

Nos caminhos das intersecções cênicas entre voz e discurso: dispositivos de potência do contar-se

Marcos Machado Chavesⁱ

Ariane Guerra Barrosⁱⁱ

José Manoel de Souza Juniorⁱⁱⁱ

Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil^{iv}

Resumo - Nos caminhos das intersecções cênicas entre voz e discurso: dispositivos de potência do contar-se

O presente artigo traz duas obras artísticas montadas em Dourados/MS, *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), da Cia. Última Hora, e *Jaity Muro* (2018), protagonizado por Júnia Pereira e Rossandra Cabreira (Kuña Poty Rajegua), para análise e cruzamentos entre voz e discurso, em especial relação entre o *urbano* e *não urbano*. Voz e discurso são temas pulsantes na área vocal dentro do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, enfatizados recentemente na disciplina *Técnicas e Poéticas da Voz III* - ministrada no segundo semestre de 2019 por Marcos Chaves. A autora e os autores desenvolvem esta comunicação para ampliar conversações dentro da universidade douradense, e para reverberações e trocas externas a respeito da temática.

Palavras-chave: Voz, Discurso, Artes Cênicas, Teatro, Performance.

Abstract - In the paths of the scenic intersections between voice and speech: telling potencies devices of yourself

This article brings two artistic works assembled in Dourados/MS, *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), by Cia. Última Hora, and *Jaity Muro* (2018), starring Júnia Pereira and Rossandra Cabreira (Kuña Poty Rajegua), for analysis and crossings between voice and speech, especially between urban and non-urban spaces. Voice and speech are important themes in the voice area within the Performing Arts course at the Federal University of Grande Dourados, recently emphasized in the discipline *Techniques and Poetics of Voice III* - taught in the second half of 2019 by Marcos Chaves. The authors develop this communication to expand conversations inside the University of Dourados, and for reverberations and external exchanges regarding the theme.

Keywords: Voice, Speech, Performing Arts, Theatre, Performance.

Introdução

Vivemos em tempos de paz. Esta frase, utilizada como música para o Coletivo Clandestino - criado em Curitiba/PR em 2003 e com atual residência em Dourados/MS - em sua montagem de rua *A coragem que conserva os dentes* (2015), é cantada pelos/as performers da ação, e nas pesquisas introdutórias (relativas à trilha sonora) chegou-se a observar e sugerir troca ou entendimento da palavra *paz* por *pás* - para um sentido ambíguo a partir da mesma sonoridade, em possível reflexão a vivermos em uma época de mortes - seja uma alusão a corpos estendidos no chão nas relações e brigas pelo poder, ou a mortes *por dentro*, quando *definhamos* quem somos ou o que somos para uma convivência tranquila em sociedade. A frase, tão rica em reverberações e sentidos, carrega discursos na vocalidade poética dos/das performers, que ocupam os espaços urbanos em suas apresentações em uma obra não linear, e propõe distintas ações aos/às espectadores/as pela movimentação de cena nas ruas e praças. Em outra experiência na cidade douradense, o grupo Mandi'õ apresentou *Ara Pyahu - Des/caminhos do contar-se* (2014), com pesquisa que visita a história dos/das indígenas Guarani Kaiowá. Desta obra, salientamos o *contar-se* como força, na busca de dar voz às histórias dos/das indígenas. Em espetáculos¹ mais recentes feitos em Dourados/MS, encontramos dispositivos de potência entre voz e discurso neste mesmo lugar, o do falar e/ou reverberar questões que partem dos corpos dos/das atores/atrizes/performers - em especial relação entre o *urbano* e *não urbano* - e sobre eles discorremos através desta comunicação: os espetáculos *Fragmentos de corpos urbanos* (2016), da Cia. Última Hora, e *Jaity Muro* (2018), protagonizado por Júnia Pereira e Rossandra Cabreira (Kuña Poty Rajegua).

A busca dos cruzamentos entre as palavras voz e discurso é tema que nos atravessa no pensamento vocal para atores e atrizes em um curso de formação teatral; em 2019 foi escrito o artigo *Voz e discurso em montagens cênico-performativas: dois casos de exposição e fragmentos*², publicado na Revista Rebento, onde foram colocadas algumas questões que estão prementes no curso de graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Neste

¹ Alguns dos elos que unem os quatro espetáculos citados no primeiro parágrafo, estão na observação de que todos possuem, em parte de sua composição, artistas que são professores/as do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados; bem como as quatro montagens possuem potências que partem da personalidade das pessoas em atuação/performance.

² Com autoria de Marcos Machado Chaves, José Manoel de Souza Junior e Giovanna Xavier Lavagnoli (2019).

contexto, na disciplina de *Técnicas e Poéticas da Voz III* aplicada na UFGD no segundo semestre de 2019 e ministrada por Marcos Chaves, convidamos o pesquisador Daniel Colin para ministrar a palestra *Voz e discurso: lócus de enunciação como performance decolonial*, e posteriormente as alunas e os alunos desenvolveram trabalhos práticos descobrindo vocalidades a partir de manifestos pessoais. Qual a necessidade destas inquietações que trazem visitas a conceitos de lugar de fala³, manifesto⁴ e análise do discurso⁵ em uma disciplina vocal? Na perspectiva da qual discorreremos, há a urgência, na atualidade, de não esquecermos tais dispositivos de conhecimento quando desenvolvemos/aprimoramos entendimento sobre nossas próprias vozes.

