

A minha nossa voz, Delicadas Criaturas

Nara Keisermanⁱ

Marcus Fritschⁱⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - *A minha nossa voz, Delicadas Criaturas*

A minha nossa voz, experiência cênica sonoro-narrativa com contos de Oscar Wilde, primeira produção do coletivo Delicadas Criaturas, é aqui apresentada por dois de seus criadores, Nara Keiserman e Marcus Fritsch. Suas reflexões e análises expõem aspectos como espacialização, construção sonoro-corporal, interações entre performers e relações com a plateia, concebida como escutadoras/escutadores, pela ênfase primordial na Escuta, já que se encontram com os olhos vendados durante toda a performance. Os diferentes pontos de vista expostos revelam a complexidade da experiência, quando é retirada da Cena a sua comunicabilidade visual.

Palavras-chave: Sopro. Voz. Palavra. Escuta. Performance vocal.

Abstract - *My our voice, Delicate Creatures*

My our voice, a sound-narrative scenic experience with tales by Oscar Wilde, the first production of the *Delicate Creatures* collective, is presented here by two of its creators, Nara Keiserman and Marcus Fritsch. His reflections and analyzes expose aspects such as spatialization, sound-corporal construction, interactions between performers and relations with the audience, conceived as listeners, due to the primordial emphasis on Listening, since they are blindfolded throughout the performance. The different points of view exposed reveal the complexity of the experience, when its visual communicability is removed from the Scene.

Keywords: Breath. Voice. Word. Listening. Vocal performance.

Resumen - *Mi nuestra voz, Criaturas Delicadas*

Mi nuestra voz, una experiencia escénica narrativa sonora con cuentos de Oscar Wilde, la primera producción del colectivo Delicadas Criaturas, es presentada aquí por dos de sus creadores, Nara Keiserman y Marcus Fritsch. Sus reflexiones y análisis aportan aspectos como la espacialización, la construcción cuerpo-sonido, la interacción entre los intérpretes y las relaciones con el público, concebido como oyentes, debido al énfasis primordial en la Escucha, ya que tienen los ojos vendados durante toda la actuación. Los diferentes puntos de vista expuestos revelan la complejidad de la experiencia, cuando se sustrae a la Escena su comunicabilidad visual.

Palabras clave: Aliento. Voz. Palabra. Escuchando. Actuación vocal.

Apresentação

A essência de todos os seres é a terra, a essência da terra é a água, a essência da água é as plantas, a essência das plantas é o homem, a essência do homem é a fala, a essência da fala é o conhecimento sagrado (Veda), a essência do Veda é o Sama-Veda (palavra, tom, som), a essência do Sama-Veda é Om (Chandogya Upanishad apud Judith, 2010).

O texto que segue é sobre a performance sonoro-narrativa *A minha nossa voz*, com textos de Oscar Wilde, e traz as falas da/do performer Nara Keiserman e Marcus Fritsch. Preservam-se suas vozes ímpares, de modo a valorizar a singularidade de cada experiência e da expressão pela palavra escrita. Apresentamos como dois solos, seguidos de uma parte comum, escrita a quatro mãos.

Com a palavra, Nara Keiserman (NK). E em seguida, Marcus Fritsch (MF)

NK

Introdução

Este não é um artigo acadêmico. Ou não é aquilo que se convencionou chamar assim. Pensando bem, nunca escrevi um artigo acadêmico *comme il faut*, mais do que por rebeldia, por falta de talento. Meu gosto pela escrita é movido pelo impulso da fala, do dizer, do compartilhar. Estudando o teatro narrativo, em que não por acaso passei boa parte dos meus anos como atriz performer, pesquisadora e instrutora (já não sei que palavra usar para designar a pessoa que propõe, conduz e avalia as práticas em sala de trabalho) li que das coisas mais bonitas que há é se começar uma história não com o “era uma vez”, mas com um “aí, ela pegou e disse”. Então, é isso. Vou pegar e dizer, vou pegar e continuar dizendo que.

Tenho aprendido muito nas bancas de mestrado e doutorado com minhas colegas avaliadoras (vou usar sempre o feminino). Numa das últimas de que participei, a defesa de doutorado de Bárbara Santos, orientada por Tania Alice, do PPGAC-Unirio, aprendi com Ciane Fernandes, entre tantas preciosidades, que melhor do que se falar em ponto de vista, o lugar onde a pessoa se coloca para ver (como *theatron*), convém pensarmos em “ponto de vida”, “ponto de experiência” - o lugar que se escolhe para estar/viver. O lugar de minha escolha tem sido a Cena, esta que se quer sagrada, à que consagro meu esforço, meu melhor, a que eu ofereço “o melhor de mim”. Uso *aspas* porque não sei bem o que isso quer dizer. Como saber o que é o “melhor de mim”? Mas há uma indubitável sensação de Alegria, de regozijo, quando no exercício da Cena (ensaio ou apresentação) acredita-se nisso, que se está esgarçando o limite de possibilidades de doação. Acho que é disso, dessa Alegria que é duradoura que estou atrás e talvez seja isso que chamo de sagrado: a dedicação, a entrega rasgada - e me vem a expressão tão sábia, “fazer das tripas coração”. As vísceras são amorizadas quando os impulsos que nascem no ventre (3º chacra) alcançam o cardíaco (4º chacra), fazendo incendiar a deusa Kundalini que segue sua trajetória e explode pela boca em sopro, sons, palavras. E, em alguns raros e preciosos momentos, fura o céu da boca e rompe a coroa, alcançando o Espaço.

