOCIAL?

Em um rápido panorama histórico é possível evidenciar a espetacularização sofrida pelas pessoas com deficiência em decorrência de suas diferenças corporais. Em fins do século XIX, há a presença dos corpos diferentes, dos anormais, em locais de exibição como modo de diversão popular.

É então, com efeito, que atinge o ponto máximo a exibição do anormal, elemento central de um conjunto de dispositivos que fazem da exposição das diferenças, estranhezas, deformidades, enfermidades, mutilações, monstruosidades do corpo humano

o suporte essencial de espetáculos onde se experimentam as primeiras formas da indústria moderna da diversão de massa. (COURTINE, 2011, p. 256)

A exposição do exótico, sob o olhar julgador dos espectadores, aponta limites definidos entre os normais que observam as monstruosidades no palco das festas de feiras. Nos *Entre-sort* nas ruas parisienses, nos parques de diversões de Londres e nos *freak shows* nas cidades norte-americanas, transformam-se em espetáculo as diferenças de sujeitos colocados em um limiar entre o que não é animal, mas também não pode ser aceito como humano.

No decorrer do século XIX, passa-se do interesse pelo excêntrico, objeto comercial enquanto atrativo de diversão popular, ao olhar que detecta a incapacidade, a enfermidade.² Courtine (2011, p. 300-301) aponta à polícia dos espetáculos, que passa, de 1860 a 1920, a restringir a “exibição de curiosidades humanas. Procura-se impedir, a partir de 1863, a apresentação das mutilações e das enfermidades, proibindo o acesso da profissão aos ‘cegos, aos sem pernas, manetas, estropiados e outras pessoas doentes’”. É também no final do século XIX que o olhar médico passa a determinar e dirigir o contato com os corpos tidos como anormais, os afastando do contexto das distrações populares.

Tendo surgido no final do sec. XVIII, no seio da medicina das Luzes consagrada aos surdos e aos cegos, este projeto vai estender-se no decorrer do século XIX à enfermidade física, multiplicar as instituições e as técnicas ortopédicas, favorecer a reinserção por meio do trabalho, secularizar e estatizar o dever de assistência aos que padecem infortúnios do corpo. (COURTINE, 2011, p. 304)

Com a Primeira Guerra Mundial e o retorno de um grande número de mutilados, desenvolve-se o discurso de assistência e as ações de reparação do corpo. “A deficiência corporal [handicap] entra então simultaneamente em um universo de culpa e de obrigações morais, e em uma cultura médica e social da reparação” (COURTINE, 2011, p. 305). Ainda para o autor, as tentativas de inserir a pessoa com deficiência na sociedade “[...] só conseguiram chegar a uma eliminação paradoxal do estigma corporal, simultaneamente percebido e apagado, lembrado e negado”.

2 Vale lembrar a história de Joseph Merrick (1862-1890), exibida em um circo de aberrações de Londres. A história é retratada no filme *O homem elefante* (1980), com direção de David Lynch. Trailer disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2RDW1ldM9zM>>. Acesso em 31 ago. 2017.

(COURTINE, 2011, p. 335) O saber da necessidade de tratamento igualitário se choca com a perturbação do olhar sobre a diferença.

Segundo o sociólogo Erving Goffman (1988), a sociedade estabelece meios de categorizar as pessoas, com atributos considerados comuns para os membros dessas categorias. Porém há determinados atributos que tornam o sujeito diferente dos demais, levando-o a um sentimento de inferioridade. Essa característica, para o autor, é um estigma. A deficiência, tornada estigma, é assim motivo de uma avaliação negativa do sujeito. O estigma da diferença física, detectada já no primeiro olhar, por exemplo, define o modo de tratamento dado a esse sujeito. Para Goffman, o estigma está relacionado à situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena.

Em nossa sociedade, a pessoa com deficiência ainda é estigmatizada, e a deficiência está fortemente marcada pela evidência da falta. Assim, a pessoa com deficiência é tomada como um sujeito improdutivo, incapaz de realizar atividades possíveis aos sujeitos enquadrados nos padrões de normalidade em múltiplas esferas: social, profissional, pessoal. A marca da ausência faz-se sentir na própria denominação do sujeito, que perde as demais características de sua identidade, resumida na deficiência. O encontro de pessoas com e sem deficiência, assim, coloca em atrito as normas sociais que regem os momentos de convívio na sociedade.

Para Ann Cooper Albright (1997, p. 59, tradução nossa), “em nossa cultura, corpos com deficiência marcam tão insistentemente a fragilidade da saúde, beleza e autonomia que muitas pessoas experimentam uma reação física distinta quando encontram alguém com uma deficiência”. No encontro de pessoas com e sem deficiência, podemos evidenciar o atrito que Goffman (1988, p. 14) reconhece quando dos “contatos mistos”, ambos os grupos não sabendo como agir na presença do outro.

Para Le Breton, as interações sociais implicam símbolos e códigos, determinando os modos de agir de acordo com cada contexto e situação, sendo que, diante da diferença, “o sistema de expectativas não é mais aceito, o corpo se apresenta de repente com uma evidência inevitável, ele se torna incômodo, não está mais

atenuado para o bom funcionamento do ritual”. (LE BRETON, 2009, p. 74) Assim como no cotidiano, a situação cênica também envolve uma expectativa por parte dos espectadores. Ainda que as expectativas frente a manifestações do teatro e da dança sejam distintas entre si, em ambos os casos a perspectiva de adesão é rompida pela deficiência. No primeiro caso, a possibilidade de abstração, e assim de teatralidade, é comprometida enquanto o real ganha evidência. Na dança, é a excelência do corpo que é abalada.

Ainda, de acordo com Le Breton, existem também outras convenções e rituais da vida social que demandam, em determinadas circunstâncias, um apagamento do corpo. O autor cita as situações desconfortáveis vivenciadas, por exemplo, em elevadores ou salas de espera quando os sujeitos buscam tornar-se “transparentes uns para os outros” (LE BRETON, 2009, p. 49). Le Breton (2009, p. 50) destaca o desconforto quando da ruptura dessas “convenções de apagamento”, o que ocorre, por exemplo, com as pessoas com deficiências físicas aparentes.³

Nesses atores o corpo não passa despercebido como manda a norma de discrição; e quando esses limites de identificação somáticos com o outro não mais ocorrem, o desconforto se instala. O corpo estranho se torna corpo estrangeiro e o estigma social funciona então com maior ou menor evidência conforme o grau de visibilidade da deficiência. (LE BRETON, 2009, p. 50)

É a imposição da norma corporal, que serve não somente para as circunstâncias sociais que exigem a hiperexposição do corpo, na contínua sedução intrínseca aos olhares dos demais que determina o grau de sucesso do sujeito, como para os momentos em que a similaridade e conformidade dos corpos permitem que eles sejam anulados quando as circunstâncias sociais assim o exigirem. No campo das artes cênicas, esses dois aspectos antagônicos estão na oposição teatro e dança em suas dimensões tradicionais: no teatro, a exigência do apagamento, e na dança, a hiperexposição. A imposição da norma corporal nas situações em que o corpo é convocado tanto à visibilidade como à invisibilidade torna explícita a complexidade inerente à presença da pessoa com deficiência na cena e no cotidiano.

3 Vale lembrar que o apagamento é um princípio do teatro dramático, quando o ator deve ser “apagado” em prol do personagem. Tal discussão será retomada no próximo tópico.

A impossibilidade de identificação com o outro está na origem de qualquer prejuízo que pode encontrar um ator social pelo caminho: porque é velho ou moribundo, enfermo, desfigurado, de pertencimento religioso ou cultural diferente, etc. A modificação desfavorável é socialmente transformada em estigma, a diferença gera contestação. O espelho do outro é incapaz de explicar o próprio espelho. Por outro lado, a aparência intolerável coloca em dúvida um momento peculiar de identidade chamando a atenção para a fragilidade da condição humana, a precariedade inerente à vida. O homem portador de deficiência lembra, unicamente pelo poder da presença, o imaginário do corpo desmantelado que assombra muitos pesadelos. (LE BRETON, 2009, p. 75)

A CENA DESESTABILIZANDO CONSTRUÇÕES SOCIAIS

As artes da cena têm como característica intrínseca o contato entre a dimensão do acontecimento cênico (do espaço concreto, dos atores em sua corporeidade, ou seja, daquilo que faz o jogo cênico) e a dimensão ficcional (do jogo em si, existente tanto no que tem se denominado teatro dramático como no não dramático). Desse modo, em cena a presença da pessoa com deficiência pode estar conectada à espetacularização da deficiência, assim como pode ser potente para levantar questionamentos e fomentar a reflexão sobre a deficiência enquanto construção social. Buscaremos observar essas duas possibilidades, destacando a perspectiva do espectador frente à dança e ao teatro. Para Ann Cooper Albright (1997), abstrair a deficiência é uma dificuldade, como se ela insistisse em se colocar em primeiro plano ou como barreira à criação de outra realidade:

Eu suspeito que seja porque os corpos com deficiência insistentemente recusam-se a ser bem embalados como uma metáfora. É difícil abstrair a deficiência, a realidade de seu status “como ela é”

quebra o lustro teórico para confrontar quem quer que esteja escrevendo sobre ela. Apesar de o corpo “ausente” – o corpo como performativo e, portanto, temporário e transitório – ter seduzido frequentemente teóricos com sua efemeridade chique, poucos, se o fizeram, abordaram o corpo com deficiência. (ALBRIGHT, 1997, p. 60, tradução nossa)

Albright nos provoca a questionar a proposição da abstração da deficiência. Eticamente e politicamente, seria necessário questionar o quanto a abstração da deficiência interessaria aos artistas, porém, para além desse fato, dado que atribuímos significados a todo elemento com o qual tomamos contato, será possível para o espectador abstrair a deficiência?

É preciso destacar que, no âmbito das artes cênicas, o corpo do artista se coloca como diferenciado do cotidiano, um diferencial que diz respeito às competências poéticas do corpo em cena. Nossa compreensão de corpos aptos a determinadas tarefas advém de discursos sociais, construídos em torno de valores, conhecimentos e expectativas específicas. A cena, de certa forma, potencializa a ideia de um corpo de superação, de amplas capacidades. Por mais que a dança inicie um afastamento da presença de corpos específicos – principalmente com o movimento pós-modernista, que tem início na década de 1960, marcadamente no contexto norte-americano, provocando rupturas não só ao questionar os padrões corporais, como também os procedimentos e técnicas utilizadas – o campo do teatro não acompanhou tal movimento. No Brasil, as práticas que dão suporte ao campo do teatro a partir da década de 1980, por forte influência do pensamento da Antropologia Teatral de Eugênio Barba, se vinculam a projeções no sentido de um corpo extra cotidiano (BARBA; SAVARESE, 1995), cujas características estão no território do virtuosismo, da superação física e do controle corporal. Essas práticas marcam um modo de operar na formação e preparação de atores que segue presente até os dias atuais, apesar de as formas performáticas serem receptivas às mais diversas estruturas corporais. Ou seja, se estabelece um foco nas altas competências, na especialização de um corpo apto às mais diversas exigências em termos de ações e movimentos, portanto, a cena teatral se colocaria, desde já, enquanto um espaço contrário à deficiência.

Nesse ponto, é pertinente refletirmos, ainda que brevemente, sobre as expectativas implícitas na perspectiva do espectador no teatro e na dança, posto que estamos entrando já no campo da expectativa/recepção. Segundo Lyotard (2011), o teatro na sua forma tradicional é niilista por natureza, sendo que o ator que está em cena tem de desaparecer em prol de dar lugar a outro que não está lá: o personagem. Lyotard indica a presença de um corpo ausente, quando o próprio ator tem de desaparecer na representação de um personagem crível. A dança, por sua vez, apresenta o corpo em primeiro plano, o corpo é fundamental e a ele conecta-se um virtuosismo do movimento. Estamos nos referindo a um momento específico do teatro e da dança, áreas que contemporaneamente podem ser observadas pela perspectiva de terem suas fronteiras dissolvidas. Porém, de modo geral, os espectadores ainda trazem em si expectativas ligadas a uma concepção tradicional dessas duas áreas. No teatro, que privilegia a estrutura dramática, e mais próximo, assim, de uma concepção tradicionalmente reconhecida, o corpo é um meio para o ator que diz um texto e representa um personagem. A partir de Mallarmé, Badiou (2002, p. 86) destaca seis princípios da dança, todos, de acordo com o autor, “regidos por uma comparação inexplícita entre a dança e o teatro”. Destes seis, destaco o segundo citado pelo autor: o anonimato do corpo.

O corpo dançante, tal como ele advém no sítio, tal como se espaça na iminência, é um corpo-pensamento, jamais é alguém. Desses corpos, Mallarmé declara: ‘São sempre apenas símbolo, não alguém.’ Símbolo opõe-se, em primeiro lugar, a imitação. O corpo dançante não imita um personagem ou uma singularidade. Nada representa. Já o corpo de teatro está sempre preso a uma imitação, é arrebatado pelo papel. O corpo dançante, nenhum papel o recruta, é o símbolo do surgimento puro. Mas ‘símbolo’ também se opõe a toda forma de expressão. O corpo dançante não exprime nenhuma interioridade; é ele, em aparência, intensidade visivelmente relida, que é a interioridade. Nem imitação, nem expressão, o corpo dançante é um símbolo de visitaçao na virgindade do sítio. [...] O corpo dançante é anônimo por nascer sob nossos olhos como corpo. (BADIOU, 2002, p. 87-88)

Dessa forma, é possível reconhecer o pressuposto de que diante de uma cena de teatro, o espectador deposita um significado, diferindo de uma cena de dança na qual o espectador não tem tendência a “semiotizar”, enxergando o corpo como lugar do movimento, do ritmo etc. As diferenças entre um corpo que é, em sua materialidade, e um corpo que se torna ausência devem ser observadas na reflexão sobre a presença de artistas com deficiência nas áreas da dança e do teatro e suas implicações na leitura dos espectadores.

Compreendemos, então, que a impossibilidade de abstração compromete a instauração da teatralidade enquanto um contexto diferenciado do acontecimento cênico. (FÉRAL, 2003) Sem a abstração a teatralidade não se faz possível, pois o significante não é apagado para dar lugar a um outro diferente dele.⁴ Assim, ainda que a pessoa com deficiência se coloque em cena em prol de um personagem, haverá o desafio de conformar a deficiência à teatralidade, de modo a que ela componha a teatralidade. Dessa forma, se uma atriz com deficiência física interpretasse a personagem Julieta, da célebre obra de William Shakespeare, a diferença específica traria a exigência de ser incorporada à cena, e o espectador estaria diante de uma Julieta com deficiência física, dado não ser possível o apagamento.

O conflito em torno da abstração está vinculado ao fato de que a deficiência acaba imprimindo, pelo olhar social, uma identidade (o deficiente) a qual o sujeito não consegue se desvencilhar para ceder lugar a outro. E a teatralidade depende justamente do olhar do espectador para a constituição desse outro. Dessa forma, seria necessário encontrar um modo de operar diverso em relação ao reconhecimento da deficiência.

No entanto, para Lehmann (2011), a corporeidade, o corpo enquanto matéria, ganha espaço no teatro pós-dramático. Se no teatro dramático o corpo estaria sob o controle dos papéis representados pelos atores, o teatro pós-dramático permite sua exposição sem filtros, sua manifestação. Identificamos, desse modo, uma perspectiva que vai de encontro à proposição de abstração, anteriormente questionada, posto que “[...] no teatro pós-dramático, o corpo físico [...] é uma realidade autônoma: não ‘narra’ mediante gestos esta ou aquela emoção, mas se *manifesta* com sua presença como um lugar em que se inscreve a história

4 Destacamos que a abstração não é a recusa da deficiência, posto que no teatro há a coexistência de significante e significado. Lembramos Féral (2003, p. 45): “decir que hay teatralidad, es identificar en el actor un juego de fricciones entre códigos y flujos, entre simbólico y semiótico, entre caos y orden con los cuales el actor actúa. Son estos frotamientos, fricciones, alternancias de donde actores y espectadores encuentran el placer del teatro”.

coletiva". (LEHMANN, 2011, p. 160, grifos do autor) Assim, segundo Lehmann, o corpo não apresenta outro sentido que não aquele intrínseco à sua própria presença. Na perspectiva do espectador ante a um artista com deficiência talvez seja pertinente reconhecer um terceiro modo de operar com os corpos em cena: não se trata mais de um corpo que se torna ausência tal como no teatro dramático, tampouco de um corpo que é em sua materialidade sem, contudo, ser alguém. Trata-se, então, de um modo de operar que está no estado liminar entre o corpo que representa em relação intrínseca a seu contexto social (referente à deficiência) e o corpo anônimo, transitando por esses polos sempre impregnado pela construção social da deficiência durante o tempo em que o espectador, ativo, age na observação atribuindo significados de acordo com suas referências.

Ao dançar, o artista traz consigo para o palco a cena que vive socialmente, pois é e sempre foi alvo do fetiche da especulação humana e da espetacularidade atribuída pelo olhar social. Ao deparar-se com o fazer-cênico propõe outro entendimento estético, artístico e político de seu corpo. Ele é ali um (re) criador de si mesmo, um intérprete da falta, que se transfigura em movimentos e dança. (TEIXEIRA, 2010, p. 64)

Considerando as perspectivas dos espectadores frente à dança e ao teatro, e sem esquecer a tensão provocada pela cena contemporânea na delimitação das áreas com os limites pré-estabelecidos sendo muitas vezes rompidos, é possível reconhecer que há uma diferença entre investir no real da deficiência, tal como faz o coreógrafo Jérôme Bel na obra *Disabled Theater*,⁵ e privilegiar as diferentes materialidades da cena dentre as quais a deficiência é apenas mais um elemento de investimento ao jogo, tal como fazem os artistas indisciplinados do Bureau de l'APA⁶ em *Les oiseaux mécaniques*.

5 Criação de Jérôme Bel em conjunto com o Theater Hora – um grupo de teatro suíço formado por pessoas com deficiência. Trechos do espetáculo em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QPHwrtRu5q-Q&t=91s>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

6 Fundada por Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin em 2001, a companhia canadense apresenta criações bastante variadas, como intervenções teatrais, performances urbanas, fotomontagens e demais formatos que possibilitem "réfléchir les choses différemment, de les approcher de manière plus complexe". Disponível em: <<http://www.lapresse.ca/le-soleil/dossiers/handicapes-sans-barrieres/201007/05/01-4295780-laurence-brunelle-cote-au-royaume-des-arts-indisciplines.php>>. Acesso em: 19 ago. 2017.



