

## Vocalidade-Bicho ou Devir Outro-Sonoro

**Juliana Rangel<sup>1</sup>**

Universidade Federal do Ceará

**Resumo:** Uma vocalidade movida pelo encontro com fluxos e intensidades que rompem com os jargões do pré-estabelecido, do massificado, diferente de um eu como entidade fechada, mas sentidos na vibração da voz em (con)vivência com o mundo. Neste artigo são desdobradas as noções de corpo-vibrátil e corpo-bicho da pensadora Suely Rolnik, propondo a noção de vocalidade-bicho, na qual a voz é tomada como corpo, que grasna por existência, para abrir possibilidades vivas de vocalidades outras, outras respirações, timbres, espaços de ressonância, outras imagens da voz como acontecimento.

**Palavras-chave:** vocalidade, corpo-voz, processo de criação, pedagogias da voz, escuta.

**Abstract:** Vocality-animal or devir other-sonorous Abstract: A vocality moved by the encounter with flows and intensities which have broken up with the jargons of the pre-established, of the massified, differently from the "self" as a closed entity, but sensed in the vibration of the voice in familiarity with the world. This article comes to unravel the notions of the vibrating-body and body-animal elaborated by the thinker Suely Rolnik, proposing the notion of vocality-animal, in which the voice is taken as body, body that gaggles for existence, to open living possibilities of other vocalities, other breaths, sounds, resonance spaces, other images of the voice as a happening.

**Keywords:** vocality, body-voice, creation process, voice pedagogies, listening.

---

<sup>1</sup> Professora de Voz do Curso de Teatro /Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Graduação em Fonoaudiologia pela UFRJ. Mestrado em Artes Cênicas PPGAC/UFBA. Doutorado em Educação- eixo Ensino de Música pelo PPGEB/UFC. julianarangelfp@yahoo.com.br

*Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.*

Lygia Clark

Há algo que grasna no corpo ao vocalizar, vozes de pássaros e leões que nos habitam, que anseiam por existência, por serem postas no mundo, como um bicho. Esse é o corpo-bicho, essa é a vocalidade-bicho. Uma agonia, um nó na garganta que pulsa para o nascimento de uma vocalidade, uma falta de palavra que experienciamos quando algo nos arrebatava, que não sabemos como dizer. No arrebatamento, todo o corpo se altera, todo o corpo se torna sensível ao movimento dos fluxos de variadas naturezas que o atravessam, alterando respiração, batimentos cardíacos, fluxo sanguíneo, imagens, sensações, imaginações que necessitam ganhar vida no corpo da voz.

O ar inspirado percorre as cavidades ósseas, atravessa espaços, toca mucosas, dilata e retrai membranas numa velocidade outra, ainda não vivida, chegando a corrente sanguínea. Outra parte desse ar se mistura com outros fluxos que atravessam as cavidades do corpo, se contamina com eles movido pela necessidade de vocalizar uma voz-outra, nunca experimentada, movida pelo desassossego provocado pelo encontro com outros fluxos, com outras inspirações de ar. Voz que grasna por existir, que necessita ser expressa. Esse é o corpo-ovo do qual a psicanalista brasileira Suely Rolnik nos fala a partir do seu diálogo com a obra da artista plástica Lygia Clark. Nas palavras de Rolnik:

Corpo-ovo, no qual germinam estados intensivos desconhecidos provocados pelas novas composições que os fluxos, passeando para cá e para lá, vão fazendo e desfazendo. De tempos em tempos, avoluma-se a tal ponto a germinação que o corpo não consegue mais expressar-se em sua atual figura. É o desassossego: o bicho grasna, esperneia e acaba sendo sacrificado; sua forma tornou-se mortalha. Se nos deixarmos tomar, é o

começo de outro corpo que nasce imediatamente após a morte (ROLNIK,1993, p.1).

Este artigo propõe uma reflexão sobre o processo de criação em voz, tendo como material de análise o laboratório de pesquisa de doutorado<sup>2</sup> da autora intitulado “Vocalidades Poéticas”. Neste texto, a vocalidade-bicho encontrou íntima conexão com os escritos de Rolnik, a partir das noções de corpo-bicho e corpo-vibrátil encontradas nos seus estudos que fazem análise crítica de obras da artista plástica Lygia Clark (1920-1988) e também dos escritos deixados pela mesma.

No processamento dos *insights* despertados pela leitura de Rolnik, surgiram questões que impulsionaram a reflexão sobre o laboratório prático desenvolvido durante a pesquisa de doutorado, tais como: de que modo, em que contexto podemos pensar em um corpo da voz? Quais as relações estabelecidas entre a matéria sonora e os estímulos diversos atravessados no/pelo corpo? Como uma vocalidade-bicho se faz encarnada na voz? De que modo podemos acessar a vocalidade-bicho no âmbito das artes cênicas?

Algumas possíveis respostas ou impulsos para a criação de uma vocalidade-bicho emergiram inspiradas em Rolnik (2002) e em Lygia Clark quando apontam para o constante processo de devir-outro presente na criação do artista. No âmbito da voz nas artes cênicas, se faz necessário deixar nascer e morrer vozes no movimento da criação, enfrentar o bicho para nascer outras vozes, experienciar o trágico ao vivenciar estados intensivos de um corpo-vocal, corpo este embebido de sentidos sonoros, encarnado de outras vozes, outras vocalidades-bicho. Neste processo, um estado de arte-invenção é convocado a dar existência ao movimento criador de vocalidades poéticas nas artes da cena.

A vocalidade-bicho é sempre um pedido, um grito por um corpo-vocal outro, que a força do hábito, muitas vezes não deixa por-se em existência. Essa tensão necessita da experiência

---

<sup>2</sup> Este texto foi desenvolvido a partir da pesquisa de doutorado da autora no Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira- Eixo- Ensino de Música da Universidade Federal do Ceará, concluído em setembro do ano de 2014. A tese tem o seguinte título: Voz em Estado de Escuta: por uma pedagogia em vocalidades poéticas no ambiente da cena.

de dores e alegrias que podem surgir ao habitar outros lugares da voz, vibrações em outros espaços de ressonâncias, outros ajustes musculares, respirações outras que trazem encontros com imagens e sensações outras que borram ou desfazem registros já habitados.

Tais qualidades vocais, muitas vezes estão cristalizadas, fixadas por serem socialmente ou artisticamente aceitas como padrão do correto, do fora do erro, que, muitas vezes, possuem uma estruturação que não é nossa e que tornam rígidas as possibilidades de invenção e conhecimento de nós mesmos por meio do encontro com a nossa própria vocalidade. Portanto, o processo de criação da vocalidade poética da cena, necessita dar ouvidos à vibração do grasnar do bicho, escutar as diferenças intensivas que vibram no esperneio do corpo-bicho que “entregasse ao festim do sacrifício. Então, como uma gigantesca couve-flor, abre-se seu corpo-ovo, de onde nascerá junto com sua obra, um outro eu, até então larvar.” (ROLNIK, 1996, p.2).