Em *A minha nossa voz*, a Kundalini Shakti não chegou a perfurar o céu da minha boca - o que aconteceu algumas vezes em performances solo. Aqui, meu sopro ardeu em fogo brando, minhas tripas roçaram o coração, que chegou à mente e ali permaneceu até o final da curta

temporada. Trabalho difícil, conduzido por intensa atividade mental e, certamente, também emocionada.

Foi assim:

Era pandemia e meu planos de estar em Cena foram água abaixo. Comecei a buscar modos de burlar a frustração, grande, enorme.

Parêntese 1. WhatsApp, 25/07/2021. Nara para Marcus: “Meu amor! Tive um dia pra lá de esquisito. Estou desde quinta ou sexta, não sei bem, entre a depressão e o ataque de nervos. Hoje de manhã foi o ápice. Pra me acalmar, cantei mantras e então tive a intuição (recebi uma ordem) de tirar uma carta do “oráculo da deusa”. Tirei a deusa Hécate, a da encruzilhada. E lá estava escrito basicamente que eu estou numa encruzilhada, que nenhuma escolha é melhor do que a outra e que o melhor mesmo é não me apressar. Bom, dei uma relaxada, estou melhor, mas perdi de te ver. Beijis”.

Sem me apressar, propus ao meu amigo Marcus Fritsch fazermos alguma coisa em casa, para poucos amigos, todos mascarados, com distanciamento, aquilo. Animados, escrevemos um roteiro com textos de que gostamos, entremeados com músicas do Caetano e fizemos uma leitura para Demétrio Nicolau, que chamamos para dirigir. À medida que líamos, fui percebendo a inadequação, o nada a ver com nada, textos aleatórios que não tinham qualquer propósito em serem soados naquele momento e contexto. Concordamos que aquilo, não.

Já rondando Oscar Wilde, chegamos ao que nos pareceu óbvio: os contos que ele escreveu para crianças, inspirados nas histórias que contava para seus filhos na hora de dormir. (Sempre me pergunto porque as histórias fazem dormir. Porque será? A mente se desliga da realidade concreta e pode, então, fazer uma passagem suave para o outro mundo mais sutil, o dos sonhos?)

Parêntese 2. Naqueles últimos meses de 2021, os teatros no Rio de Janeiro estavam começando a reabrir. Recebi uma mensagem de WhatsApp em que a atriz Guida Vianna conclamava artistas a ocuparem o Espaço Sérgio Porto com suas criações. Entusiasmados com a ideia, solicitamos pauta e *voilà*: duas semanas no mês de dezembro. Saímos da sala de casa para um espaço privilegiado, cheio de histórias e prestígio.

Os contos de Wilde são lindos e bastante conhecidos, que bom. *O rouxinol e a rosa*, *O gigante egoísta*, *O príncipe feliz*. Todos sobre o Amor e seus atributos (que algumas pessoas abraçam e outras não): compaixão, generosidade, desprendimento. O Rouxinol oferece seu

sangue para colorir de vermelho a rosa que o Estudante precisava para conquistar a moça que amava. O Gigante, comovido pela presença de um menino que o texto sugere ser Jesus, derruba os muros do seu lindo jardim para que todos possam usufruir dele; a Andorinha suporta o inverno até a morte para que o Príncipe possa alcançar a felicidade de compartilhar as joias que cobrem sua estátua. Bonito, não? E triste. Triste, porque nas três histórias os atos amorosos exigem sacrifícios que culminam com a morte. O desprendimento, a entrega, sempre comovem. Porque será?

Parêntese 3. Exemplo de associação pela sonoridade. Após escrever duas vezes “Porque será”, *O que será*, de Chico Buarque ficou retumbando em meus ouvidos internos.

O que será que me dá?
Que me bole por dentro, será que me dá
Que brota à flor da pele, será que me dá
E que me sobe as faces e me faz corar
E que me salta aos olhos a me atraíçoar
E que me aperta o peito, me faz confessar
O que não tem mais jeito de dissimular
E que nem é direito ninguém recusar [...] (Buarque, 1976).

Trabalhei na transposição literária dos contos para a Cena - o que tenho praticado nesses anos todos de teatro narrativo. Tarefa delicada, que faço “de ouvido”. Enquanto leio, escuto. As palavras escritas para serem lidas serão acrescidas de sonoridades multidimensionais, da vibração do sopro, a auralidade é substituída pela Escuta (do que fala e do que ouve). Impõe-se ao leitor, agora constituído como espectadora/escutadora, sonoridades e imagens. (Sabemos bem como pode ser frustrante a experiência de ver um filme baseado num livro que já lemos). Guiada pela Escuta, percebo e persigo uma cadência, um encadeamento, certa dinâmica, “ante ouço” pausas, busco um texto musical. Corto palavras, substituo outras, troco adjetivos de lugar. Corto parágrafos inteiros em benefício da ação ou de uma imagética, mas primordialmente, da musicalidade, de certa embocadura.

Parêntese 4. Dei aula (ofereci experiências) por muito tempo do que se chamava Expressão Corporal e, em geral para estudantes ingressantes, trabalhava sobre os Sentidos, as percepções. Isso era sempre muito gratificante para nós (estou totalmente incluída nas experiências). Éramos inundados pela Alegria das descobertas dos prazeres sensoriais ativados na sala de aula, com clara repercussão no cotidiano e na Cena. Sempre fui perseguida pela ideia/impulso para a criação de uma Cena que pudesse oferecer à plateia essa mesma Alegria. Fiz experiências tímidas nas montagens com o coletivo Atores Rapsodos, formado

por atrizes e atores que haviam sido bolsistas de Iniciação Científica sob minha orientação na Escola de Teatro da Unirio. O grupo se desfez sem que eu conseguisse realizar o que almejava¹. Meu gosto por um teatro narrativo guiado pelo objetivo maior de oferecer a cada pessoa da plateia uma experiência de Escuta acentuou-se em *No se puede vivir sin amor*, com textos de Caio Fernando Abreu, estreado em 2015 no Sesc Copacabana, Rio de Janeiro. Treinada num teatro gestual-narrativo, com ênfase na corporeidade, no gesto, neste trabalho fui surpreendida pela presença impositiva da Voz, como grau maior de expressão - que compreendo agora como a explosão do 5º chacra, o da comunicação/fala, mas antes, da Escuta.