FIGURA 1 - *DISABLED THEATER*. DIVULGAÇÃO FONTE: website Theater Hora (2017).

Destacando o espetáculo *Disabled Theater* como exemplo da presença de pessoas com deficiência na cena contemporânea e a partir dos entendimentos sobre a construção social da deficiência, somos levados ao reconhecimento de uma leitura da pessoa com deficiência em cena que destaca certa recusa à empatia.

De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma *corporeidade autossuficiente*, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua 'presença' aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora. Acrescenta-se a presença do *corpo desviante*, que por doença, deficiência ou deformação diverge da norma e provoca fascinação 'imoral', mal-estar ou medo. (LEHMANN, 2011, p. 157, grifos do autor)

De acordo com essa leitura e com a perspectiva apresentada por Lehmann, na cena, o corpo deficiente, desviante, procede à espetacularização da diferença, atingindo de modo negativo o espectador. Fascinação imoral, mal-estar e medo

evidenciam a ruptura de convenções que o corpo diferente provoca, no cotidiano e na cena. Desse modo, a leitura de Lehmann sobre a presença de tais corpos no teatro pós-dramático iria ao encontro da espetacularização da diferença, distinta daquela dos *freak shows* por questões éticas, políticas e morais próprias de nosso contexto social, no entanto ainda centrada na perspectiva da anormalidade. Se nos *freak shows* a ideia de divertir-se com a observação do excêntrico e da anormalidade era o imperativo, hoje não sabemos facilmente como devemos nos comportar, qual seria a reação socialmente aceita.⁷ Já no cotidiano, o mesmo mal-estar se faz presente não só pelo medo – a lembrança dos limites do corpo, da finitude, da morte, da tragédia que corroboram para a recusa à empatia –, mas pela ruptura das regras de relação que dispõem sobre os corpos. Quando se rompem as regras, com os corpos escapando às predeterminações, há uma ruptura nas relações, uma dificuldade sobre como agir perante o outro. A partir de Lehmann, identificamos que se não é possível abstrair a deficiência para compor a teatralidade, a alternativa seria sua espetacularização. No entanto, se há uma espetacularização no cotidiano, o que o teatro pós-dramático faz então de diferente da vida? A espetacularização da diferença seria a única possibilidade?

Observando uma perspectiva diversa, ainda no campo do pós-dramático, nos afastamos da abordagem anterior de Lehmann (2011) ao considerar o corpo desviante, para nos aproximarmos de uma perspectiva que não privilegia a hipervisibilidade da deficiência, ainda que também não procure abstraí-la. Reconhecemos que, à medida que a cena se afasta do campo do drama, amplia-se o espaço para o artista com deficiência, posto que a abstração não é mais necessária quando o corpo do artista não tem mais a necessidade de se tornar ausência em prol do surgimento de um outro. Porém, tal fato não justifica a exclusividade de cenas em que o artista com deficiência só poderá atuar pela hipervisibilidade de sua deficiência, provocando “fascinação ‘imoral’, mal-estar ou medo”. Ou seja, se, por um lado, a presença da pessoa com deficiência em cena pode trazer a evidência da falta, como um modo de provocar, por outro, ela pode constituir lugar privilegiado em que a deficiência não se abstrai nem se espetaculariza, mas existe sem comparação com uma suposta normalidade. Em algumas práticas cênicas contemporâneas é possível observar uma abordagem do pós-dramático ou do teatro performativo a partir do distanciamento do drama e da perspectiva da indisciplina, apresentando corpos que, mesmo ao recusarem o papel de significante,

7 Como é possível observar no relato de uma espectadora de *Disabled Theater*: “It was uncomfortable, to say the least. People started walking out of the theatre; the rest of us looked at each other wide-eyed, in awe. I was the only person taking photos — even that felt like too much. The rest hid in the darkness of the theatre, some glaring at their smart phones”. (SAYEJ, 2012 apud KUPPERS, 2014)

não se restringem à espetacularização da diferença.⁸ A questão que nos desafia, dessa forma, é como a cena pode promover que se ultrapasse a perspectiva da falta, tão implicada em nossa leitura da deficiência.



FIGURA 2 - *LES OISEAUX MÉCANIQUES*. DIVULGAÇÃO.

Foto: Christine Bourgier disponível no website La Press.

Albright (1997, p. 90-91), ao analisar um dueto de contato improvisação formado por um bailarino com deficiência e um bailarino sem deficiência, distingue as percepções na transferência do envolvimento com o que é possível fazer para o como fazer.

⁸ Neste contexto estão inseridos *Les oiseaux mécaniques* e *La jeune-fille et la mort*, do coletivo artístico canadense Bureau de l'APA. Trechos dos espetáculos disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OMkQuYz6Oz0>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

Colocando de maneira mais simples, a questão aqui não é *o que* os bailarinos podem fazer, mas *como* eles fazem. Assim concentrando-se no *tornar-se* de sua dança, o dueto de Blackwell e Alessi nega uma representação estática de *dis/ability* [de/eficiência], envolvendo o público como testemunha das negociações em andamento de suas experiências físicas. É importante se dar conta de que a dança de Alessi, ao ser responsiva sem ser preciosista, ajuda a fornecer o contexto para este tipo de engajamento testemunhal também. Em seu dueto, Alessi e Blackwell estão engajados em um diálogo de movimento improvisacional no qual os dois parceiros estão movendo e sendo movidos um pelo outro. Acho este dueto interessante porque demonstra o potencial extraordinário em juntar duas pessoas com condições físicas bem distintas para compartilhar no movimento um do outro. Neste espaço entre a dança de salão, a luta e a intimidade física, encontra-se uma forma de dança cuja estética aberta e a atenção à flexibilidade de identidades de movimento podem informar e ser informadas pelo movimento de qualquer corpo.

Destacando modos de fazer diversos, no contato improvisação não há a necessidade de enquadramento em uma estética tradicional. No dueto analisado por Albright, temos a presença de um bailarino com deficiência sem a intenção de copiar um modelo a partir da pessoa sem deficiência, fator que, perante uma audiência, poderia fazer a ideia de superação de limites sobrepor-se à autenticidade artística do bailarino. Nessa dança, a atenção é direcionada ao modo de fazer da pessoa com deficiência e não ao que para ela é (im)possível de ser feito. A experiência estética, assim, está vinculada ao modo de mover e ao entrelaçamento dos dois bailarinos, no jogo que nasce da relação entre os dois. Destaca-se que essa prática de dança não está baseada nas representações clássicas do corpo na dança tradicional, nem na forma do movimento, mas naquilo que Albright (1997, p. 90) chama de uma “estética aberta”. Assim, é justamente o como que tensiona os limites implícitos no olhar do espectador a partir das concepções de corpo construídas socialmente. Ao assistirmos duos ou grupos dançando contato improvisação, não são as determinações um/outro que prevalecem, as determinações binárias não encontram espaço na dança, visto que esta tem seu foco de

interesse no como os praticantes resolvem a dança a partir de movimentos que dependem das singularidades de cada corpo.

O contato-improvisação não se preocupa se uma pessoa é forte e outra é fraca. A técnica está interessada na solução da equação da fraqueza versus necessidade de força e da deficiência do conjunto em geral. Não é sobre quão rápido, alto, forte, flexível o indivíduo é, esses não são os pontos. O ponto é sobre a qualidade de uma parceria, não a quantidade. (PAXTON, 2006)

O enfoque na equação a partir do encontro dos corpos destaca uma característica do contato improvisação que pode estimular nossa reflexão sobre a presença da pessoa com deficiência em cena, promovendo o espaço de jogo a partir das materialidades. Isso porque a prática reconhece um atrito que ocorre no campo do corporal, do físico, do acontecimento. No entanto a prática não se restringe aos corpos em suas estruturas diferentes, mas na relação entre. A resolução da equação entre os corpos na dança pressupõe que se estabeleça uma atmosfera de jogo. Se interpretarmos acontecimentos e situações a partir de discursos e construções sociais, cenas que privilegiam conflitos e atritos no campo da dimensão do acontecimento cênico (das materialidades), mas instaurando um jogo entre os elementos que compõem esse campo (promovendo então um espaço ficcional), podem ser potentes para o reconhecimento de nossos modos de leitura, revelando as dependências entre o como se lê e o que se lê.

Quando tratamos da dimensão ficcional da cena, não estamos restritos ao que tradicionalmente tem se denominado teatro dramático, mas na compreensão do espaço de atuação enquanto espaço que comporta o jogo, a atmosfera instaurada em cena pela relação entre criadores, elementos e espaço. “A verdade que o espectador persegue não é mais a verdade do papel, mas a verdade do jogo”. (GUÉNOUN, 2004, p. 143) Acreditamos que o jogo envolve uma esfera particular, por meio do cruzamento e do atrito dos elementos que constituem o campo do acontecimento cênico (o ator que se apresenta ao jogo, por exemplo) e do ficcional (o próprio jogo quando acontece, criando um espaço de alteridade). Cabe destacar que, nessa experiência estética, as duas dimensões não mais se

opõem tal como ocorre no teatro dramático configurado enquanto “construção de ilusão”. (LEHMANN, 2011, p. 26)

Promovendo que o atrito ocorra no campo liminar entre a dimensão do acontecimento cênico e a dimensão ficcional, convoca-se o espectador a agenciar os tensionamentos que ocorrem a partir do reconhecimento de sua construção social da deficiência em relação à ação inserida no contexto cênico. A significação resultará, assim, de tal tensionamento, possibilitando ao espectador questionar as concepções corporais socialmente instituídas e reconhecer as contradições que marcam nossos discursos acerca do corpo. Compreende-se, portanto, que a cena parece ser um espaço potente de problematizações acerca da construção social do corpo deficiente, tanto para a teatralidade, quanto para a performatividade, através dos tensionamentos entre corpos expostos e as construções sociais que fazem parte do universo do espectador e o influenciam na leitura do evento cênico.

A cena contemporânea impulsiona a reflexão sobre as relações entre arte e realidade, entre ficção e contexto social, impossibilitando a passividade dos espectadores, dos quais se exige um posicionamento de modo à compreensão. Se nossos padrões de leitura de corpos, influenciados pelo nosso contexto e meio cultural, são pautados pelos pressupostos de eficiência, beleza e virtuosismo, os corpos das pessoas com deficiência provocarão leituras de estranheza, de desencaixe. Porém, ultrapassando tal leitura, o espectador pode ser confrontado com os padrões rígidos que fixam nossas noções de capacidade, habilidade e eficiência.



REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University, 1997.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, J. Jaque; VINGARELLO, Gedges. *História do Corpo, 3: as mutações do olhar. O século XX*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 253-340.
- FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- KUPPERS, Petra. Outsider Histories, Insider Artists, Cross-Cultural Ensembles: Visiting with Disability Presences in Contemporary Art Environments. *TDR: The Drama Review*, v. 58, n. 2, p. 33-50, Summer, 2014.
- LA PRESS. Disponível em: <<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/critiques-de-spectacles/201312/13/01-4720793-les-oiseaux-mecaniques-detournement-majeur.php>>. Acesso em: 17 maio 2017.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 3. ed. Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós dramático*. 2. ed. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. O dente, a palma. [Tradução de Humberto Issao Sueyoshi e Tatiana Toledo]. *Sala Preta*, v. 11, n. 1, p. 139-146, 2011.
- MCDONNELL, Patrick. Deficiência, surdez e ideologia no final do século XX e início do século XXI. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 777-788, jul./set. 2016.
- PAXTON, Steve. Corpos em liberdade (depoimento). *Revista E*, n. 108, maio 2006. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/3145_DEPOIMENTOS#/tagcloud=lista>. Acesso em: 12 ago. 2017.
- THEATER HORA. Disponível em: <<http://www.hora.ch>>. Acesso em: 28 ago. 2017.
- TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. *Deficiência em cena: desafios e resistências da experiência corporal para além das eficiências dançantes*. 2010. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. Impossible dances: Staging disability in Brazil. *Choreographic Practices*, v. 6, n. 1, p. 9-23, 2015.

MARCIA BERSELLI: é Professora Assistente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

MARTA ISAACSSON: é Professora Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), atuando no ensino de graduação e pós-graduação de Artes Cênicas. Bolsista produtividade de pesquisa CNPq – PQ 1B.

REPERTÓRIO
LIVRE

ESTUDOS DE ATUAÇÃO: CONCEPÇÃO E COMPOSIÇÃO NA CENA "PROFESSORA"¹

*ACTING STUDIES: CONCEPTION AND
COMPOSITION IN THE SCENE 'TEACHER'*

*ESTUDIOS DE ACTUACIÓN: CONCEPCIÓN Y
COMPOSICIÓN EN LA ESCENA 'PROFESORA'*

ALICE STEFÂNIA CURI

1 Este documento foi produzido com apoio financeiro concedido pela Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal, com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF), por meio do Programa Conexão Cultura DF, na modalidade "estímulo à formação e pesquisa artística e cultural", com a concessão de bolsa para cursar pós-doutorado junto à Unicamp em 2018/2019.

CURI, Alice Stefânia.

Estudos de atuação: concepção e composição na cena "professora".
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **388-416**, 2018.1

RESUMO

O artigo discute a articulação e retroalimentação entre aspectos composicionais e concepcionais no processo de construção da cena solo “Professora”, presente no texto “Contra o Progresso” de autoria do catalão Esteve Soler, criada e atuada pela autora desse artigo. A noção de dramaturgia de ator, perspectiva de pesquisa em que o trabalho foi criado, pressupõe uma abordagem composicional tramada à consciência e atitudes críticas em relação à criação. Ao ocuparem um lugar de autonomia e coautoria, atadores exercitam, ao lado da materialização poética, um posicionamento político, ético e epistêmico. O texto aborda tais questões do ponto de vista teórico e expõe o modo como as mesmas nortearam a concepção e a composição da cena em questão. O artigo discute e fricciona, ainda, noções de sentido e presença e relata como a encenação abordada dialoga com tais noções no jogo da atuação com a materialidade cênica.

PALAVRAS-CHAVE:

Concepção. Composição.
Dramaturgia de Ator.
Sentidos. Presença.

ABSTRACT

The article discusses the articulation between compositional and conceptual aspects in the construction of the scene ‘Teacher’, present in the text ‘Contra o Progresso’ written by the Catalan artist Esteve Soler, created and acted by the author of this article. The notion of actor dramaturgy, the research perspective in which the work was created, presupposes a compositional approach articulated to a critical consciousness and attitudes toward creation. By occupying a place of autonomy and co-authorship, actors exercise their political, ethical and epistemic position. The text addresses these issues from a theoretical point of view and reveals how they guided the conception and composition of the scene. The article discusses and articulates notions of sense and presence and reports how the scene dialogues with such notions in the play of acting with the scenic materiality.

KEYWORDS:

*Conception. Composition.
Dramaturgy of Actor. Senses.
Presence.*

RESUMEN

El artículo discute la articulación y retroalimentación entre aspectos composicionales y concepcionales en la construcción de la escena “Profesora”, presente en el texto “Contra el Progreso” de autoría del catalán Esteve Soler, creada y actuada por la autora de este artículo. La noción de dramaturgia de actor, perspectiva de investigación en que el trabajo fue creado, presupone un abordaje compositivo tramado a la conciencia y actitudes críticas en relación a la creación. Al ocupar un lugar de autonomía y coautoria, los actores ejercitan su posicionamiento político, ético y epistémico. El texto aborda estas cuestiones desde el punto de vista teórico y expone el modo en que las mismas guiaron la concepción y la composición de la escena. El artículo discute y articula aún nociones de sentido y presencia y relata cómo la puesta en escena abordada dialoga con tales nociones en el juego de la actuación con la materialidad escénica.

PALABRAS-CLAVE:

*Concepción. Composición.
Dramaturgia de Actor.
Sentidos. Presencia.*

INTRODUÇÃO

Em 2015, o coletivo Teatro do Instante² em colaboração com o grupo português Teatro O Bando³ montou o premiado texto “Contra o Progresso” de Esteve Soler. Esta obra, traduzida para quase 20 idiomas e ganhadora do Prêmio Godot de melhor texto em 2013 na França, permanecia inédita em português até nossa montagem. O trabalho foi fruto de uma criação que partiu de proposições atoriais em fricção com o texto e com espaços cênicos não convencionais: realizamos a obra em duas casas diferentes, em um galpão e nas dependências de um teatro.⁴

A experiência discutida aqui é relativa às questões que alimentaram e mobilizaram a concepção de uma das cenas em que atuei no espetáculo. Trata-se da cena “Professora”,⁵ uma das sete cenas curtas e relativamente independentes que compõem o texto “Contra o Progresso”, supracitado. No texto de Soler, a cena apresenta uma professora contando a conhecida história de Chapeuzinho Vermelho para seus alunos, que fazem tímidas interrupções ao longo da narrativa. A fábula narrada vai ganhando nuances e desdobramentos cada vez mais violentos à revelia da própria professora que a narra. Conforme indicado nas rubricas, as crianças vão desaparecendo da sala de aula uma a uma, sendo tragadas pela própria história lida, para pavor da professora. Ainda de acordo com

2 Linha de Pesquisa e criação artística do Coletivo Poéticas do Corpo, coordenado por mim e pela professora Rita de Almeida Castro. <http://poeticascorpo.blogspot.com.br>

3 Com mais de 40 anos de existência, trata-se de um dos mais relevantes grupos portugueses da atualidade, dirigido pelo Professor aposentado da Escola de Cinema e Teatro de Lisboa João Brites. Nossa parceria iniciou em 2013 e de lá para cá temos feito trocas periodicamente.

4 Acerca dessa experiência escrevi, em parceria com Diego Borges e Rita de Almeida Castro, o artigo “En Contra – experimentos: fricções entre espacialidades e dramaturgias” na Revista Conceição. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/articicle/view/8647645>

5 FICHA TÉCNICA DA CENA PROFESSORA: Cena da peça “En Contra: experimento#” do Teatro do Instante; Texto: Esteve Soler; Atuação e caracterização: Alice Stefânia; Direção: Diego Borges; Direção de movimento: Giselle Rodrigues; Criação musical: Antenor Ferreira; Ambientação aromática: Rita de Almeida Castro; Cenografia e iluminação: Diego Borges e Alice Stefânia; Colaboração artística: Guilherme Noronha, Sara de Castro (Teatro O Bando - Portugal), Rui Silva e Pedro Dultra Benevides; Duração: 15 minutos.

as didascálias, a personagem termina a cena sozinha e em pânico com os uivos de um lobo que se aproxima.