A vocalidade-bicho brota de forças intensivas que operam no corpo a partir do choque, do contato, da fricção com outro corpo ( humano ou não-humano), encarnando um estado inédito no corpo-vocal. Esse é o corpo-vibrátil citado por Suely Rolnik (2000), cujo contato com o outro mobiliza afetos tão mutáveis quanto as múltiplas variedades que constituem a alteridade. No plano do corpo vibrátil, que é, segundo Rolnik (1996), esta outra dimensão dos processos subjetivos diferente de um “eu” como entidade fechada em si mesma e imune aos seus efeitos de movência da alteridade:

Na relação entre a subjetividade e o mundo, intervém algo mais do que a dimensão psicológica que nos é familiar. Estou chamando de psicológico, o eu com sua memória, inteligência, percepções, sentimentos, etc. – nosso operador pragmático, que permite nos situarmos no mapa dos significados vigentes, funcionarmos nesse universo e nos movermos por suas paisagens. Esse “algo mais” que acontece em nossa relação com o mundo, se passa numa outra dimensão da subjetividade, bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos, dimensão que proponho chamar de “corpo vibrátil”. É um algo mais que captamos para além da percepção (pois essa só alcança o visível) e o captamos porque somos por ele tocados, um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu) (ROLNIK, 2002, p.270-271).

No corpo-vibrátil, na vocalidade-bicho o que irá se estruturar é um modo de subjetivação que nasce na experiência no corpo com a sua pele, com a sua escuta viva em devir, “engendrando-se no engravidamento pelo mundo” (ROLNIK, 2000, p.1) e assim possibilitando a reativação da potência poética da subjetividade do corpo e do mundo em nossos tempos. A partir das relações estabelecidas com o mundo, somos convocados a vibrar em suas diferentes intensidades, timbres formando assim, uma realidade sensível e corpórea invisível, porém tão audível/visível e real quanto a realidade audível/visível.

Rolnik afirma que a cada vez que nos deparamos com um determinado perfil de subjetividade em nossa existência, na realidade nos contactamos com um certo modo de sentir, de pensar, de amar, de agir, de existir, ou seja, de se relacionar. E a cada vez que isso acontece, é uma violência vivida pelo corpo em sua forma momentânea, desestabilizando-o e exigindo a criação de um novo corpo. E a cada vez que respondemos às exigências impostas pelo contato nos diversos ambientes possíveis de conexão, não só humanos, mas minerais, vegetais, tecnológicos etc... nos tornamos outros. Sendo assim, a referida autora propõe que seja considerado o que se passa em cada um desses ambientes e não apenas no plano visível, mas também no invisível, igualmente real.

O que Rolnik (1993) chama de “realidade visível” é essa realidade constatável a qual identificamos um “eu” enquanto unidade identitária e independente, já o plano invisível da existência, é compreendido como um plano menos óbvio e que aponta para a existência de uma “textura ontológica”. Esta está relacionada a um plano de composição no qual as dinâmicas de fluxos criativos da vida (todas as qualidades de relações, encontros, desencontros, entre outras possíveis contatos sensíveis estabelecidos) compõem uma multiplicidade de modos de existência, ou, podemos dizer subjetivas composições que geram estados inéditos, estranhos daquilo que identificávamos como nossa figura momentânea. Portanto, nosso contorno é rompido e no caso do laboratório de pesquisa desenvolvido, nossa forma habitual de vocalizar foi rompida ficando desestabilizada a unidade do “eu” e nos colocando a exigência de criação de um novo corpo-vocal (com diferente modo de agir, de se relacionar, de sonorizar etc...), encarnando um estado inédito que atravessa o corpo, exigindo assim um devir outro-sonoro.

Há múltiplos modos de subjetividades possíveis. A dimensão psicológica do “eu” pragmático enquanto território estável, que permite ao sujeito situar-se nos códigos sociais vigentes, é apenas uma dimensão da subjetividade. Uma outra dimensão da subjetividade que se faz encarnada, menos óbvia como citado anteriormente, e que Rolnik chama de corpo vibrátil, opera a partir das relações intensivas conectadas com os diversos ambientes da vida, gerando uma realidade sensível e corpórea invisível (podemos, na realidade, pensar que é supra-visível, uma realidade que amplia o visível) e tão real quanto a realidade visível. Ora, a dimensão do corpo-vibrátil tem relação com algo que captamos para além da percepção (entendida por Rolnik como ‘mapa de sentidos de que dispomos’), como algo que estranha o que já nos é conhecido. Mas este além tem a capacidade de nos tocar, um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos de que dispomos. Esse algo mais que captamos está no nível das sensações corpóreas. São essas as infinitas possibilidades de sensações encontradas pelo corpo-vocal que contaminarão as qualidades de emissões vocais geradas pelo corpo em diferentes frequências de vibrações sonoras. Nas palavras da autora:

"Sensação" é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento nos vemos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Ora a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com “explicar” ou “interpretar”, mas com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação. Podemos dizer que o trabalho do artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações (ROLNIK, 2002, p.271).

Atualmente, de acordo com Rolnik, nos deparamos com uma situação paradoxal. Com as novas tecnologias de comunicação e informação, temos acesso a uma multiplicidade de fluxos do planeta inteiro, provocando hibridizações que vibram no corpo fazendo grasnar o nosso corpo-bicho. No entanto, ao mesmo tempo, vivemos um esmaecimento do corpo-vibrátil, uma vez que as nossas subjetividades são orientadas, impregnadas por apelos mercadológicos e tomadas estas como principal dispositivo de reconhecimento social. A subjetividade

mercadológica é constituída por “imagens de formas de existência glamourizadas, que parecem pairar inabaláveis sobre as turbulências do vivo. A sedução destas figuras mobiliza uma busca frenética de identificação, sempre fracassada e recomeçada” (ROLNIK, 2003, p. 03)<sup>3</sup>. Portanto, no atual sistema de fabricação de “subjetividades de mercado”, nos permitimos pouco experimentar, inventar, sair nos cânones socialmente pré-estabelecidos, para poder deixar que as intensificações da vida aconteçam no corpo-vibrátil. É este que percebemos importante para pensar-praticar a voz nas artes da cena.

### **Por uma vocalidade- vibrátil.**

Receber as percepções em bruto, sem passar por qualquer processo intermediário. [...] Espaço abismal, túnel, morte, passagem condutora para a vida. A recolocação do real em termos de vida [...]. Recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo (CLARK, 2006, p.355).