A primeira investida proposta para a Cena de *A minha nossa voz* por Demétrio Nicolau foi a exploração de vocalidades, através de diferentes procedimentos, como repetições, ecos, justaposições, fraseados musicais, uníssonos, cânones, suspensões, pausas. E, completando a experiência focada na Escuta, cada pessoa da plateia receberia uma venda para cobrir os olhos durante a apresentação. Vale lembrar que estávamos num momento em que ainda se usava máscara. Assim, nosso público teria vendados boca, nariz e olhos.

Feita a escolha por eliminar a visão para a construção de um acontecimento performático sonoro-narrativo, lançamo-nos na sua criação.

¹ A experiência mais próxima foi com a montagem de *O Narrador*, com textos de diferentes autores, selecionados por sua relação com cada um dos cinco sentidos. Cada pessoa da plateia recebia um saquinho com cinco objetos, cada um apropriado para despertar um dos sentidos. Ao final de um tempo, cada pessoa dizia os dois sentidos mais apreciados e os que predominavam nessa escolha determinavam os contos a serem encenados. Estreado em 2006, no Sesc Copacabana, Rio de Janeiro.

CRIAÇÃO e CENA

Temos falado em “corpovoz”. No caso de *A minha nossa voz*, que corpo é esse que quer se mostrar como “apenas” Voz? Para guiar meu pensamento e o da leitora, segue uma listagem das etapas de criação, que muitas vezes se deram paralelamente:

- 1- Treinamento dos procedimentos, usando partes aleatórias do texto;
- 2- Memorização do texto - com o uso dos procedimentos, quase não havia um “isso eu não falo”;
- 3- Trabalho sobre os contos com as falas já divididas e uso dos procedimentos;
- 4- Construção das marcas, espacialização;
- 5- Inclusão da música: violão e partes cantadas do Rouxinol, da Andorinha e entre contos.



Imagem 1: Performers em uníssono, gesto vocal sustentado por corporeidades diferentes, de acordo com cada personagem-narrador

Fácil x Difícil

Sempre fui contra estas qualificações, como critérios para avaliar trabalhos de criação. No entanto, não estou conseguindo fugir disso, aqui. E não tem relação com prazer maior ou menor. As duas situações, do difícil (quase sempre) e do fácil (mais raro) foram sempre prazerosas e (de nervosa?), tive vários acessos de riso durante os ensaios - de choro também, pela beleza dos textos de Wilde.

Neste momento, escrevendo sobre o que vivi, vivemos (as imagens do Marcus e do Demetrio estão aqui presentes), ensaiando num quarto na minha casa, entre armário, mesa e guarda-roupa, a sensação que recupero é a do prazer pelo inusitado. Como assim, não vai ter ninguém olhando? Como vou comunicar as histórias, narradora que sou, sem o olhar cúmplice da escutadora? Como vou saber se minhas palavras estão alcançando o destinatário? Entendi que trabalhando “sem corpo”, sem me ocupar da construção de uma gestualidade, a resposta da plateia viria através de sua atitude corporal como um todo. Esquartejados entre palco e plateia, nós éramos o Som e eles o Corpo. Bonito, isso. No entanto, houve claros momentos em que éramos um só. Em Cena, zelamos mesmo com afinco pelo princípio da totalidade, da integração.

Parêntese 5. Segundo Ciane Fernandes, na banca já mencionada, “a colonização é separação; a integração é decolonial”. Não vou desenvolver este pensamento, mas optei por trazê-lo aqui, mesmo que de passagem. Cito de memória, portanto sem as referências completas, Emanuele Coccia: “Viver nada mais é do que se misturar à vida dos outros” e William James, “Somos como ilhas no mar, separados na superfície, mas conectados nas profundezas”.

Tive uma inusitada dificuldade em memorizar o texto. Conhecia já os contos, conhecia bem *O príncipe feliz* e mesmo assim. Era a confirmação de que eu precisava dos gestos, das imagens corporais. E foi o que foi: imagens compondo vozes, gestos apenas os inevitáveis para que a voz saísse, corporeidades minimamente assumidas. Repito: apenas o necessário. Quando olhávamos um para o outro, não havia o que ver. Postos ali, performer tomados pela completa atenção em dizer, em fazermos soar. Resultou disso, acredito, o pouco que nos olhávamos em cena. Nossa interação se dava exclusivamente pelo Som. A Escuta era nossa rede de segurança, nossa única possibilidade de existência na Cena, era mesmo o que nos sustentava e mantinha em estado de atuação. Como repetir em eco as nossas falas, com

intensidades diferentes? Como falar em uníssono, numa mesma dinâmica e timbrando nossas vozes? Como falar em uníssono frases repletas de pausas longas de diferentes durações? Éramos a concretização do “sou todo ouvidos”. Sim, era isso mesmo. Instalamos uma Escuta plenamente conectada com o Espaço - que se desenhava entre nós e entre cada um de nós e cada pessoa escutadora.

