

# VOZ e CENA

v. 01, nº 01, jan-jun/2020



---

## Sumário

Editorial/Apresentação	04
Expediente	06
<b>Artigos</b>	
<i>A Ação Vocal em Jogo: possíveis estratégias metodológicas para a disciplina de Expressão Vocal no Teatro</i> Istéfani Pontes da Costa; Ernani de Castro Maletta	08
<i>O Método Herz de Técnica Vocal: os primeiros movimentos de uma pesquisa</i> Leticia Carvalho	22
<i>Poética da Escuta</i> Mirna Spritzer	33
<i>Relacionalidade Vocal: espaço, performance e atenção</i> Renata Mendonça Sanchez; Gina Maria Monge Aguilar	45
<i>Nos caminhos das intersecções cênicas entre voz e discurso: dispositivos de potência do contar-se</i> Marcos Machado Chaves; Ariane Guerra Barros; José Manoel de Souza Junior	59
<i>Primeiro Amor: ah quanta ironia e genialidade - sonoridades reacendidas</i> Domingos Sávio Ferreira de Oliveira	76
<i>Uma fala nômade: o exercício da palavra em performance por diferentes territórios cênicos</i> Maira Beatriz Albornoz Stein	87
<i>Corpos Sonoros em Performance: marcas e subjetividades</i> Ana Julia Toledo Netto	106
<i>Análise da Composição Corporal-Vocal dos Atores Wagner Moura e Al Pacino</i> Jane Celeste Guberfain; Lidia Becker	119
<i>Alquimias sonoras na meditação com o grupo artístico Cantos de Gaia: princípios e procedimentos compositivos</i> Janaína Träsel Martins	145
<i>Venturoso Corpo-Voz: relato-memorial de uma experiência de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal</i> Thales Branche Paes de Mendonça	169
<i>Diários de viagem: A Menina Boba</i> Barbara Biscaro	194



**Traduções***Tudo se cria, nada se destrói: manifesto do ator sinfônico*

Kátia Milene dos Santos Maffi \_\_\_\_\_ 215

**Entrevistas***Aquecimento vocal: uma breve conversa com Eládio Pérez-González*

Eugênio Tadeu Pereira \_\_\_\_\_ 231

**Relatos***Do Escrutínio à Inquisição: um percurso criativo autoetnográfico*

Amanda Gonsales de Araujo \_\_\_\_\_ 242

**Registros audiovisuais***Radiofonias: Espaço de Invenções Sonoras para Escutas Expandidas*

Daiane Dordete; Maria Raquel da Silva Stolf; Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros \_\_ 264

*DeBanda*

César Lignelli; Victor Hugo Correa Silvera \_\_\_\_\_ 271

## Editorial / Apresentação

por César Lignelli, Daiane Dordete, Meran Vargens e Tiago Mundim

É noite. Azuis pairam no ar. Silêncio. Encontro. Dá-se início ao tilintar das taças, ao olho no olho e às vozes ecoando saúde, vida longa, *tintim...* Clima que pincela a sensação deste coletivo de professoras e professores que se dedicam aos estudos vocais e demais sonoridades da cena. Isto porque, mesmo atravessadas e atravessados pela enxurrada de intempéries de ordens diversas, iniciamos em 2020 uma nova aventura com o lançamento da Revista *Voz e Cena*.

Porém, antes de dar o primeiro gole, lembremos que nossa primeira celebração se deu através da iniciativa de Fernando Aleixo (UFU) em organizar o *I Seminário A Voz e a Cena*, que ocorreu na Universidade Federal de Uberlândia (MG) em 2011. Desde então nos encontramos anualmente a fim de debater, compartilhar e brindar nossas dúvidas, pesquisas e práticas indissociáveis dos corpos com suas palavras, cantos e movimentos. O *II Seminário* foi realizado em Florianópolis (SC) preparado por Janaína Martins - UFSC e Daiane Dordete - UDESC, o *III* em Brasília (DF), coordenado por César Lignelli e Sulian Vieira - UnB, o *IV* em Ouro Preto (MG), organizado por Marco Alvarenga (UFOP), o *V* em Teresópolis (RJ), coordenado por Jane Celeste Guberfain, Natália Fiche, Leticia Carvalho e Domingos Sávio - UNIRIO, o *VI* em Salvador (BA) organizado por Meran Vargens, Elaine Cardim e Ana Flávia Hamad - UFBA, o *VII* em Dourados e Bonito (MS) organizado por Marcos Chaves, Gina Tocchetto e Michel Mauch - UFGD, o *VIII* ocorreu em João Pessoa (PB) organizado por Adriana Fernandes - UFPB, Elthon Fernandes - UFPB e Rose Martins - UFPE, o *IX* em Fortaleza (CE) sob a organização de Danilo Pinho - IFCE e o *X* será realizado, quando possível, em Rio Branco (AC) por Leonel Carneiro e Thales Branche - UFAC.

Ainda no percorrer dos olhos nos olhos entre colegas, lembramos que antes da Revista *Voz e Cena* inúmeras publicações emergiram desses encontros. Os livros *Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais* organizado por Lignelli e Guberfain em 2019 e *Práticas e Poéticas Vocais (Volume 1 e 2)* lançados respectivamente em 2014 e 2016, organizados por Aleixo, Martins e Dordete



estão relacionados a temáticas apresentadas respectivamente na quinta, primeira e segunda edições do seminário. Também o dossiê *Poéticas Vocais* (2018) da Revista *Repertório* do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (UFBA) organizado por Vargens, Cardim e Hamad e o dossiê *Som, Palavra e Performance 2* (2015) da Revista *VIS* do Programa de Pós-Graduação em Arte (UNB) organizado por Lignelli advém respectivamente das experiências da sexta e da terceira edições do seminário.

E eis nosso primeiro gole, quando em 2018 insurge o desejo no coletivo de um periódico com escopo inédito no país, que abarcasse pesquisas, estudos, debates, práticas artísticas e científicas relacionadas a sonoridades e visualidades em processos estéticos e pedagógicos. Assim, após longa maturação, abre-se em 2020 a Revista *Voz e Cena*, estabelecendo primeiramente a parceria entre as IES representadas no *IX Seminário A Voz e a Cena* por professoras e professores atuantes nos cursos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP) e da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

No decorrer dos goles revela-se uma bebida elaborada com aromas diversos, curtida por dez anos e dotada de complexidade, frescor e retrogosto inesperado. Em minúcias começamos este número com doze artigos que abarcam aspectos metodológicos, conceituais, discursivos, técnicos e estéticos da voz. Seguimos com uma tradução, uma entrevista, um relato de experiência e dois registros audiovisuais.

E assim, chegamos à segunda taça. Sua hora de degustar com apreço. Vida longa! Oba! Saúde! Viva! Eba! Que bom! Uhull! *Tintim!*

## Expediente

A Revista Voz e Cena é um periódico semestral em formato eletrônico sob a responsabilidade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, instituído em razão dos anseios de pesquisadores e professores de voz dos cursos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP) e da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

### Universidade de Brasília

Reitora: [Márcia Abrahão Moura](#)

### Instituto de Artes

Diretora: [Fátima Aparecida dos Santos](#)

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: [Alice Stefânia Curi](#)

### Editor-chefe

[César Lignelli](#) (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

### Editoras Associadas

[Daiane Dordete Steckert Jacobs](#) (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - [ORCID](#)

[Meran Muniz da Costa Vargens](#) (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - [ORCID](#)

### Editor Assistente

[Tiago Elias Mundim](#) (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

### Conselho Editorial

[Adriana Fernandes](#) (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, Brasil) - [ORCID](#)

[César Lignelli](#) (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

[Claudia Echenique](#) (Pontificia Universidad Católica de Chile - PUC/Chile, Santiago, Chile) - [ORCID](#)

[Daiane Dordete Steckert Jacobs](#) (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - [ORCID](#)

[Domingos Sávio Ferreira de Oliveira](#) (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

[Eugênio Tadeu Pereira](#) (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil) - [ORCID](#)

[Fernando Manuel Aleixo](#) (Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG, Brasil) - [ORCID](#)