Na disciplina e semestre citados, além de trazer a palestra de Colin, houve uma vivência feita em uma aula com a artista/pesquisadora Arami Argüello Marschner⁶ a respeito de músicas indígenas Kaiowá - perpassando questões ligadas à resistência e representatividade. As referências das potências de cada pessoa, com as reverberações do espaço em que está (estão) inserida(s), foram discutidas poeticamente pelas/os discentes e docente. No trabalho final, uma aluna preta⁷ se destacou em seu trabalho/manifesto ao intercalar silêncios e falas ao amamentar seu bebê e carregar um balde de leite. Ela, que em parte não pôde estar presencialmente nas aulas em razão da licença maternidade e em outra parte levou seu filho consigo, *atravessou* as pessoas que assistiram sua apresentação com palavras e vocalidades que, se feita (a performance) por outra pessoa ali presente, não teria a

³ Em sala de aula utilizamos este conceito visitando a tese de doutorado do artista Daniel dos Santos Colin: “O sul do corpo é o nosso norte: práticas deCULonias em corpos de artistas brasileir*s” (2019); que, dentro de várias problematizações que perpassam o universo LGBTQIA+, pontua: “Nada mais coerente tendo em vista estarmos tod*s nós atravessando uma época de lugares de fala, na qual *s sujeit*s trans e travestis estão acertadamente revogando seus espaços que lhes deveriam ser por direito” (p. 160).

⁴ Utilizamos como exemplos procedimentos artísticos de criação a partir de, ou interagindo com, manifestos pessoais, como é possível observar na obra *Fragmentos de Corpos Urbanos* (Guerra Barros, 2020): “[na] oficina de dois dias com Matteo Bonfitto [...] tivemos que elaborar um depoimento em forma de manifesto pessoal e apresentá-lo aos colegas como estímulo primeiro, um gatilho propulsor de alguma cena” (p. 69).

⁵ Conceito trabalhado a partir do livro “Análise do discurso: reflexões introdutórias” (2007) de Cleudeumar Alves Fernandes; o autor indica - em viés introdutório - que “Para falarmos em discurso, precisamos considerar os elementos que têm existência no social, as ideologias, a História” (p. 20) e “Analisar o discurso implica interpretar os sujeitos falando, tendo a produção de sentidos como parte integrante de suas atividades sociais” (p. 21).

⁶ Esta artista/professora, na época, somava no Curso de Artes Cênicas da UFGD como professora substituta da área de “Técnicas e Poéticas da Voz”, ministrando outro módulo/disciplina de voz - no referido semestre - para outra turma. Arami Marschner é Mestre pelo Instituto de Artes da Universidade da Universidade Estadual de Campinas, com a dissertação “Saberes do corpo Kaiowá - lugar de murmúrio e resistência” (2019).

⁷ Escolha de termo feita pela aluna em relato; em discussão que podemos ampliar no artigo “Negro ou preto? Eis a questão” artigo publicado em sítio da Mídia Ninja em 02/04/2020 por Marcos Lucas Valentim - aponta o texto - jornalista e um dos líderes do coletivo negro do Grupo Globo. Acesso em 11/06/2020. Disponível em: <https://midianinja.org/editorninja/negro-ou-preto-eis-a-questao/>

mesma força. A aluna relatou que as falas de Daniel Colin e de Arami Marschner, em contato com o desenvolvimento das aulas, a fizeram ampliar voz e questões decoloniais, e a performance enquanto um local possível de dialogar traumas, segundo a discente: “uma mulher, preta, recém parida na universidade (pensando este espaço com um lugar masculino e branco)”. Ainda: “oferecer um balde de leite, é pedir para que tentem se colocar em nossos lugares e *segurar* um pouco daquilo que carregamos”⁸.

Ao trazer esses exemplos (de aula e dos espetáculos já citados) e questionamentos, aproximamo-nos daquilo que queremos discutir, dentro de todas essas potencialidades e diversidades. Na tentativa de somar elementos nas discussões a respeito de voz e discurso, do entorno cultural e social que nos forma, utilizamos nosso lugar geográfico para trazer inquietações entre o *urbano* e o *não urbano*. Dourados possui, felizmente, representatividade indígena, como podemos verificar em ações e pesquisas presentes na UFGD através da FAIND - Faculdade Intercultural Indígena. Tal representatividade visita as Artes Cênicas com a participação de alguns alunos e algumas alunas indígenas no curso douradense, que ampliam nosso pensamento a respeito dos lócus de enunciação⁹. Com a tentativa de manter um *olhar dilatado* para os cruzamentos entre voz e discurso, no caso com parte das reverberações focadas no *urbano* e *não urbano* que constitui o corpo dos/das artistas/performers, analisaremos duas montagens artísticas - *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016) e *Jaity Muro* (2018) - como participantes da obra da Cia. Última Hora e como espectadores da apresentação cênica de Júnia e Rossandra.

⁸ Relato de aula elaborado pela aluna.

⁹ “A visibilização do lócus de enunciação d* sujeit* ressalta a situacionalidade imbricada na corpopolítica do conhecimento” (Colin, 2019, p. 80); o autor Daniel Colin ressalta que o lócus de enunciação e a corpopolítica de conhecimento nos relembram que “[...] sempre falamos de um lugar em particular nas estruturas de poder. Ninguém escapa à classe, ao sexual, ao gênero, ao espiritual, ao linguístico, ao geográfico e às hierarquias raciais do ‘sistema mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal’” (Grosfoguel apud Colin, 2019, p. 80).