Ríamos sempre, Marcus e eu, ao fazermos o mesmo gesto, sempre no mesmo tempo, apontando para o lugar no espaço onde visualizamos a estátua do Príncipe, ao dizer em uníssono: “Na parte mais alta da cidade sobre um alto pedestal”, Marcus seguindo com “erguia-se a estátua do Príncipe Feliz”



Imagem 2 - performers anunciando o conto em uníssono: “O príncipe feliz”. Movimento que a plateia não vê, mas é parte do gesto vocal. Foto: Renato Mangolin. Acervo Delicadas Criaturas

Depois de um tempo de ensaios, passei a ter muita dor nos joelhos, até Demetrio me mostrar (eu tinha percebido, mas não tinha dado atenção) que a cada fala do Rouxinol, eu flexionava e muito os dois joelhos. Sim, era meu impulso para voar que, não manifestado, concentrava neste movimento sua necessidade de expansão. Única solução possível, diminuí a extensão do movimento. Não poderia, nem desejei eliminar - tinha prazer naquilo e achava

que vazava na voz quando dizia: “Uma rosa vermelha é tudo o que desejo. Uma rosa, apenas! Não haverá uma maneira de consegui-la?” Acho interessante que não era um momento em que o Rouxinol voaria, mas uma corporeidade “voadora” estava ali presente e eu precisava dela.

Para composição vocal da Andorinha a inspiração foi a voz aguda e luminosa da atriz Judy Holliday e veio junto uma postura alongada, a coluna inteira parecia buscar o céu - a Andorinha queria voar para o Egito, junto com suas companheiras. Eu visualizava o rosto do Príncipe estátua, que não coincidia com o rosto do Marcus, que estava em pé ao meu lado, quando dialogávamos. Eu dirigia minha fala para um espaço vazio, ocupado pela imagem que eu tinha do rosto do Príncipe, ao dizer: “Tem algum recado para o Egito? Vou partir agora mesmo”; baixando os olhos logo depois, ao responder a mais um apelo do Príncipe para que permanecesse ali: “Esperam-me no Egito”. As pessoas da plateia viam isso? Tenho certeza que sim. Pelo mistério e segredo da espacialidade, pela intuição da origem do sopro.



Imagem 3 - Performers em ensaio, colocados entre arquibancadas próximos à plateia, em uníssono emitindo uma fala do Gigante, configurando o lugar em que ele ficava no jardim e usando as mãos sobre a boca para conferir certa sonoridade ressonante - suas falas eram em tom grave e lentas.

Foto: Renato Mangolin. Acervo Delicadas Criaturas.

A palavra antes de ser palavra é voz; a voz antes de ser voz é som; o som antes de ser som é sopro. Acredito que a comunicação basal ali se dava pelo sopro. “O som e o silêncio entre os sons” Prefiro sempre o silêncio. Como se dá a percepção de uma presença silenciosa? Por sua emanção soprosa, atrevo-me a dizer.

A espacialidade de *A minha nossa voz* foi criada em função da emissão sonora, não só na construção de cenários: o lugar da estátua do Príncipe, sempre o mesmo e designado pelas palavras do ator que vinham sempre dali; o carvalho onde morava o Rouxinol e cada roseira que ele visitava; o lugar em que o Gigante ficava, no seu jardim; os passeios da Andorinha pela cidade, com a performer percorrendo o espaço ao redor da arquibancada onde estava a plateia.

As falas de narração instalavam um jogo com a plateia, surpreendendo-a: vinham de diferentes pontos, em geral inesperados; eram soadas com ou sem locomoção, com o uso ou não de um ou mais de um dos procedimentos mencionados, com variadas vocalidades, produzidas a partir de apenas duas vozes, feminina e masculina.

Os deslocamentos exigiam extrema atenção: não poderiam ser ruidosos, e muitas vezes precisávamos ser velozes. Longas distâncias a serem percorridas num átimo de tempo exigia de nós corridas insanas. Nestes deslocamentos, certamente fazíamos o ar se mover, o que era eventualmente perceptível, assim como era audível nossa respiração-sopro mesmo em silêncio, quando nos colocávamos perto de alguém da plateia. Acredito que nossa presença mais perto era perceptível também pelo calor emanado por nossos corpos ativos, vibrantes.

Não havia qualquer sentido lógico nas marcações, nenhuma “necessidade” de personagem que determinasse os modos de ocupação do espaço. Esta falta de sentido acentuou sobremaneira a dificuldade de memorização.

Parêntese 6. Nas aulas de Corpo, é comum se iniciar por uma percepção apurada dos pontos de apoio do corpo sobre o chão, na posição deitada e a proposta é que o pensamento perceptivo se ocupe dessa averiguação do peso. Feita a proposta, ninguém fala. Mas demora um tempo até que o silêncio se instale. Tenho certeza que isso se dá quando se acalmam os pensamentos. Sabemos como os pensamentos são ruidosos. Dos sons, prefiro o silêncio.

Começava assim. Com luz de serviço (não havia o que ver), iniciávamos a peça com o que segue, em que se pretende esclarecer a proposta:

O que vamos oferecer a vocês é uma experiência de escuta. Nela, nós nos dedicamos a soar e vocês a escutar. Somos as bocas, as vozes e vocês os ouvidos e a imaginação. O que nos une é o som e o silêncio entre os sons. O som e o sentido ressoando um no outro. Há muitas coisas bonitas escritas sobre o ato de escutar. Escolhemos Rubem Alves: O que as pessoas mais desejam é alguém que as escute de maneira calma e tranquila. Em silêncio. Sem dar conselhos. Sem que digam: “Se eu fosse você”. A gente ama não é a pessoa que fala bonito. É a pessoa que escuta bonito. A fala só é bonita quando ela nasce de uma longa e silenciosa escuta. É na escuta que o amor começa. E é na não-escuta que ele termina. Não aprendi isso nos livros. Aprendi prestando atenção. E Jean-Luc Nancy, que diz que só se pode escutar o silêncio quando se escuta “ressoar o próprio corpo, seu sopro, seu coração e toda a sua caverna repercutiva” No que vamos fazer não há o que ver. Por isso, pedimos que neste momento, fechem os olhos por um instante. *Público de olhos fechados. Violão. N e M se locomovem em linhas retas e paralelas à plateia, em direções opostas, enquanto falam:*

Em A minha nossa voz, vamos contar, fazer soar três contos de Oscar Wilde sobre o Amor e a Compaixão, que ele escreveu para seus filhos: O Rouxinol e a Rosa, O Gigante Egoísta e O Príncipe Feliz, com diferentes vocalidades. Pedimos que abram os olhos.