**FIGURA 1 – PROFESSORA
PRESENTE O LOBO**
Foto: Jemima Bracho
(Caixa Cultural,
Brasília, 2016).

O processo de criação dessa cena se pautou em proposições atoriais, sempre em diálogo com o diretor Diego Borges e com a diretora de movimento Giselle Rodrigues, além das contribuições de todo o grupo de atores e colaboradores. Neste artigo, discutirei imbricações entre aspectos conceituais e estéticos nos caminhos de criação e estruturação dessa cena. Estas dimensões são abordadas durante o processo de criação de modo não dicotômico, percebidas nas potencialidades de suas fricções, contaminações e retroalimentações, já que

compreendemos que, em última instância, toda concepção em arte convoca e integra uma composição e vice-versa.

O estudo se ancora na dimensão poética do trabalho do ator, compreendendo-a enquanto produção na perspectiva de Jorge Dubatti (2016, p. 33), para quem a *poiesis* no teatro seria “[...] o novo ente que se produz e está no acontecimento a partir da ação corporal”. Dialogando com o autor, que considera, ainda, a *poiesis* em sua dupla acepção que “[...] envolve tanto a *ação de criar* (a fabricação) quanto o *objeto criado* (o fabricado)” (DUBATTI, 2016, p. 34, grifos do autor), partimos da premissa de que a pesquisa atorial se funda na experiência corporificada nos tempos e espaços de criação e lapidação, e de compartilhamento de materiais expressivos. Discutir aspectos que mobilizam e norteiam produções vividas em uma dimensão de pesquisa (labor)atorial tornam-se aqui gatilhos para verticalizar reflexões acerca de noções como dramaturgias de ator, sentidos, presença, englobando discussões ligadas às dimensões concepcionais e composicionais de processos criativos.

Em entendimento afim ao de Dubatti, mas preferindo uma ideia de inventividade à de criatividade – de certo modo já cooptada pela lógica de consumo e produtividade do sistema capitalista – Virgínia Kastrup (2007, p. 226-227) aborda a noção de invenção, no campo da cognição, “[...] como inventiva e inventada, porque [...] ela é em parte devir e em parte produção”. Esta ideia ajuda a olhar o fazer do corpo cênico como uma negociação constante entre zonas de fluxo de livre experimentação, associação e reflexão, e um campo de construção, composição e consolidação, o qual envolve escolhas, aprofundamentos e combinações no campo da materialidade cênica. Kastrup (2007, p. 235-236) lembra que:

[...] o devir não é, por si só, produtivo. Ele apenas abre o processo de invenção que só se completa se o devir causa ressonância e envolve o trato com aquilo que nos forçou a abandonar o já conhecido. Nesse caso, é na prática com a matéria, na configuração de novos mundos, que produzimos, concretamente, novas formas de conhecer e pensar.

Embora a discussão da autora não se situe especificamente no campo das artes cênicas, é possível trabalhar sua reflexão articulada a importantes desafios do ofício do corpo cênico. Existe uma espécie de travessia importante, sempre pluridirecional, entre âmbitos laboratoriais de experimentação livre por um lado, e de seleção, leitura crítica e lapidação por outro. Ainda que pareça evidente que este trânsito ocorra, já que se trata de algo tão intrínseco ao trabalho de criação atorial, percebo como comuns a diversos atores algumas dificuldades ligadas a esta questão, tais como: desafio de, mesmo em fluxo, se auto-observar na geração livre de materiais para em seguida eleger algo para verticalização; falta de liberdade para romper com padrões ou ideias pré-estabelecidas quando em fluxo de criação; dificuldade em retomar materiais levantados em devir criativo, mantendo as latências, o estado e a intensidade alcançados durante a experimentação; dificuldade de explorar, esgarçar e desdobrar um determinado material eleito, a partir de parâmetros concretos de movimento (peso, velocidade, amplitude); dificuldade de articular materiais corporais não literais a possíveis camadas críticas e de sentidos; desafio de abrir espaço para devires intuitivos e imaginativos, a partir de conceitos levantados previamente; dificuldade em lidar com essa travessia em perspectiva funcional e ao mesmo tempo não dicotômica ou hierárquica etc..

Com a crescente demanda de atores por verticalização nos estudos de atuação, em especial em nível de pós-graduação, parece útil compartilhar inquietações e pesquisas nesse sentido. Conhecer diferentes lógicas e motivações que impulsionam processos nos quais atores se colocam crítica e poeticamente significa oportunidade de visibilidade, troca e legitimação desses saberes e fazeres. Compartilhar os saberes da prática também colabora para o dimensionamento da complexidade das ações do corpo cênico – em suas dimensões críticas, cinéticas, sensíveis e psicofísicas – tanto em cena, quanto fora dela.

FLUXOS INVENTIVOS ENTRE CONCEPÇÕES, EXPERIMENTAÇÕES E COMPOSIÇÕES

Dubatti (2016, p. 61) no contexto de uma Filosofia do Teatro se refere a “[...] três ângulos de análise da poética: trabalho, estrutura e concepção”. Sobre a concepção, terceiro eixo deste tripé, o autor afirma que “considerada em sua territorialidade e a partir de sua condição de trabalho humano, toda poética teatral sustenta-se em uma concepção de teatro”. (2016, p. 62) O modo como o autor desenvolve sua reflexão acerca deste ângulo de análise aponta para além da dimensão estética, para o caráter ético e político da concepção ou cosmovisão. (p. 95) Ele diz:

Chamo de concepção de teatro a forma como, prática (implícita) ou teoricamente (explícita), o teatro concebe a si mesmo e concebe suas relações com o conjunto do que há no mundo: o ser humano, a sociedade, o sagrado, a linguagem, a política, a ciência, a educação, o sexo, a economia etc. (DUBATTI, 2016, p. 62)

Ao ocupar e exercitar um lugar de autonomia e autoria, o ator se coloca ainda mais próximo de um lugar concepcional, logo político e epistêmico. Dubatti (2016, p. 180) convoca a figura de um ator filósofo, que ele define como “um ator que se interroga e interroga o mundo a partir de suas práticas e saberes”. Discutindo as singularidades dessa figura ele remonta à noção de “dramaturgia de ator”, à qual refere-se como “[...] uma escritura com o corpo, no espaço e no tempo do acontecimento” (DUBATTI, 2016, p. 177), e sobre a qual compreende que “[...] essa escritura implica também uma leitura: a do próprio ator sobre os materiais dramáticos que ele produz. Um pensamento sobre a própria escritura. O ator escreve e lê sua própria escritura”. (2016, p. 177) Ele continua:

[...] um ator que se observa e produz pensamento sobre a riqueza e vastidão daquilo que produz como acontecimento torna-se necessariamente um ator filósofo. [...] O ator transforma-se, assim, no produtor de um pensamento único sobre a singularidade do

atuar e sua relação com o mundo. [...] a atuação deve ser acompanhada de análise, da consciência de seus componentes e de seu exercício mediante a tomada de posição crítica sobre seu poder político. (DUBATTI, 2016, p. 180)

A noção de concepção se relaciona, então, com uma visão de mundo, com um posicionamento crítico. Articulada à noção de dramaturgia de ator cumpre perguntar, como qualquer texto, ou mesmo nenhum texto, pode ser pretexto para uma proposição crítica, para exercitar-se um olhar sobre o mundo.

Já a ideia de composição, em definições disponíveis em diversos dicionários, aponta para organização, relação entre partes de um todo, estruturação e justaposição entre elementos que se integram ou misturam. Para ajudar a pensar esse conceito no campo das artes cênicas, parece pertinente articula-lo à noção de estrutura, outro ângulo de análise da poética, segundo Dubatti, ao lado da concepção e do trabalho. O autor entende que a “estrutura estuda o ente poético como produto” e convoca ainda a definição de Jose Luis Alonso de Santos (2007 apud DUBATTI, 2016, p. 61) para quem estrutura seria “o complexo orgânico dos elementos de que uma entidade é formada, sua disposição e suas relações”. Dubatti (2016, p. 61) segue articulando as noções de estrutura e organicidade, remetendo a características que também apontam para o conceito de composição:

A ideia de organicidade implica ao mesmo tempo a de uma nova unidade material-formal ontologicamente específica e a de uma organização interna singular dos componentes, hierárquica, por seleção e combinação, por meio de procedimentos relevantes, mas em grau diverso. A estrutura é o resultado da nova forma que opera sobre as matérias informadas.

Outra noção trabalhada pelo autor que nos parece interessante para pensar a noção de composição no trabalho atorial é a própria ideia de poética que ele diferencia da Poética com maiúsculo – que seria o estudo do acontecimento teatral. (2016, p. 34) Para ele, a poética seria “[...] o conjunto de componentes constitutivos do ente poético [...] integrados no acontecimento em uma unidade

material-formal ontologicamente específica, organizados hierarquicamente, por seleção e combinação, por meio de procedimentos”. (DUBATTI, 2016, p. 35)

Como Dubatti, dentre outros autores, me interesso pela noção de dramaturgia de ator, que também percebo ter o potencial de articular tanto aspectos concepcionais, quanto questões ligadas à dimensão composicional do trabalho do ator. Em artigo publicado em 2013, tentei abarcar algumas perspectivas a partir dessa expressão, considerando, ao lado dos âmbitos concepcionais e composicionais, seus modos de operação e suas pedagogias:

(1) uma dramaturgia de ator é necessariamente relacional e conectiva, na medida em que o atuante é o principal responsável, no jogo cênico, pelas articulações e fricções entre as diferentes dramaturgias da cena; (2) a dramaturgia de ator engloba diferentes camadas e se abre a diferentes procedimentos e poéticas, mas se relaciona à responsabilização, por parte do ator, de seus próprios processos de produção de presença e sentidos; (3) no sentido dessa autonomia e responsabilização, é preciso lembrar que todas as escolhas estéticas e pedagógicas são necessariamente políticas, na medida em que refletem modos de perceber o mundo em suas perspectivas epistêmicas e históricas; (4) ao compreender as especificidades desse campo, cumpre problematizar, pensar e sistematizar pedagogias que viabilizem essa autonomia. (CURI, 2013, p. 926)

No contexto da noção de dramaturgia atorial, considero que as ações do corpo cênico, tanto em interação com um texto dramático e/ou com os demais elementos constitutivos da cena, têm potencialidade para desdobrar e promover fricções entre camadas de sentido. Stéphane Huchet (1998, p. 12) em prefácio ao livro *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman (1998), percebe a construção de uma filosofia do sentido, na qual o filósofo “[...] propõe o entrelaçamento de três paradigmas: os do semiótico (sentido-*sema*), do estético (sentido-*aisthesis*) e do patético (sentido-*pathos*)”. Nas fricções entre essas camadas de sentido, produzidas em obra e reverberadas em fruição, estaria talvez uma estratégia de mobilização diferenciada, talvez mais encarnada ou corporificada, do ponto de

vista da recepção. A discussão de Didi-Huberman se volta mais às artes visuais, mas me parece bastante pertinente esgarçar sua perspectiva, transpondo-a para o campo das artes da cena.

Jorge Dubatti (2016, p. 28) faz uma reflexão aproximada no contexto específico do teatro, defendendo que este “[...] não comunica no sentido estrito se considerarmos que a comunicação é ‘transferência de informação’ ou ‘construção de significados/sentidos compartilhados’; mais do que isso, o teatro estimula, incita, provoca”. Radicalizando esta perspectiva, o dramaturgo e diretor argentino Rafael Spregelburd, em entrevista ao mesmo Dubatti (2016, p. 115), diz que seu teatro aciona “a busca desesperada pela intuição do Sentido – entendido como o oposto do Significado –, aquele vazio imantado, espesso e desconhecido onde caem nossa mente e nossa razão, atraídas pela própria natureza selvagem das contradições intelectuais”.

Buscarei abordar a cena “Professora” e as discussões que seguem considerando o trânsito e retroalimentação das perspectivas concepcionais e composicionais, e ainda uma natureza ambivalente da noção de sentido, ligado tanto a dimensões conceituais, narrativas, informacionais, formuláveis, por um lado, quanto a aspectos sensíveis, afetivos, instáveis, indizíveis, por outro.

Quando iniciamos o processo de construção do espetáculo, me dispus a atuar a cena em questão e propus à direção fazê-la como um solo, o que pressupunha assumir as falas dos estudantes, visando experimentar cenicamente essa alternância de personagens. Por ser um tema que há muito me inquieta, passei também a desejar atrelar à concepção uma crítica à instituição escola em seu formato mais convencional, que, enquanto mãe e também professora, percebo operar inúmeras vezes mais como lugar de silenciamento e apagamento do que de autoconhecimento e de afirmação de singularidades. Concordo com a visão de Amílcar Borges de Barros (2011, p. 80, tradução nossa), que diz que “a⁶ educação e a aprendizagem são um adestramento [...] onde os ciclos, os biorritmos, os sentidos e a percepção são anulados pelos critérios, hábitos, condutas e valores que perpetuam a eficiência interpretativa, produtiva, cultural e reducionista [...]”.

6 La educación y el aprendizaje son un adiestramiento [...] donde los ciclos, los biorritmos, los sentidos y la percepción son anulados por los criterios, hábitos, conductas y valores que perpetúan la eficiencia interpretativa, productiva, cultural y reduccionista [...].

Assim, em conjunto com a direção, identificamos nessa proposta concepcional a oportunidade de abordar parte das contradições e paradoxos que permeiam tanto o ambiente escolar quanto a profissão de professor. Cientes de que esse é apenas o reflexo parcial de uma realidade diversa e complexa que envolve inúmeros aspectos curriculares, sociais, econômicos etc., assumimos o partido de que a professora não seria interpretada apenas como mais uma vítima do lobo – como pareciam sugerir rubricas de Esteve Soler (2013, p. 56, tradução nossa), como esta: “Professora começa a gritar enquanto os lobos a devoram na escuridão”. Optamos por torná-la, em nossa versão, dialeticamente devorada e devoradora, aterrorizada e aterrorizante, vítima e algoz, refletindo um contexto muitas vezes massacrante que caracteriza boa parte do sistema de ensino em vigor, especialmente na educação básica brasileira, em que o professorado, oprimido por diversos fatores, por vezes reproduz acriticamente essa opressão junto aos estudantes.

Além do desejo de problematizar o universo escolar, as experimentações se pautaram também pela pesquisa da corporeidade na fricção com materiais eleitos por mim ou propostos pela direção. Em um dos primeiros laboratórios, por exemplo, trabalhei fazendo uma espécie de teatro de animação de pequenas balas – do tipo jujuba, em formato de ursinhos – representando os alunos, os quais eu ia comendo a cada vez que, como Professora, eu era interrompida por um deles. Ao comê-los, calava-os e podia seguir com a narrativa.

Essa experimentação foi proposta, do ponto de vista da concepção – enquanto reflexo de uma visão crítica do mundo – como uma alusão ao silenciamento do alunado tantas vezes imposto no contexto escolar, que, por sua vez, reflete uma imposição curricular conteudística, a ausência de condições favoráveis de trabalho, a dificuldade de lidar com a diferença e a alteridade em sala, dentre demais circunstâncias complexas que afetam o trabalho de inúmeros professores. O uso de jujubas remetia também a um ambiente de escola infantil, condizente com a situação proposta dramaturgicamente, na qual uma professora narra uma fábula a crianças.

O trabalho de seguir falando o texto enquanto comia as jujubas gerou um trejeito de boca, uma fisionomia e uma vocalidade que foram adotados para o trabalho, embora as jujubas em si tenham sido dispensadas e outros signos para o

apagamento dos estudantes tenham sido eleitos posteriormente. É instigante observar esses fluxos em processo criativo, neste caso de como uma proposição que surgiu com intencionalidade de ordem mais concepcional se desdobrou em fator composicional, ao gerar uma máscara para a personagem.



**FIGURA 2 – PROFESSORA
AMEAÇA ALUNO**
Foto: Larissa Souza
(Casa Niemeyer,
Brasília, 2017).

Outro aspecto de corporeidade explorado no processo de criação foi em relação ao andar, a partir da provocação do diretor de criarmos movimentações com o uso de botas brancas de PVC, que eram parte do figurino e calçadas por todo o elenco, em todas as cenas. Ao experimentar diferentes modos de acoplá-las a meu corpo, cheguei a um modo de caminhar que assumi para a personagem. Depois da apropriação desta qualidade de andar, as botas voltaram a ser usadas de modo usual, calçadas nos pés. Assim, mais uma composição corporal foi surgindo diretamente ligada a experimentações em fluxo do corpo com a

materialidade pensada e proposta para a cena. O delinear dessa composição – que se desdobra em gestos, ações, fisionomia, estados, temporalidade, textura de movimento – e a fricção de todos esses aspectos com o texto dramático e demais elementos de cena foi nutrindo uma espécie de inventário, um acervo de materiais posteriormente organizados, tensionados e acionados em cena, em uma operação de dramaturgia de atriz.

Ainda a partir da investigação com as botas, fomos percebendo possibilidades sonoras no atrito destas com o chão. O ruído produzido aí remetia ao rangido de coisas velhas e portas ressequidas, criando uma ambiência de local ermo, abandonado, o que imprimia um clima de suspense que favorecia a atmosfera sombria que se desejava para a cena. Essa exploração inicial com as botas abriu caminho para uma pesquisa mais minuciosa de sonoridades produzidas a partir de ações físicas em contato com outros materiais: uma mesa de madeira, uma cadeira de balanço, folhas secas, papéis, uma luminária. As proposições desdobradas a partir desses ruídos responderam à natureza ambivalente da noção de sentido: enquanto ruído, ritmos, timbres, as sonoridades produzem uma camada de sentido sensorial e afetiva, ao mesmo tempo em que, por vezes, os ruídos assumem uma camada narrativa, se associando mais claramente a ações, significados, como por exemplo no rasgar ou amassar de uma foto de criança e no torcer de uma haste de luminária como quem torce um pescoço, evocando gestos de violência, ou no pisar de folhas ressequidas remetendo a uma casa abandonada. Claro que o trânsito entre essas camadas é fluido, revelando um jogo de sentidos que se friccionam todo o tempo.

Em relação às diferentes camadas que o processo criativo vai deixando no caminho, lembro Kastrup (2007, p. 27), que ao retomar a etimologia da palavra latina *inveniere*, ligada a “[...] encontrar relíquias ou restos arqueológicos”, complementa que:

A invenção implica uma duração, um trabalho com restos [...]. Ela é uma prática de tateio, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria. Nos bastidores das formas visíveis ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que este trabalho vise recompor uma unidade original [...]. O resultado é necessariamente imprevisível.

A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum a 'invenção' e 'inventário'. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante.