[Giuliano Campo](#) (Ulster University - UU, Belfast, Irlanda do Norte) - [ORCID](#)

[Janaína Trásel Martins](#) (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis/SC, Brasil) - [ORCID](#)

[Jane Celeste Guberfain](#) (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

[Leonel Martins Carneiro](#) (Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil) - [ORCID](#)

[Marcos Machado Chaves](#) (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

[Meran Muniz da Costa Vargens](#) (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - [ORCID](#)

[Mônica de Almeida Prado Montenegro](#) (Escola de Comunicações e Artes|Universidade de São Paulo - ECA|USP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

[Rose Mary de Abreu Martins](#) (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE, Brasil) - [ORCID](#)

[Sulian Vieira](#) (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

[Tiago Porteiro](#) (Universidade do Minho - UMinho, Braga/Minho, Portugal) - [ORCID](#)

[Wânia Storolli](#) (Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)



**Pareceristas *ad hoc* (v. 01, n.01, 2020)**

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, Brasil) - [ORCID](#)

Ângela Barcellos Café (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Barbara Biscaro (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - [ORCID](#)

Daniilo Souto Pinho (Instituto Federal do Ceará - IFCE, Limoeiro do Norte/CE, Brasil) - [ORCID](#)

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

Ernani Maletta (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil) - [ORCID](#)

Eugênio Tadeu Pereira (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil) - [ORCID](#)

Fabiana Lazzari (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Fernando Manuel Aleixo (Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG, Brasil) - [ORCID](#)

Gil Roberto Gomes de Almeida (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Isabela Irlandini (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - [ORCID](#)

Janaína Träsel Martins (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis/SC, Brasil) - [ORCID](#)

Juliana Rangel de Freitas Pereira (Universidade Federal do Ceará - UFC, Fortaleza/CE, Brasil) - [ORCID](#)

Kátia Milene dos Santos Maffi (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

Leonel Martins Carneiro (Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil) - [ORCID](#)

Marcos Machado Chaves (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

Leticia Carvalho (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

Mirna Spritzer (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRS, Porto Alegre/RS, Brasil) - [ORCID](#)

Moira Beatriz Albornoz Stein (Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Pelotas/RS, Brasil) - [ORCID](#)

Mônica Karl Silva (Instituto Cal de Arte e Cultura - CAL, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

Rose Mary de Abreu Martins (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE, Brasil) - [ORCID](#)

Sulian Vieira (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Thales Branche Paes de Mendonça (Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil) - [ORCID](#)

Wânia Storolli (Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

**Editoração Gráfica e Revisão**

Tiago Elias Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

**Ilustração da Capa**

João Lucas - [joalucasmusic@gmail.com](mailto:joalucasmusic@gmail.com)

**Contatos**

Universidade de Brasília - Instituto de Artes

Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Prédio Multiuso I, Bloco A, sala A1 15/2

Campus Universitário Darcy Ribeiro

CEP 70910-900, Brasília-DF-Brasil

Telefone: +55 61 3107-6134 - E-mail: [revistavozecena@gmail.com](mailto:revistavozecena@gmail.com)

<https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

## A Ação Vocal em Jogo: possíveis estratégias metodológicas para a disciplina de Expressão Vocal no Teatro

Istéfani Pontes da Costa <sup>i</sup>

Ernani de Castro Maletta <sup>ii</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil <sup>iii</sup>

**Resumo - A Ação Vocal em Jogo: possíveis estratégias metodológicas para a disciplina de Expressão Vocal no Teatro**

Istéfani Pontes, com base em sua experiência docente e com a colaboração de Ernani Maletta, apresenta princípios e procedimentos que possam orientar a criação de estratégias pedagógicas voltadas à Expressão Vocal no âmbito da formação do ator. Fundamentada principalmente nas propostas da pesquisadora italiana Francesca Della Monica a respeito das *dimensões espaciais da voz* e do estudo da palavra em cena, Pontes descreve sua prática docente nos últimos cinco anos, organizada sinteticamente em cinco momentos, cuja análise permitiu-lhe identificar os princípios e procedimentos ao final apresentados como uma contribuição para os estudos sobre a Ação Vocal nos processos de formação teatral.

**Palavras-chave:** Expressão Vocal, Francesca Della Monica, Princípios e procedimentos, Formação de ator, Teatro.

**Abstract - Vocal Action at Play: possible methodological strategies for the discipline of Vocal Expression in Theater**

Istéfani Pontes aims at introducing principles and methods that can guide the creation of pedagogical strategies for Vocal Expression in actor training and development. Said work is based on the authoress's teaching experience and is done with the collaboration of Ernani Maletta. This project is built mainly on the proposals of Italian researcher Francesca Della Monica regarding the spacial dimentions of the voice and the study of the spoken word in drama, whereby the authoress describes her teaching experience in the last five years, succinctly divided into five moments. This analysis allowed the authors to identify the principles and procedures hereby presented as a contribution to studies regarding vocal action in dramatic training and development processes.

**Keywords:** Vocal Expression, Francesca Della Monica, Principles and methods, Actor training and development, Theatre.



## Uma informação inicial

Este artigo diz respeito diretamente à experiência docente de Istéfani Pontes da Costa. Por isso, em sua escrita preferimos usar predominante a primeira pessoa do singular, por meio da qual ela se refere, de maneira mais justa, à sua atuação como professora e às estratégias pedagógicas que propôs a seus alunos, principalmente ao longo dos últimos cinco anos. Ernani Maletta, seu colaborador nesta escrita, vem acompanhando seu percurso, tanto formativo quanto profissional, desde 2012, quando foi seu professor no Curso de Graduação em Teatro da EBA/UFMG pela primeira vez. Nessa ocasião, Pontes se integrou ao LiberaVox/CNPq - grupo de pesquisa sobre a vocalidade e a musicalidade da polifonia cênica, liderado por Maletta, por meio do qual conheceu as propostas de Francesca Della Monica, que viria a se tornar uma de suas principais referências quanto aos estudos vocais para a cena teatral.

Assim, em alguns trechos do texto, o uso da primeira pessoa do plural se justifica, na medida em que ambos compartilham determinadas afirmações que vão além da singularidade da atuação de Pontes. O mesmo se diz para o uso da voz passiva, pois, tendo em vista que certas proposições são fruto de um trabalho coletivo, julgamos mais justo não identificar um sujeito em particular.

## Contextualizando o tema

Desde o meu ingresso no curso de Graduação em Teatro da UFMG, no ano de 2010, confronto-me com o tema da voz no Teatro, que, com base na minha experiência como atriz e pesquisadora, apesar de ser considerado fundamental não se mostrou suficientemente sistematizado. A maioria dos cursos, pesquisas e textos aos quais tive acesso, de modo geral, possuíam seu foco no trabalho do movimento corporal do ator e no desenvolvimento de suas capacidades de atuação e improvisação. Mesmo que essas práticas incluíssem a emissão sonora da voz, quando o assunto se referia à expressão vocal do ator, na maioria das vezes, e com raras exceções, as técnicas e estudos me pareciam mais voltados para a voz *cantada*, em detrimento da sua voz *falada*, e eu não percebia uma atenção específica ao fenômeno vocal por meio de uma metodologia própria das Artes da Cena.

Então, com o intuito de sustentar a pertinência do trabalho vocal em todos os âmbitos do fazer teatral, mas de forma adequada aos princípios e às necessidades do Teatro, há alguns anos eu me propus investigar possíveis diretrizes que possam orientar os trabalhos de formação do ator por meio da minha atuação docente em disciplinas voltadas à Expressão Vocal, integrante dos currículos de cursos técnicos e livres de Teatro com os quais tive e tenho contato profissional. Assim, perguntei-me: quais seriam os princípios e os procedimentos no estudo da Ação Vocal que orientariam, substancialmente, a criação de estratégias pedagógicas para o trabalho do ator com a voz falada? A relevância desse assunto no campo do Teatro configura-se, então, na contribuição que representam as técnicas de Ação Vocal para potencializar os recursos didáticos nos processos de formação do ator.