Para criação da vocalidade poética foi preciso desequilibrar-se, procurar as situações instáveis no laboratório prático da pesquisa, como acontece no movimento da criança entre o balbuciar e o articular algumas palavras. Foi como repetir a experimentação da infância, mas agora a partir de outro lugar, no qual sonoridades conhecidas se desdobraram, se multiplicaram em outras, desfazendo, deslocando as formas da realidade que predominam em nosso mundo. É neste lugar, não habitual, que se encontra a possibilidade de criação, no qual “deixando de adotar uma postura natural, o corpo dá-se um artifício, faz-se artificial: pode doravante tornar-se imagem, quer dizer matéria de criação de formas” (GIL, 2002, p.19-20). Sendo assim, percebendo o corpo-voz como um material maleável, múltiplas forças podem desencadear o nascimento de novas formas sonoras, a partir da vivência do desmanchamento de nosso contorno, de nossa imagem corporal-vocal pré-estabelecida, na experiência de nos aventurarmos pela processualidade fervilhante de nosso corpo-vibrátil, como diz Rolnik, ou, enfrentando a nossa vocalidade-bicho para nos diferir de nós mesmos. Nas palavras de Clark

---

<sup>3</sup> Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/>; acesso em: março de 2014.

“para que tudo na realidade seja processo” (ROLNIK, 1996, p.7), no qual novas composições de forças o corpo vibrátil vai vivendo ao longo do processo.

Perder a identidade, ser diluída em um coletivo cósmico, ver-se através de todas as pessoas, coisas, idades, independente de sexo e idade. Eu sou o outro. Ser elástica e maleável, adaptável a toda sorte de contato, de contato de pele com o ambiente imagético.... Viver toda sorte de situações secretas e imaginárias. Estar possuída. Dar continuidade ao acontecimento do momento (CLARK, 2006, p. 355).

Mesmo em ambientes de criação em artes, no caso da temática deste artigo - voz nas artes cênicas -, muitas vezes, nos deparamos com corpos-vocais rígidos, cheios de vícios quanto ao que é certo, errado, exagerado ou pouco. Na pesquisa desenvolvida, a vocalidade poética da cena precisou “vestir a mortalha” para que “o festim da vida” embriaguesse a voz em estado de múltiplas possibilidades de criação. Partindo das inquietações provocadas pela noção de corpo-bicho, nasceu a seguinte questão: O quanto se consegue habitar essa tensão da vocalidade-bicho querendo vibrar, nascer, deixando a força do habitual morrer ou se hibridizar na mesma?

Inspirada nas noções de corpo-bicho e corpo-vibrátil encontrei, durante a pesquisa de doutorado, inquietações para criar no corpo deste texto, reflexões sobre uma etapa de grande importância para o ato de experimentar voz no laboratório de criação “Vocalidades Poéticas”. Farei a seguir a descrição e análise de parte do laboratório da pesquisa divididos em: O texto como material de contato da vocalidade-vibrátil, a presença do ritual, expirações sonorizadas, música que criava atmosfera, e também apresentarei fragmentos de registros do diário de bordo das alunas-atrizes do Curso de Teatro da Universidade Federal do Ceará que participaram do laboratório da pesquisa e também da instalação-sonora “água, flores e anjinhos” apresentada durante o processo de pesquisa.



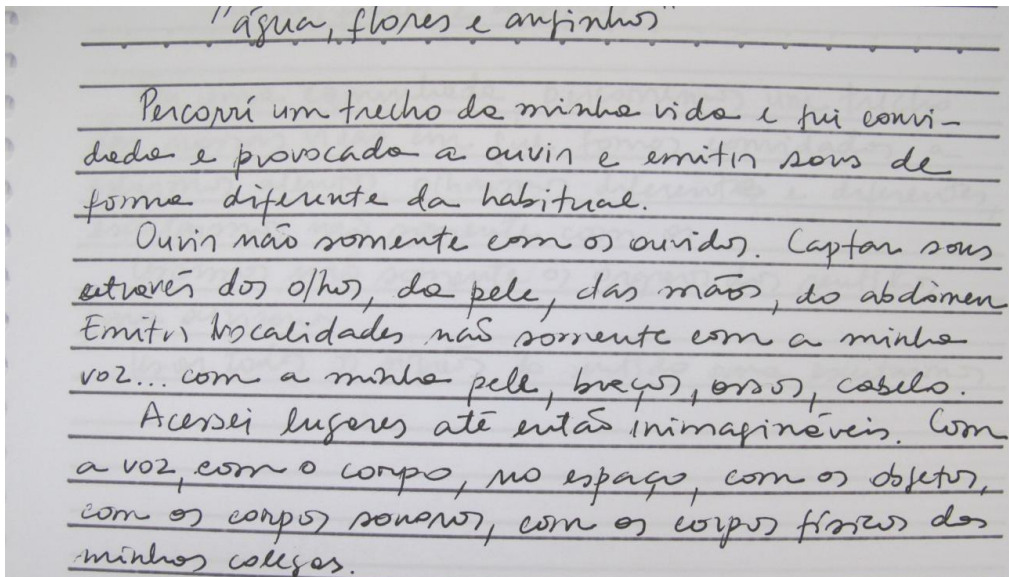


Figura 1 - Diferente eu-Diário de bordo de Ângela Deyva.

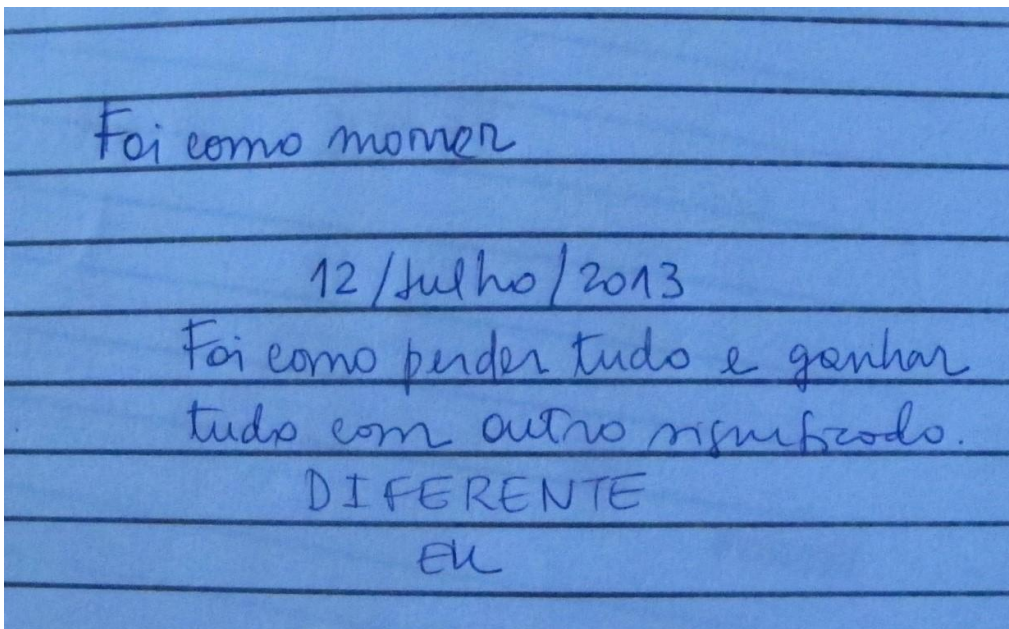


Figura 2 - Diferente eu-Diário de bordo de Ângela Deyva.