Na observação do inventário da cena em questão, fica revelado como laboratórios de criação foram deixando seus rastros mais ou menos visíveis ou se desdobrando em outras perspectivas que não tinham sido pensadas a priori. Experimentações que não se mantiveram como foram propostas originalmente, mas que geraram uma fisionomia, uma corporeidade, uma ambiência sonora, uma caracterização etc. Além disso, os rastros do processo acabam por legar outras camadas de sentido, ainda que menos evidentes, mas que nem por isso deixam de produzir latências na composição final: a boca tensionada de quem devorou seus alunos guarda escondida a memória dessa violência; os passos hesitantes de quem andou com uma bota desacoplada relembra em segredo a instabilidade das primeiras caminhadas. Cada fluxo de experimentação, com suas corporeidades conquistadas, estados mobilizados, sentidos evocados, vão criando como que uma constelação de associações e imagens mais ou menos enfatizadas na composição. Vai-se compondo um *continuum* entre ausências e presenças que dialoga com esses restos e com essas camadas de sentido.

A descrição de Chapeuzinho presente no texto de Soler (2013, p. 53, tradução nossa) traz as seguintes características: “Era uma vez uma pequena menina, loira, com olhos azuis, que morava sozinha com sua mãe num vilarejo no bosque”. A menção ao tipo físico, além do já assumido uso de botas brancas de PVC por todo o elenco, e ainda o fato da cena trazer uma professora rodeada de crianças, me inspirou a assumir a imagem de Xuxa e suas paquitas como referência para caracterização da personagem. A famosa apresentadora brasileira de programas infantis marcou época por sua presença massiva na mídia e por uma relação ambígua com as crianças: carismática, sexualizada, bastante direta e por vezes até rude com o público mirim.



**FIGURA 3 – PROFESSORA
E ALUNA**

Foto: Humberto Araújo
(Cena Contemporânea,
Brasília, 2015).

Consideramos que essa citação à Xuxa e seu séquito de paquitas – projetos de xuxinhas idênticas – poderia mobilizar ambiguidades de sentido que interessavam à nossa concepção, e que remetem tanto à fábula de Chapeuzinho quanto à própria escola, lugares entre docilidade e violência; ingenuidade e perversidade; domesticação e selvageria, agregando à cena outras camadas críticas, ainda que menos óbvias. Em resposta à dificuldade de acolhimento e trato com o universo heterogêneo que habita o ambiente escolar, muitas vezes o que se vê são operações de normatização e padronização – também bastante conhecidas nos processos midiáticos e publicitários – que vão desde o uso de uniforme até a sugestão de medicalização. Sobre processos de homogeneização de corpos que pautam desde projetos escolares até programas de TV, volto a Borges de Barros (2011, p. 80, tradução nossa), que explicita motivações biopolíticas nessa dinâmica:

O corpo, uma vez coisificado e estratificado, é apto para estabelecer sua aderência material e imaterial no sistema produtivo, ou seja, a inserção da corporeidade e da corporalidade como linguagem e capital de (re)produção e consumo.⁷

7 El cuerpo, una vez coisificado y estratificado, es apto para establecer su adherencia material e imaterial em el sistema productivo, es decir, la inserción de la corporeidad y de la corporalidad como lenguaje y capital de [re] producción y consumo.

Do ponto de vista da atuação, trabalhei com a ideia de alternância e sobreposição de diferentes figuras e estados identificados no texto tanto na forma dialógica – primeira pessoa e discurso direto nos diálogos entre a professora e seus estudantes –, quanto por meio de referência narrativa – terceira pessoa fazendo referência aos personagens da fábula de Chapeuzinho. Assim, por vezes acumulo e fricciono, outras vezes alterno características dos estudantes, do lobo, da Chapeuzinho, do lenhador e da vó, mantendo a figura da Professora como linha condutora durante quase toda cena. Enquanto a Professora assume um ar sutilmente caricatural, marcado por trejeitos de corpo, boca e voz, os alunos apresentam registro bastante natural, em tom um pouco mais grave, o que imprime algum pesar, vulnerabilidade e transparência em suas inflexões. Há ainda quebras na narração, quando assumo minha própria voz em tom de comentário, buscando maior neutralidade. Dialogando com esta abordagem múltipla, caleidoscópica e não realista das figuras atuadas, remeto novamente à noção de *poiesis* para caracterizar a produção atorial, segundo a perspectiva de Dubatti (2016, p. 35, grifo do autor):

a *poiesis* determina sua diferença ontológica em relação aos outros entes da vida cotidiana a partir de características específicas, como: realidade metafórica e *oximórica*, autonomia, negação radical do ente 'real', violência contra a natureza e *artificiosidade*, desterritorialização, des-subjetivação e ressubjetivação, suspensão do critério de verdade, semiose ilimitada, despragmatização e re-pragmatização, instalação de seu campo axiológico e soberania.

Ao atuar a Professora e seus “duplos” – crianças, Chapeuzinho, lobo, avó, Xuxa, a própria atriz –, dá-se um trabalho de atuação que joga diretamente com algumas das características mencionadas por Dubatti, como o trânsito de “des-subjetivação e ressubjetivação” neste fluxo de devir-personagens. Oxímoros como o de uma professora (Xuxa/lobo/criança) docemente feroz, ou violentamente domesticada, e metáforas como o rasgar ou apagar fotos de crianças – com recurso da lanterna que se desliga fazendo sumir um a um os estudantes que não se calam – são estratégias também acionadas. Assume-se a “suspensão do critério de verdade” tanto na opção pelo trânsito entre figuras por parte da mesma atriz, quanto por situações de absurdidade propostas pelo texto e desdobradas na

cena – como o fato da criança que está na sala de aula ir parar dentro da história narrada sendo devorada pelo lobo da fábula. Nesta lógica de “negação do real”, se assentam também escolhas de composição que dialogam com diferentes registros de “artificiosidade”, como modos não cotidianos de falar e se deslocar, construídos no trabalho com as jujubas e as botas. Esse tipo de construção não literal ou não ilustrativa potencializa fluxos de semiose, em que tanto os sentidos semânticos, como os sentidos sensoriais atritam-se e desdobram-se em camadas e versões.

A cena é intimista e a proximidade do público é essencial ao trabalho. O espaço cênico – que se mantém em uma penumbra – é constituído por dois ou mais espelhos (ou janelas de vidro, quando fazemos em casas), uma luminária sobre uma mesa de madeira, fotos antigas de crianças penduradas no teto, uma cadeira de balanço sobre uma cama de folhas secas. A iluminação inicial é esverdeada, de baixa intensidade e há no ambiente uma música que remete à atmosfera de um bosque e vai crescendo em clima de suspense.



**FIGURA 4 – PROFESSORA
ENTRE ALUNOS**
Foto: Larissa Souza
(Caixa Cultural,
Brasília, 2016).

Quando o público entra nesse ambiente, a atriz ainda não está em cena. Assim, os espectadores se deparam com as imagens penduradas de rostos de crianças, tanto as fotos reais, como seus reflexos em janelas e/ou espelhos. A maioria delas são fotografias de infância dos próprios atores da peça e conhecidos. São imagens que remetem, segundo relatos de alguns espectadores, àquelas tiradas em ambientes escolares, a rostos de desaparecidos impressos nas contas de luz, ao mesmo tempo que sugerem lápides. Serão memórias do que foram um dia ou do que poderiam ter sido? Estarão vivas ou mortas as crianças que ocupam aquela sala de aula? Mortos-vivos, mortos em vida, petrificados de medo, neutralizados e usurpados em suas infâncias? Tais associações, dentre inúmeras outras possíveis, podem ser pensadas na perspectiva de uma espécie de dimensão aurática da materialidade cênica. Em relação a isso, Georges Didi-Huberman (1998, p. 149) compreende que:

Aurático [...] seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente [...] ou seja, todos os tempos nela são traçados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados

Essa perspectiva se articula à dilatação da noção de sentido, e à abordagem de Dubatti para quem o teatro se caracterizaria como uma experiência “vital, efêmera, aurática”, e neste sentido dialogaria com a infância: sendo *in-fans* justamente aquele que não fala. Ele acrescenta: “[...] enquanto continuamos infantes, nossa experiência, nossos vínculos e extensões com a ordem do ser excedem a ordem da linguagem”. (DUBATTI, 2016, p. 32) Assim, mais que a semiótica, enquanto o estudo de signos teatrais – passíveis de decodificação inequívoca –, seria uma ontologia teatral que abarcaria a complexidade ontológica do acontecimento teatral, em sua potencialidade de produção de entes (2016, p. 29), em seu fator aurático de provocar a emersão singularizada de imagens, figuras, memórias, latências, afetos.

Retomando a descrição da cena, assim que a personagem se torna visível, revelando-se ao mesmo tempo amedrontada e assustadora, a música cessa e a parca iluminação do espaço sai em *fade out* para ser substituída pela luz da luminária, manipulada pela atriz. A cena se desenrola principalmente a partir do jogo entre as ações corporais e a materialidade cênica. Uma das propostas mais marcantes da cena é o jogo estabelecido com a luminária e a produção dos efeitos de esconder, mostrar e recortar imagens. Com direcionamentos e dimerização cria-se, no transcurso da cena, closes, penumbras, sombras e reflexos nos espelhos ou janelas.



**FIGURA 5 – PROFESSORA
E REFLEXOS**
Foto: Larissa Souza
(Caixa Cultural,
Brasília, 2016).

Com os *blackouts*, por exemplo, cria-se efeitos suspensivos da visão do espectador, mantendo-se, por vezes, apenas sonoridades no escuro ou nem isso. Ainda com a suspensão da luz, são criados jogos nos quais a personagem some em um canto e aparece em outro local da sala, ou aparece com um estado totalmente diferente do que estava antes da luz apagar. Foi construída, em conjunto com a diretora de movimento, uma omissão das ações mais violentas, ou seja, na iminência de alguns gestos mais explicitamente agressivos por parte da professora em relação aos alunos (fotografias) a luz é apagada imediatamente antes da consumação dos mesmos, criando tensões e remetendo a abusos velados frequentes no cotidiano infantil. Propõe-se o nas palavras de Didi-Huberman (1998, p. 148) poderíamos chamar de “uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora da nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência”. Com essa dinâmica, efeitos de presença são potencializados por efeitos de ausência produzidos no jogo entre claro e escuro, visível e invisível. E ainda, nessas ausências, hiatos, suspensões e perdas, espera-se criar espaços de recepção ativa, plural e potencializada.

Através desse jogo com a luz, de cheiros e de outros recursos como os sons produzidos pelas ações – ranger de madeira, ruído da luminária, passos sobre folhas secas, papel rasgado, botas de borracha arrastando etc. –, aposta-se em uma trama múltipla de presenças e ausências, e de sentidos não apenas semânticos, mas também sensoriais, visando uma composição polissêmica e polifônica, potencializadora de uma recepção intensificada. A tentativa é a de se aproximar o quanto possível da instauração daquilo que Dubatti (2016, p. 161) chama “excepcionalidade do acontecimento”.

Para o autor, que dialoga com a acepção deleuziana, o acontecimento seria algo que “[...] acontece e em que se dá a construção de sentido. Um acontecimento que produz entes em seu acontecer, vinculado à cultura vivente, à presença aurática dos corpos.” (DUBATTI, 2016, p. 27) Ainda para o autor, uma excepcionalidade do acontecimento teatral se ligaria às ideias de “originalidade” – enquanto aquilo que é próprio do teatro, sua singularidade; de “maravilha” – enquanto algo que se destaca do comum oferecendo uma experiência portentosa; e seu caráter de “exceção”, de não regularidade ou frequência. (DUBATTI, 2016, p. 161-163) Não tenho a pretensão de dizer que a cena aqui discutida tenha alcançado tal grau

de excepcionalidade, apenas indico que algumas dessas questões atravessaram nossos fazeres e pensares cênicos. Compartilho recortes de observação da crítica especializada para balizar essa avaliação. Nas palavras do crítico Valmir Santos (2015) do site Teatro Jornal:

Procedimentos de produção e de criação geram uma intervenção polinizadora sobre e a partir do texto *Contra o progresso* (2008), objeto da empreitada dos atores-pesquisadores ligados ao grupo de investigação cênica institucional da Universidade de Brasília, o Poéticas do Corpo. Os caminhos da equipe atritam, à altura, os conteúdos e formulações da escrita árida e penetrante de Soler. [...] *En contra #experimento1* preenche expectativas de um projeto consciente do modo de lidar com os estranhamentos do texto e aqueles a que o próprio coletivo permite se lançar em cena sem enxergar fronteiras na arte. [...] Nessa teia [...] os criadores valorizam os discursos e disposições dos personagens. Investem no peso das palavras corrosivas de Soler. Bem como a elas aderem imagens derivadas com síntese pelo desempenho dos atores e pelo pensamento dos espaços cênicos itinerantes pela casa térrea de vasto quintal. Espaços em que os desenhos de cenografia, sonoridade e luz são vitais, como na cabana sensorial em torno de *Chapeuzinho Vermelho*, em inspirado solo de Alice Stefânia [...]. O experimento alcança momentos de intensa teatralidade nas diferentes escalas: closes, perspectivas e panorâmicas.



**FIGURA 6 – PROFESSORA
OLHA A MATA**
Foto: Humberto
Araújo (Festival Cena
Contemporânea,
Brasília, 2015).

Como já apontado anteriormente, Dubatti problematiza a eficácia de categorias tributárias à semiótica como principal ou exclusivo instrumento teórico para discutir teatro, preferindo agregar noções como acontecimento e presença, perspectivas mais inscritas em uma epistemologia fenomenológica.

Por mais que os estudos teatrais, pela via semiótica, tenham valorizado acima de tudo o ausente gerado por meio de signos, a filosofia do teatro sustenta que tão mais potente que a ausência é a presença humana no convívio. [...] A ausência é infinita, mas no teatro a presença não é menos ilimitada: denominamos ‘presença’ tudo aquilo que comparece à zona de acontecimentos como materialidade e como fundamento dessa materialidade. Na presença teatral, graças aos corpos, ao espaço e ao tempo, ingressam o ente metafísico por excelência, a vida, a existência e o real, como presença, que é condição de possibilidade de materialidade do convívio. (DUBATTI, 2016, p. 157)

A ênfase nos efeitos de presença gerados no jogo com a materialidade cênica também reforça a crítica que desejo metaforizar em relação a políticas de domesticação no ambiente escolar, que na realidade refletem uma crise humana e generalizada de presença. Nosso tempo experimenta profunda alienação dos sentidos do corpo. Vivemos em um tempo de atropelo de ritmos vitais, que ocorre desde a primeira infância. Na maior parte das escolas, o espaço lúdico, sensível e criativo é negado ou minimizado para dar lugar ao despejo de conteúdos por vezes sem qualquer significado ou repercussão afetiva para a criança e para o adolescente. Borges de Barros (2011, p. 80 - 81, tradução nossa) alerta que “[...] abstrair-se da corporalidade nos procedimentos de ensino-aprendizagem é reduzir, encapsular e abstrair o perceptivo, o sinestésico, o experiencial e sua intensidade estética da dimensão epistêmica.”⁸ Neste sentido, abraçar dispositivos de teatralidade e performatividade, jogar com a produção de sentidos a contrapelo, propor um fluxo entre presenças e ausências, assumindo a cena como lugar por excelência desse embate do sensório e do crítico, caracteriza não apenas uma escolha estética, mas também uma perspectiva ética e política. Nesta linha de reflexão, Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 146) enfatiza aspectos micropolíticos na discussão acerca da dimensão estética da presença:

Se compreendermos o nosso desejo de presença como uma reação a um ambiente cotidiano que se tornou tão predominantemente cartesiano ao longo dos últimos séculos, faz sentido esperar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas.

Muitos pensadores denunciam esses diversificados e, muitas vezes, sutis mecanismos de expropriação de nossa libido, de nossa energia vital. Somos cotidianamente sujeitados a inúmeros dispositivos de extorsão de qualidades muito potentes de nossa corporeidade, colocadas em prol de uma engrenagem pautada na neutralização dos afetos e vetorização destes para fins de consumo e produtividade, na manutenção da lógica operativa do capital. Processos a que somos expostos desde a docilização escolar, até a expropriação perversa de

8 [...] abstraerse de la corporalidad em los procedimientos de enseñanza-aprendizaje es reducir, encapsular, y abstraer lo perceptivo, lo sinestésico, lo experiencial y su intensidad estética de la dimensión epistémica.

nossos desejos, os quais são empurrados tanto a um padrão quantitativo de desempenho, quanto a um consumo compulsivo e acrítico não só de produtos, mas também de comportamentos e identidades. Quantas meninas desejaram ser Xuxa nos anos 1980? Quantos meninos tiveram seu imaginário erótico colonizado por figuras assim?

A arte tem o potencial ou mesmo o mister de nos fazer confrontar essa realidade, seja na vivência desde dentro da linguagem em si – o que infelizmente se vê cada vez menos oportunizado, graças ao banimento gradativo da pedagogia do sensível na formação do sujeito –, seja em processos de expectativa que favoreçam essa experiência. Como diz Dubatti (2016, p. 40), “necessitamos da metáfora poética, ficcional ou não, para, por contraste e diferença, enxergar a realidade de outra maneira e intuir ou recordar o real”.