A propósito do termo Ação Vocal, vale comentar que o conheci por meio da leitura do livro *Voz, Partitura da Ação*, escrito pela pesquisadora Lúcia Helena Gayotto. Nesse texto, a autora evidencia que a voz é um dos elementos ativos fundamentais para o ator e, por isso, deve

interagir com as situações cênicas sugeridas pelo texto, pela encenação e na relação com público. [...] Neste contexto, os enfoques do trabalho de voz - necessidades básicas para o palco, saúde dos atores e a construção dos personagens - fundem-se, sendo viabilizados e priorizados pela noção de que a voz é uma ação que faz diferença àquilo que está sendo encenado (Gayotto, 2015, p. 16).

A ideia de Ação Vocal é, hoje, amplamente difundida no que diz respeito ao trabalho vocal como elemento criativo na cena teatral.

Antes de iniciar a reflexão acerca da importância da Ação Vocal nos processos teatrais, faz-se necessário evidenciar sucintamente algumas propostas de Francesca Della Monica, que, neste artigo, é a principal referência. A propósito, cabe ressaltar que, em minha formação artística/acadêmica, dois outros pesquisadores - Helena Mauro<sup>1</sup> e Ernani Maletta - têm fundamental importância no que diz respeito ao trabalho vocal em cena, cujo detalhamento ultrapassaria os limites deste texto. Contudo, ambos se fazem presentes mesmo que implicitamente, nos princípios e procedimentos que serão apresentados.

---

<sup>1</sup> Helena Leite Mauro é artista, pesquisadora e professora, mestre pela Universidade Federal de Minas Gerais, com formação em Música, Teatro, além de estudos em Dança. Seu foco de pesquisa é a busca de um trabalho vocal que esteja integrado ao processo orgânico de atuação, considerando o ator em sua totalidade. Indicamos a leitura de sua dissertação de mestrado intitulada *A conexão orgânica corpo-voz-som em processo de atuação, com base em Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski*, 2011.



Della Monica, grande artista e pesquisadora italiana, é reconhecida por versar sobre a *problemática da voz*, priorizando a preservação da *identidade vocal* do sujeito fonador, em oposição ao trabalho predominantemente muscular e às técnicas voltadas a modelos estéticos específicos, características bastante comuns às escolas tradicionais de Canto Lírico, por exemplo. Destaca-se no meio musical pela peculiaridade da voz que possui, caracterizada por uma riqueza tímbrica, flexibilidade e força extraordinárias. Ela dispõe de um virtuosismo técnico capaz de realizar, com maestria, complexas passagens súbitas entre notas extremamente agudas e graves, fortes e suaves, e de um som áspero/gutural para outro leve/límpido. Consequentemente, construiu um percurso artístico de grande relevância, tendo sido parceira de músicos como John Cage - que compôs e adaptou alguns solos para sua voz -, Sylvano Bussoti, Aldo Clementi, Daniele Lombardi, entre outros. É também a representante oficial da Itália no âmbito da Instituição *Giving Voice of Wales*, um dos mais importantes organismos de pesquisa europeia sobre os estudos voltados à vocalidade (Maletta, 2011).

Dentre os vários princípios fundamentais da proposta de trabalho vocal de Della Monica, que se referem precisamente às necessidades do ator no que diz respeito à *criação*<sup>2</sup> Vocal cênica, destacam-se as dimensões espaciais da voz. A pesquisadora italiana evita se referir à ideia de *projeção vocal*, uma vez que a noção de *projeção* está diretamente ligada apenas à emissão frontal da voz. Della Monica propõe o termo *especialização vocal* para se alcançar a plena emissão sonora da voz - fenômeno que costumo compartilhar com meus alunos, dizendo-lhes que se está “lançando” a voz em um ângulo de 360º.

A primeira das múltiplas *dimensões espaciais* propostas pela artista italiana, envolvidas na Ação Vocal, é o *espaço físico*, seja ele *visível ou não visível*. A respeito disso, Della Monica e Maletta nos dizem:

O primeiro tipo de espaço ao qual todos são levados instintivamente a utilizar é o físico. Todavia, qualquer um de nós age em um espaço do qual se vê apenas uma parte: um espaço que parece ser aquele que a vista consegue alcançar. É como se o espaço real fosse apenas aquele que vemos. Porém, [...] podemos notar que os nossos sentidos e o nosso corpo percebem e estão inseridos em um espaço não visível aos olhos, mas real e fundamental, que é o espaço atrás de nós, acima de nós e aquele periférico no que diz respeito à vista (Della Monica; Maletta, 2015, p. 12).

---

<sup>2</sup> Neste artigo, exploramos o uso da vogal A maiúscula, no interior das palavras *criação*, *experimentação*, *especialização* e *visualização*, como uma forma de evidenciar a participação ativa vocal nos processos criativos.

No que diz respeito às outras dimensões espaciais, temos:

#### O espaço de relação

Um espaço, além daquele físico, inexoravelmente experimentado por nós, é o espaço de relação, que é designado e estabelecido no âmbito de uma ação do sujeito fonante que se conecta ao próximo, aos interlocutores. Esse espaço relacional pode ser simples ou complexo, em função da quantidade e da qualidade da interlocução. [...]

#### O espaço lógico-projetivo

Outro espaço fundamental na dinâmica vocal e gestual é, sem dúvida, aquele que se denomina lógico-projetivo, ou poético, ou seja, aquele determinado pela construção do discurso verbal, musical ou coreográfico. A complexidade das arquiteturas que compõem elementos simples, como palavra, som, gesto ou movimento, em sintaxe verbal, musical e coreográfica, de fato, envolve tempos e espaços de ações capazes de contê-las e representá-las.

#### O espaço da história e o espaço do mito

[...] Entende-se por espaço da história aquele em que a palavra, considerada sobretudo na sua peculiaridade verbal, age em uma dimensão do logos, não perturbada pelos afetos e emoções; [...] Outra coisa ocorre quando o elóquio submete-se ao terremoto das emoções, das paixões e quando a verbalidade cede o primado à extraverbalidade, isto é, quando o como se diz é mais importante que o que se diz. [...] As dinâmicas limitadas, da voz histórica, tornam-se hiperbólicas na voz mítica, envolvendo, juntamente ao espaço, as alturas e as intensidades.

#### A paisagem vocal

Ainda compondo a complexidade e a convivência de todos os espaços até agora apresentados, temos a paisagem vocal - expressão que se refere diretamente à paisagem sonora (soundscape) de Murray Schafer -, ou seja, o grande espaço que revela, de modo pessoal e subjetivo, as peculiaridades do nosso modo de perceber e conceber a fisicidade do mundo, a relação, a lógica, o mito, o pleno, o vazio, o tempo. Um espaço feito dos nossos "curtos circuitos" mentais, das nossas associações imaginativas, da nossa memória, da nossa "literatura" e da nossa "poesia". É a realidade desse último espaço que compreende e compõe todos os outros - sem, porém, homogeneizá-los - que determina a possibilidade e a verdade do nosso gesto vocal, sua amplitude, sua velocidade, a sua qualidade energética (Della Monica; Maletta, 2015, p. 13-17).

Segundo Della Monica, nosso corpo (incluindo a sua produção vocal) é capaz de se ampliar/espacializar de uma forma extraordinariamente maior quando visualizamos mentalmente essas dimensões/espaços e desejamos ocupá-los plenamente com nossa manifestação vocal, alcançando todos os possíveis interlocutores. Para ela, o propósito de alcançar os interlocutores e a *visualização* de imagens são pontos-chaves para o trabalho com a voz falada e, posteriormente, com o texto. No que diz respeito aos interlocutores possíveis, julgamos importante ressaltar que Della Monica os identifica como *diretos* - isto é, aqueles a quem direcionamos nosso olhar -, ou *indiretos*, que são todos os outros com quem podemos nos relacionar, mesmo sem contato visual.