Figura 3- Corpo- Bicho. Na foto: Ângela Deyva durante processo de criação de “água, flores e anjinhos- por Fábio José.

### **O texto como material de contato da vocalidade-vibrátil**

O encenador polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), quando fala sobre a relação do teatro com a literatura aponta para a potência da “relação de encontro” como base para a mesma, aliás, entende o fazer teatral como diversas camadas de encontros: da pessoa consigo mesma, do coletivo de pessoas em criação se revelando a partir das relações estabelecidas, de artistas se defrontando com o texto. Grotowski (1971) coloca que este, se for um grande texto, oferece mais do que apenas uma única possibilidade de interpretação, proporcionando efeito catalítico no ator/atriz:

[...]abrem portas para nós, colocam em movimento a maquinaria da nossa auto-suficiência [...]o texto é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros (GROTOWSKI, 1987, p.49).

Dialogando com o que nos expõe Grotowski, que entende o texto como catalizador de misturas, contaminações e também o texto como um bisturi que proporciona aberturas em um imaginário encarnado do artista cênico, o processo de criação desta pesquisa, fez o exercício de

acessar a vocalidade-bicho ou devir outro sonoro, a partir também de material textual e para isso, contou com fragmentos do texto teatral Flores D'américa do dramaturgo potiguar João Denys, no intuito de provocar nas alunas-atrizes o contato com este texto, que possui uma visceralidade expresssa na materialidade fonética existente na cadência de suas palavras, não de uma maneira representativa ou psicologizante e sim abrindo o texto no ambiente de criação, como possibilidade de contato ou como catalisador de afetos no corpo-vocal das alunas-atrizes a partir da relação singular de cada uma com o mesmo. Neste sentido, podemos pensar o texto fazendo um paralelo com a arte de Lygia Clark na fase em que ela propõe a experiência estética dos espectadores/clientes a partir do contato corpóreo dos mesmos como os seus objetos relacionais. Sendo assim, fazendo inferências da artista a partir do que a mesma entende como relação que traz sensações, sentidos, podemos pensar o texto como um corpo tátil-sinestésico, no qual a pele do mesmo faz contato com a pele das atrizes, em um processo que engendra outros modos de dizer, de movimentar o desejo de vocalizar e é desse contato, fricção de pele, que sensações, imagens, sons, respirações emergem em vocalidades poéticas.

O que importou nesta etapa -o texto como material de contato- do processo criativo foi a relação estabelecida entre as atrizes e o texto, o experimentar, atualizar no corpo da palavra aquela sonoridade inventada no ruminar dos fonemas da palavra e neste contato acessar texturas no ato de cortar, molhar, saborear, expulsar: um mosaico infinito de combinações sensoriais acessadas por cada atriz para dar existência à palavra vocalizada na cena.

Abandonou-se então, em uma primeira instância, o sentido semântico das palavras dentro do contexto frasal apresentado no texto, esmiuçando-se as mesmas no intuito de trazê-las para uma respiração do presente, oferecendo e recebendo um sentido vivo na cena impulsionado pelo movimento da criação. Neste contexto, o texto Flores D'América se tornou um potente material poético. Abaixo, alguns fragmentos do texto trabalhados durante o do laboratório "Vocalidades poéticas":

**Soledade:** (*perversa, entre dentes*) Maledita! Sangue, sangue, cascavel, porca, porcalha, (*urra*) coisa suja, porcária, veia, veia, cangote, estouro, (*relincha*) cruz credo, fogo do inferno, arde, arde, arde, lama de sangue, (*relincha*) arranca, arranca, esfolo, tripa, cangote, arranca. Arre! Arranca olho,

corta orelha, arranca língua, tira o couro, quebra venta! Podre, temba, careca, azougada! (*tira as mãos da cabeça e manipula as chaves grandes e velhas*) Errante, errante, setenta vezes sete, Irad, sete, sete, sete. Sela, sela, Ada, Ada, ferida, pereba, ira, nó, tirana, nó, vagabunda, pedra fugitiva, horas abertas, terra perdida, palmatória, marreca, cara macambira, carão, urtiga, cunanam, caçote, capuxu, socó, toitiço, quixaba, cachaço. (numa longa dor) Maledita!

**América:** Aaaadasseelaaa! (DENYS, 2005, p. 75).

A linguagem escrita passou a ser material sonoro para a aquisição de uma outra linguagem, a linguagem da cena. Percebemos em alguns textos contemporâneos como o de dramaturgo potiguar João Denys, ou do autor teatral francês Valère Novarina, citando apenas alguns exemplos, um investimento na corporeidade da escrita, no qual as palavras estão organizadas de uma maneira aberta para o lugar do sensível. Frases, palavras utilizadas como material. Não se trata somente de jogos rítmicos sonoros no texto em um formalismo banal, mas de texturas sonoras que interrogam os nossos sentidos e, a partir dessas forças sinestésicas, sentidos são inventados.

Segundo os teatrólogos Leonardelli e Ferracini (2013), quando discorrem sobre a relação do ator com o texto dramático na contemporaneidade, nos convidam a pensar na palavra textual não mais como unidade que encerra o sentido, mas como uma atualização que carrega potência e uma multiplicidade de possíveis significados. Portanto, a partir desse pressuposto, o texto Flores D'América e suas palavras são pontos possíveis de materialização de sentidos e suscitam movimentos variados na voz, no imaginário vivido na carne das alunas-atrizes durante o laboratório vocalidades poéticas.

Toda palavra carrega em si uma espécie de conteúdo selvagem, pré-pós-linguagem, que torna o texto tão mais rico quanto melhor compreende essa instância como linha de fuga da molaridade "texto". Jogando com a selvageria dos sentidos, e tornando tais atravessamentos não como desvios da linguagem, mas como parte fundamental da natureza da palavra, o texto surge como território da crise, e não da resolução, campo de debate das humanidades possíveis, múltiplas, por inventar. (LEONARDELLI; FERRACINI, 2013, p.157)

Mergulhar na subjetividade deixando vir a tona o diferir de nós mesmos. Apelar ao movimento sonoro que proporcionará maleabilidade à agitação interior da vocalidade-vibrátil e, por meio do movimento sonoro se habitará a própria vaca, a vocalidade-bicho de cada uma. Sendo assim, a linguagem sonora nesta perspectiva, nasce do grasnar do bicho, incendiando o corpo com suas faíscas de palavras lançadas no espaço, transbordando na cena a cadência de palavras, a intensidade da textura fonética.