PERSEGUINDO POTENCIALIDADES NAS FRICÇÕES ENTRE SENTIDOS E PRESENÇA

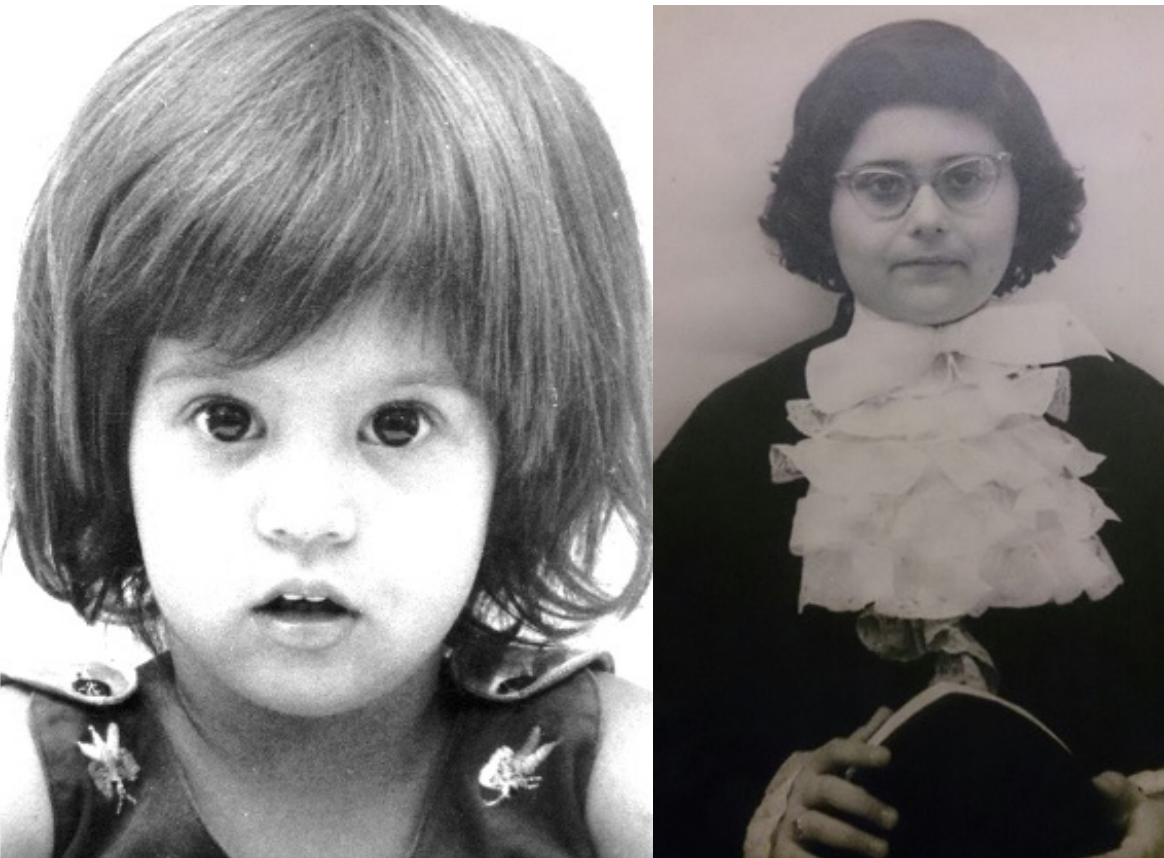
Reforço, então, que percebo que um dos aspectos fulcrais e potentes da arte reside no poder de mobilização no corpo daquilo que nele é cotidianamente negado ou desprivilegiado. Esta perspectiva convida novamente à discussão a noção de sentido, que, como já foi mencionado, é por vezes associada, por vezes contraposta à ideia de significado enquanto conteúdo informacional a ser comunicado em uma obra de arte.

À dimensão estética parece ser menos potente cumprir uma função de transmissão de mensagens de modo inequívoco do que acionar sensações, confrontar imagens e ideias, palavras e forças, provocar tensões, questões, aberturas através do jogo da corporeidade com toda a materialidade cênica visando provocar a emergência de uma constelação de sentidos na cena e suas reverberações subjetivas, singulares. Remetendo novamente à perspectiva de Didi-Huberman,

mostra-se potente promover fricções entre sentidos semânticos e sensoriais, buscando, ainda, a emergência de uma dimensão patética do sentido, à qual ele relaciona ainda a noção de sintoma. No prefácio a esta obra, Stéphane Huchet (1998, p. 17) argumenta que, para esse autor:

O mais importante é o sintoma, [...], acidente soberano, dilaceramento. Ele é a via promovida pelas imagens para revelarem [...] sua estrutura complexa e suas latências incontroláveis. Ele torna a imagem um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros.

Algumas passagens e elementos da cena discutida demonstraram potencial de acionamento dessa dimensão patética do sentido, ainda que a efetivação desses processos seja de ordem absolutamente pessoal, íntima, singular, variando de modo importante entre diferentes fruidores. As fotos penduradas – em sua alusão a fotos escolares, desaparecidos ou lápides –, sendo fotos de crianças, atravessam alguns espectadores em lugares muito sensíveis da memória. Suas expressões ambíguas – a maioria nem está rindo, nem está séria, algumas evocando certo estupor – fomentam uma pluralidade de impressões. Também o jogo fantasmagórico de aparição e desaparecimento da personagem e do ambiente por meio da luz, nutre em muitos espectadores um sentimento de perda que pode se desdobrar em vulnerabilidade e maior porosidade na recepção.



FIGURAS 7 E 8 – FOTOS DE CRIANÇAS NA ESCOLA
FONTE: exemplo de fotos usadas no cenário: arquivo pessoal. Da esquerda para a direita a atriz/autora e sua mãe quando crianças.

É importante que o artista se interrogue sobre como qualidades de atravessamento, de experiência corpórea e de presença, tão buscadas no ambiente laboratorial, podem igualmente ser acionadas no público. Se a humanidade carece de vivências que fomentem e autorizem a emergência de afetos, percepções, sensações, encontros, sensibilidades, experiências, porosidade, a arte deve estar atenta a propiciar esses espaços. Indissociável do mister estético, trata-se de cumprir sua função ética de resistência micropolítica a modos automatizados de experimentar e ler o mundo. Visão que se coaduna ao pensamento de Gumbrecht (2010, p. 136-137), que identifica a força nas fricções entre efeitos de presença e efeitos de sentido no processo de recepção:

[...] o 'sistema arte' é o único sistema social no qual a percepção (no sentido fenomenológico de uma relação humana com o mundo, mediada pelos sentidos) é não só uma condição prévia da comunicação sistêmico-intrínseca, mas também, juntamente com o sentido, é parte do que essa comunicação implica. [...] A relação entre efeitos de presença e efeitos de sentido também não é uma

relação de complementaridade, na qual uma função atribuída a cada uma das partes em relação à outra daria à copresença das duas a estabilidade de um padrão estrutural. Ao contrário, podemos dizer que a tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego.

De modo afinado ao de Gumbrecht, que percebe a potencialidade na articulação entre efeitos de presença e sentido, Dubatti, ao propor sua filosofia do teatro, convoca as noções de acontecimento e experiência dos corpos (atores e públicos) no contexto de encontros (convívio). Sua definição pragmática de teatro afirma que “[...] o teatro consiste na fundação de uma zona de experiência e subjetividade a partir da inter-relação dos subacontecimentos convívio-*poiesis*-expectação”. (DUBATTI, 2016, p. 82) Para ele, a discussão acerca da presença integra as perspectivas de acontecimento (fenomenológica) e de provocação e desdobramento de sentidos (como semiose ilimitada) para além de uma relação unívoca entre signo e significado, assumindo ainda uma dimensão micropolítica:

A presença é manifestação fenomenológica e constitui, ao mesmo tempo, signos de presença. Voltar a pensar a presença e conceder-lhe centralidade no acontecimento teatral significa restituir ao teatro seu poder humano e político, sua periculosidade de incidência social e mudança, o convívio, a reunião da cultura vivente como acontecimento político em si mesmo. (DUBATTI, 2016, p. 158-159)

O caminho que trilhamos na composição dessa cena fluiu por perspectivas que dialogam com as questões aqui discutidas. Buscamos construir, em interação com o texto de Soler, um universo em que o público tivesse sua própria experiência de presença intensificada, em que fosse mobilizado também por sensações. Assim, buscamos o aguçamento dos sentidos do espectador, como audição, olfato, visão, por meio de uma sinfonia de ruídos, aromas que remetem tanto à escola quanto à floresta, e um trabalho de iluminação minimalista que explora closes, detalhes, sombras, supressões e efeitos de distorção. Além desta perspectiva, foram tecidas críticas em relação à escola por meio de ambiguidades e paradoxos

nas fricções cênicas e atoriais entre presença e sentidos. O sumiço dos alunos metaforiza seu apagamento subjetivo no processo de adestramento a que ainda são submetidos em muitas escolas. Tanto o lobo quanto a Chapeuzinho estão complexa e paradoxalmente dentro da própria singularidade dessa Professora que oscila ímpetos de selvageria e docilidade, sendo vítima e algoz, assim como cada um de nós, demasiadamente humanos e contraditórios em nossa complexidade subjetiva.

REFERÊNCIAS

BORGES DE BARROS, Amílcar. *Dramaturgia Corporal. Acercamiento y distanciamiento hacia la accion y la escenificación corporal*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.

CURI, Alice Stefânia. Dramaturgias de Ator: puxando fios de uma trama espessa. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 923-938, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/38126>>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.

DUBATTI, Jorge. *O Teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SANTOS, Valmir. Deslocar é preciso: a aridez em Esteve Soler. *Teatrojornal*, 01 set. 2015. Disponível em: <<http://teatrojornal.com.br/2015/09/deslocar-e-preciso-a-aridez-em-esteve-soler/>>

SOLER, Esteve. *Contra el progreso, contra el amor, contra la democracia*. Bilbao: Artezblai, 2013.

ALICE STEFÂNIA CURI: é atriz, diretora, pesquisadora. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora Associada do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo (DGP-CNPq). Linhas de investigação: Teatro do Instante; Dramaturgias de Ator; Matilha (Matrizes Interdisciplinares em Literatura, História e Arte).

REPERTÓRIO
LIVRE

O CORPO NO MÉTODO
BAILARINO-PESQUISADOR-
INTÉRPRETE: CONSIDERAÇÕES
A PARTIR DO ESPETÁCULO
FINA FLOR DIVINO AMOR

*THE BODY IN THE DANCER-RESEARCHER-
PERFORMER METHOD, CONSIDERATIONS FROM
THE SHOW FINA FLOR DIVINO AMOR*

*EL CUERPO EN EL MÉTODO BAILARÍN-
INVESTIGADOR-INTÉRPRETE:
CONSIDERACIONES A PARTIR DEL
ESPECTÁCULO FINA FLOR DIVINO AMOR*

LARISSA SATO TURTELLI

GRAZIELA ESTELA FONSECA RODRIGUES

RESUMO

O artigo apresenta aspectos do corpo trabalhado no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), o qual considera referências corporais provindas das manifestações e dos segmentos sociais populares brasileiros. Vê-se a pesquisa de campo como primordial para o estudo dessas técnicas. No caso do método BPI é necessário que a pessoa se disponibilize a realizar um processo consigo própria, para então poder ter a visibilidade de um corpo diferente do seu. Para entender essas técnicas corporais provindas das culturas populares brasileiras, precisam ser levados em conta os aspectos emocionais. A noção de corpo no método BPI considera o percurso emocional como um aspecto essencial. Uma das especificidades desse método é que neste a pesquisa de campo funciona também como um trabalho corporal. Para a criação do espetáculo *Fina Flor Divino Amor*¹ foram realizadas pesquisas de campo com as Pombagiras da Umbanda. O artigo aborda o processo corporal na criação desse espetáculo, incluindo particularidades da pesquisa de campo, dos estados corporais e da resultante artística. O estudo de recepção do espetáculo aponta para o fascínio e a discriminação em relação à Umbanda.

PALAVRAS-CHAVE:

Pesquisa em Dança.
Criação em Dança.
Pombagira. Dança do
Brasil. Método Bailarino-
Pesquisador-Intérprete.

1 Parte desta pesquisa teve financiamento Auxílio Regular à Pesquisa Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Processo 2011/13111-0.

ABSTRACT

The paper presents aspects of the body worked in Dancer-Researcher-Performer method, which considers bodily references from the Brazilian cultural manifestations and the popular social segments. Field research is seen as central to the study of these techniques. In the BPI method it is necessary that the person perform a process with himself, so that he can be able to see a body that is different from his own. To understand these body techniques stemmed from Brazilian popular cultures, emotional aspects must be taken into account. The notion of body the BPI method considers the emotional journey as an essential aspect. One of the specificities of the BPI method is that in it field research also functions as a bodily work. For the creation of the show Fina Flor Divino Amor field research of the Pombagiras of the Afro-Brazilian religion Umbanda were carried out. The article approaches the bodily process in creating this show, including particularities of the field research of the bodily states and of the artistic result. The receiving study of the show points to the fascination and discrimination in relation to Umbanda.

KEYWORDS:

*Dance Research. Dance
Creation. Pombagira.
Brazilian Dance. Dancer-
Researcher-Performer
Method.*

RESUMEN

El artículo presenta aspectos del cuerpo trabajado en el método Bailarín-Investigador-Intérprete (BPI), el cual considera referencias corporales provenientes de las manifestaciones y de los segmentos sociales populares brasileños. Se ve la investigación de campo como primordial para el estudio de esas técnicas. En el caso del método BPI es necesario que la persona se disponga a realizar un proceso consigo mismo, para entonces poder tener la visibilidad de un cuerpo diferente al suyo. Para entender estas técnicas corporales provenientes de las culturas populares

PALABRAS-CLAVE:

*Investigación en Danza.
Creación en Danza.
Pombagira. Danza de
Brasil. Método Bailarín-
Investigador-Intérprete.*

brasileñas, hay que tener en cuenta los aspectos emocionales. La noción de cuerpo en el método BPI considera el recorrido emocional como un aspecto esencial. Una de las especificidades de este método es que en este la investigación de campo funciona también como un trabajo corporal. Para la creación del espectáculo Fina Flor Divino Amor se realizaron investigaciones de campo con las Pombagiras de la Umbanda. El artículo aborda el proceso corporal en la creación de ese espectáculo, incluyendo particularidades de la investigación de campo, de los estados corporales y de la resultante artística. El estudio de recepción del espectáculo apunta a la fascinación y la discriminación con respecto a la Umbanda.

INTRODUÇÃO

NO DESENVOLVIMENTO do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) desde 1980, no ir e vir entre as pesquisas de campo e os trabalhos em estúdio, aspectos corporais provindos das manifestações e dos segmentos sociais populares brasileiros foram considerados na maneira de produzir uma expressividade, gerando uma corporificação que exigia uma maior relação com a força da gravidade, uma memória corporal a florada, um tônus de resistência – de quem sabe festejar a despeito da dor e do sofrimento – distanciando-se, assim, do que podem ser chamadas de danças oficiais, mormente aquelas provindas das técnicas de dança europeias e norte-americanas transplantadas para o Brasil.

Ao se trabalhar dentro do método BPI com essas referências de corpo relacionadas às culturas populares brasileiras, pôde-se aferir o quanto esses registros já estavam presentes dentro dos corpos dos intérpretes, seja com uma relação de identificação ou de negação. Entende-se aqui cultura popular brasileira dentro da perspectiva de Alfredo Bosi (1992, p. 322-323, grifo do autor):

[...] se nos ativermos fielmente à concepção antropológica do termo *cultura* [...] logo perceberemos que um sem-número de fenômenos simbólicos pelos quais se exprime a vida brasileira tem sua gênese no coração dessa vida, que é o imaginário do

povo formalizado de tantos modos diversos, que vão do rito indígena ao candomblé, do samba-de-roda à festa do Divino, das Assembleias pentecostais à tenda de umbanda, sem esquecer as manifestações de piedade do catolicismo que compreende estilos rústicos e estilos cultos de expressão.

Na lida com essas referências corporais foi visível o quanto os próprios intérpretes surpreendiam-se ao constatar sua familiaridade com determinadas matrizes de movimento, seus corpos fluíam, os movimentos ocorriam com força e organicidade. Por outro lado, o oposto também acontecia, verificava-se muitas vezes um embate no contato com esses movimentos.

Só o contato com as matrizes de movimentos provindas das manifestações populares brasileiras já provoca, muitas vezes, esse embate, que é expresso por posturas distanciadas, provindas de um preconceito que é reforçado por nossa histórica tradição socioeconômica [...] As pesquisas com o Método BPI têm nos revelado que, ao assumirmos nossas porções miscigenadas, estamos assumindo pedaços esquecidos de nós mesmos, que irão reverberar numa amplitude de movimento e expressão corporal. (MELCHERT, 2010, p. 94)

Diante desse fato tornou-se uma necessidade, dedicar-se aos estudos das corporalidades brasileiras nas suas diversas configurações.

Embora essas referências corporais tornem-se fortemente presentes no corpo, os intérpretes a princípio tendem a vê-las como algo que não tem um valor artístico. Além de mobilizar emocionalmente os intérpretes, estas referências corporais exigem uma técnica em termos de força, fôlego, habilidade, equilíbrio, tônus, musicalidade, ritmo, dentre outros. No entanto, estas técnicas na maioria das vezes são vistas pelos intérpretes como sendo inferiores em relação àquelas já conhecidas dentro dos parâmetros das danças oficiais. Reconhecer e aceitar que esses registros corporais fazem parte da sua estruturação enquanto corpo, enquanto sujeito, e possuem uma qualidade artística, requer do artista da dança

ir além do sentimento de menos valia ligado, principalmente, ao embate do colonizador e do colonizado dentro de si.

No BPI desenvolve-se um trabalho corporal de maneira a estabelecer um contato mais profundo principalmente no que diz respeito às memórias relacionadas a algumas crenças ou valores culturais. Guardadas no corpo estão as memórias impressas como a do vencido e do vencedor, a do colonizador e do colonizado. Se não houver um contato com esses conteúdos, que habitam no corpo consciente ou inconscientemente, não se tem como estabelecer a relação proposta [...]. (RODRIGUES, 2003, p. 110)



TÉCNICAS CORPORAIS PROVINDAS DAS CULTURAS POPULARES BRASILEIRAS

Nas artes da cena ainda são poucos os estudos verticalizados que se debruçam nas técnicas desses corpos das culturas populares brasileiras. Salvo raras exceções, encontram-se mais descrições das formas em movimento e dos percursos coreográficos, ou, decodificações a partir de parâmetros de dança europeus ou norte americanos, que não acessam suficientemente a complexidade dessas referências de movimento brasileiras.

Pode ser vista, por exemplo, uma relação entre a complexidade corporal apresentada por técnicas orientais tais como as do tai chi e aquelas do candomblé: o movimento, em ambas, dá-se através de sofisticados circuitos de energia. Para que houvesse uma investigação mais verticalizada dos movimentos do candomblé a segunda autora realizou estudos nos anos de 1981 a 1985 relacionando o candomblé e as técnicas do tai chi.

Alguns pais de santo revelaram que o sacro é a porta de entrada dos orixás (energia pura, divina) que, em contato com as energias da pessoa através dos orifícios do sacro propiciam a incorporação. O mestre de artes marciais chinesas, mestre Liu Pai Lin, refere-se à região do sacro: 'Oito Santos mergulham no fundo do mar' (oito energias distintas relacionadas aos oito orifícios do sacro, penetram o interior do ventre. Esta descrição diz respeito ao treinamento do movimento interior, localizado nesta área do corpo [...]) A associação deste treinamento com as danças dos orixás foi o que possibilitou realmente compreender, porque vivenciado e estudado no corpo, o importante procedimento da bacia no campo sutil do movimento interior: nela está a geração, a concentração e a fluência de energia. (RODRIGUES, 2005, p. 50)

A percepção dos circuitos de energia está diretamente relacionada à qualidade de movimento. Embora os treinamentos corporais africanos também sejam milenares, estes não foram devidamente reconhecidos e estudados dentro das artes da cena, como foram e continuam sendo os treinamentos corporais orientais.