## Delineando uma proposta metodológica para a disciplina Expressão Vocal

Com base em leituras de textos de diversos pesquisadores da voz e da cena, nas entrevistas com Ernani Maletta, Francesca Della Monica, Helena Mauro que realizei para minha monografia<sup>3</sup> defendida em 2015, bem como em minha experiência como professora de Expressão e Técnica Vocal no curso técnico de Teatro do Cefart/Palácio das Artes<sup>4</sup> e nos cursos livres de Teatro da ELA/Arena da Cultura<sup>5</sup>, esbocei uma possível organização dos processos metodológicos que foram por mim desenvolvidos ao longo dos últimos anos, por meio dos cinco momentos que se seguem.

### Primeiro momento

Por meio de jogos teatrais, nos termos da metodologia proposta por Viola Spolin, pretende-se desenvolver a noção da presença cênica, jogo coletivo e os aspectos vocais individuais em relação ao espaço, ao colega e à situação de jogo. São enfatizadas as construções de ações vocais e as descobertas de vocalidades extracotidianas durante o jogo. Tendo em vista que, para desenvolver habilidades referentes à Ação Vocal, o aluno-ator precisa experimentar a liberdade criativa, os jogos teatrais se revelam uma excelente estratégia. A Profa. Ingrid Koudela, quando se refere à sugestão de Spolin de “que o processo de atuação no teatro deve ser baseado na participação em jogos”, ajuda-nos a ratificar essa afirmação:

Por meio do envolvimento criado pela relação de jogo, o participante desenvolve liberdade pessoal dentro do limite de regras estabelecidas e cria técnicas e habilidades pessoais necessárias ao jogo. À medida que interioriza essas habilidades e essa liberdade ou espontaneidade, ele se transforma em um jogador criativo (Koudela, 2013, p. 43).

---

<sup>3</sup> Monografia apresentada para a conclusão do Curso de Teatro da EBA/UFMG em 2015, intitulada *O estudo de texto no Teatro a partir das pesquisas de Helena Mauro, Ernani Maletta e Francesca Della Monica: princípios e procedimentos para os processos de formação do ator*.

<sup>4</sup> Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado, fundado na década de 1970 e sediado no Palácio das Artes, em Belo Horizonte/MG.

<sup>5</sup> Escola Livre de Artes Arena da Cultura, formato atual do reconhecido Programa Arena da Cultura, da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte/MG que desde 1998 tem como meta a descentralização cultural, oferecendo cursos e oficinas nas nove regiões administrativas da cidade.



Com os exercícios, tem-se o objetivo de investigar as características do jogo como potencializadores de elementos teatrais, tais como: relação, comunicação, espontaneidade, organicidade, verossimilhança, desejo/escolha/necessidade, voz falada, voz cantada, palavra, timbre, desbloqueio mental etc.

Fundamentando o planejamento das aulas também na metodologia de Viola Spolin sob a perspectiva dos *Jogos Improvisacionais*, são propostos exercícios que agem como disparadores e aguçadores do trabalho vocal, uma vez que, ao colocar o corpo “em função” do jogo, despertam-se possibilidades de uso da voz no espaço, como vocalizações, sonoridades e palavras (Spolin, 2005). Esses jogos se iniciam com vocalizações e se finalizam com o uso da palavra, pois penso que essa sequência colabore para uma melhor compreensão da relação corpo/palavra/comunicação em cena, uma vez que a voz se entrelaça na ação cênica com mais propriedade, consciência e uma interlocução real.

Também neste momento, chamo a atenção dos alunos para que busquem alcançar, com sua manifestação vocal, todos os possíveis *interlocutores*, que, como vimos, Della Monica identifica como diretos e indiretos.

### Segundo momento

Praticam-se exercícios sobre as *dimensões espaciais da voz*, segundo as bases filosóficas de Francesca Della Monica, associados a *jogos de exaustão*, embasados nas pesquisas de Jerzy Grotowski. Segundo esse grande mestre, ao se chegar em situações físicas limítrofes, cria-se um ambiente propício para a atuação, sendo este uma porta de entrada para as energias potenciais que se encontram “paralisadas” dentro de cada um.

Como nos ensina o mestre polonês, exercícios e jogos que proporcionam ao aluno acessar um estado de limite da exaustão física possibilita uma imersão em si mesmo e uma busca de algo que lhe seja pessoal, uma vez que as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis. Trata-se da prática de “queimar energia” do corpo e se libertar do pensamento racional, para então se atuar no campo do intuitivo. Tatiana Motta Lima, em seu livro, citando François Kahn<sup>6</sup>, apresenta-nos uma possível explicação para os termos “queimar energia” e “exaustão”:

---

<sup>6</sup> Ator e diretor francês, que trabalhou com Grotowski no Teatro Laboratório de 1973 e 1980.

*Queimar energia* estava relacionado, então, tanto a um tempo longo de dedicação ao trabalho, a uma ação, quanto também “ao fato de se estar consciente do que se passa”. Segundo Kahn, “o cansaço faz com que o controle mental se transforme, deixa passar mais facilmente uma série de coisas: a intuição, a intuição física... O cansaço é um elemento que permite encontrar certas coisas, com a condição de estar consciente do que se passa; isso é sempre importante, estar consciente. Manter a consciência é a chave”. [...] Mas não há dúvida que a exaustão colocava o participante em um lugar de risco, de desafio e de superação (Motta Lima, 2012, p. 269-270).

Opto por essa prática como ambiente de experimentação corporal (tanto do movimento do corpo pelo espaço quanto da produção sonora vocal) para descobrir e explorar novos lugares da voz, qualidades vocais e timbres. O objetivo é que o aluno se desafie a descobrir as regiões míticas da voz, explorar lugares fora da zona de conforto, sair do seu lugar comum e buscar um corpo extracotidiano que produza um som vocal também extracotidiano. Estudamos esse processo, que eu nomeio de *o despertar da voz*, por meio de dois direcionamentos:

1. Construções corporais não racionais, em que se busca a interação do movimento do corpo com a produção de sons, palavras, ritmos, ações, aspectos verbais e não verbais do discurso, ao mesmo tempo em que se investigam a comunicação e suas formas de relação com o jogo. Investiga-se o oposto da construção lógica e pragmática do pensamento racional, ou seja, trata-se de uma investigação que se baseia na subjetivação e na intuição corporal.
2. O estudo de timbres gutural, metálico, anasalado, oral, entre outros, produzidos em regiões agudas e graves, através do jogo com a palavra, bem como a descoberta de possibilidades de características que identifiquem, singularizem cada voz, ou seja, evidenciem *como é* a voz de cada aluno: como ela se transforma, para onde ela vai no corpo e no espaço, o que ela sugere etc. A respeito disso, Della Monica sempre reitera nas oficinas e laboratórios que ministra: “A voz é *quem* você é, *como* você é, e *como* você se expressa no mundo; com seus defeitos e qualidades. Sua voz é você. A sua voz nos conta sobre você e o que ela representa...”<sup>7</sup>. Essa é uma das formas pelas quais Della Monica aborda a ideia da *identidade vocal*.

---

<sup>7</sup> Anotações de Workshops que Della Monica conduziu no Brasil entre 2012 e 2015, intitulados: *A dimensão espacial e gestual da voz - Módulos I e II*, e *Módulo Aprofundamento para Professores*.

Ainda neste momento, pela intensidade exaustiva das aulas com jogos, intercalo-os com os exercícios propostos por Della Monica em suas oficinas e laboratórios que, em sua maioria, são compostos pela emissão de vogais e fonemas, em progressões cromáticas de trechos das escalas diatônicas menores e maiores. A emissão sonora vocal é associada a uma ação corporal de expansão, que traduz as diversas imagens mentais, suscitadas por Della Monica, relativas à espacialização da voz. Esses exercícios possuem duas formas: a emissão sonora pode ser contínua - como no *legato*, que Della Monica denomina “linha” -, ou intermitentes, em *staccato*, por ela denominada “ponto” (Vianna, 2014).

### Terceiro momento

Exercícios e jogos práticos são propostos para que se desenvolvam parâmetros, habilidades e recursos que atuam na obtenção das diversas qualidades vocais, tais como: respiração, altura, volume, ritmo, timbre, intencionalidades, velocidades, pausas, silêncios, ações, subtexto, pontuação, imagem e sentido etc. Esses exercícios são baseados na minha experiência formativa e criativa, que inclui, além das propostas de Della Monica, Maletta e Mauro, os ensinamentos de outros pesquisadores que se dedicam ao estudo teatral e vocal, como Grotowski (1987) e Eugenio Barba (1995), quanto ao *treinamento energético do ator*; Pereira (2015), que desenvolve exercícios lúdicos para a formação vocal do ator; e Schafer (1992), que apresenta a noção de “paisagem sonora” e de sonoridades ordinárias.