O espaço urbano e seu discurso em uma montagem performativa

Antes de abordarmos o termo *espaço urbano* neste artigo, faz-se necessário diferenciar os conceitos de lugar e não-lugar. Para tal, a autora Ariane Guerra compartilha pontos presentes em sua tese de doutoramento *Entre o corpo do ator/performer e o espaço urbano: um teatro performativo* (2020), pesquisa que aborda a ação cênico-performativa *Fragments de Corps Urbanos* (2016).

“Lugar é espaço ocupado física e simbolicamente pelo homem. O lugar tem aspecto relacional, histórico, emocional, identitário” (Reis-Alves, 2007). Portanto, para o arquiteto e professor brasileiro Reis-Alves, este espaço em que material e simbólico se encontram é precisamente o conceito de lugar. Desta forma, podemos entender que o espaço é uma localização, um local com atributos espaciais e ambientais, que se transforma em lugar através da ação/interação humana. Assim, podemos inferir que vivemos em espaços que transformamos em lugares. Damos um sentido ao espaço para torná-lo próximo, familiar.

Indo na direção contrária, Marc Augé, etnólogo e antropólogo francês, cria a concepção de não-lugar, que reside exatamente na não personalização e na lacuna temporal que fazemos em lugares de rápida circulação, ou lugares de passagem (Reis-Alves, 2007). Esses espaços públicos - porque opostos à ideia de lar, de familiar - seriam não-lugares, ambientes projetados para não se criar relações, nem identidades. Exemplos de não-lugares são shoppings, aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, dentre outros. Localidades em que se vai para ficar um curto período de tempo, sem criação de vínculos humanos.

Neste ínterim, o urbano se torna, devido ao fator da velocidade latente e a contravenção entre público-privado, “lugar central de não encontros, não-lugares, espaços sem interações, em que o consumo é a principal atividade, transformando-se, o próprio consumo, em uma espécie de templo, fazendo parte da cidade, mas sendo um ‘outro mundo” (Bauman, 2001, p. 115). Como um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, fechado em si mesmo, são lugares de passagem, em que não precisamos “socializar”. Segundo Bauman, a respeito dos não lugares,

[...] todos devem sentir-se como se estivessem em casa, mas ninguém deve se comportar como se verdadeiramente em casa. Um não-lugar é o espaço destituído das expressões simbólicas de identidade, relações e história: exemplos incluem aeroportos, auto-estradas, anônimos quartos de hotel, transporte público... jamais na história do mundo os não lugares ocuparam tanto espaço (2001, p. 120).

O espaço público tornou-se um não-lugar por excelência, em que todos estão *em casa*, livres para demonstrar suas questões pessoais, porém sem publicizá-las a ponto de tornarem-nas profundas. A característica principal do não-lugar é a falta de civilidade, sendo lugar de passagem, gerando espaços vazios, em que pessoas e coisas tornam-se invisíveis. Os espaços vazios são espaços não vistos, lugares que *sobram*, que ficam *à margem*, locais que a sociedade não quer ver. Dispensar a interação e o diálogo entre humanos é o que torna esses lugares em não-lugares, pois “Os espaços vazios são antes de mais nada vazios de *significado*” (Bauman, 2001, p. 120). E é exatamente nesses não-lugares que podemos encontrar possibilidades de potências, podemos dar voz ao invisível, interagir com identidades caladas, fazer ver e ouvir as não-relações intrínsecas e ignoradas do dia-a-dia. Podemos transformar um não-lugar em lugar possível, ainda que efêmero, fluido, inconstante, um sussurro de lugar.

Para Milton Santos (1926-2001), geógrafo brasileiro, pondera: “o espaço é a matéria trabalhada *por excelência*: a mais representativa das objetificações da sociedade, pois acumula, no decurso do tempo, as marcas da práxis acumulada” (Santos, 2012, p. 33). O espaço condensa, portanto, além de objetos materiais, a forma de viver, as atividades humanas, ações do corpo social no local. É um espaço ao qual podemos dar forma e voz. O espaço urbano torna-se então um reflexo do homem e de suas formas de viver, seus costumes, ações sociais, culturais e políticas, seus debates, seus sons, uma reunião de símbolos e ideologias; e com o passar do tempo, “podemos vislumbrar neste espaço, antes que homens, quase que as sombras desses homens” (Santos, 2012, p. 34); suas ideologias, seus ecos. O espaço urbano que estamos é uma

Sobreposição de inúmeras camadas de material, acúmulo de coisas que se recusam a partir. [...] Cidades feitas de fluxos, em trânsito permanente, sistema de interfaces. Fraturas que rasgam o tecido urbano, desprovido de rosto e história. Mas estes fragmentos criam analogias, produzem inusitados entrelaçamentos. Um campo vazado e permeável através do qual transitam as coisas. Tudo se passa nessas franjas, nesses espaços intersticiais, nessas pregas (Peixoto, 2003, p. 13).

Vazios preenchidos de história, complementando a história concreta que vemos e ouvimos espacialmente. Retalhos de memórias, estátuas despedaçadas, quebra-cabeças espaciais e virtuais aos quais finalizamos e encaixamos as peças, sons entrecortados que ritmamos com nossas próprias batidas. As partes não são fixas, movem-se de acordo com suas transformações, estão em trânsito permanente. Um retrato móvel, uma paisagem

descontinuada, movimentação permeável, música que não cessa, mas continua de acordo com cada instrumento, cada voz e som nele colocado. Uma orquestra desconcertante, um balé desritmado, ecos de vozes, memórias afetivo-sensoriais.