Retornam a seus lugares iniciais e repetem o texto e a marca anterior, para que a plateia perceba que “não perdeu nada” por estar de olhos fechados. A aposta é que de olhos fechados tenha sido uma experiência melhor.

Para que possam usufruir melhor da escuta, sugerimos que agora coloquem sobre os olhos as faixas que receberam na bilheteria, e que estão devidamente higienizadas e lacradas. Se precisar tirar a faixa durante a experiência, poderá permanecer de olhos fechados ou de cabeça baixa. Nosso encontro tem cerca de 50min de duração e a última palavra que vamos dizer finaliza o terceiro conto. A palavra é “morta”. E agora, feche os olhos e veja.

O PÚBLICO

O que vi:

- 1) Pessoas claramente impacientes, reagindo-se seguidamente nas cadeiras desconfortáveis do teatro.
- 2) Pessoas imóveis e eretas. Dormindo ou atentas?
- 3) Pessoas quase deitadas, relaxadas. Dormindo ou atentas?
- 4) Pessoas claramente atentas: postura ereta e confortável, muitas vezes em pequena diagonal, como se para ouvir melhor.
- 5) Lembro de ter visto apenas uma pessoa sem a venda, com os olhos fechados.

O que ouvimos:

- 1) As histórias recontadas, com vívidas impressões emocionadas sobre os acontecimentos narrados. “Que pena do Rouxinol, morreu para nada”;
- 2) “Foi horrível. Odiei. Cadeira desconfortável, um frio louco”. Era frio também para o elenco e a partir da sessão seguinte desligamos o ar-condicionado, inclusive pelo barulho que fazia;
- 3) “Gostei muito. Nunca tinha visto uma peça de teatro estereofônica, com som *surround* ao vivo”;
- 4) “Vou guardar como talismã a venda que usei”.
- 5) “Que bom dar um descanso para meus olhos cansados da tela do computador”;
- 6) “Tive a mesma sensação do efeito da *ayahuasca*”;
- 7) “Foi como se estivesse meditando”;
- 8) “Dei umas saídas, não sei se dormi ou o que”;
- 9) “Lisérgico. Para se ouvir numa espreguiçadeira”. A imagem da espreguiçadeira, rede ou almofadas foi relatada por várias pessoas.

Identifico nessas falas e atitudes corporais das escutadoras fortes indícios do que foi a sua experiência somática durante a peça. Vejo com bons olhos e escutei com empatia os relatos sobre saídas e viagens. Wilde escreveu os contos para embalar os sonhos dos seus filhos, se proporcionamos devaneios ou adormecimentos de escutadoras, está tudo certo.



Imagem 4 - Diferentes posturas de Escuta. Foto: Renato Mangolin. Acervo Delicadas Criaturas.

Percebo similaridades com as respostas corporais de estudantes, quando proponho que escutem o som mais distante, mais próximo até chegar à escuta interna. Em geral de olhos fechados espontaneamente, o corpo inteiro se coloca em estado de alerta, como que espreitando maravilhas ou perigos, como um animal na floresta. À medida em que a atenção vai se tornando mais internalizada, a tendência geral é aproximar levemente o queixo do peito, coluna levemente arredondada, braços distensionados, mãos descansando sobre o corpo, rosto sereno. Neste momento, dá-se o milagre. Mesmo sem ter a consciência plena do que está acontecendo, esta pessoa está ouvindo pela coluna cervical, mais especificamente, pelo atlas, a C1. É por aí, região do 5º Chakra, que se dá a Escuta e estabelecemos a conexão com o campo akáshico. Segundo José Trigueirinho Netto (1931-2018), filósofo-espiritualista², akasha é:

² <https://www.trigueirinho.org.br/> - Acesso em 25 abril 2023.

Estado de consciência onde estão gravadas as informações sobre a trajetória evolutiva dos universos, desde o princípio de sua manifestação até seu retorno aos mundos iniciados. [...] Designa o éter cósmico, faixa de existência que engloba os níveis intuitivo, espiritual, monádico e divino. Por ter impresso em si o transcurso da evolução, o Akasha é denominado arquivo cósmico. Seus dados são energia, em elevado grau vibratório, relacionada ao som imaterial, ao poder criativo conhecido como *Verbo* - essência da *palavra sagrada*. Para contatar o Akasha é preciso despir-se de conjecturas intelectuais. Seus arquivos são constituídos de conteúdos imperceptíveis à mente concreta, pois são formados pela consciência imaterial das partículas dos diversos planos da existência, e tornam-se disponíveis aos que se devotam ao **serviço impessoal** (Trigueirinho, 1994, p.10. Grifo da autora).

Entendendo serviço como “Qualquer atividade evolutiva pela qual flua a vibração, o impulso e a inspiração dos níveis supramentais de consciência” (Trigueirinho, 1994, p.431). É este tipo de serviço que visualizo e almejo para a Cena, que autoriza a/o performer praticante a estar ali e onde “dar o seu melhor” é pouco.

Parêntese 7. Passando a palavra.

MF

Sonhador é aquele que só consegue encontrar o caminho ao luar, e sua punição é ver o amanhecer antes do resto do mundo (Oscar Wilde).