A vocalidade poética se exterioriza enquanto ressonância dos fluxos afetivos, imagéticos, culturais, psíquicos que atravessam o corpo no momento da criação, no movimento no qual a percepção de estados corpóreos-vocais se atualiza em palavras cheias de imagens e sensações atuantes e participantes do movimento vocal. Neste sentido, a voz é pensada como instantâneo produto de um sistema instável, no qual qualquer impulso, qualquer transformação microscópica de energia muscular, do fluxo sanguíneo, do influxo nervoso, repercute em todo o sistema de emissão vocal. “Basta que a consciência distenda uma tensão muscular em certo lugar para que um novo equilíbrio procure estabelecer-se” (GIL, 2013, p.21). É o corpo de carne vocalizado atualizando o virtual, encarnando-o e desmaterializando-o ao mesmo tempo e isso graças ao efeito da captura desses impulsos pela respiração, sonorização, ressonância, articulação de cada fonema da palavra dita, de todo um fluxo de sensações que atravessam o corpo dentro de um sistema em equilíbrio instável.

A vocalidade-bicho necessita desarticular a fala, segmentar os seus parâmetros de emissão, separar os instantes da respiração, silêncio, sonorizações, articulações e ressonâncias a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado. Uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo: esses, nomeadamente cinestésicos, sobre os quais a consciência não pode ter controle a não ser concentrando-se neles. Então, o corpo solta-se e a consciência do corpo torna-se um espaço interior percorrido por movimentos que refletem, à escala macroscópica, os movimentos sutis que atravessam os órgãos. A língua, os lábios, as pregas vocais, os músculos, as cavidades ósseas do corpo devem tornar-se vias para o escoamento desimpedido da energia que se desdobra em vocalidade poética do ambiente da cena.

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. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento (GIL, 2013, p.53).

É a porosidade do corpo-vocal que se torna esponjosa para se deixar contaminar pelas imagens e sensações internas e externas do corpo possibilitando infinitas qualidades de ressonâncias. Para que a voz vibre as ressonâncias do seu contato com o ambiente, faz-se necessário que os condicionamentos da voz, os jargões de fala pré-estabelecidos ou tudo aquilo que obstrua, que faça romper os fluxos, sejam varridos do corpo mas pela própria intensidade do fluxo. Este é o plano da imanência ou o corpo-sem-órgãos do qual o filósofo português José Gil nos fala a partir dos estudos que Deleuze levanta sobre Artaud. Segundo Gil (2013, p.57), o corpo habitual possui certas obstruções à livre circulação de energia, portanto é preciso desembaraçar-se dele, constituir um outro corpo, no qual intensidades de fluxos energéticos possam ser levadas aos seus mais altos graus, sendo esta a tarefa do artista. Mas como sair deste corpo acostumado, habitual? Como constituir estados intensivos de criação vocal?

### Presença do ritual

José Gil (2013) traz para o corpo do seu pensamento filosófico uma descrição etnográfica do ritual terapêutico entre os Wolof do Senegal<sup>4</sup>. Segundo o filósofo, em múltiplos povos, as danças terapêuticas visam a cura por meio do estado de transe. E, no ritual dos Wolof, o transe é alcançado pela dança e outros procedimentos e também, o paciente só sobrevive por meio da desestruturação do corpo-organismo:

Eis como os Wolof procedem: tiram-se as vísceras do corpo animal sacrificado e cobre-se com ela o corpo do doente. Por exemplo, após um banho de sangue do animal sacrificado (um boi ou uma cabra), esvaziam-se os intestinos do seu conteúdo; depois os intestinos “são cortados, e a seguir ligados, pedaço a pedaço, sobre o corpo de um doente: no seu pulso esquerdo e no tornozelo direito (ou inversamente); nas suas ancas à maneira de um cinto; no peito e nas costas, como um *soutien* cruzado e atado por

---

<sup>4</sup> Etnia do Senegal estudada pelo etnólogo András Zempléni, no qual o transe é obtido também pela dança (Gil, 2013, p.57).

baixo dos seios. Enfim, uma parte da pança do animal, esvaziada do quimo e *virada do avesso*, é fixada nos cabelos como uma pequena boina. Manta de sangue coagulado a recobre. A doente conservará estes adornos de vísceras e esta touca de pança até o banho ritual que tomará no dia seguinte na água lustral dos seus novos altares. (GIL, 2013, p.57-58).

Todo este processo ritualístico ocorre durante o transe do paciente, acessando as intensidades mais fortes que pode suportar. Neste ritual, que consiste em arrancar os órgãos do organismo e esvaziar o seu espaço interno, podemos pensar, segundo José Gil, que extraindo os órgãos e dispersando-os no exterior, a organização habitual do corpo é desfeita, ou melhor, é esvaziada e deste *modo* “libertam-se os afetos investidos e fixados nos órgãos [...] tudo isso supõe, evidentemente, uma “identificação” com o animal- melhor seria chamarmos um “devir-animal” (GIL, 2013, p.58).

É esse esvaziar-se, é esse deixar-se desorganizar o organismo fixo, é esse acessar outros percursos, outros lugares de sonorização no corpo com a pele aberta para o processar da criação que necessita a vocalidade poética. Portanto, como no ritual de cura dos Wolof do Senegal, a entrada no laboratório prático da pesquisa “Vocalidades Poéticas” foi concebida por um pensar-fazer ou por um fazer-pensar embebido pela força do ritual, no qual o corpo é afetado pelo contato intensivo, por correntes de afetos libertados que deixam exercer forças de atração, de quaisquer natureza, que reverberam na voz, sejam elas pensamentos, emoção, madeira, antepassado ou uma memória sonora atualizada no corpo-vocal - um corpo de emoções ou de intensidades jorradas em som que vibra na pele. É essa a vocalidade-bicho ou devir-outro sonoro, movido pelo desejo de experienciar no corpo da palavra, no corpo da voz, no corpo deste texto.

Uma viagem tão intensa a este além da representação que, por uma questão de prudência, Lygia deixava uma pedrinha na mão do receptor/paciente durante toda a sessão, para que pudesse, à exemplo de Joãozinho e Maria, encontrar o caminho de volta. Volta para o familiar, o conhecido, o doméstico; volta para a forma, a imagem, o humano - a "prova da realidade", como se referia Lygia a este aspecto de seu ritual (ROLNIK, 1996, p.4).

No intuito de trazer para este artigo um pouco do ambiente de criação do laboratório prático “Vocalidade poética”, passo a descrever alguns exercícios propositivos do mesmo e também apresentarei alguns depoimentos de textos escritos livremente no diário de bordo das alunas-atrizes após cada dia de laboratório. É válido ressaltar que, mesmo sabendo que agora, voltando a todo o material de registro (diário de bordo, fotos, vídeos, plano de laboratório) outros encontros e reflexões são implicados neste retorno ao material coletado ao longo da pesquisa prática- meu corpo-sonoro no encontro com outros corpos-sonoros marcados no papel, proporcionando a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro. À medida que escrevo este texto encontro as marcas do processo de criação vivido, mediado por mim no ofício de professora, criadora e aprendiz de vocalidades poéticas.