No meu entender, no fundo de todos os nossos estados místicos há técnicas do corpo que não foram estudadas, e que foram perfeitamente estudadas pela China e pela Índia desde épocas muito remotas. Esse estudo sócio-psico-biológico da mística deve ser feito. (MAUSS, 2003, p. 422)

O estudo do tai chi auxiliou no entendimento dos movimentos do candomblé nos aspectos ligados aos circuitos de energia, porém a complexidade desse corpo em movimento no candomblé extrapola, e muito, as referências do tai chi. O enraizamento do corpo no candomblé – ligado à sua relação com a força da gravidade –, os impulsos, a densidade, são aspectos importantes do movimento no candomblé, principalmente quando consideramos os campos emocionais que a pessoa vivencia na maior parte de suas performances.

O candomblé é uma fonte inesgotável de conhecimentos merecedor de pesquisas em profusão, principalmente as que sejam

realizadas por dançarinos e professores de dança que indaguem e esmiúcem com dedicação e profissionalismo o seu conteúdo, a sua composição complexa e tão abrangente, de significado impar para a cultura e a religiosidade brasileiras. (MARTINS, 2008, p.153)

O alcance do estudo dessas técnicas necessita obrigatoriamente a vivência alocada em uma pesquisa de campo. No caso do método BPI é necessário que a pessoa se disponibilize a realizar um processo consigo própria, para então poder ter a visibilidade de um corpo diferente do seu. Reconhecer o colonizador e o colonizado em si mesmo faz parte desse processo interior, desenvolvido por meio de um trabalho corporal com a própria cultura, onde é vivido aquilo que é negado e aquilo que é afirmado em relação a essa cultura, o que resulta em uma maior abertura emocional. O autorreconhecimento das próprias emoções é que irá oportunizar o contato com o outro. Desse modo, ao fazer a pesquisa de campo, esta experiência retorna para o próprio corpo do pesquisador que tem a possibilidade de entrar nas referências corporais das pessoas da pesquisa de campo, de uma maneira que está longe de ser apenas uma reprodução de movimentos.

Para entender essas técnicas corporais provindas das culturas populares brasileiras, precisam ser levados em conta os aspectos emocionais. São referências corporais entrelaçadas a questões ligadas à memória afetiva, a uma força de resistência cultural, de superação e de esperança. Os corpos dessas pessoas estão imersos em um campo de muita afetividade, do qual provém o sagrado. A partir da imersão em pesquisas de campo nas festividades populares foi se observando que existia um processo interior que ocorria nas pessoas, principalmente nos mestres, dessas festividades. Daí chegou-se a uma decodificação desse percurso:

Observa-se três aspectos que interagem no percurso interno: 1 – as lembranças, com seus campos de imagens; 2 – os deslocamentos das emoções e dos afetos; e 3 – as sensações. Depois de feito esse percurso de dentro para fora ocorre também o circuito inverso, ou seja: os movimentos gerados, os cantos e as músicas pronunciados, os objetos investidos e o caminho percorrido no tempo e no espaço presente retornam ao interior das pessoas

como uma realização que motiva e confirma o sentido de estarem vivas. (RODRIGUES, 2005, p. 64)

A noção de corpo, no método BPI, considera o percurso emocional como um aspecto essencial. Se em um primeiro momento a pessoa é levada a se abrir emocionalmente, em seguida existe uma decodificação e um trabalho sobre essas emoções abertas. Ao vivenciar em si os vários estados corporais deflagrados a partir das vivências em pesquisa de campo, o movimento do intérprete vai ganhando densidade. É uma qualidade de movimento diferente do que está contemplado na dança contemporânea atual. Essa densidade está muito referenciada a viver os diversos campos emocionais no próprio corpo. Um corpo carregado de impulsos exigindo um maior aterramento dos pés para não perder o eixo de equilíbrio, produzindo formas-conteúdo que rompem a barreira do confortável e estável.



FINA FLOR DIVINO AMOR – IYABÁ LEGBA HEI!

O espetáculo de dança teatro *Fina Flor Divino Amor – Iyabá Legba Hei!*,² criado dentro do método BPI, foi desenvolvido entre os anos de 2010 e 2014, sendo de criação conjunta das autoras deste artigo, tendo a primeira autora como intérprete e a segunda como diretora. Foram realizadas pesquisas de campo em terreiros de Umbanda das cidades de Campinas (SP) e região, São Paulo (SP) e Brasília (DF), especificamente focando nas Pombagiras.

Para o desenvolvimento deste espetáculo foram visitados cerca de 20 terreiros e realizadas mais de 50 idas a campo, porém, ambas as autoras já possuíam pesquisas anteriores referentes à Umbanda, sendo a primeira autora desde 1993 e a segunda desde 1979. Portanto, era um tema bastante conhecido das mesmas. Assim, as pesquisas de campo retomadas para este espetáculo não visaram

2 Esse espetáculo foi apresentado em nove capitais brasileiras, no interior paulista e também em um congresso artístico-científico em Portugal. Teve financiamento ProAC 2010, Fundo de Apoio à Pesquisa, ao Ensino e à Extensão (FAEPEX) e Unicamp (2011) e FAPESP (2012 a 2015 – processo 2011/13111-0).

um primeiro conhecimento do assunto e sim, iniciar um processo corporal que culminaria em um espetáculo.

Uma das especificidades do método BPI é que neste a pesquisa de campo funciona como um trabalho corporal. Estando no campo o corpo do intérprete vai viver uma contenção que requer estar no máximo da sua centração. O intérprete irá estabelecer uma sintonia com o pesquisado, que irá influenciar em mudanças de tônus e conseqüentemente na apreensão de novos movimentos com sentidos inusitados para o intérprete. É um exercício para o corpo. Na prática, há um ganho de plasticidade corporal, pois aspectos da outra pessoa são recebidos pelo corpo de quem pesquisa, com suas diferenças e similitudes.

O chegar da pesquisa de campo e ir para os laboratórios dirigidos, significa criar um mundo novo, não há a intenção de reproduzir acontecimentos ou pessoas encontrados em campo. Há um campo de imagens que vão sendo formadas, muitas delas diferentes do campo, mas que foram propiciadas pelo mesmo.

A pesquisa de campo, e o trânsito entre esta e o laboratório, foi o que propiciou o *insight* de criação do método BPI em 1980. O estúdio, que anteriormente a essa experiência estava circunscrito em um ambiente no qual não cabiam os segmentos sociais marginalizados, através dessa experiência – na qual o corpo do intérprete se abre para o compartilhamento com as pessoas do campo – passou a ser inundado de referências corporais provindas das pessoas das margens. Considera-se as margens como:

[...] locais socialmente invisíveis, passíveis de preconceitos, afastados do centro das atenções do poder público ou da mídia, e podem ser considerados como *esquecidos*. As pessoas que ocupam essas margens muitas vezes apresentam uma potência corporal não vista em outros segmentos da sociedade. (RODRIGUES et al., 2016, p. 554)

Essas referências corporais mobilizam integralmente o corpo do intérprete, ou seja, as suas vísceras, as suas emoções; não são referências apenas formais, há um drama humano que possibilita uma troca entre as imagens corporais³ do

3 Compreende-se imagem corporal no sentido atribuído por Paul Schilder (1999), no qual a imagem corporal é extremamente dinâmica e fazem parte de sua constituição aspectos conscientes e inconscientes, ligados ao desenvolvimento do sujeito bem como ao seu contínuo contato com o meio, abrangendo aspectos libidinais, fisiológicos e sociais. “O corpo a que nos referimos quando falamos da imagem corporal aqui transcende à soma de todos esses aspectos pois é um corpo existencial e, por isso, a cada momento se revela inexplicável, fonte inesgotável do ‘novo’, do ‘singular’, que, ao mesmo tempo, carrega a vulnerabilidade própria do ser humano”. (TAVARES, 2003, p. 118)

intérprete e da pessoa pesquisada. Nessa perspectiva, portanto, não se vai a campo para buscar dados para montar um espetáculo, vai-se para abrir o corpo para esse tipo de interação.

No caso do processo do espetáculo *Fina Flor Divino Amor*, o primeiro conteúdo emanado do corpo da intérprete em laboratório foi a potência do corpo sentida como se fosse provinda de eletricidade. O fogo veio como um elemento inerente a esse espaço, ocupando diversos lugares, até estabelecer-se no centro do mesmo e aí permanecer até o final do processo. O corpo fez um percurso gradativo de ir absorvendo o fogo em si, através dos sentidos da pele, da carne e dos ossos, até se tornar o próprio fogo. O fogo passou a ser sentido como o miolo do corpo. O corpo virou Salamandra. Guardiã do fogo.

Desse corpo fundador, que é a Salamandra, originaram-se outros corpos. Eram corpos que se incineravam tais como aqueles dos orixás tratados em seus mitos de origem, nos quais, para o humano se tornar divino, é preciso uma forte emoção, capaz de incinerar o corpo. O processo do *Fina Flor* fez com que a intérprete vivesse corporalmente essa transmutação do corpo e pelo corpo, adquirindo densidade, força e outros adjetivos próximos aos orixás quando incorporam no humano.

Quando um orixá está em terra, incorporado em um de seus filhos de santo, presenciamos esta força no corpo. Porém qualquer descrição do movimento não revelaria a dimensão de que o corpo é tomado. O corpo sua, bufa, aumenta de volume e de largura. Expande-se. Há pulsações, dínamos, contenções e impulsos. Todo um corpo-emoção faz com que, ao olharmos, fiquemos antes de qualquer entendimento, arrepiados. (RODRIGUES, 2005, p. 65)

Várias mulheres povoavam o espaço dos laboratórios, por meio do corpo da intérprete. Ocorria uma transfusão de energias corporais distintas. Centralizando o processo um corpo que trazia vida e que também incinerava. Algumas imagens tomavam o sentido de serem energias que passavam a ocupar o espaço. Nesse processo fica clara a questão da retroalimentação do espaço para o corpo e do corpo para o espaço. O fogo, antes no espaço, foi absorvido pelo corpo

promovendo um processo de transmutação, para em seguida ser devolvido ao espaço em forma de energia, como se fossem formas em movimento.

Surpreendentemente, os primeiros conteúdos que emanaram do processo diziam respeito principalmente à Idade Média: mulheres presas em calabouços, queimadas em fogueiras, perfuradas por estacas, presas com cintos de castidade. A voz saía do corpo em tons guturais ou sussurrados. O tônus era altíssimo. Uma atmosfera soturna dominava o espaço. Os movimentos entremeavam contenção e descarga. Era como se a base do trabalho necessitasse ser desenvolvida nesse território, nesse ambiente, descrito acima.

Embora a intérprete estivesse vivendo com organicidade tudo isso, havendo inclusive certo prazer com esses conteúdos no corpo, era necessário dar vazão a outros corpos-conteúdos. Quando existe uma identificação do intérprete com campos emocionais muito pesados cabe à direção propiciar uma mudança. Há um limite para se ficar nesses campos pesados, pois no método BPI a emoção é vivida de fato, não é representada. O corpo de Salamandra, como um corpo de luz, que propiciava a transformação, foi um canal para que novos conteúdos pudessem vir.

Por outro lado, existem também aquelas emoções nas quais o intérprete não quer permanecer, embora tenham sido exteriorizadas organicamente pelo seu próprio corpo. Por exemplo, o intérprete pode perceber que está sentindo uma raiva intensa e querer tirá-la do corpo. Contudo, essa emoção precisa ser decantada no físico, trabalhada junto com a diretora, até que o intérprete possa minimamente ter consciência do que se trata e assim elaborá-la e poder liberar outros conteúdos e dessa maneira passar para outros movimentos.

No aprofundamento de um trabalho dessa natureza, os intérpretes muitas vezes demonstram certa resistência em receber *feedbacks* da direção que irão desmascará-los nas suas partes mais escondidas, menos aceitas, o que pode deixá-los sentindo-se como se fossem um nada, miseráveis enquanto pessoas. No momento que a pessoa é desmascarada vem um sentimento de tremenda menos valia, mas é como se esse desmascaramento fosse mexendo nas armaduras do seu corpo. Nesse ponto ela tem a possibilidade de um real desenvolvimento humano,

o qual se reverte no ganho de qualidade do seu trabalho como intérprete, envolvendo uma integração de aspectos físicos, emocionais e mentais. Esse ganho de qualidade é percebido pelos espectadores quando o trabalho vem a público.

OS ESTADOS CORPORAIS

Trabalhar o tema das Pombagiras no corpo foi um elemento muito facilitador para o desenvolvimento corporal da intérprete, para o seu avanço em uma técnica corporal escavada, isto é, uma técnica na qual a abertura emocional e o contato interior são primordiais para se atingir determinadas qualidades de movimento, nas quais há um trabalho com um tônus elevado e um maior enraizamento dos pés.

Troca de pele, pele descascada. Nessa hora veio de ela estar procurando a pele dela. Pele queimada. Como se fosse a pele que ela vestisse para virar bicho, como li em alguns mitos de orixás. Depois ela era só osso. Era uma caveira, um esqueleto. Depois tinham pintado os ossos dela, o crânio de branco. Ela era uma caveira, esqueleto, todo pintado, enfeitado. Por pessoas que a cultuavam. (Trecho de diário de laboratório)

Ter vivido esses conteúdos no corpo promoveu um aumento da percepção da intérprete, que reverteu em uma maior plasticidade corporal. As fronteiras corporais também ficaram mais definidas. Os sentidos de osso e de pele ganharam uma nova conotação, no sentido de um maior acesso a essa interiorização. Ver as mulheres dentro de si e depois projetá-las para fora de si, trabalhou ainda muscularmente o corpo da intérprete para ter graus de intensidade no seu movimento.

Essas imagens por vezes surgiam com um caráter dualista, como se a personagem visse as mulheres por dentro e por fora “*ela dança em pé, mas o espírito dela dança agachado*” (trecho de diário de laboratório). Isso provocava no corpo um movimento onde duas forças antagônicas atuavam, produzia uma determinada

plasticidade colocando o corpo entre uma postura e a outra, trazia uma alteração do tônus, um aumento do mesmo. O corpo reagia nos contratempos.

As imagens fazem um diálogo tônico com a musculatura, incluindo a das vísceras, tendo potencial de produzir estados corporais específicos, os quais são fundamentais para o trabalho no método BPI. Para que essa mobilização ocorra é necessária uma afetividade ligada aos conteúdos que vêm do próprio corpo em sintonia com a pesquisa de campo.

Essa percepção intensa dos ossos e da pele, citada anteriormente, não é vivida apenas de uma maneira simbólica, extrapola-a quando o corpo é tomado também pela emoção, como a do dilaceramento. É como se a pessoa fosse tomada pelas imagens. A intérprete diariamente trabalhando dessa forma vai flexibilizando suas couraças musculares. O trabalho de campo interage nos laboratórios, ele vai contribuir para flexibilizar as couraças à medida que promove a integração de aspectos do pesquisado no pesquisador.

O intérprete tem condições de viver essas imagens com tanta intensidade porque as emoções são trabalhadas ao longo de todo o processo, tendo um diretor atuando com ele em todo o percurso. Ele consegue ir para esses estados de grande intensidade, porque ele consegue voltar para um estado de equilíbrio, o qual é cada vez maior.

Foram muitos os estados corporais vividos com intensidade nesse processo do *Fina Flor*: o dilaceramento, o quase se extinguir, o incinerar, o estar presa dentro de paredes, o descarregar as emoções para o solo, a transmutação, o desmembramento, a rejunção. Um corpo que repetidamente quase morria e voltava. Virava osso e voltava. Virava fagulha e voltava. Era um contínuo reiniciar.

A principal síntese dos conteúdos do trabalho foi um percurso de dor escavada no corpo de várias mulheres, bem como, sua depuração e transformação. Na resultante artística, além da Salamandra, havia a Velha e o encontro da personagem Nadja com outras nove mulheres de diferentes histórias e procedências: a Mulher dos Ossos, Esmeralda, a Mulher do Chão Pretinho, a Mulher das Gravatas, Maria Rosa, Sabiã, Maria Louca, Dolores e Maria Padilha (ver imagens de 1 a 9).

A Esmeralda, a Maria Rosa, a Maria Louca e a Dolores possuíam seus objetos demarcando quatro pontos do espaço. Cada uma delas denotava uma dinâmica específica de mulheres, de maneira a ser mais possível ver um coletivo em uma mulher só: a revolta da mulher reprimida, a que é queimada viva, a mulher dilacerada que perde os vínculos com a vida e a que carrega as dores.



IMAGEM 1 - MULHER
DOS OSSOS. ESPETÁCULO
FINA FLOR DIVINO AMOR.
Foto: Debora Branco.

IMAGEM 2 - ESMERALDA.
ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*.
Foto: Debora Branco.



IMAGEM 3 - MULHER DO CHÃO
PRETINHO. ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO
AMOR*. Foto: Debora Branco.





IMAGEM 4 - MULHER DAS GRAVATAS.
ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*.
Foto: Debora Branco.



IMAGEM 5 - MARIA ROSA.
ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*.
Foto: Andressa Coutinho.

IMAGEM 6 - SABIÁ. ESPETÁCULO

FINA FLOR DIVINO AMOR.

Foto: Debora Branco.



IMAGEM 7 - MARIA LOUCA. ESPETÁCULO

FINA FLOR DIVINO AMOR.

Foto: Debora Branco.



IMAGEM 8 - DOLORES.
ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*.
Foto: Debora Branco.



IMAGEM 9 - MARIA PADILHA.
ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*.
Foto: Debora Branco.



Ao viver essas tantas mulheres, a intérprete vivenciou em seu corpo a morte, o corpo queimado, dentre outros, expurgando do corpo conteúdos sombrios, o que exigiu uma elaboração do seu percurso pessoal. Como o método BPI lida com o campo emocional, isso não foi feito só nesse espetáculo, porém, nesse trabalho o campo emocional tomou uma dimensão muito peculiar devido a agregar arquétipos⁴ femininos que percorreram grande parte da história da humanidade. Com isso, a cada vez que o trabalho era apresentado, a intérprete findava o mesmo com um sentimento de vitalidade e inteireza, ao contrário do que era imaginado por algumas pessoas do público, que esperavam que esses conteúdos fossem fazer mal ao estado emocional da intérprete.