Escrevo a partir dos rastros sensoriais que vivi no processo de *A minha nossa voz*, como também de alguns depoimentos de pessoas do público.

O público: dois depoimentos

A minha nossa voz teve oito apresentações, que ocorreram durante as primeiras duas semanas do mês de dezembro de 2021. Ainda estávamos na pandemia e essas apresentações no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto foram uma oportunidade para muitas pessoas poderem finalmente sair do isolamento. Entretanto, esse retorno ao presencial não era livre de tensionamentos, sejam eles, tanto de saúde pública, - ainda havia a recomendação do uso de máscaras em ambientes fechados, quanto da proposta mesma da performance, - o vendamento dos olhos. Esse tensionamento fica evidente no seguinte depoimento de uma pessoa que assistiu uma das apresentações, enviado por WhatsApp:

Eu diria assim, que a proposta do espetáculo é diferente do que a gente está acostumado, de qualquer forma a gente colocando a venda, já é uma experiência que a gente leva um tempinho pra conseguir sintonizar, pra você se entender ali, ouvindo aquelas vozes, e se deixando conduzir pelas vozes, mas eu diria que a experiência foi mais radical que isso, porque como era a pandemia e tinha que usar máscara era muito difícil chegar nesse estado em que eu conseguisse me sintonizar com o que eu estava escutando e me deixar ser levado, tinha muitas coisas me prendendo, o não conseguir respirar direito, era isso, parecia um sufocamento, uma experiência de quase morte, porque era máscara mais os olhos vendados, para mim a experiência não foi tudo o que ela poderia ser, em alguns momentos, poucos, eu me deixava ir sem ser captada pela sensação do incômodo.

Em outro depoimento, também feito por WhatsApp,

Foi a primeira vez que saí de casa para ir ao teatro. Havia uma certa ansiedade de estar saindo do isolamento depois de tanto tempo, e aí quando eu cheguei lá e me deram um paninho, eu fiquei pensando, pra que serve esse paninho? A moça da bilheteria foi nos explicando que em algum momento íamos ter que vender os olhos. Uma vez dentro da sala, quando realmente vem o convite para vender os olhos e ouvir, a primeira sensação que eu tive foi de frustração. Depois de tanto tempo quando finalmente volto ao teatro, eu não vou ver uma peça de teatro. Mas logo veio uma coisa de sensações, parece que o corpo foi se acalmando, essa expectativa que em certo ponto poderia ser um pouco de ansiedade, ela foi se acalmando e foi a coisa mais maravilhosa, foi uma sensação muito enriquecedora, eu diria, naquele momento, estar em uma sala de teatro ouvindo, ou seja, essa primeira impressão de

voltar ao teatro e não ver um espetáculo, e de repente, eu estava ouvindo um espetáculo, era como desenvolver um sentido de ver através da audição, foi muito gostoso, foi maravilhoso, foi acolhedor, foi uma coisa assim de quietude, uma sensação de quietude no corpo, quietude dessa expectativa, quietude para os olhos mesmo, eu fiquei pensando, que interessante eles nos convidarem, porque a gente vinha de dois anos de pandemia, nos quais de uma maneira geral a coisa da tela se tornou muito presente, até hoje os meus olhos estão cansados, por causa de tanta tela, do computador, do celular, tudo em algum momento se tornou tela e visão, e ali parece que a gente descansou os olhos, e estava presente vendo um espetáculo através dos sons, foi uma experiência única.

A privação do sentido da visão pode levar a uma apreensão sinestésica dos sons (ruídos da sala, das poltronas, do ar-condicionado) e das vozes.

Performance sonora-narrativa

Durante a execução dos três contos de Oscar Wilde, andávamos pelo palco inteiro, pelos corredores da plateia e por trás das arquibancadas. Percorriamos diferentes pontos, falávamos andando ou parados em lugares específicos, seguíamos um roteiro, ou melhor, um mapa de linhas, era como um trabalho cartográfico, fundado nos percursos pelo espaço. Os deslocamentos, por sua vez, desenhavam diferentes linhas de acordo com cada um dos contos. Em *O rouxinol e a rosa*, a movimentação pelo espaço se dava em linhas paralelas ao público; em *O gigante egoísta* as linhas tendiam a ser mais perpendiculares e, finalmente, em *O príncipe feliz* as linhas eram elípticas e concêntricas. Essas linhas eram audíveis para o público como “linhas de som”, percursos vocais que desenhavam os espaços cênicos descritos nos contos: a janela da casa do estudante, o gramado, o velho carvalho, os arredores do velho relógio de sol, a casa do professor, o jardim e a casa do Gigante, o alto pedestal, os telhados da cidade, a casa pobre, o rio, o sótão do artista e o montão de lixo, onde foram descartados o coração do Príncipe Feliz e o corpo da Andorinha morta.

O antropólogo Tim Ingold faz uma distinção entre “seguir por trilhas”, o que ele define como andarilhar e “navegação pré-planejada”, que me parece pertinente para refletir sobre esse tópico.

Essa distinção entre seguir por trilhas, ou andarilhar a pé, e uma navegação pré-planejada, é de significância crítica. Em suma, o navegador tem diante dele uma representação completa do território, na forma de um mapa cartográfico, sobre a qual ele pode traçar um percurso antes mesmo de partir. A jornada é, então, nada mais do que uma explicação do traçado planejado. O andarilho a pé que vasculha por trilhas, por contraste, segue um caminho no qual alguém viajou previamente na companhia de outros, ou nos passos deles, reconstruindo o itinerário conforme ele

prossegue. Só ao alcançar o seu destino, neste caso, o viajante pode verdadeiramente dizer que encontrou o seu caminho (Ingold, 2022, p. 57).