Seguem abaixo alguns momentos do nosso ritual-pesquisa vocal. Relato alguns dos nossos estímulos. São vozes minhas e das alunas- atrizes<sup>5</sup>:

---

<sup>5</sup> As alunas-atrizes que participaram do laboratório Vocalidades poéticas e das apresentações da instalação sonora “água, flores e anjinhos” foram: Roberta Bernardo, Ângela Deyva, Raquel Capelo, Hlynara Vidal e Gabriela Araruna.



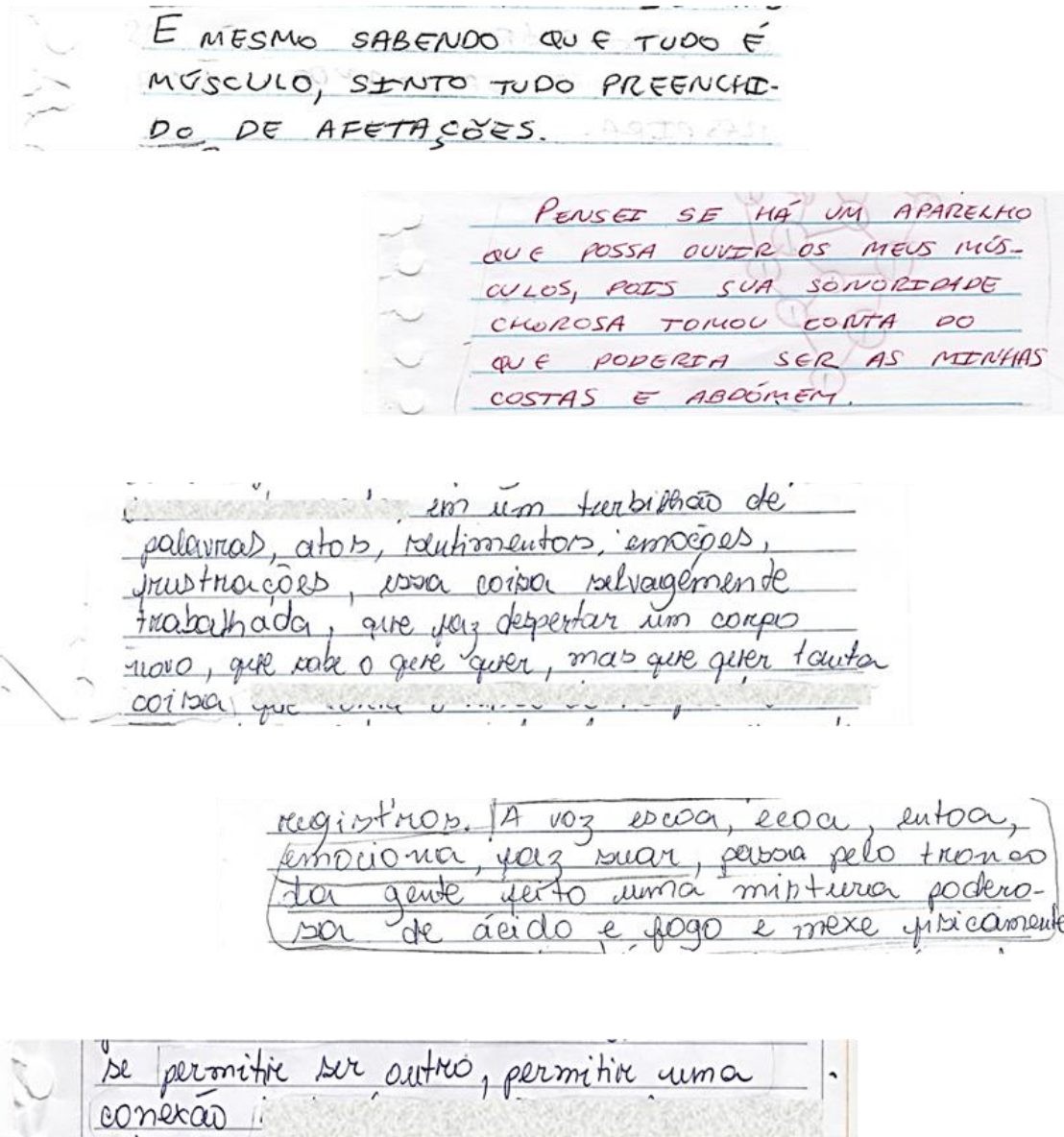


Fig 15- Palavra Selvagem. Manuscritos do diário de bordo de Roberta Bernardo (os dois primeiros) e de Raquel Capelo (os três seguintes), escritos durante o laboratório "Vocalidades Poéticas". Teatro Universitário-UFC, 2013.

#### 4.1 Expirações sonorizadas

Durante o laboratório, foi aguçada inicialmente a percepção da respiração, trazendo a imagem de seres unicelulares do mar para o corpo das atrizes, em suas qualidades pulsantes e constantes nos líquidos tais como, no sangue, linfa, líquido intersticial entre outros. Nesta perspectiva, buscou-se um corpo maleável, menos rígido, fluido e pulsante. A voz foi experienciada a partir das sensações desses fluidos do corpo, liberta de automatismos e de uma rigidez estratificada de uma imagem corpórea da voz em uma parte única do corpo. Dando sequência, foram realizados movimentos corporais em fluxo livre, objetivando desfazer tensões nas articulações e músculos antes de dar continuidade aos outros exercícios desse dia.

Começamos deitadas, buscando contato com a superfície do chão de madeira, massageando a pele, músculos e ossos do corpo em movimento fluido e também a partir do contato com o chão. Cada uma, na passagem de uma base<sup>6</sup> para outra, foi buscando liberar as tensões do corpo como um todo, visando tornar o movimento do corpo-vocal mais fluido. Esse mover-se no chão massageando-o também incluiu um mover a voz massageando-a a partir de sons suaves e prazerosos para cada uma das alunas-atrizes. Com frequência, os sons vocalizados eram vibrações de língua e/ou de lábios, bocejos sonorizados, sons contínuos nasais.

Durante todo esse início chamado por mim de- disponibilização do corpo-voz para início da atividade foi incentivado a busca por sensações de ampliação dos espaços de conexões ósseas do corpo desde a articulação temporo-mandibular, os espaços entre as vértebras da coluna, cintura escapular, cintura pélvica, conexões ósseas de braços e pernas. A partir de um corpo mais dilatado e presente, buscou-se também deixar que a sensação de vibração sonora ressoasse nos espaços do corpo. Todo o corpo como possibilidade de ressonância, mas criando percursos sonoros variados. A vibração sonora ampliando e movimentando as cavidades internas do corpo, seus fluidos, vísceras, espaços entre as articulações, poros ósseos.

---

<sup>6</sup> Neste texto, chamamos de base as diferentes posições a partir do contato estabelecido entre o corpo com a superfície durante a movimentação tais como: base deitada, sentada, decúbito dorsal, decúbito ventral, decúbito lateral, entre outros.