Fragmentos de Corpos Urbanos (2016), montagem performativa da Cia. Última Hora, a qual a autora e os autores deste artigo participaram ativamente, e que apresentou-se nas cidades de Dourados/MS e Pelotas/RS, buscava refletir e espelhar exatamente essas sombras, fragmentos visuais e vestígios sonoros de vida atrelados ao espaço urbano, dando voz a estes corpos que compunham o mesmo. Preenchendo lacunas espaciais na cidade de Dourados/MS, sede da Cia., intentando visibilizar rachaduras no ambiente, procurávamos reverberar fraturas estéticas, éticas, corporais, vocais, com a intenção de ocuparmos um espaço - a rua - e o modificarmos em lugar, seja pelo sentido que dávamos a ele no momento da apresentação - simbólico, afetivo e emocional -, seja pelo caráter transformador de criação de novos lugares. A cidade como ponto de partida, em que brincávamos com a mesma, vocalizávamos suas potencialidades em imagens/ações/sons na tentativa de transformá-la em lugares e memórias possíveis.

O espaço urbano era motor e sustentação da cena, e tínhamos que entender como ele funcionava, quais seus fluxos, seus relevos, sua geografia, sua respiração, e angústias. A partir daí podíamos reterritorializar, metaforizar, redefinir espacialidades, lugares, sensações, tempos, vozes, sonoridades. Espaço reconstituído, reconstruído e refeito, recontextualizado pela cena, remodelado sonoramente. A cidade como poética de cena. Um teatro que não buscava no texto a base de seu fazer, mas o próprio espaço, o lugar de atuação e sonorização. Pois, como afirma Josette Féral, “O espaço apresenta a si mesmo como espetáculo. Passamos do espaço do espetáculo para o espetáculo do espaço” (2015, p. 289), já que a “metrópole, esse local desprovido de situação, sem medida nem limites, pode justamente ser o lugar do acontecimento” (Peixoto, 2003, p. 53). Fazendo da rua o local de espetacularização, a questão espacial se projeta como central, em que ator/atriz/performer e público se colocam em cena, num vaivém contínuo do jogo cênico.

A intenção foi desenvolver potencial técnico e artístico juntamente com questões existenciais imersas na cidade/mundo em que vivíamos. Unindo pedaços de um quebra-cabeças; temas, corpos, movimentações, palavras e músicas foram sendo testadas e aprofundadas, na forma de programas performativos. O programa performativo, termo

cunhado por Fabião (2013), foi referência e alusão ao programa de rádio, utilizado como ferramenta para *Fragments de Corps Urbanos* (2016).

O programa performativo, como afirma Fabião, é

[...] motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas (2013, p. 04).

Programa como iniciativas de inserção no espaço urbano, nos espaços de passagem da cidade de Dourados/MS e Pelotas/RS. Esses programas performativos eram ações pré-determinadas, mas que se encontram no risco do espaço-tempo situacional da cidade, e faziam com que o que o/a ator/atriz/performer pudesse ter um “porto seguro”, porém aberto às possibilidades do entorno e do público (Fabião, 2013).

Fragments de Corps Urbanos (2016) se utilizou da ferramenta de programas de rádio como linha guia desses programas performativos, com duas *timelines*¹⁰ gravadas e emitidas simultaneamente no momento da apresentação - para serem ouvidas através de fones de ouvido, tanto pelo/a espectador/a como pelos/as atores/atrizes/performers, por ondas captadas por um aparelho de rádio comum (FM) ou aparelho de celular que captasse tais frequências. Uma *timeline* correspondia ao que os/as atores/atrizes/performers escutavam e outra ao que o público escutava. Essas duas linhas eram programadas e gravadas de forma que, em determinados momentos, ambos/as, artistas e espectadores/as escutassem o mesmo áudio, e em outros momentos, nos permitíamos colocar músicas diferenciadas, ou dar indicações sonoras aos/às atores/atrizes/performers sem que o público soubesse.

Isso foi realizado graças a duas antenas de rádio alocadas no centro do espaço que iríamos ocupar, e fazendo uso de ondas de rádio que poderiam ser sintonizadas em qualquer

¹⁰ *Timeline*, conforme trouxe ao grupo o diretor musical de *Fragments de Corps Urbanos*, Marcos Chaves, seria, naquela configuração, uma faixa de áudio (no caso *mono* - 1 canal) que já contivesse todas as interferências sonoras e músicas gravadas de toda a ação cênico-performativa, do seu início (0'00") ao término (36'00"), transmitidas por dois aparelhos de emissão de ondas de rádio, em dois canais (*Left* e *Right*) de uma faixa *stereo*. Um canal (*Left* - o dos/das atores/atrizes/performers) seguia ao primeiro transmissor que chegava às/aos artistas, e outro canal (*Right* - o do público) seguia ao segundo transmissor com ondas para a plateia; em uma faixa de áudio *stereo* que continha ambas as *timelines* no mesmo arquivo, mas diferenciadas pelos canais (*L* e *R*). Salienta-se que se colocava, na ação cênico-performativa, sons ao vivo nas ondas de rádio, através de microfones que seguiam para ambos os transmissores, dialogando com novas sonoridades incorporadas às *timelines*.

frequência, desde que estivessem disponíveis. Dessa forma, em cada local de apresentação, a frequência para sintonização mudava, porém sempre haviam frequências disponíveis, e nunca tivemos problemas com essa questão, posto que um/a ator/atriz/performer levava um quadro em que colocava a estação para ser sintonizada pelo público. Devidamente *programados*, atores/atrizes/performers e público encontravam-se espacial e auditivamente num mesmo lugar.