O desenvolvimento corporal proposto pelo método BPI envolve a pessoa ter contato com as suas sensações e emoções de maneira a reconhecer o seu histórico de vida ali presente e buscar uma resolução que envolve um trabalho pessoal, diferentemente de outros métodos das artes da cena que usam a emoção retirada do corpo do intérprete sem compromisso com os aspectos pessoais que são mobilizados no mesmo. No método BPI:

[...] o trabalho com emoções advindas de traumas, quando elas emergem e apenas quando emergem, é no sentido de tomar consciência de forma gradual e cuidadosa, compreendendo que consequências e *scripts* causaram na vida da pessoa, colocando-as no seu devido lugar para poder, então, seguir adiante. Busca-se uma superação das emoções traumáticas e não um 'cultivo' para levá-las à cena. (COSTA, 2016, p. 217)

É a elaboração das emoções que propiciou, no caso do *Fina Flor*, vivenciar no corpo esse manancial de mulheres carregadas de dores e mazelas. A emoção tem uma energia e quando trabalhada conscientemente produz um corpo que chama a atenção pela sua entrega e potência.

4 Segundo Silveira (1997, p. 68): "Arquétipos são matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma [...] Resultariam do depósito das impressões superpostas deixadas por certas vivências fundamentais, comuns a todos os seres humanos, repetidas incontavelmente através dos milênios".

IDEALIZAÇÃO DAS POMBAGIRAS

Uma síntese das pesquisas envolvendo o processo de criação do espetáculo *Fina Flor Divino Amor* foi a perspectiva de olhar as Pombagiras como as resultantes das dinâmicas das suas relações com um conglomerado de mulheres, as várias mulheres do mundo. Olhando por meio desse enfoque, pode-se afirmar que o cerne do que é uma Pombagira não existe. Ela é mutável e sua performance está em relação às pessoas, aos locais e aos trabalhos que ela irá realizar, podendo surpreender, encantar ou chocar seu público.

Apesar dessa mutabilidade, as Pombagiras mexem com a idealização das pessoas. Isso ficou evidente em pesquisa de recepção realizada nas apresentações do espetáculo *Fina Flor Divino Amor*.⁵ As respostas dos espectadores ao questionário demonstravam que a maioria das pessoas tinha uma Pombagira dentro de si, no seu imaginário, e tendia a querer ver retratada na intérprete as imagens idealizadas da sua Pombagira.

Essa questão da Pombagira é muito forte no imaginário dos brasileiros. É como se a imagem dela que se tem dentro de si fosse sempre melhor que qualquer outra vista na sua frente. Pode-se dizer que existe uma busca de completude nessa idealização. Por outro lado, a imagem da Pombagira também pode ser vista como um bode expiatório, no sentido da projeção.

A abordagem das Pombagiras no espetáculo *Fina Flor* veio em outra direção, quebrando essa imagem idealizada. No percurso da criação do espetáculo a intérprete teve que trabalhar em si com a diretora suas próprias idealizações das Pombagiras. O resultado no corpo transgrediu a imagem idealizada, foram vividos conteúdos que percorriam os espectros entre força e fragilidade, potência e dor, indo além dos estereótipos de volúpia e luxúria geralmente atribuídos às Pombagiras.

A resultante estética de todo o processo do *Fina Flor* foi um aumento da força corporal, assim como, o desvelamento da luta da mulher, que atravessa séculos, originando uma linguagem de movimentos comprometida com esse conteúdo.

5 Pesquisa ligada ao projeto "A dança em ato: investigação dos fluxos e contextos das relações espectadores-obra artística a partir das apresentações do espetáculo de dança *Fina Flor Divino Amor*" (financiamento Fapesp 2012-2015 – processo 2011/13111-0). Conforme exposto em Turtelli e Rodrigues (2016, p. 757): "[...] foram respondidos 262 questionários por pessoas do público. Também foram colhidos depoimentos voluntários de espectadores e redigidos diários sobre as apresentações. Para a pesquisa de recepção com os espectadores foi adotada uma perspectiva de investigação na qual a percepção e a experiência ganharam um grande espaço [...] Esse posicionamento de investigação da recepção teve suporte nas pesquisas de Desgranges (2003, 2008), Pavis, (2005, 2007) e Gil (2004), e partiu de autores da estética da recepção, como Jauss (1994), Iser (2002) e Lima (2002) [...] foi criado o questionário respondido pelos espectadores [...] por meio de 25 questões, algumas de múltipla escolha e outras dissertativas, totalizando cinco páginas de questionário".

Ao criar um corpo que abre mão da volúpia e da luxúria para entrar num campo de dignidade e de luto, o mesmo está sujeito a tornar-se o espelho no qual poucos querem se ver. Os espectadores muitas vezes recebiam no seu corpo esse conteúdo como se eles mesmos estivessem sendo expostos.



CONCLUSÃO

Aos olhos do espectador estrangeiro esse corpo construído na intérprete, no espetáculo *Fina Flor Divino Amor*, era visto como algo inusitado, sem categorias predefinidas, e sem um preconceito frente a uma expressão corporal que contém aspectos da Umbanda.

Já a tendência de muitos dos espectadores brasileiros era ficarem incomodados em ver aspectos da Umbanda na linguagem corporal tendo, ainda, preocupações quanto a “mexer com a religião”, demonstrando medo do desconhecido, da “macumba”, da possessão, do lado mágico, como se visse a Umbanda como o espaço no qual habita “o mal”. Havia pouco discernimento. É como se esse universo referente à Umbanda não pudesse ter um olhar por meio da arte.

Esse corpo não idealizado, mas íntegro, era algo que causava também certo temor, pois é muito forte o que está internalizado como Umbanda na maioria dos brasileiros, tornando difícil, para alguns, ter um prazer estético frente a isto. Ainda é frequente haver uma visão de muitas pessoas de que o terreiro é o lugar aonde vai a escória. Existe uma aversão frente a esse universo. A representação das Pombagiras foi muito segregada aos espaços dos terreiros. Ela fica ali. Pombagira é coisa de terreiro.

O método BPI reconhece o aprendizado tido por meio das pesquisas nos terreiros. As técnicas corporais estudadas a partir das investigações em terreiros, desde

1980, propiciaram chegar-se a qualidades de movimento e estruturas corporais relevantes para as artes da cena.

É preciso abrir os porões. A Pombagira está nas artes e na vida além dos terreiros.



REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COSTA, Elisa Massariolli. *A dinâmica do parto no processo criativo do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete: um aprofundamento sobre a relação diretora-intérprete e sua importância no nascimento da dança*. 2016. 372 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/320839>>. Acesso em: 25 dez. 2017.

MARTINS, Suzana. *A dança de Yemanjá Ogunté: sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELCHERT, Ana Carolina Lopes. *A descoberta da cultura velada e dos gestos vitais: um aprofundamento no eixo Inventário no Corpo do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*. 2010. 372 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284979>>. Acesso em: 25 dez. 2017.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. 2003. 171 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284769/1/Rodrigues_Graziela_D.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2017.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca et al. *Corpos em expansão: a arte do encontro no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 551-577, set./dez. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/65010/38270>>. Acesso em: 25 dez. 2017.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca; TURTELLI, Larissa Sato. *Umbanda e método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): confluências*. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*,

Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 139-158, jul. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017139/6930>>. Acesso em: 25 dez. 2017.

SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1997. (Coleção Vida e Obra).

TAVARES, Maria da Consolação Gomes Cunha Fernandes. *Imagem corporal: conceito e desenvolvimento*. Barueri, SP: Manole, 2003.

TURTELLI, Larissa Sato; RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. O bailado interno no espectador de dança: pesquisa a partir da recepção do espetáculo Fina Flor Divino Amor. In: CONGRESSO DA ABRACE, 9., 2016. Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: ABRACE, 2016. p. 750-776. Disponível em: <<https://www.event3.com.br/Anais/IXCongressoABRACE/32564-O-BAILADO-INTERNO-NO-ESPECTADOR-DE-DANCA--PESQUISA-A-PARTIR-DA-RECEPCAO-DO-ESPETACULO-FINA-FLOR-DIVINO-AMOR>> Acesso em: 25 dez. 2017.

LARISSA SATO TURTELLI: é Bailarina, intérprete e diretora no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Professora Doutora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp-SP), com atuação na Graduação em Dança e na Pós-Graduação em Artes da Cena. Chefe do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp. E-mail: l.turtelli@iar.unicamp.br

GRAZIELA ESTELA FONSECA RODRIGUES: é Bailarina, atriz, coreógrafa e diretora. Psicóloga. Professora Titular (MS-6) do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp-SP) com atuação na Graduação em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Criadora do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Doutora em Artes pela Unicamp. E-mail: graziela@iar.unicamp.br

REPERTÓRIO
LIVRE

A DRAMATURGIA DO VESTÍGIO: UMA LEITURA DE MARGUERITE DURAS

*A TRACE'S DRAMATURGY: READING
MARGUERITE DURAS*

*LA DRAMATURGIA DEL VESTIGIO: UNA
LECTURA DE MARGUERITE DURAS*

CÁSSIA LOPES

LOPES, Cássia.

A dramaturgia do vestígio: uma leitura de Marguerite Duras
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **440-453**, 2018.1

RESUMO

Este trabalho fará uma leitura da peça Savannah Bay da escritora Marguerite Duras, tendo como recorte temático a reflexão sobre o metateatro e o aparato da memória, pensada na sua dimensão filosófica e social. Trata-se de analisar uma dramaturgia que coloca duas mulheres em cena, duas atrizes, considerando o diálogo construído por vestígios de lembranças acionadas pela música e por outros mecanismos plásticos utilizados na construção cênica. Desenha-se, portanto, o teatro feito de vestígio e restos verbais, que abrem caminhos para que se faça uma análise sobre a dramaturgia contemporânea, consoante a relevância do tema da voz, imantado ao aspecto da linguagem e da construção da alteridade.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia. Memória.
Filosofia. Poética. Voz.

ABSTRACT

This paper aims to perform a reading on the play Savannah Bay by Marguerite Duras, taking as a thematic framework some thoughts on metatheatre and on memory resources, understood in its philosophical and social dimensions. The purpose is to analyse a dramaturgy that puts two women on stage, two actresses, considering the dialogue made by memory traces that are activated by the music and other visual resources use on stage construction. Therefore, its drawn a theatre mad of traces and verbal remains, which lead to an analysis of contemporary dramaturgy, along with the relevance of the voice theme and also aspects concerning language and construction of alterity.

ABSTRACT:

*Dramaturgy. Memory.
Philosophy. Poetics. Voice.*

RESUMEN

Ese trabajo vá a hacer una lectura de la obra Savannah Bay da escritora Marguerite Duras, tomando por recorte tematico la reflexión a cerca del metateatro y del aparato de la memoria, pensada en su dimensión filosófica y social. Se trata de analizar la una dramaturgia que pone a dos mujeres e en escena, dos actrices, considetando el diálogo construido por vestigios de los recuerdos accionados por la musica y por otros mecanismos plásticos utilizados en la puesta en escena. Así que se dibuja el teatro hecho por vestigios y restos verbales, que abren camino para hacer un análisis a cerca de la dramaturgia contemporánea, conforme a la relevancia del tema de la voz, imantado al aspecto del lengaje y de la construcción de la alteridad.

PALABRAS-CLAVE:

*Dramaturgia. Memoria.
Filosofía. Poética. Voz.*

ESTE ENSAIO volta-se para a leitura da peça Savannah Bay de Marguerite Duras (1914-1996), uma escritora que marcou sua história na literatura feminina do século XX. Nascida na Indochina, onde passou sua infância até os 17 anos de idade, Marguerite Donnadiou – nome original da autora – acabou por adotar o sobrenome Duras, em referência ao local onde o pai, falecido quando ela ainda contava com quatro anos de idade, teria propriedades. Dona de uma força artística reconhecida internacionalmente, esta escritora atuou em diversas vertentes da escrita literária no século passado: desde o gênero contos, passando pelo romance, a roteiro de cinema, como no filme **Hiroshima mon amour**, pelo qual foi laureada com o Óscar, em 1959, pela parceria com Alain Resnais; além de obras adaptadas para o cinema como O amante (1984), romance que recebeu o prêmio francês Goncourt, em razão da riqueza e da amplitude imaginativa da sua prosa. A sua expressão artística se estende também à dramaturgia, 15 peças de teatro, e é sobre uma delas que este texto vai se debruçar. (DURAS, 1985. p. 177-178)

Escrita em 1982, Savannah Bay continua a intrigar leitores e encenadores de dramaturgia, e são muitos os motivos. Em primeiro lugar, encontra-se o próprio mote do enredo dramatúrgico: um metateatro que traz, na penumbra do cenário, o foco de luz voltado para uma atriz, envolvida por vozes e rumores, vindos detrás das cortinas, que falam da angústia diante do esgarçamento da memória. Vozes devoradas pelo tempo, perdidas e achadas no silêncio, na contemplação dos pensamentos soltos daquela atriz, outrora aplaudida em tantos palcos do mundo.

A reflexão sobre a memória passa a ser um dos grandes vetores temáticos desse texto, composto apenas por duas personagens: Madeleine e uma Mulher Jovem, sem nome específico. As duas personagens não são apresentadas com seus rostos: nenhuma referência aos olhos, com suas cores ou brilhos, tampouco o desenho de um modo particular de sorrir, nem o levantar das sobrancelhas; também os cabelos mostram-se escondidos na moldura desses corpos, sem nenhum detalhe que sugestione a liberdade clara dos movimentos. Nesse sentido, a pintura dos corpos move-se na atmosfera nublada, envolvida apenas por vestígios e tons de sugestividade dos gestos. Seria mais o “advento do íntimo”, de movimentos privados, compassados por desenvolvimento mais lírico; tudo numa velocidade ritmada pela subjetividade das personagens, exigida pelo próprio desenrolar da peça. (SARRAZAC, 2012, p. 95) Inventar-se a memória a partir de nuances de falas e silêncios, conceber-se a memória pela força da música que toca a geometria do palco e dos corpos das atrizes.

A peça inicia-se com a solidão da primeira atriz exposta ao público, entregue ao passar do tempo e das palavras plasmadas nos rumores e vozes soltas pelo palco. A atriz escuta cada eco de sua voz longínqua, ouve as palavras ditas sem qualquer sistematização ou aparato argumentativo, apenas fragmentos de textos, capazes de impulsionar um pensamento, sem, contudo, exprimi-los. Seria mais um teatro interrogativo diante do esquecimento de si e, por conseguinte, diante da necessidade da memória.

Em meio às vozes e aos ruídos vindos detrás da cortina, nasce o diálogo das duas atrizes. A Mulher Jovem entra em cena para tentar resgatar a memória de Madeleine e, para tanto, usa de uma canção interpretada por Edith Piaf, uma voz que funciona como um duplo de Madeleine, a cantar *Les mots d’amour*. Mais que um tema musical, essa outra voz emerge como estratégia para fazer a atriz lembrar-se de sua história, marcada por um grande amor. Esta canção será constantemente usada pela Mulher Jovem como recurso incentivador de lembrança. E Madeleine responde a essa força da canção entoada por Piaf e tenta capturar os restos dessa narrativa amorosa, na sua finitude, numa articulação com a melancolia, no que esta “[...] inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las”, como ruínas do tempo. (SEDLMAYER, 2012, p. 7)

Poder-se-ia dizer que o teatro de Marguerite Duras traz o tema do indizível perdido em meio ao esquecimento da memória e, portanto, uma dramaturgia articulada a partir do rastro ou vestígio do vivido, na trama do drama lírico. Essa história de amor só caberia no perfil de uma dramaturgia do resto, um modo de ler o passado sem canonizá-lo, uma maneira de propor mais um questionamento e uma inquietação do que dar a ele um sentido fechado. Na peça Savannah Bay, ocorre o jogo de ausência e presença de um amor, acionado pela Mulher Jovem como maneira de saber de seus pais, de sua própria trajetória. Há sugestões, durante os diálogos, quanto ao fato de esse amor ter gerado “uma garotinha”, como se Madeleine pudesse ser a mãe dessa jovem mulher, muito embora nada seja completamente afirmado nesse jogo de espelhos:

MADELEINE – Você é minha garotinha

MULHER JOVEM – Talvez

MADELEINE (procura) – Minha garotinha?...

MULHER JOVEM – Sim, talvez

MADELEINE (procura) – É isto mesmo?

MULHER JOVEM – Sim, É isto mesmo.

Tempo. Silêncio. Madeleine fecha os olhos e acaricia a cabeça da Mulher jovem como uma cega. A Mulher Jovem deixa-se acariciar. E então Madeleine solta-lhe a cabeça, suas mãos caem, desesperadas.

MADELEINE (tempo) – Eu queria que me deixasse em paz.

MULHER JOVEM – Não. (DURAS, 1983. p.12)

Segundo as rubricas introdutórias da peça, a Mulher Jovem possui entre 20 e 30 anos. Mas “nenhuma atriz jovem pode representar o papel de Madeleine em Savannah Bay”. (DURAS, 1983, p. 7) Elas funcionam como um duplo de si, quando uma dá lugar ao fantasma da outra, sempre em um jogo de estranhamento e reconhecimento de si. A dramaturgia lírica de Duras traz a noção de rastros verbais, por onde se pode entrever uma história, mas nada é afirmado categoricamente, ou seja, não ocorre o entendimento claro da narrativa das personagens, incluindo, no bojo da escrita, a desagregação de uma biografia linear e a contemplação da ruína da memória; ruína capaz de achar um fio de sentido no emaranhado de vidas humanas: “Aqui nada é certo, tudo se baseia na deterioração da memória

de Madeleine, naquele lugar inabordável, insondável, de um passado comum à Mulher Jovem e a Madeleine”. (DURAS, 1983, p. 27) Mas a jovem atriz não desiste de saber sobre o amor vivido por Madeleine em Savannah Bay.

A propósito, o título da peça também é sugestivo quanto a isso, porque Savannah Bay, a princípio, refere-se a uma baía no Sião, local onde Madeleine teria descoberto o grande amor, mas esse lugar permanece guardado na atmosfera onírica ou poética inscrita em toda a peça. Nesse sentido, Savannah Bay é feita também de silêncio e simbologias na vida daquelas duas personagens. Elas dialogam sem a nítida compreensão dos fatos ocorridos, certas de que houve uma perda e cabe entender a vida diante dessa perda, como vestígio de algo irrecuperável em sua plenitude, como algo distante da consciência nítida do ocorrido.

Savannah Bay traduz a ausência e a presença desse amor de que resultaria a existência da Mulher Jovem. O rastro dessa narrativa expressa a fragilidade dos sentimentos, dos encontros humanos e certo apagamento do passado, mas, ao mesmo tempo, revela a insistência da Jovem em saber mais da trajetória da vida de Madeleine, o que afirma a vontade de construir não um álbum de retratos, mas o teatro de vestígio, uma dramaturgia feita das marcas de uma vida dispersa e fugidia, atenta às forças de aniquilamento do tempo e à necessidade de se desenharem outra estratégia de construção de si, de que o teatro seria um modo raro de resistência política e social.