Aos poucos, pesquisando outros níveis do corpo no espaço, fomos saindo do nível baixo e ampliando a experimentação do movimento sonoro com o corpo nos níveis médio e alto, sempre buscando aberturas na garganta, nos espaços entre as articulações, deixando a vibração da voz percorrer os espaços internos do corpo, sentindo as passagens de um movimento para o outro, de um deslizar da voz em glissandos<sup>7</sup> ascendentes e descendentes. Neste momento, buscou-se uma vocalidade plástica, maleável e sensível.

Uma vez no nível alto, todas as alunas- atrizes na posição “em pé”, passamos para outra proposição, no intuito de ativar a experimentação no corpo de um fluxo expiratório com um maior jato de ar. Mostrei para as alunas-atrizes uma sequência de ciclos de movimento expiratório-inspiratório, no qual elas deveriam lançar jatos de ar no espaço em direções variadas acompanhados de movimentos precisos de olhar e membros superiores para o ponto de direção acionado. Este exercício foi realizado com uma base de pés enraizados e com flexão de joelhos. É um exercício que gera uma intensificação do aquecimento do corpo como um todo no espaço e uma ativação, uma necessidade do corpo de trabalhar uma maior quantidade de ar. A partir desta ativação de energia corpórea, foi solicitado que as alunas-atrizes experimentassem deixar vibrar nesse fluxo de energia expiratória o som de vogais (/a/,/e/,/i/,/o/,/u/) e que aproveitassem todo o sopro expiratório para sonorizar cada som vocálico.

É importante ressaltar que neste nível da proposta de exercício, foi nítida uma qualidade de presença sonora outra, a partir da ativação da respiração. Porém, acredito que o fato de direcionar o ar, ter a presença do olhar no exercício, ter a necessidade de um corpo inteiro lançando esse fluxo aéreo, transforma a proposta do lugar de um exercício mecânico que olha o exercitar da respiração em um isolamento do todo do corpo que respira, sem perceber a especificidade contextualizada do ato de respirar do corpo que gera uma cadência de reverberações de ativações no mesmo. Este processo trouxe diferentes possibilidades expressivas, tornando o exercício do respirar, do lançar e receber ar do ambiente um ato de criação de estados outros no corpo que respira.

---

<sup>7</sup> Glissando é uma passagem suave de uma altura sonora a outra. Um deslizar de tonalidades dos graves para os agudos ou dos agudos para os graves.

Lembremos de Artaud (1984) quando fala que o ator é como um atleta, mas que trabalha com a sua musculatura afetiva e esta pode ser ativada pela respiração:

Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria.[...] A respiração reacende a vida, atíça-a em sua substância (ARTAUD, 1984, p.163-166).

Dando sequência ao exercício da respiração, foi experimentado vivenciar palavras do texto “Flores D’América”, com a indicação de que cada sílaba fosse experimentada em um jato expiratório, aproveitando todo o ar na sonorização agora da sílaba, percebendo toda a musculatura da cintura pélvica e abdominal ser acionada no movimento de sonorização. Algumas palavras utilizadas para o trabalho foram: maledita, sangue, lama e arranca. Abaixo uma tentativa de expressar visualmente sonoridades vocalizadas pelas alunas-atrizes durante o exercício:

-Inspira- MaaAAAA

Inspira – leeEEE-

Inspira –diilll

-Inspira - taaAAA

SSSan Ã Ã

gueEEEE

laaaaãã

MMaaaÃAAA

Aaaa RRRAÃA caaaaa

Além de ativar respirações que impulsionassem afetos a partir da vibração no corpo sons de vogais, sílabas e palavras do texto, este exercício com as palavras do texto buscou também que as alunas-atrizes ganhassem intimidade com o mesmo, mas por uma via corpórea, pela ação física da corrente aérea que lança, fricciona, corta, lambe cada fonema. É o sentido material sonoro que gera possibilidades de sentidos outros, a vocalidade-bicho. Assim, o texto foi sendo encarnado nos músculos, ossos, pele, fluidos do corpo-vocal, na materialidade fluidica da imanência. Nesta pesquisa, o texto também é visto como um material fluido que vai ganhando formas no encontro entre os corpos do processo, sem um psicologismo a priori ditando as emoções a serem representadas.

Depois deste primeiro momento, voltamos para o chão de madeira do palco do teatro no qual trabalhávamos e, a partir de outros estímulos nos lançamos na pesquisa de outros devires sonoros impulsionados pela respiração. Neste momento, lançamos mão de ensinamentos a partir de algumas técnicas somáticas desenvolvidas pela discípula de Laban<sup>8</sup>, a fisioterapeuta Irmard Bartenieff (1900-1982), sua abordagem trata de “uma abordagem corporal que propõe uma experiência senso-cinestésica e cognitiva, levando em conta a integração e a totalidade corporal, assim como a conectividade dos movimentos” (CAETANO, 2012).

Foram feitos exercícios a partir dos padrões de desenvolvimento do movimento (etapas de desenvolvimento e organização corporal a partir do sistema neuro-motor caminhando para a complexidade do corpo), este processo foi por Bartenieff (FERNANDES, 2002) observado, sendo eles: exercício metade do corpo- em um rastejar como um réptil pelo chão; elas foram estimuladas a desenvolver relações de olhar e deixar que sonoridades acontecessem a partir desse estado, desse esforço de deslocamento. Este exercício ativou outras camadas de vocalidades bicho, desta vez, inspiradas na experimentação do próprio animal (no qual cada uma trouxe para o seu imaginário encarnado o seu animal) em etapas diferentes do

---

<sup>8</sup> Rudolf Von Laban: dançarino, coreógrafo considerado como um dos maiores teóricos da dança do século XX e como o “pai da dança-teatro”. Dedicou os seus estudos para a linguagem do movimento e sistematização da mesma em aspectos relacionados a criação, notação e educação.

desenvolvimento filogenético: um ser aquático, um réptil e, por fim os mamíferos, chegando na vaca<sup>9</sup>, bicho sagrado que é referendado na dramaturgia de flores D'América.

De pé com o tronco curvado para a frente, as alunas atrizes iniciaram uma pesquisa do movimento da coluna, sentindo o peso da bacia, percepção de como se desloca, peso do corpo e suas alterações de sensações, como olha como elas se olham a partir deste estado corpóreo.

Experimentação do tubo digestivo, boca, espinha neste estado de animalidade inventado em cada corpo-vocal, deste modo, outra vocalidade por meio de um devir-bicho. Deixar a voz ir a partir da escuta do estado intensivo do corpo despertado por conexões, sensações. A partir do devir-bicho vaca, um imaginário encarnado na voz se fez presente, isto difere de imagens objetivas, representativas de sons de vaca ou da referência direta da imagem visual da mesma. Tratou-se de testemunhar vocalidades involuntárias que tinham urgência em reverberar nos espaços do corpo-vocal, nos espaços da cena.