Dessa forma, os/as integrantes da Cia. Última Hora tinham programas específicos, como puxar uma coleira em determinado momento, realizar ações cotidianas, correr e gritar, dançar como em uma boate, entre outros. A essas ações foram geradas reações de um público que não estava preparado para tal, um estranhamento. Haja vista que nos encontrávamos em locais de passagens, elaborados para a não interação, a não permanência, a demora ou excessiva velocidade causava não apenas estranheza, como desconforto. Pois

O ponto de partida é a experiência de estranhamento em relação a um envolvimento automático com a existência. O homem submerso nas ocupações sociais atuais que lhe são prescritas reduz o seu poder ser, na maior parte das vezes, ao poder ser produtor-consumidor (Quilici, 2015, p. 137).

Consumidores passageiros em espaços públicos urbanos confrontados com novas relações e discursos nestes mesmos espaços, dando voz a inquietações pessoais oriundas de nossa cultura e sociedade. A percepção de que precisávamos deslocar-nos de nós mesmos, e reconhecer o que não acontece para que algo possa acontecer, fez que compreendêssemos e aprofundássemos mais ainda o contato com nós mesmos e com o/a espectador/a, criando novos discursos e dialogando com o espaço urbano. A abertura para que pudéssemos enxergar o escondido, aquilo que não era totalmente exposto, e ainda assim ter um discurso e uma voz condizentes com o que queríamos tratar, nos colocou nos programas de rádio, em que no último, denominado *Rastros*, buscávamos interagir com ambiente e público ao mesmo tempo. Cantávamos a música *Pra sonhar*¹¹, de Marcelo Jeneci, e relacionávamo-nos com as pessoas e com o espaço, utilizando de fitas de cetim coloridas: não apenas os/as espectadores/as saíam com uma fita, mas também colocávamos fitas em árvores, latas de lixo, grades, postes... Todas com um laço, simbolizando um *presente* da cidade e do urbano para as pessoas, e também remetendo ao tempo presente, pois sabíamos que essa ação se tornaria um possível rastro a ser apagado com o tempo.

¹¹ Música pertencente ao álbum *Feito pra Acabar*, lançado em 2010, pela gravadora Som Livre.

Munidos de antenas de rádio, microfones, programas de rádio e programas performativos, ações específicas e ações improvisadas, o discurso era construído no momento da apresentação, mesclado aos sons ambientes, utilizando fones de ouvido, escutando os carros, ônibus, sirenes e gritos da rua, uma polifonia cacofônica gerada na/da cidade, incutida no urbano nosso de cada dia. O contexto local, o lugar de apresentação, o material e o simbólico tornaram-se metáforas do tangível no momento da apresentação, poéticas do visível, do real, do sensível e corpóreo-vocal, presença e ausência, passado e presente, fantasma e vivo, ecos rasgados compactuados em um espaço/lugar: a rua.

Desta forma abraçamos o concreto e o abstrato, o terreno e o existencial, o tangível e o não-tangível, unindo território e existência em um único meio - o local da apresentação. Material e simbólico perpassam o espaço e sua relação com o sujeito em inter-relações presentes de estar-ser no mundo que desabitua o próprio ambiente e o moldam, convertem-no em lugar pela ação humana, uma voz que se tornará eco e após grito mudo, sinfonia perdida entre as fumaças dos carros.

As barreiras que separam vozes, o olhar poético de Jaity Muro

O espetáculo/performance *Jaity Muro* (2018) surgiu a partir de experimentações relacionadas às histórias de duas mulheres bastante diferentes no que diz respeito às suas vivências. A professora/artista do curso de Artes Cênicas da UFGD Júnia Pereira, que também leciona na Faculdade Intercultural Indígena (FAIND/UFGD), juntamente com a professora indígena Rossandra Cabreira (Kuña Poty Rajegua), que atua em uma escola indígena e faz mestrado em Educação e Territorialidade vinculado à FAIND, buscaram, através de um encontro em cena, trazer questionamentos sobre suas visões de serem mulheres em realidades muito diferentes, porém com muitos pontos em comum. Discutindo ainda as perspectivas diversas, onde cada uma consegue ver e vivenciar o mundo à sua maneira e ainda possibilitando observar o olhar do outro, ambas buscam lançar aspectos que dividem quem vive na cidade e aldeia, tentando ainda introduzir o público nesse olhar, possivelmente também criar um diálogo entre questões *urbanas* e *não urbanas*.

O *não urbano* aqui é entendido como o que não se encaixa nas discussões trazidas neste artigo a respeito do espaço urbano, uma diferenciação, assim como os termos *indígena* e *não indígena*, utilizado pelos/as indígenas para diferenciação e entendimento de vivências distintas. Um *não urbano* que dificilmente suscita a ideia de *não-lugar*, que não possui a cidade como foco, um lugar por excelência, paralelos com o que os/as indígenas Kaiowa chamam de *tekoha*¹², território, casa, lugar de pertencimento e identidade, afetividade. Lugar de potência, porém invisibilizado: um lugar à margem dos não-lugares, da cidade, assim como seus habitantes e práxis. Ressalta-se que o observado por *não urbano* não abarca somente questões e territórios indígenas, pois lida com os imaginários sociodiscursivos da cidade e do campo, além de ter potencial de nos remeter a lugares diversos; assim como não utiliza-se o *urbano* de forma generalista como sinônimo de não-lugar.