Assim, teríamos menos um teatro de falas, e mais um teatro de vozes, uma dramaturgia lírica. A voz seria um grande tablado de encenação da história, ainda que com enredos fragmentados, envolvidos por rostos em sombras, e apenas índices fisiológicos, marcados pela parcimônia dos gestos e pelo passar silencioso do tempo. Seria mais uma montagem dramatúrgica dos restos de uma narrativa do que de um rastro cronológico de vidas interiorizadas e psicologizadas. É como se a personagem Madeleine estivesse acionada no mecanismo teatral on/off, ligada e desligada: presa a certas pessoas e fatos de sua vida, a acontecimentos do passado, embora, ao mesmo tempo, se mostrasse indiferente, como se pedisse algo mais intenso para afetar seu corpo e sua linguagem.

Nesse horizonte teatral, o corpo traz uma sintaxe fisiológica diferenciada, sendo claramente menos dotada de expressividade conceitual, assente em padrões sociais estabelecidos, e mais modulada por cinética íntima, lírica, mais conectada ao campo das sensações. A questão posta nesse teatro pode ser ampliada por uma frase: “Em que canto do corpo contrário devo ler a minha verdade?”. (BARTHES, 1990, p. 62) Há um ponto de toque entre os corpos de Madeleine e da Mulher Jovem que remete a certa unidade de sentimentos: há algo que acontece numa personagem quando algo acontece na outra, numa comunicação íntima, marcada pela perda e pelo amor, ao mesmo tempo. A jovem pode roubar ou trazer a memória da outra atriz; mas também Madeleine pode devolver ou retirar a história da Mulher Jovem. Quase uma a dizer a outra que há uma dor que reverbera em cada uma delas, que cada uma leva consigo um campo de sensações e possibilidades que aciona a própria existência da outra em seu movimento, como se houvesse também um manancial de sentimentos incrustados em cada ser que torna o cotidiano passível de roubo e invenções: a Mulher Jovem pode roubar ou trazer a travessia história de Madeleine. Esta, por sua vez, pode roubar a dor da Jovem Mulher e trazer a alegria, nesse jogo de promessas inscrito na linguagem do teatro.

Nesse contexto interpretativo, o teatro de vestígio, bordado liricamente por Marguerite Duras, excede a marcha da consciência e traz a força do inconsciente acessado pela voz de Edith Piaf, pelos versos entoados na sua poética vocal, pela disposição anímica instaurada em interpretação melódica, em que a localidade onde as atrizes se encontram parece ganhar uma significação, capaz de produzir algum sentido, ainda que difuso e esvoaçante. A canção funciona como espécie de paradoxo: ao mesmo tempo em que é vestígio de uma narrativa amorosa de Madeleine, ultrapassa a dimensão individualista da personagem, o que a desnuda numa esfera distante da atmosfera burguesa, e a coloca numa posição na qual outras vozes se multiplicam em caminhos transversais e coletivos, cuja canção seria um exemplo:

MULHER JOVEM (cantando) – É uma Loucura o quanto eu te amo
O quanto eu te amo às vezes
Às vezes eu gostaria de gritar...

MADELEINE – (olha a mulher Jovem como se fosse uma aluna e repete lentamente, sem pontuação definida, como um ditado):

– É uma Loucura o quanto eu te amo

O quanto eu te amo às vezes (tempo)

Às vezes eu gostaria de gritar...

[...]

MULHER JOVEM: Com certeza eu morreria

Morreria de amor

Meu amor, meu amor...

A Mulher jovem se vira para Madeleine outra vez estupefacta, como se essas palavras fossem dirigidas a ela. (tempo) Depois a Mulher Jovem canta lenta e monotonamente enquanto Madeleine, num esforço de memória, diz a letra de outro modo muito indeciso, não ritmado. (DURAS, 1983, p. 13-14)

O trecho recortado da peça enfatiza a trama lírica de vozes no enredo do jogo amoroso, embora só haja palavras soltas e promessas fugidias.¹ Savannah Bay mostra-se uma alegoria para esse encontro amoroso a ensinar como o grande vilão do amor é o esquecimento, o apagamento do outro, que leva tudo a ser envolvido em atmosfera de sonho e devaneio idílico. Na existência humana, o maior inimigo é o apagamento da memória, que produz o aniquilamento de biografias, submetidas à condição de fantasmas sociais. Como nos interroga Barthes, em Fragmentos do discurso amoroso, “De todos aqueles que eu conhecera, X... era certamente o mais impenetrável. Isso porque não sabia nada sobre seu desejo: conhecer alguém, não é apenas isso: conhecer o seu desejo?”. (BARTHES, 1990, p. 134) Este passa a ser um dos traços do drama lírico de Duras: o tema da perda e da incomunicabilidade, com a solidão advinda desse quadro dramático.

O diálogo da peça é marcado por repetições e espaços de silêncio. As palavras são ditas e, ao mesmo tempo, revelam a impossibilidade de dizer o que se pretende. No entanto, tudo leva a crer que o gesto de lembrar salvaria não somente o passado, mas a existência daquelas duas personagens, porque essa rememoração conquistaria não a conservação do vivido, mas, principalmente, a morte do vivido, o seu luto necessário, o que possibilitaria a continuação da vida. Há indícios marcantes de que a Mulher Jovem deseja retomar esse seu passado – sua genealogia – não para conservá-lo, sobretudo para transfigurar aquilo que o compõe no plano do presente. A dramaturgia lírica construída por Marguerite Duras não

1 A letra da canção *Les mots d'amour* é de autoria de Michel Rivegauche e a música é de Charles Dumont. A interpretação é de Edith Piaf. “C'est fou c'qu'il me disait / Comme jolis mots d'amour / Et comme il les disait / Mais il ne s'est pas tué / Car, malgré mon amour / C'est lui qui m'a quitté / Sans dire un mot / Pourtant des mots / 'Y en avait tant / 'Y en avait trop”. “Palavras de amor / É loucura o que ele me dizia / Como lindas palavras de amor / E como ele as dizia / Mas ele não está morto / Porque, apesar do meu amor, / Foi ele quem me deixou / Sem dizer uma palavra. / Entretanto palavras, / Existiam tantas / Existiam muitas / demais”...

só remete ao abismo sem fundo da linguagem, pois remonta à necessidade de cada um esculpir o vestígio de si no mundo e questionar a força do desejo humano.

A propósito desse enfoque, em seu texto introdutório para o livro *Levantes*, Georges Didi-Huberman afirma que Sigmund Freud, antes de analisar a pulsão de morte, parecia acreditar no caráter indestrutível do desejo, até sentir o potencial de extermínio da Primeira Grande Guerra. “Que magnífica hipótese! Como seria bom se fosse verdade! A indestrutibilidade do desejo é algo que nos faria, em plena escuridão, buscar uma luz apesar de tudo, por mais fraca que fosse”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 5) Fechada em tempos sombrios da Segunda Grande Guerra (1939-1945), a própria trajetória biográfica de Duras parece oferecer manancial para a construção desse aspecto em sua dramaturgia, já que ela foi membro integrante da Resistência Francesa, além de haver experimentado as agruras da guerra quando seu primeiro marido, também membro da Resistência Francesa, foi levado para o campo de concentração de Buchenwald em 1944, e, como sobrevivente, requisitou a ajuda e os cuidados da escritora para sua recuperação. (DURAS, 1985) Nesse arco histórico em que se insere a travessia literária de Duras, resta à sua arte expressar essa luta para que o desejo não seja aniquilado. E esse é o segundo motivo, entre tantos outros, que torna a peça *Savannah Bay* de Marguerite Duras tão instigante e atual. Uma reflexão sobre o desejo e sua relação com a memória, lampejos de lembranças, luzes em meio à obscuridade do apagamento das imagens. Todo o esforço da personagem – Mulher Jovem – vem no sentido de impedir o total aniquilamento da memória de Madeleine e, conseqüentemente, obstruir a morte do desejo. A canção *Les mots d’amour*, expressa na voz de Edith Piaf, é retomada repetidamente nesse sentido: a arte como lampejo a acender outra lanterna da memória.

Assim, levantar a voz, sustentar o canto nas horas cruas, é uma maneira eficaz de manter-se vivo. É isso que ensina a dramaturgia lírica de Marguerite Dura. É essa a luta maior: não deixar que o desejo seja eliminado, manter a máquina desejante em funcionamento: “[...] a voz era o melhor caminho para desejar, se dirigir ao outro, atravessar as trevas, ultrapassar a muralha”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15) O texto *Savannah Bay* traz inúmeras repetições da mesma estrofe da canção emitida por Edith Piaf, quase como um ritornelo a possibilitar um fio condutor que permitisse a Madeleine atravessar os corredores da memória na obscuridade do

seu esquecimento, em tempos caóticos, marcados pelo peso sombrio de guerras declaradas e não declaradas no cotidiano da vida de Marguerite Duras, na Europa daquela época e em tantos países do mundo. Uma guerra que não cessa até hoje, entre sujeitos e classes, entre gêneros e minorias silenciadas. São duas mulheres que falam na peça Savannah Bay, embora interesse menos o conteúdo explícito do que dizem e mais o levante de suas vozes no espaço, no tempo:

A Mulher Jovem repete o refrão e Madeleine a escuta, sempre com paixão. A Mulher Jovem não pronuncia todas as palavras.

MULHER JOVEM (com a melodia da canção): É uma loucura o quanto te amo... Lá lá lá lá lá... Meu amor, meu amor...

Madeleine aquiesce ao canto como se a Mulher Jovem estivesse dizendo as palavras: 'Sim', 'é isso'. O canto termina. Madeleine fica como que assombrada por uma lembrança fragmentária a partir do canto. (DURAS, 1983, p. 16)

No canto emitido pelas personagens, a expressão “eu te amo” excede a sua funcionalidade de frase, parece transmitir algo que ultrapassa tempos, roteiros territoriais e limites linguísticos, quando extravasa sentidos para além de seu aspecto formal e sonoro. Segundo Roland Barthes (1990, p. 98), “essa palavra, tanto quanto de uma criança, não está submetida a nenhuma imposição social, pode ser uma palavra sublime, solene, frívola, pode ser uma palavra erótica, pornográfica. É uma palavra que se desloca socialmente”. Mas, no contexto da peça, a expressão “eu te amo” soa na voz de Edith Piaf, retomada por Madeleine, como marca de uma perda, eco no vazio da memória da atriz. A entonação de *Les mots d’amour* faz reverberar a suposta liberdade das conexões de signos, a entrar no espaço amplo das emoções e do corpo, em um tecido musical ininterrupto, no qual o ritmo emocional, desencadeado pela canção, parece querer dizer mais que uma narrativa articulada, marcando a paisagem da dramaturgia lírica de Duras.

Assim, as expressões “eu te amo” e “meu amor”, impressas nos versos cantados por Piaf e entoadas por Madeleine, ultrapassam a moldura do quadro romântico. Poder-se-ia afirmar que o Romantismo produziu a domesticação do desejo das

mulheres. É o que declara Anthony Giddens (1993, p. 40-41) em *A transformação da intimidade*. Para ele, a presença do amor romântico, com seus ideais, afetou o modo de existência de muitas mulheres, com interesse do sistema social falocrático em afirmar o ethos do amor romântico, uma vez que esse proporcionou a territorialização do corpo feminino ao ambiente da casa e do lar, com a sexualidade centrada na reprodução. Savannah Bay, ao trazer a voz de Edith Piaf, lança sugestões quanto a essa problemática, muito embora o grande deslocamento dessa dramaturgia tenha sido usar o signo amoroso, entoadado em *Les mots d'amor*, não como foco regulador do desejo, mas como aquilo que o ativa, a impedir que a memória se perca inteiramente a partir da força plástica da música, de seu poder de deslocar o campo simbólico, com toda sua carga emocional. Ocorre um ponto de conexão com o corpo de Madeleine através da voz de Edith Piaf.

Na composição da peça, a música consegue trazer uma espécie de imagem-de-sejo; imagens capazes de ativar, em Madeleine, algum gesto de esperança quanto à retomada de seu caminho, quanto a seus pensamentos; de possibilidade de ver-se frente ao outro, diante da *Mulher Jovem*, e, desse modo, ser capaz de transitar por fronteiras e territórios de seu imaginário. Na dramaturgia de Marguerite Duras, a música pede à pele uma resposta, pede que o corpo se manifeste, toca uma região com seus timbres e signos sutis. A voz de Piaf é capaz de devolver os vestígios do que restou daquela história, do amor vivido e sonhado, e Madeleine é convidada a vasculhar seus próprios pensamentos:

Silêncio. Olhar intenso da *Mulher Jovem* sobre Madeleine.

MULHER JOVEM – Você pensa o tempo todo, o tempo todo.

MADELEINE (como que evidente) – Sim.

MULHER JOVEM (VIOLENTA) – Em quê? Pode dizer pelo menos uma vez?

MADELEINE (igualmente violenta) – Bem, você mesma vai ter que investigar para saber em que se pensa.

Silêncio. A ternura volta. (DURAS, 1983, p. 21-22)

Mas o canto executado por Edith Piaf cessa de reboar pelo palco e, dessa maneira, inicia-se o segundo ato da peça. Nesse momento, vê-se a entrada em cena de outro diálogo entre as duas atrizes, motivadas por outra imagem: um vestido

floreado. Agora surge um segundo elemento usado para restabelecer o lugar social de Madeleine, sua memória e sua moldura de convívio com a Mulher Jovem no terreno do teatro. Esta introduz o diálogo pedindo a Madeleine que experimente o vestido floreado:

MULHER JOVEM – Vamos experimentar seu vestido floreado?

MADELEINE – Sim... sim.. é uma ideia...

A Mulher Jovem levanta-se lentamente dos joelhos de Madeleine. Madeleine levanta-se por sua vez. Está como que um pouco chateada pelo esforço de experimentar o vestido, mas concorda. A mulher Jovem tira-lhe o vestido de cena e veste-lhe o vestido floreado (que estava ali aberto em uma cadeira) Madeleine, por sua vez com o vestido floreado, vira-se para um espelho imaginário e se olha. Entra assim de repente numa zona de luz violenta refletida, dir-se-ia por um espelho. Um refletor dirige o foco sobre o corpo de Madeleine, mas esse espelho nunca será visto. Sob a luz, Madeleine se olha. A Mulher Jovem chega, entra no reflexo e também olha na direção do espelho o corpo refletido de Madeleine. Olhares na mesma direção. Silêncio. (DURAS, 1983, p. 22-23)

Nesse jogo de espelhos, de posse do vestido floreado, Madeleine consegue lembrar-se de que tinha sido uma atriz de teatro. Com a matéria especular, o plano do vestido existe no interior e no exterior. E compreender seria adentrar um terreno em que tudo se passa de um ponto de vista físico, com o corpo, com medidas de aproximação e afastamento da realidade em que as duas atrizes se encontram. Nesse aspecto, lembrar-se implica em localizar-se, definir algum tipo de espaço, como se a questão da imagem no espelho fosse fundamental para que o espaço de interioridade também ganhasse um contorno mais definido. Tudo isso posto para se concluir que existe algo de indefinível na imagem de si, há algo de indecidível nos espelhos, alguma coisa que se coloca no plano do indescritível. Mas o teatro não se conforma com essa impossibilidade e tenta justamente afirmar-se nessa zona para além de uma geometria explícita, tirando dela todo seu proveito e força.

O teatro de Marguerite Duras fala-nos do poder do drama lírico, com sua potência de imaginação capaz de questionar as modulagens determinadas pelo crivo do

exterior e interior. O teatro que faz uso de espelhos, em seus mais diversos planos e circunstâncias, sabe que anda em vias duplas e simultâneas, entre passado e presente ao mesmo tempo; uma geometria quase impossível de se construir em um cenário marcado por um desenho espacial simples. Trata-se de outra geometria de espaço e de pensamento, pois essas categorias como interior e exterior perdem sentido central diante desse corpo de Madeleine exposto no espelho. Outra lógica passa a ser encenada na peça Savannah Bay, com outro tipo de racionalidade, com outras cores presentes no vestido de Madeleine. Ela aposta na força do acaso: quem sabe alguma flor venha saltar da imagem e fazê-la retomar uma cena ou fala do passado? Quem sabe qual poder de fala imanta-se em cada imagem refletida naquele espelho? O vestido é uma máscara social capaz de prover um lance de dados da existência de Madeleine e de fazê-la ter movimentos ou alguma ação. E, nesse caso, a cronologia dos pensamentos é elemento secundário. A única coisa que interessa é uma imagem de si e seus efeitos sobre Madeleine, sua potência de revitalização.

O teatro de vestígio traz, portanto, o abandono do modelo temporal de sucessão linear. É qualquer pequeno começo que interessa. É isso que nos diz cada flor do vestido de Madeleine, seu jardim de possibilidade. Não importa o dia e a data em que Madeleine viveu tal ou qual fato com aquele vestido; interessa os efeitos de cada vestígio disso em seu corpo, em sua vida, valorizar a intensidade do vivido. Madeleine, com a perda da sua memória, versa sobre esse espaço livre de combinações. É nesse sentido que esta personagem se torna contemporânea da outra atriz: por outro processo de conhecer e conhecer-se, por instaurar outro tipo de teatro: entende-se que “conhecer algo é torná-lo presente”, independente de haver acontecido em tal data e em tal espaço marcado. (TAVARES, 2013, p. 37) É disso que fala o drama lírico construído por Duras: “O texto não pode contar, ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito generalizado)”. (BARTHES, 2003, p. 14) Savannah Bay é lugar e não lugar. Vestígios de uma imagem guardada entre espelhos. Vozes em campos abertos da memória.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BARTHES, Roland. Fragmentos do discurso amoroso. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes. Trad. Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Edições SESC, 2017.
- DURAS, Marguerite. Savannah Bay. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- DURAS, Marguerite. A autora e sua obra. In: DURAS, Marguerite. A dor. Trad. Vera Adami. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.
- GIDDENS, Anthony. A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Edusp, 1993.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. Íntimo. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.). Lêxico do drama moderno e contemporâneo. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 95.
- SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Org.) Walter Benjamin: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- TAVARES, Gonçalo M. Atlas do corpo e da imaginação: teorias, fragmentos e imagens. Alfragide: Editorial Caminho, 2013. (Cadernos de Gonçalo M. Tavares ; 33)

CÁSSIA LOPES: é Professora de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Participante do grupo de pesquisa Dramatis/UFBA. Líder do grupo de pesquisa A Poética e a Política do Corpo. E-mail: cassia.c.lopes@hotmail.com

REPERTÓRIO