Durante a performance, andamos por essas trilhas imaginárias e ao final de cada um desses percursos se formava uma paisagem com seus espaços ficcionais específicos em cada um dos contos. Essas “linhas de som” horizontais, que formavam os caminhos por dentro das histórias narradas, cruzavam com as linhas verticais que formavam o campo vocal dos personagens. A composição de cada personagem era definida por alguma qualidade específica, por uma característica vocal dominante. Assim, o Estudante tinha uma voz chorosa, as Rosas eram líricas e melódicas, o Gigante um timbre grave e amplificado pelas mãos em frente aos lábios, o Menininho sussurrava, o Príncipe Feliz falava lamentando, a Andorinha subia para tons agudos, mas não estridentes.



Imagem 5 - Andarilhando pelas linhas sonoras. Note-se que não há indícios de qualquer gestualidade.
Foto: Renato Mangolin. Acervo Delicadas Criaturas.

Ambiente de jogo

Outro aspecto marcante nas apresentações de *A minha nossa voz* foi a sensação de desenvoltura e liberdade que sentíamos pelo simples fato de que o público não estava nos vendo. Havia um certo clima no ar de, como posso dizer, de liberdade, de brincadeira, de diversão, que era oposto ao tom dramático e denso dos contos de Wilde, acho que a palavra que busco para expressar essa sensação é “lúdico”. Era uma sensação de expansão que tornava muito fluido o caminhar e o se deslocar. Por conta dessa sensação lúdica, a experiência que tínhamos era completamente diferente daquela percebida pelo público. Algumas vezes, aconteceu de nos perdermos ou esquecermos alguma rota, às vezes em momentos muito densos e dramáticos do texto e, no entanto, sempre reagíamos com leveza, e com risos silenciosos, que acreditávamos, imperceptíveis para o público. O ambiente de jogo foi particularmente importante para criar a sensação de vida durante a performance sonora-narrativa.

O ambiente de jogo cria um humor coletivo, o ar que permite as diretrizes da composição se expressarem. Devemos, portanto, entender o termo ambiente em suas conotações biológicas: ele é o ambiente de vida para o jogo³ (Poliakkov, 2006, p. 63).

Atmosfera sonora

As conjunções das linhas de som, com as qualidades vocais e com o ambiente lúdico produziam diferentes atmosferas em cada um dos contos. Hans Gumbrecht dá uma definição para atmosfera e sua ligação com os sons a partir da etimologia do termo em alemão, *stimmung*:

Em alemão a palavra se reúne, a *Stimme* e a *stimmen*. A primeira significa “voz”; a segunda, “afinar um instrumento musical”; por extensão, *stimmen* significa também “estar correto”. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar (Gumbrecht, 2014, p. 13).

O fenômeno de atmosfera sonora descrito por Gumbrecht é de difícil apreensão, pois trata-se de um procedimento que envolve, não apenas o entendimento da soma de suas partes, mas um sentido de observação do todo, como acontece quando somos afetados pelo som ou

³ *Le milieu crée une humeur collective, l'air qui permet aux lignes directrices de la composition de s'exprimer. Il faut donc entendre le terme de milieu en ses connotations biologiques: c'est le milieu de vie pour le jeu.*

pelo clima atmosférico. Apesar das dificuldades de lidar com o conceito de atmosfera, porque “desafiam nosso poder de discernimento”, proponho tentar descrever o *stimmung* de cada um dos contos, conforme minha própria percepção, utilizando três - inverno, primavera e outono - das *Quatro Estações* de Vivaldi como indicador da atmosfera em cada conto.

Em *O rouxinol e a rosa*, eu tinha uma percepção de que estava em mundo fechado, enclausurado, dentro de uma redoma, embora a história se passasse num jardim ensolarado, havia sombras ameaçadoras pairando no ar: atmosfera inverno. Em *O gigante egoísta* subíamos os degraus da plateia, nos lançávamos para o fundo do palco e para seus lados opostos. Essa súbita expansão do espaço produzia uma sensação de alegria e euforia. Dos três contos que apresentamos, esse era o que mais me deixava num estado de espírito disposto e aventureiro: primavera. Por que? Talvez porque, além da expansão do espaço, havia, no conto, muitas imagens com polaridades: a voz tonitruante do gigante e os sussurros do menininho, a primavera em flor e o derretimento do gelo no coração do gigante. O soneto que acompanha o primeiro movimento do concerto *Primavera* de Vivaldi parece mesmo ser a fonte de inspiração das palavras de Oscar Wilde descrevendo o fim do inverno no jardim do gigante:

A primavera está sobre nós. Os pássaros celebram seu retorno com canto festivo, e córregos murmurantes são suavemente acariciados pela brisa. Trovoadas, esses arautos da Primavera, rugem, lançando seu manto escuro sobre o céu. Então eles morrem para o silêncio, e os pássaros retomam suas canções encantadoras mais uma vez⁴ (Vivaldi, 1752).

E nas palavras de Oscar Wilde:

Chegou por fim a primavera. O gigante viu um espetáculo maravilhoso. Em todas as árvores que conseguia ver achava-se uma criancinha E as árvores sentiam-se tão contentes por ver as crianças de volta que se haviam coberto de botões e agitavam seus galhos gentilmente por cima da cabeça das crianças. Os pássaros revoloteavam e chilreavam, com deleite, e as flores riam, apontando as cabeças por entre a relva. Era um belo quadro (Wilde, 1998, p.245).

E, por fim, em *O príncipe feliz*, a sensação dominante era a dos pés de chumbo da estátua. Na maior parte do tempo, minha performance ficava restrita a um ponto específico no centro do palco, onde ficava a estátua de ouro do Príncipe, e minha voz saía, desde esse ponto, como um lamento de um enterrado vivo, querendo alcançar, voar para além das paredes da sala do teatro: outono.