Com esses exercícios, objetivamos trabalhar a descoberta dessas qualidades no movimento do corpo e sua produção sonora vocal, além de experimentar as suas possíveis relações com outras ações da criação cênica. Durante a prática, os alunos experienciam e ordenam essas qualidades na ordem que desejarem, criando múltiplos significados cênicos e ampliando as possibilidades do discurso na cena.

### Quarto momento

Processos de criação e expressão cênicas são investigados, com foco na composição de uma cena pessoal de cada aluno, por meio de textos teatrais clássicos, dramaturgias contemporâneas e/ou textos de nossa autoria. Com base no estudo desenvolvido ao longo dos três momentos anteriores, os alunos serão instigados a utilizar suas descobertas pessoais como motor de criação cênica, fazendo uso de qualidades vocais para a composição. Nesse processo, será valorizado o aprofundamento na significação das falas, das ações vocais e das

concepções de cenas, tornando-as orgânicas, verdadeiras, potentes, carregadas de signos e buscando o entendimento pleno do texto/palavra.

#### **Quinto momento**

Roda de conversa, que é proposta ao final de todas as aulas ministradas, para discutirmos e refletirmos sobre os exercícios praticados. As perguntas geralmente feitas aos alunos são: de que forma o exercício modificou a sua Ação Vocal hoje? Como o seu corpo e sua voz estavam no início da aula e como estão ao final? Os jogos atingiram os objetivos desejados? Em caso negativo, quais seriam as suas sugestões? Por exemplo: o que faltou ou que poderia ser aprimorado na aula, no jogo ou em você para que conseguisse realizar o exercício de uma forma interessante?

Essas são perguntas essenciais para mim, pois, a partir delas e por meio das reflexões, dúvidas e sugestões dos alunos, posso modificar continuamente os planos de aula, perceber o que faltou em minha didática e o que eu precisaria fazer nos planejamentos dos jogos para melhorar as próximas aulas, bem como avaliar minha atuação como docente.

#### **Concluindo com a apresentação dos possíveis princípios e procedimentos investigados**

O aperfeiçoamento, a análise e a contínua sistematização dessa proposta metodológica, acima descrita, estendeu-se por alguns anos e, ao longo desse processo, percebi em meus alunos uma significativa mudança em relação às suas percepções quanto ao trabalho vocal. Em nossas rodas de conversas ao final das aulas, sempre recebi considerações pertinentes a respeito dos exercícios vocais e sobre como estes os auxiliavam em certas dificuldades que possuíam no que diz respeito aos seus limites e à espacialização da própria voz.

Tendo em vista a complexidade desse tema e sua análise, há muito ainda o que investigar. Contudo, concluo este artigo destacando a seguir os princípios e procedimentos que já considero possível elencar como fundamentais, como primeiros resultados da pesquisa até então realizada.



**Princípios:**

1. ter consciência dos parâmetros e recursos corporais que constituem e alteram o fenômeno sonoro vocal;
2. fazer uso de imagens associadas à emissão sonora vocal, como um procedimento fundamental, para ampliar o sentido e as possibilidades comunicativas da palavra;
3. ter consciência da *espacializAção vocal*, durante a emissão sonora vocal, a partir do estudo das diversas *dimensões espaciais da voz*;
4. evidenciar a Ação Vocal como uma das vozes da polifonia cênica, igualmente importante nos processos de criação teatral - e mesmo em vocalizações nas quais a palavra não se encontra explícita;
5. experimentar, explorar e descobrir as potencialidades da voz por meio das orientações que são propostas pelos jogos teatrais, em um espaço de experimentação livre e sem julgamentos;
6. ter consciência da relação do corpo com o espaço no qual se está emitindo o som da voz, bem como da presença dos interlocutores diretos, indiretos, a fim de que aquele que fala (ou emite outro tipo de vocalidade) possa alcançar um maior número de espectadores no espaço que ocupa;
7. possuir noções básicas de gramática (semântica e sintaxe) do idioma no qual o texto foi escrito.

**Procedimentos:**

1. exercícios que trabalhem com a estrutura/construção de ações vocais em jogos teatrais coletivos e individuais;
2. jogos teatrais que estimulem a vocalização e grunhidos diversos, em relação com o espaço e com os interlocutores em jogo;

3. jogos teatrais que estimulem a comunicação não lógica com os interlocutores em jogo, em relação com o espaço em sua totalidade - como, por exemplo, o *grammelot*<sup>8</sup>;
4. jogos teatrais que estimulem a comunicação por meio do uso da palavra/texto, considerando-se todo o espaço e todos os interlocutores em jogo;
5. exercícios que associem o texto a movimentos corporais e verbos de ação;
6. jogos de exaustão que provoquem nos alunos a criação de imagem/memória, que possam ser resgatas no momento da criação do seu discurso de atuação;
7. exercícios que promovam a sensibilização do corpo dos atores, para que percebam as mudanças corporais durante a emissão sonora vocal;
8. exercícios que estimulem a compreensão da noção de espacialização de forma sensorial;
9. exercícios de ação/reação e escuta, que estimulem a consciência de aspectos sonoros importantes para a fala.

A experiência acumulada permitiu-me perceber a grande potencialidade que existe na inter-relação das propostas de Francesca Della Monica com os exercícios coletivos, jogos teatrais e jogos improvisacionais. Em minha prática como docente, pude perceber que há circunstâncias que favorecem a combinação dessas metodologias: o jogo coletivo, espontâneo e livre de julgamento aliado à ampliação das potencialidades da voz, suas *dimensões espaciais* e qualidades sonoras no processo de *experimentação* vocal. Ao combinar essas metodologias e propor caminhos de ensino-aprendizagem no Teatro, expande-se a discussão sobre a importância da prática e do domínio vocal durante a fala do ator em cena e o seu ensino, bem

---

<sup>8</sup> Segundo Dario Fo, “*Grammelot* é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell’art* e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam *gramlotto*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo” (FO; RAME, 1999, p. 97). De fato, nesse trabalho acima referido, há a substituição de palavras reconhecíveis por sons de diferentes formatos que, mesmo similares aos fonemas dos idiomas conhecidos, criam um idioma inexistente. Como nos diz Fo, na criação dessa linguagem torna-se imprescindível o uso de todo o corpo para se fazer entender, já que as palavras no *grammelot* nunca têm significado em si: o sentido das palavras e das frases só poderá ser entendido pelo conjunto de entonação, ritmo da fala, ações do corpo, linguagem corporal, volume e intensidade dos sons.

como se discute acerca da reverberação dos resultados aqui apresentados no processo de experimentação e criação cênica.

## Referências

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

DELLA MONICA, Francesca; MALETTA, Ernani. **Os espaços que promovem uma dramaturgia da ação vocal**. In: VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, Universidade de Brasília, v.14, n. 1, pp. 09-18, janeiro-junho de 2015.

FO, Dario; RAME, Franca (organização). *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Plexus, 2015.

GROTOWSKI, Jerry. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2016.

MALETTA, Ernani de Castro. **A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal**. Revista Urdimento, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 01, n. 22, pp. 39-52, julho de 2014.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação/Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. Tese (Doutorado em Educação).

MALETTA, Ernani de Castro. *Estratégias pedagógicas polifônicas para a formação do ator*. Belo Horizonte, 2011. Relatório de pesquisa e de atividades complementares (Pós-Doutorado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

MAURO, Helena Leite. *A conexão orgânica corpo-voz-som em processo de atuação, com base em DelsArte, Dalcroze, Artaud e Grotowski*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes).

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012

---

Istéfani Pontes da Costa; Ernani de Castro Maletta.

A Ação Vocal em Jogo: possíveis estratégias metodológicas para a disciplina de Expressão Vocal no Teatro. Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 01, nº 01, janeiro-junho/2020 - pp. 08-21.

Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

PEREIRA, Eugenio Tadeu. *Práticas lúdicas na formação vocal em Teatro*. São Paulo, HUCITEC. 2015.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SPOLIN, Viola. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SPOLIN, Viola. *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIANNA, Ana Faria Hadad. *A Arqueologia do trabalho vocal proposto por Francesca DellaMonica*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes/ Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes).

Artigo recebido em 15/05/2020 e aprovado em 13/06/2020.

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

---

<sup>i</sup> Istéfani Pontes da Costa - atriz e pesquisadora teatral, possui como foco de pesquisa a *Ação Vocal*, investigada especialmente nos processos de criação de espetáculos teatrais e em sua atuação como professora de Expressão Vocal. Licenciada na graduação em Teatro da UFMG e no tecnólogo do Teatro Universitário da EBAP/UFMG, aprofundando seus estudos com Francesca Della Monica, em Firenze, na Itália. Ofertou cursos e oficinas de Teatro e, atualmente, é professora de Expressão Vocal no Cefart/Palácio das Artes e na Escola Livre de Artes/Arena da Cultura, ambos Belo Horizonte/MG. [istefani.pontes@gmail.com](mailto:istefani.pontes@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5006309005754406>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6080-7573>

<sup>ii</sup> Ernani de Castro Maletta - diretor cênico e musical, ator, cantor e professor da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutor em Educação pela FaE/UFMG, dedica-se principalmente à vocalidade e à musicalidade próprias da cena teatral. Em 2016, lançou o livro *Atuação polifônica: princípios e práticas*, em que apresenta seu pensamento sobre a ideia de polifonia cênica, aliada à sua experiência, por três décadas, voltada à formação e à criação cênica. É reconhecido pela intensa participação na criação teatral em âmbito nacional e internacional. Atua ativamente na Itália, tanto na criação quanto na formação artística, ao lado da artista e pesquisadora italiana Francesca Della Monica, tornando-se o primeiro brasileiro a participar da criação de tragédias gregas no *Teatro Greco di Siracusa*, um dos mais importantes espaços da arquitetura teatral do ocidente. [ernanimaletta@gmail.com](mailto:ernanimaletta@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0026506533871929>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4026-1446>

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



---

Istéfani Pontes da Costa; Ernani de Castro Maletta.

A *Ação Vocal em Jogo*: possíveis estratégias metodológicas para a disciplina de Expressão Vocal no Teatro. Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 01, nº 01, janeiro-junho/2020 - pp. 08-21.

Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

# O Método Herz de Técnica Vocal: os primeiros movimentos de uma pesquisa

Leticia Carvalho <sup>i</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil <sup>ii</sup>

## Resumo - O Método Herz de Técnica Vocal: os primeiros movimentos de uma pesquisa

O presente artigo traz apontamentos iniciais do projeto de pesquisa sobre a metodologia desenvolvida pela professora Angela Herz, ao longo de seus mais de 30 anos de prática de pesquisa sobre a voz. O texto traz apontamentos sobre a Bioenergética de Alexander Lowen e a Antiginástica de Thérèse Bertherat, que inspiraram Herz no início de sua trajetória de investigação. São apresentados, de forma introdutória, alguns fundamentos do Método Herz, que se apoia na percepção e mobilização das energias vitais do corpo.

**Palavras-chave:** voz, técnica vocal, método, canto, Angela Herz.

## Abstract - The Herz Method of Vocal Technique: the first movements of a research

This article is about the first steps of the research on the methodology developed by Angela Herz, during her more than 30 years of practice on voice. The text includes notes on Alexander Lowen's Bioenergetics and Thérèse Bertherat's Antigymnastics, which inspired Herz at the beginning of her research trajectory. Some fundamentals of the Herz Method are presented, in an introductory way, which is based on the perception and mobilization of the vital energies of the body.

**Keywords:** voice, vocal technique, method, singing, Angela Herz.



## Introdução

O cenário é a sala de aula Nelly Laport, também conhecida como Sala Branca<sup>1</sup>, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Estamos na década de 70. Nossa personagem central chama-se Ângela e é aluna da graduação em Artes Cênicas da universidade citada. Ela está na faixa dos seus 20 e poucos anos, e trabalha como cantora profissional. Participa de muitas gravações para *jingles* de comerciais e coros de discos, o que exige dela uma grande versatilidade de sons vocais.

A formação vocal/musical de Ângela tinha se dado, até então, em aulas de canto lírico que propunham vivências e exercícios que ela não identificava no uso profissional que vinha fazendo com seu canto nas gravações e nos shows em que participava. Com isso, Ângela tinha muito receio de estar forçando o aparelho fonador por conta das “muitas vozes” que era convidada a fazer, principalmente nas gravações de *jingles*, onde são muitos os personagens vocais que aparecem.

A moça está sempre com a intenção de proteger sua voz por considerá-la frágil, sempre propensa a inflamações de garganta, dores e esforços. A forma que ela encontrou para esta proteção fez com que ficasse conhecida pelos colegas e professores por sua característica em falar com “vozes diversas”. De tempos em tempos, Ângela descobria uma forma de falar, uma sonoridade que parecia trazer alívio ao ato da fonação e ficava falando daquela forma, até perceber que estava fazendo força novamente. Aí então, mudava a organização mais recente em prol de um novo conforto, e aparecia uma “nova voz”.

Certo dia, na Sala Branca, por conta de uma rearrumação da grade de disciplinas feita às pressas por causa da ausência de um professor, a turma de Ângela teve duas aulas de expressão corporal seguidas, com diferentes professoras (a saber: Ausonia Monteiro e Nelly Laport), onde trabalharam movimentos, deslocamentos, intensidades, tônus e organizações diferentes dos padrões corporais cotidianos conhecidos.

Ao final da segunda aula, como de costume, a professora fez um círculo para que os estudantes comentassem suas experiências, sensações, inquietações que teriam aparecido a partir da vivência proposta. A grande surpresa se deu quando Ângela foi falar seus comentários. Os colegas olhavam para ela surpresos e ela não entendia o porquê. Foi então

---

<sup>1</sup> Na verdade, esse era o nome da sala na época a que estamos nos referindo. O nome Nelly Laport foi dado posteriormente, em homenagem à professora com este nome.

que ela percebeu, a partir da sinalização dos demais, que o aspecto não-verbal de seu comentário era o que chamava à atenção. Aparecia uma voz relaxada, encorpada, “espontânea”, que nunca tinha sido ouvida.

A menina Ângela dessa história tornou-se a pesquisadora e professora de voz e canto Ângela Herz, atuante no Rio de Janeiro desde a década de 80 e tendo sido fundamental em processos de pesquisa vocal de importantes artistas, companhias de teatro e espetáculos teatrais e musicais desde então.

A partir do episódio ocorrido naquele dia na Sala Branca da UNIRIO, Herz interessou-se pelos aspectos energéticos/corporais que liberaram seu corpo e fizeram a voz poder ocupar, com mais tranquilidade e menos esforço (independente de um desejo consciente naquele momento), o espaço dentro e fora daquele corpo. Começou ali uma investigação pessoal para que seu corpo pudesse encontrar caminhos diferentes daquelas “adaptações” que vinha fazendo. Herz percebeu que precisava pensar seu próprio trabalho vocal de uma forma diferente da formação de canto lírico que havia vivenciado até então.

Foi em busca de referências e identificou-se com princípios da Bioenergética, de Alexander Lowen, da Antiginástica de Thérèse Bertherat, dos quais falaremos brevemente, e foi experimentando nela mesma se e como conseguiria refazer caminhos que a levassem às mesmas sensações.

Assim começou a trilhar, passo a passo, o que hoje chama de Método Herz e que o presente texto se propõe a apresentar ao leitor.

## Bioenergética

A bioenergética é baseada no trabalho de Wilhelm Reich (1897-1957), que foi professor e terapeuta de Alexander Lowen (1910-2008). Lowen foi quem escreveu e sistematizou o que conhecemos sobre a bioenergética.