### **Música que cria atmosfera**

Durante o laboratório, houve também a presença de música com o objetivo de instalar uma atmosfera sonora ritualística no laboratório. A música que fez parte deste momento do processo chama-se “Salsa lateira”<sup>10</sup>. Como o próprio nome já sugere, trata-se de uma música com um ritmo frenético de salsa e unicamente percutida em objetos que sugerem sucatas de latas. A música escolhida imprimia movimentos telúricos no corpo das atrizes devido ao ritmo, melodia, intensidade e combinação de sons. Sendo assim, a sua pulsação trazia um determinado tipo de movimento corporal, como um ritual onde o corpo e o som estabeleciam uma relação de íntima consonância.

Segundo o teórico da área musical Miguel Wisnik, a música é capaz de distender, contrair, deslocar, gerando sensações psicofísicas, que levam o corpo para lembranças, e associações novas de ideias. Existe na música “uma gesticulação fantasmática, que está como

---

<sup>9</sup> A vaca Benedita alimenta, amamenta as crias de América na peça “Flores D'América” de João Denys.

<sup>10</sup> Esta música encontra-se no CD “Bahia Singular e Plural.

que modelando objetos interiores” (WISNIK, 1989, p. 30). Buscou-se uma música de caráter circular, que fosse e voltasse sempre para o mesmo ponto, mergulhando as alunas-atrizes em um espaço-tempo no qual elas não se importassem em perceber onde era o começo ou o final da música e até que ponto ela se fazia presente durante o processo de criação. Podemos traçar semelhança da música utilizada no laboratório prático da pesquisa com características da música modal, porque...

[...] essa música é voltada para a pulsação rítmica; nela, as alturas melódicas estão quase sempre a serviço do ritmo, criando pulsações complexas e uma experiência do tempo vivido como descontinuidade contínua, como repetição permanente do diferente. (Por isso mesmo elas apresentam esse caráter recorrente, que nos parece estático, mas é bem mais extático, hipnótico, experiência de um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nele, porque é sem fim.) A música modal participa de uma espécie de respiração do universo, ou então da produção de um tempo coletivo, social, que é um tempo virtual, uma espécie de suspensão do tempo, retornando sobre si mesmo. São basicamente músicas do pulso, do ritmo, da produção de uma outra ordem de duração, subordinada a prioridades rituais. Pois bem: essas músicas não poderiam deixar de ter a presença muito forte das percussões (tambores, guizos, gongos, pandeiros) [...] E é também um mundo de timbres: instrumentos que são vozes e vozes que são instrumentos (vozes-tambores, vozes-cítaras, vozes-flautas, vozes-guizos, vozes-gozo). Falsetes, jodls (aquele ataque de garganta que caracteriza o canto tirolês e que está em certas músicas africanas), vozeios, vocalises, sussurros, sotaques, timbres (WISNIK, 1989, p.40, grifo do autor).

Neste laboratório, outros sons permeados mais pela energia do animal-vaca se fizeram presentes, liberados por meio do movimento-sonoro na própria carne de cada uma das alunas-atrizes. Deste modo, a partir do acoplamento matéria-sensação-imagem, um imaginário sonoro ativo se presentificou no corpo-sonoro. Houve também, neste laboratório, relação de jogo entre elas, como em um ritual, todas juntas em um círculo embebidas pela música percussiva que tocava, buscavam um corpo-bicho a partir da mistura, da troca de energia entre elas. Desta maneira, outros sons não figurativos do corpo-bicho-vaca foram sendo inventados na experiência do corpo coletivo, impulsionados pela experimentação de animais a partir da respiração, do seu peso, suscitando a vibração da voz em outros lugares de ressonância no corpo. Todos esses estímulos eram impulsionados a provocar a voz, o bicho da voz no corpo das alunas- atrizes.

A vocalidade-bicho deixou correr afetos libertados e qualquer outra matéria que entrasse em contato com a mesma- pensamento, emoção, madeira, antepassado, imaginação... estamos falando de um corpo-vocal de emoções ou de um corpo-vocal de intensidades. Sons que fazem vibrar a pele.

Para finalizar posso dizer que no território da voz em processo de criação nas artes da cena e que chamo neste artigo de “vocalidade-bicho ou devir outro sonoro”, podemos perceber algumas implicações desta noção a partir do estudo do corpo-vibrátil, corpo-bicho da psicanalista Suely Rolnik. No presente texto fizemos cruzamentos práticos-teóricos no conhecimento da voz contaminados pelo corpo-bicho apresentado por Rolnik, para tanto, foi feito um recorte de parte do laboratório prático “Vocalidades poéticas” desenvolvido durante pesquisa de doutorado da autora do presente texto, no qual tais cruzamentos foram evidenciados e tornaram mais clara a prática desenvolvida, como também ampliaram as possibilidades de ressonância do conhecimento da voz em processo de criação para outras instâncias pedagógicas. Nesta perspectiva, podemos pensar a vocalidade-bicho como estados intensivos de vibração sonora na presentidade do corpo-vocal.

Ressalto a palavra presentidade para dar ênfase à necessidade, na vocalidade-bicho, de escuta dos estímulos que atravessam o corpo no instante presente. Estímulos estes, muitas vezes, no nível das sensações, algo que afeta, mas não necessariamente temos que codificar em um entendimento lógico-racional, mas na sua potência de marcar, contaminar, a partir da composição dessas condições à expressão da voz no ambiente da cena. Para tanto, vozes-outras precisam ganhar forma, são as vozes do grasnar do bicho, que enfrenta a morte para deixar nascer a potência sonora que pulsa por existência.

Podemos pensar também a vocalidade poética a partir das palavras de Lygia Clark quando ela nos fala do “rito sem mito. Não mito transferente, exterior ao homem, mas a potência de criação permanente de si e do mundo”. Isto que Clark nos fala, todo ser humano tem virtualmente e o convite da vocalidade-bicho é justamente potencializar esse estado de



arte/invenção por via da experiência sonora possibilitando assim, a vocalidade poética, conexões com a potência poética da vida.

## Referências

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

FERREIRA, G. E COTRIM, C (org). *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GIL, José. *Movimento Total: o Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. De Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1971.

LEITE, João Denys de Araújo. *Flores D'América*. Recife: UFPE, SESC Pernambuco, 2005.

LEONARDELLI, P. & FERRACINI, R. *Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica*. Urdimento – Revista de Estudos de Pós-Graduados em Artes Cênicas/ Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – n° 20 (Set. 2013) – Florianópolis: UDESC/CEART, 2013. p. 151 – 158.

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

ROLNIK, Suely. Lygia Clark artista contemporânea. In: *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo*. RJ: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. O corpo vibrátil de Lygia Clark. In: *Caderno Mais*, Folha de São Paulo. São Paulo. Abril, 2000.

\_\_\_\_\_. Pensamento, Corpo e Devir. Uma perspectiva Ético/Estético/Política no trabalho acadêmico. In: *Caderno de Subjetividade*. V. 1. n. 2. Puc – São Paulo, 1993.

\_\_\_\_\_. *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*. Disponível em <http://caosmose.net/suelyrolnik/>

WISNIK, José M. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras: 1989.