⁴ Gonçalves, Albertino (18 de junho de 2012). «[Música e Cultura: As Quatro Estações de Vivaldi, os seus Sonetos, e as pinturas de Marco Ricci](#)». *Música e Cultura*.

NK e MF

A minha nossa voz foi oferecida como primeira produção do coletivo **Delicadas Criaturas**, formado por Carlos Alberto Nunes, Demetrio Nicolau, Marcus Fritsch e Nara Keiserman. “Delicadas” revela o comprometimento com as humanidades (apesar de tudo) e com os encontros - delicados e mobilizadores. Nosso encontro mobilizou o desejo de seguirmos juntos, em afeto e criação. Neste momento, demos início a um novo trabalho que, por enquanto, se chama *Retratos da alma brasileira*.

Seguimos com a investigação sobre vocalidades, sonoridades, sopros movidos pela pergunta de Jean-Luc Nancy: “[...] o que é um ser entregue à escuta, formado por ela ou nela, escutando com todo o seu ser?” (Nancy, 2013, 162), tendo em mente tanto performers quanto plateia. E ainda com Nancy: “Escutamos aquele que profere um discurso que queremos compreender, ou escutamos aquilo que pode surgir do silêncio e fornecer um sinal ou um signo ou, ainda, escutamos aquilo a que chamamos de música” (Nancy, 2013, 163). O ato performático que buscamos envolve estes três aspectos: o discurso narrativo, a música, o silêncio.

Último parêntese. Ao finalizar este artigo, percebemos um paradoxo. Por que, ao escrever sobre uma cena que se estabelece pela Voz, aparecem tantas imagens? Porque será?

“Lua, lua, lua, lua
Por um momento meu canto contigo compactua
E mesmo o vento canta-se
Compacto no tempo
Estanca
Branca, branca, branca, branca
A minha, nossa voz atua sendo silêncio
Meu canto não tem nada a ver com a lua”⁵

Pausa longa. “Silêncio, por favor” (Izquierdo, 2002).

⁵ *Lua, Lua, Lua, Lua*, Caetano Veloso.



Imagem 6 - performers em ritual de preparação vocal, com exercício da Yoga da Voz. Foto de Renato Mangolin. Acervo Delicadas Criaturas.

FICHA TÉCNICA

Textos: Oscar Wilde

Direção, música e programação visual: Demetrio Nicolau

Atuação e dramaturgia: Nara Keiserman e Marcus Fritsch

Figurinos: Carlos Alberto Nunes

Orientação Vocal: Alba Lírio

Fotografias: Renato Mangolin

Mídias sociais: Rafael Teixeira

Realização: Delicadas Criaturas

Temporada: de 2 a 12 de dezembro de 2021, Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, Rio de Janeiro

Referências

- ALVES, Rubem. *O amor que acende a Lua*. Campinas: Papirus, 1999.
- BUARQUE, Chico. *O que será (À flor da terra). Meus caros amigos*. Rio de Janeiro: Philips, 1976.
- GONÇALVES, Albertino (18 de junho de 2012). «[Música e Cultura: As Quatro Estações de Vivaldi, os seus Sonetos, e as pinturas de Marco Ricci](#)». *Música e Cultura*. Consultado em 03 de maio de 2023.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- INGOLD, Tim. *Linhas: uma breve história*. Tradução de Lucas Bernardes. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.
- IZQUIERDO, Ivan. *Silêncio, por favor*. São Leopoldo: Unisinos, 2002.
- JUDITH, Anodea. *Rodas da vida: Um guia para você entender o sistema de chacras*. Trad. Alice Xavier. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010
- NANCY, Jean-Luc. À escuta (parte I). *outra travessia*, Florianópolis, n. 15, p. 159-172, out. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p159/25525>
- POLIAKOV, Stéphane. *Anatoli Vassiliev: l'art de la composition ou le laboratoire d'Anatoli Vassiliev*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2006.
- VELOSO, Caetano. *Lua, Lua, Lua, Lua. Joia*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1975.
- VIVALDI, Antonio. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1979.
- WILDE, Oscar. *Contos e Novelas*. Trad. Breno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

Artigo recebido em 06/05/2023 e aprovado em 20/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48463>

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

ⁱ Nara Keiserman - Professora titular na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio, atuando na Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC. Possui Licenciatura em História pela UFRGS, Bacharelado em Diretor de Teatro pela UFRGS, Mestrado em Artes: Teatro pela USP, Doutorado em Teatro pela Unirio, Pós-doutorado pela Universidade de Lisboa, Pós-Doutorado pela Unicamp. É líder do Grupo de Pesquisa Artes do Movimento e membro do Laboratório Artes do Movimento e do Grupo de Pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas. Possui publicação de capítulos e artigos nos seguintes temas: ator rapsodo, linguagem gestual, teatro narrativo, pedagogia de criação, pedagogia da atuação, teatro e espiritualidade. Tem trabalhos como atriz, encenadora, diretora de movimento e preparadora corporal de elencos. narakeiserman@yahoo.com.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8197562800629849>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7539-0179>

ⁱⁱ Marcus Fritsch - Professor adjunto na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio. Possui Bacharelado em Artes Cênicas pela UFRGS, Mestrado e Doutorado em Teatro pela Unirio. Integra o Laboratório de Estudos Vocais, Cênicos e Musicais - grupo de pesquisa certificado no CNPq e sediado na Unirio. Possui publicação de capítulos e artigos nos seguintes temas: atuação cênica, pedagogia teatral e dramaturgia. Tem trabalhos como ator e diretor em teatro e cinema. marcus.fritsch@unirio.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3472806081258194>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1781-2358>

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