Dentre muitas outras características analisadas por Lowen, os princípios que interessaram a Herz e despertaram pistas para o desenvolvimento de seu método foram o papel que o corpo deve desempenhar em qualquer teoria da personalidade.

Atravessar a vida com o coração encarcerado é como fazer uma viagem transoceânica trancado no porão de um navio. Todo o significado, a aventura, a excitação e a glória de viver estão longe de poderem ser vistos e tocados. A bioenergética é uma aventura de autodescoberta. Ela difere de formas similares de exploração da natureza do ser por tentar e perseguir o objetivo de compreender a personalidade humana em termos de corpo humano. [...] Minha posição é que os processos energéticos do corpo determinam o que acontece na mente, da mesma forma que determinam o que acontece no corpo (Lowen, 1982, p. 39).

Assim, o corpo como unidade estava definido como terreno de investigação, bem como as experiências e sensações que nele fossem vivenciadas, as experiências encarnadas. Todo trabalho de Reich se baseava na compreensão aliada ao sentimento. Segundo ele, não é possível mudar um padrão de comportamento apenas com a informação, é preciso uma autodescoberta que conecte o que a mente entende com o que o corpo vive/sente.

Desde que o corpo com vida inclui a mente, o espírito e a alma, viver a vida do corpo inteiramente significa ser atento, espiritual e nobre. Se tivermos alguma deficiência em qualquer um destes aspectos do nosso ser, significa que também não estamos inteiramente com nosso corpo. Costumamos tratar o corpo como instrumento ou máquina. Sabemos que, se ele falhar, nós estaremos em apuros. [...] Nós não estamos identificados com o nosso corpo; na realidade, nós o traímos (Lowen, 1982, p. 37).

A bioenergética, como técnica terapêutica, se propõe a ajudar o indivíduo a reencontrar-se com seu corpo e retomar sua natureza primária que se constitui na sua condição de ser livre. Liberdade, segundo esta corrente de pensamento, é a “ausência de qualquer restrição ao fluxo de sentimentos e sensações”.

Esta noção de liberdade vai nos acompanhar mais para a frente, será bastante lembrada como um dos pilares que alicerçam o Método Herz. Cito aqui um episódio narrado por Lowen especificamente sobre uma experiência com uma aula de canto para que também sirva de apontamento sobre o caminho que vamos traçar para a compreensão do Método.

[...] Conheci uma professora de canto familiarizada com conceitos de bioenergética e com o papel que a voz desempenha em termos de auto-expressividade. [...] Sempre tinha desejado cantar, mas jamais o fizera. Tinha medo de que minha voz fraquejasse e que eu começasse a chorar. Ninguém em minha família cantava quando eu era criança. Assim, decidi tomar aulas de canto com esta professora para ver o que seria possível. Ela assegurou-me de compreender meus problemas e, já que as aulas seriam particulares, não haveria o menor problema em chorar caso sentisse vontade. Fui para a aula com uma excitação considerável. [...] Deixei-me ir sem reservas. Comecei a andar pela sala e a encenar o canto. Minha voz ficou mais solta. Num certo momento, emití um som que saiu tão naturalmente, tão cheio, que parecia que eu era o som, que o som era eu. O som reverberou através de todo meu ser. Meu corpo permaneceu num estado contínuo de vibração. Para minha surpresa, não senti vontade de chorar nem uma vez. Simplesmente me abri e deixei a coisa acontecer. Eu sabia que poderia cantar, pois alguns sons tinham uma qualidade musical muito bonita. Quando deixei a aula, senti uma alegria intensa só vivida em muito poucas ocasiões (Lowen, 1982, p. 99).

## Antiginástica

A antiginástica é também conhecida como Método Thérèse Bertherat, nome da sua criadora, a fisioterapeuta francesa que viveu de 1931 a 2014, e escreveu cinco livros sobre o método. O mais conhecido chama-se *O corpo tem suas razões: Antiginástica e consciência de si e, nele*, Bertherat trata o corpo como a nossa casa. O subtítulo dado à Introdução do livro é: *O seu corpo - essa casa onde você não mora*.

Bertherat nos diz então que em nosso corpo estão gravadas todas as nossas experiências desde os primeiros meses de vida, quando recebemos os comandos sócio-culturais que vão nos moldando. Na nossa casa-corpo, diz a autora, as paredes – que são nossos músculos – ouvem tudo e nada esquecem.

Na rigidez, crispação, fraqueza e dores dos músculos das costas, pescoço, diafragma, coração e também do rosto e do sexo, está escrita toda a sua história, do nascimento até hoje. Sem perceber, desde os primeiros meses de vida, você reagiu a pressões familiares, sociais, morais. 'Ande assim. Não se mexa. Tire a mão daí. Fique quieto. Faça alguma coisa. Vá depressa. Onde vai você com tanta pressa?'. Atrapalhado, você dobrou-se como pode. Para conformar-se, você se deformou. Seu corpo de verdade - harmonioso, dinâmico e feliz por natureza - foi sendo substituído por um corpo estranho que você aceita com dificuldade, que no fundo você rejeita (Bertherat; Bernstein, 1987, p. 12).

A antiginástica vale-se de pensamentos sobre as leis do corpo como a anatomia, a fisiologia, a embriologia e a neurologia e propõe movimentos naturais, simples, em busca de uma percepção ampliada deste corpo assim como a descoberta das marcas das experiências vividas nas articulações apertadas, nos músculos às vezes encurtados, travados, enfraquecidos ou enrijecidos. A antiginástica trata o indivíduo como uma unidade psicofísica e, dessa forma, ao movimentar um músculo, a pessoa movimenta também os registros emocionais que estão gravados no corpo. Assim, a busca do equilíbrio na postura física é também refletida na postura emocional.

Nosso corpo somos nós. É nossa única realidade perceptível. Não se opõe à nossa inteligência, sentimentos, alma. Ele os inclui e dá-lhes abrigo. Por isso tomar consciência do próprio corpo é ter acesso ao ser inteiro... pois corpo e espírito, psíquico e físico, e até força e fraqueza, representam não a dualidade do ser, mas sua unidade. (os movimentos propostos no livro) nascem de dentro do corpo; não são impostos de fora. Não têm nada de místico ou misterioso. Têm por finalidade não que você escape a seu corpo mas sim que seu corpo não continue a escapar-lhe, junto com a vida (Bertherat; Bernstein, 1987, p. 14).

Podemos perceber, portanto, afinidades de pensamentos entre a bioenergética de Lowen e a antiginástica de Bertherat, ao tratar do corpo como terreno que registra e carrega marcas das experiências do sujeito ao longo da vida. Percebemos também as especificidades de cada um: enquanto a bioenergética aponta para a importância da liberação do fluxo energético, a antiginástica vem por uma via anatômico-fisiológica indicar movimentos capazes de promover novas experiências. Agora, veremos como esses apontamentos levaram a caminhos onde Herz estruturou sua pesquisa sobre voz.

## Método Herz: fundamentos

A partir de sua experiência pessoal em sentir/ouvir uma voz livre que a vivência na Sala Branca proporcionou, Ângela Herz intuiu que a pesquisa deveria tomar o viés corporal a fim de criar um terreno onde essa experiência vocal fosse possível.

A bioenergética e a antiginástica forneceram, portanto, pistas que Herz foi testando em si mesma e em parceiras e parceiros de trabalho e, assim, fazendo suas conexões com os sons que ganhavam os corpos e o espaço.