Na sinopse do espetáculo de Júnia e Rossandra, com direção de Karla Neves¹³, somos introduzidos a uma das palavras que compõe o título da obra cênica, *Jaity*, que significa - em Guarani-Kaiowá - *derrubamos ou derrubemos*. Derrubemos muro(s). Quantos muros precisamos derrubar para que as vozes sejam ouvidas? A análise que discorremos parte das percepções de espectadores e artistas que pesquisam sonoridade e voz; porém não somente a voz e o som emitido através das vibrações corporais, mas também a voz do silêncio que soa nos corpos de duas mulheres, que buscam, em suas performances, dialogar com culturas - ao mesmo tempo - distintas e semelhantes. Tivemos acesso ao roteiro dramaturgico do espetáculo, o que possibilitou observar a voz pelo viés da dramaturgista (Pereira, 2019).

Na apresentação de *Jaity Muro* (2018) o público adentra o recinto e percebe uma ambientação, uma introdução das vozes das atrizes - ainda não vocalizadas, que nos faz recordar vivências próprias ou nos levam a distintos lugares e sentimentos quando nos deparamos, no espaço de espera, com elementos afetivos de recepção, no caso a oferta de mandioca frita acompanhada de café. Uma combinação que, através do paladar, tem potência de deslocar o/a espectador/a e despertar pensamentos diversos, por exemplo, a possível conexão da mandioca como símbolo ou lembrança que nos leva à atriz indígena (Kuña Poty Rajegua), ao café que pode ser interpretado como ligação à atriz sul-mato-grossense que

¹² Conceito trabalhado pela pesquisadora Graciela Chamorro em seu livro "História Kaiowa: das origens aos desafios contemporâneos" (2015).

¹³ Artista que compõe o Coletivo Clandestino, com residência em Dourados/MS. Atuou como professora substituta no curso de Artes Cênicas, na UFGD (2016-2017), onde lecionou também na FAIND.

retornou de Minas Gerais (Júnia Pereira). As duas atrizes conversam informalmente com o público antes de adentrar o espaço cênico, e a partir estas impressões já existe a possibilidade de sentir a distância de suas vivências através de seus sotaques, tão distintos, mas uma conexão que nos demonstra a força que vem destas mulheres que compartilham vozes e discursos.

Na cenografia do espetáculo a ênfase ao muro que separou o espaço de cena em dois lados, dividindo o espaço, as atrizes e o público. Na recepção teatral, a plateia podia assistir - em primeiro plano - um lado ou outro. De um lado estava disposta uma vassoura, alguns vasos de argila, uma mesa com uma chaleira, uma cuia e uma rede confeccionada pela atriz Rossandra. Do outro lado uma cadeira com um pacote de bolacha recheada, café e um livro. O fato de precisar escolher um lado causa, de alguma forma, algum incômodo na plateia, já que o muro não possibilitava assistir aos dois lados.

A figura do muro separando a cena em duas partes é um dispositivo que permite distintas leituras, a começar com a interferência na sonoridade presente no espetáculo. O público percebe, ao se acomodar nas cadeiras, que os dois lados do espaço cênico recebem projeções de vídeos que revelam parte do cotidiano das atrizes, e ao final dos vídeos as mesmas iniciam ações cotidianas enquanto discorrem a respeito do que enxergam, do que ouvem e do que tem vontade de ver através do muro. Dentre as vozes de seus relatos, percebe-se discurso que busca fugir da solidão, no caso de Júnia, de um apartamento vazio, uma vontade de ir além, de quebrar os muros e explorar as semelhanças nas ruas, mas ao mesmo tempo em que tudo isso é proferido a atriz anda em círculos no seu pequeno espaço, ação que tem potencial de gerar conexão com o público, de nos enxergarmos em cena. Será que não estamos andando em círculos?

Júnia: (andando em círculos) Às vezes, passo o dia inteiro sozinha na minha casa, sem ver ninguém de verdade. Então quero ir ao centro da cidade, encontrar as pessoas que moram aqui, olhar no rosto delas. No centro da cidade vejo carros, lojas, vitrines... Na praça, vejo estátuas de bandeirantes. Heróis? Assassinos? Vejo homens e mulheres dirigindo carros grandes, vejo propaganda de escola de inglês para crianças de dois anos de idade. Então olho para o céu, o céu azul e amplo de Dourados (Pereira, 2019, p. 185).

Em seguida, num contraponto a esse sentimento de dúvida e talvez angústia, do outro lado do muro, percebemos a cena de uma mulher forte com esperança nos olhos que enxerga e ouve a voz das pessoas que batalham por suas vidas, e para que suas vozes sejam ouvidas, nos

traduzindo um sentimento de motivação quando Rossandra diz: “Vejo os guerreiros lutando pelos seus direitos, uns morrem e outros vivem para contar às crianças que ainda há esperança nos olhares sofridos e pronto para lutar” (Pereira, 2019, p. 185).

Entre ações cotidianas e gestos moderados, as atrizes continuam explorando individualmente seus espaços fazendo observações sobre coisas e situações que lhes atingem. Em determinado momento interagem com o público e a cena passa a uma atmosfera possivelmente mais leve ou otimista quando são projetadas imagens de mulheres diversas sorrindo, mescladas a *selfies* das duas atrizes, e em dado momento as duas se encontram frente ao muro iniciando um diálogo/entrevista reconhecendo, uma na outra, as vozes que separam suas diferenças e semelhanças e quebrando a barreira da individualidade.

Do que percebemos em recepção teatral, somado a pesquisa de Júnia Pereira que levou à sua tese de doutoramento *Dramaturgias de si e do outro: construções identitárias* (2019), trabalho que descreve a criação dramaturgical de *Jaity Muro* (2018); através de vários questionamentos sobre suas multiplicidades individuais, as atrizes se atravessam entre consonâncias e dissonâncias, reconhecendo características próprias presentes em outro corpo e percebendo, em ambas, a vontade de ser reconhecida por sua voz. Um discurso que traz a mulher, o ser mulher, em destaque.

Júnia: Como é para você ser mulher?

Rossandra: É ser carinhosa, compreensiva, cuidar das pessoas que precisam de você. E para você, como é ser mulher?

Júnia: Eu não sei... Acho que ser mulher é ser tratada de forma diferente dos homens... E mulher também é mãe. Mas eu não sou. Como é ser mãe? Como foi para você, ser mãe?

Rossandra: Ser mãe é querer viver a cada dia só para ver o rosto dos bebês, pode o tempo passar e os filhos para nós nunca crescem, pois para nós sempre vão ser crianças (Pereira, 2019, p. 187).

A atriz Rossandra questiona Júnia sobre sua curiosidade sobre os/as indígenas, se tinha vontade de *ser índia*. Como resposta, Júnia diz que “achava que os índios eram pessoas muito especiais, muito diferentes. Hoje eu continuo achando que vocês são especiais, mas assim como todo mundo é único e especial, então não tem motivo para ter curiosidade, porque são pessoas como eu, e como todo mundo aqui” (Pereira, 2019, p. 187).

Na sequência da apresentação o muro é desconstruído pelas artistas enquanto projeções de muros reais da cidade de Dourados acontecem. Uma atriz toma o lugar da outra e iniciam um discurso de reconhecimento de outros espaços, discorrendo sobre suas

experiências pessoais estando em um território diverso do seu. As atrizes quebram suas barreiras e pela primeira vez na apresentação fazem contato físico corporal, iniciando uma dança.

Ao voltar para seus espaços, desconstruídos, modificados, iniciam monólogos e ambas relembra fatos do passado, vivências com suas avós, nos trazendo mais uma vez situações que traduzem os sentimentos de igualdade entre elas, mesmo tendo vivido em espaços muito distantes. Júnia relata uma vivência como aluna/acadêmica de universidade, que reforçam pontos equivocados na sociedade e trazem estereótipos frente um pensamento a respeito do/da índio/a, do/da indígena:

...ao final da aula a professora sentou com a gente em roda e disse que cada um poderia perguntar o que quisesse, tirar suas dúvidas. Então eu disse assim: Professora, eu não entendi direito como é pra mim fazer... A professora não deixou eu terminar a frase. Ela disse: Pra mim fazer não! Você não é índia! Pra eu fazer! Mim não faz nada! Você está na Universidade! Todos me olharam, eu fiquei vermelha de vergonha e até esqueci o que ia perguntar... Então eu entendi que a Universidade não era um lugar para mim... Engraçado que mais tarde eu tive uma professora alemã que trocava todos os artigos masculinos e femininos e isso não era considerado erro... era até charmoso... Mas o meu erro de português no primeiro período da Universidade foi acusado como um jeito de falar indígena e isso não era uma coisa boa (Pereira, 2019, p. 191).

Possíveis muros que ainda existem. Relatos de vivências ou estereótipos que podem reverberar na vida dos/das indígenas, quando acabam por sentir-se intimidados/as em espaços distintos dos que estão acostumados. Essa ideia se fortalece no discurso de Rossandra:

Rossandra: Não sei se vocês já prestaram atenção, mas a gente fica muito calada. Quando a gente tá entre nós indígenas, a gente fala muito. Muito mesmo, só entre indígenas. Mas na cidade, tem medo de errar as palavras, medo de não entender nada que vocês estão falando. É difícil para nós fazer falar. Primeiro tem que ter confiança, pra depois falar (Pereira, 2019, p. 192).

Vozes suprimidas por imaginários sociodiscursivos equivocados. Na dança após os monólogos, o envolvimento entre as duas atrizes, que aos poucos acolhe ao público. É o Guaxiré: “Ejuyavy’aorendivekoarupy (estou te convidando pra ser parte da minha vida/ser feliz comigo aqui e agora)” (Pereira, 2019, p. 193). O “fazer falar” se torna mais forte, abraça toda a apresentação. Um falar que é fazer, que às vezes é calado, suprimido, reprimido: simbologia para o muro.

O muro do espetáculo foi derrubado, as vozes se miscigenaram, os discursos se uniram e as forças se complementaram. De um lado uma mulher da terra, indígena, mãe, professora, estudante e dona de um ímpeto capaz de derrubar todas as barreiras. Do outro uma

professora, ativista, que traz na sua bagagem o furor da mulher que tem voz e que veio para ser ouvida. As vozes fortalecidas nos atravessam e possuem potências para nos modificar, as vozes quebram muros. Falas que agem, que fazem, que derrubam.

Pontos inconclusivos de conclusão desta comunicação

Fragments de Corps Urbans (2016) e *Jaity Muro* (2018) são obras que podem servir de exemplo às alunas e aos alunos, em curso de formação teatral, de conexões de questões que perpassam *lugares* e explodem em *lôcus de enunciação*. Unem território e existência, trazem “A emergência da voz feminina” (Pereira, 2019, p. 75) na dramaturgia ou proposta das montagens, e suscitam outras vozes que também precisam ser ouvidas se quisermos realmente decolonizar questões estruturais na(s) sociedade(s) e em nós. Nas artes da cena, apontar às intersecções entre voz e discurso, observando pessoalidades, pode ser libertador: “Se o entorno nos forma, nos constitui em linhas molares e moleculares, sejamos linha de fuga no uso de nossas próprias vozes” (Chaves; Souza; Lavagnoli, 2019, p. 187).

O pensamento no estudo da voz da atriz e do ator como potência pessoal por suas vivências, influências culturais e problematizações sociais, é fator que acreditamos ser fundamental - concomitantemente à busca de uma técnica ou metodologia de preparo/desenvolvimento vocal - para aprimorar sua voz na cena. Quiçá, num arroubo que não pretende desqualificar *métodos fechados*, na atualidade, possui maior relevância do que desenvolver uma *técnica vocal*. Somos nossas vozes, e ao falar (ou calar) proferimos discursos. Ampliando em outras palavras, entendemos que (hoje) não dá para efetuar uma aula com vocalizes para trabalhar ou aumentar a tessitura vocal, por exemplo, sem pensar no por quê essa *técnica* ali está, de que sistemas estruturantes ela vem, o que esses sistemas afirmam ou negam, como os exercícios podem agir efetivamente em distintos corpos respeitando as individualidades, as vivências, as formações pessoais.

Os *pontos inconclusivos de conclusão* desta comunicação, mais do que um jogo de palavras, existem porque não pretendemos afirmar pensamentos como verdades incondicionais ou como um caminho a ser seguido, são questionamentos que dividimos e convidamos as pessoas leitoras para absorver e ampliar de acordo com seus contextos. É como *Jaity Muro* (2018),

temos vivências distintas, mas muitos elos em comum. É como *Fragments de Corps Urbanos* (2016), não podemos esquecer que o entorno também nos forma.

Some-se aos pontos inconclusivos, no ano de 2020, a pandemia pela propagação do coronavírus (COVID-19), que nos faz repensar prioridades quando tratamos de nossas pesquisas artísticas. A arte da presença foi abalada, como tantas áreas. Os imaginários sociodiscursivos, estereótipos, a respeito da arte são alimentados de forma negativa por quem brada ser a arte *algo menor* ou *menos importante* na decadente sociedade brasileira - visão obtida pelos retrocessos observados no campo político. Neste momento, quem tem voz? Quem pode ter voz? Quais são os discursos propagados? O presente parágrafo de conclusão é uma divagação? Uma necessidade? Respiremos. Há muito tempo a pesquisa e o fomento artístico não se faziam tão importantes para que possamos dialogar a respeito do mundo, compartilhar ideias, tangenciar dores, fortalecer corpos. Respiremos, pois vivemos em tempos de pás.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CHAMORRO, Graciela. *História Kaiowa: das origens aos desafios contemporâneos*. São Bernardo do Campo, SP: Nhanduti Editora, 2015.
- CHAVES, Marcos; SOUZA JUNIOR, José Manoel de; LAVAGNOLI, Giovanna. Voz e discurso em montagens cênico-performativas: dois casos de exposição e fragmentos. *Vozes em Ação*, Revista Rebento, do Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGA/IA-Unesp, São Paulo, n. 10, pp. 174-189, junho 2019.
- COLIN, Daniel. *O sul do corpo é o nosso norte: práticas deCuloniais em corpos de artistas brasileiro*s*. 2019. 265 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.
- FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *ILINX - Revista do LUME*, n. 4, dezembro 2013, pp. 01-11. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>. Acesso em: 12 dez. 2017.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Cleudeumar Alves. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. São Paulo: Claraluz, 2007.

GUERRA BARROS, Ariane Guerra. *Entre o corpo do ator/performer e o espaço urbano: um teatro performativo*. 2020. 195 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.

PEREIRA, Júnia Cristina. *Dramaturgias de Si e do Outro: Construções Identitárias*. 2019. 253 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

REIS-ALVES, Luiz Augusto dos. O conceito de lugar. *Revista Arqutextos Agosto/2007*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/08.087/225/>. Acesso em: 8 jul. 2019.

SANTOS, Milton. *Pensando o Espaço do Homem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

Artigo recebido em 07/05/2020 e aprovado em 04/06/2020.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.vli01.31389>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Marcos Machado Chaves - professor adjunto do Curso de Artes Cênicas da UFGD, da área de Música e Cena. Doutor em Teatro pela UDESC. Ator, diretor, criador de trilha sonora, preparador vocal e educador musical, compõe a Cia. Última Hora (Dourados/MS) e participa do grupo de pesquisa Vocalidade & Cena. marcoschaves12@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3979750863757284>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1202-4977>

ⁱⁱ Ariane Guerra Barros - professora adjunta do Curso de em Artes Cênicas da UFGD, da área de Corpo e Movimento. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA. Atriz, performer, diretora artística, preparadora corporal e radialista, compõe a Cia. Última Hora (Dourados/MS). ariane.guerra@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3548592549465571>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3799-2288>

ⁱⁱⁱ José Manoel de Souza Junior - especialista em teatro: Poéticas e Educação, e bacharel em Artes Cênicas pela UFGD; atuou como professor substituto do referido curso (2017-2018); é regente auxiliar da Orquestra da UFGD e ator da Cia. Última Hora (Dourados/MS). tbbioms@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1349031043963307>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5286-2911>

^{iv} This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