O método Herz investe, antes de tudo, em um auto-contato corporal para que sejam identificados desconfortos e tensões que merecem atenção para a liberação do trabalho respiratório e, principalmente, da presença do que a professora vai chamar de fluxo. Para isso, a percepção e a conscientização da presença da energia vital pessoal são priorizadas em relação aos aspectos fisiológicos da fonação. É necessário admitir que a voz é muito mais do que uma produção mecânica do corpo. Há camadas de expressão que vão além da conscientização do funcionamento de músculos, tecidos, cartilagens. E, em seu método, Herz nos mostra que a partir dessa identificação e consciência das energias vitais no corpo, é possível propor uma mobilização consciente delas. Nas palavras de Herz:

Estou chamando de energia ou “energia vital pessoal” a um padrão de matéria sutil, inerente ao ser humano, individualizado e capaz de ser identificado pela sensibilidade. Essas energias têm a potencialidade de transmitir informações da sua fonte emissora, sejam elas de ordem física, emocional, sentimental e/ou mental. Comumente esses padrões são identificados e traduzidos através de expressões tais como “carisma”, “axé”, “élan”, “brilho” ou “luz própria”. A energia vital pessoal pode ser entendida como veículo de uma “tradução não-verbal de um estado pessoal



particularizado”. Essa energia, que é capaz de se expressar espontaneamente, pode ser orientada intencionalmente através de um foco específico, como o que usamos para mobilizá-la na produção vocal. O estímulo ao reconhecimento da presença desse tipo de energia em nossas vidas constitui um ponto fundamental para o meu trabalho (Herz apud Carvalho, 2019, p. 147).

Ao identificar e estimular a mobilização das energias vitais em cada indivíduo, Herz usa a ideia de *fluxo livre* para que possamos perceber as energias sendo veiculadas através da expressão sonora. Trata-se de uma percepção muito sutil, imaterial e, por isso, é muito difícil escrever sobre o assunto.

Herz sempre foi muito reservada sobre expor seu pensamento por entender que é muito fácil que haja compreensões equivocadas e até, por que não dizer?, preconceituosas sobre ele. Depois de mais de 35 anos trabalhando obstinadamente em suas pesquisas, dando aulas para mais de 800 pessoas ao longo desta trajetória, ela entendeu que poderia dividir comigo, que fui sua aluna por muitos anos e hoje sou professora e pesquisadora vinculada a uma universidade, a tarefa (ou missão) de abrir este método para a comunidade interessada tentando entender qual será a melhor forma - ou a forma possível - de fazê-lo. Neste momento, estou no meu primeiro ano da pesquisa de doutorado, pelo PPGAC da UNIRIO, cuja jornada será sobre essa missão tão especial. O presente texto pretende ser, apenas, uma breve exposição, em linhas gerais, do que a tese deverá desvelar cuidadosamente.

Voltando, pois, à noção de fluxo, Herz entende que, ao mesmo tempo que trata-se de algo de natureza sutil, todos acabam por percebê-lo, principalmente em sua ausência.

Eu traduzo “fluxo” como a identificação de um movimento contínuo e livre e que, mesmo sendo de natureza sutil, é sempre percebido de alguma forma. O fluxo é um condutor natural, que pode nos conduzir tanto para fora quanto para dentro dos nossos limites corporais (físicos, emocionais e/ou mentais) e nos dois sentidos, dependerá sempre de uma autorização íntima de entrega e disponibilidade. Uma vez esse fluxo livre manifestado, poderemos perceber, naturalmente, as nossas energias sendo veiculadas, revelando seus padrões e legitimando as intenções evocadas pelos textos cantados ou falados. A partir das considerações feitas aqui sobre as diferentes formas de energia, podemos entender a importância do fluxo para qualquer trabalho apoiado na expressão. No caso específico da produção vocal, o fluxo será percebido com muita facilidade, pois na sua ausência, nada soará tão consistente: o ator e/ou cantor que retiver o fluxo, mesmo não se apoiando numa compreensão como esta, vai perceber que “algo não aconteceu ou não foi bem”. É aquele caso: se “quem canta seus males espanta” e isso encerra uma verdade potencial, porque então, tanta gente teria problemas vocais devido à prática com o canto e com o trabalho no teatro? Com certeza, algo fundamental se perdeu e isso se estende, naturalmente, à vida de cada um. No contexto dos cantos de trabalho, nos folguedos do folclore, assim como nas brincadeiras infantis, não identificamos essas mesmas queixas e nem ouvimos o resultado delas. Na total entrega a cada uma dessas funções, cada individualidade disponibiliza o seu fluxo expressivo, sem censuras e ele, simplesmente, faz com que tudo aconteça de modo perfeito e natural (Herz apud Carvalho, 2019, pp. 147-148).

Gostaria de trazer ao diálogo com o que é apontado aqui por Herz, o que o diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) aponta em seu texto *A Voz*: “[...] os atores têm problemas e as pessoas comuns não têm. Os camponeses cantam também quando está frio ou quando chove, em campo aberto, até mesmo quando é fácil forçar a voz, cantam e não têm problemas” (Grotowski, 2007).

Grotowski aponta que os exercícios tradicionais de voz acabam trazendo bloqueios, por trabalharem com posturas corporais rígidas. Assim como o processo da respiração que, segundo o diretor polonês, não deve ser incentivado a nenhum treinamento se não houver nenhum problema que o professor de voz possa identificar. Trata-se de um processo orgânico, um saber do corpo, ele diz.

Herz compartilha do pensamento de Grotowski, acreditando que o corpo “sem impedimentos” sabe como deve respirar. “Essa respiração será sempre confortável e na proporção perfeita para suas necessidades”, ela diz. A intenção é que não pensemos no processo respiratório enquanto cantamos ou falamos. Exercícios de respiração devem ser propostos como uma preparação, um aquecimento, como ganho de espaços. Depois, é a mobilização de energia que ganhará a atenção, na manutenção do fluxo livre.

Certamente, reconhecemos bons cantores que se ressentem da falta desse fluxo, buscando aprimoramentos técnicos infundáveis e que nem sempre os conduzem para onde desejam. Mas existem outros, de igual competência técnica e que se apropriaram desse fluxo expressivo. Quando isso ocorre, é comum ouvirmos comentários do tipo: “os dois cantores são excelentes, mas fulano tem alguma coisa intraduzível, um carisma, uma força, sei lá: é diferente!”. E é mesmo. A voz do cantor, ator ou ator/cantor quando apoiada sobre um fluxo expressivo (que é entendido aqui como a soma da auto-licença do movimento do interno para o externo, com a disponibilidade para expressar emoções, sentimentos ou ideias) será capaz de legitimar o que quer que o indivíduo traduza cantando ou falando. Mas essa excelência não depende de uma decisão racional: será preciso um trabalho profundo sobre a escuta para explorar o auto-contato, promover o auto-conhecimento e assumir a auto-aceitação. É a busca de um movimento interno que seja capaz de gerar uma nova postura, diante de si mesmo e dos demais. Em busca do fluxo livre, necessitamos de uma atitude que não nos oferece meias-medidas: ou ela existe, ou não existe. Se ela existir, poderemos veicular qualquer padrão energético (entenda-se, qualquer expressão) e a disponibilidade do fluxo será a mesma, tanto para um pianíssimo quanto para um fortíssimo, para um grito de pavor ou para uma gargalhada, para um olhar ou para um salto. A qualidade e a quantidade de energia que o fluxo receberá numa determinada ação é que varia. Não devemos confundir o fluxo com o que ele manifesta (Herz apud Carvalho, 2019, pp. 148-149).

A citação de Herz transcrita acima, mostrando o rigor na busca e manutenção do fluxo, mostra mais uma vez a afinidade com o pensamento de Grotowski, em uma passagem do texto Resposta a Stanislavski, onde ele indica que as duas fugas para o artista são o diletantismo e a técnica, e é preciso ultrapassar esses dois *esconderijos*.

No primeiro período de minha atividade como diretor autônomo, compreendi que o disfarce atrás do qual o ator se esconde para evitar a sinceridade concreta e tangível é o diletantismo. Não se faz nada, mas se tem a convicção de fazer alguma coisa. Não mudei de opinião a esse respeito. Só que a técnica também pode servir como disfarce. Podemos dominar com o treinamento vários sistemas de capacidades, vários expedientes, podemos ser grandes mestres e hábeis malabaristas neste campo para mostrar a técnica mas não revelar a nós mesmos. Paradoxalmente, é preciso ultrapassar o diletantismo e a técnica. Diletantismo quer dizer falta de rigor. O rigor é o esforço para fugir da ilusão (Grotowski, 2001, p. 08).

A pedagogia própria que Herz desenvolveu ao longo dos anos de prática e pesquisa preocupa-se em propor um único desenvolvimento técnico vocal, tanto para a voz falada quanto para a voz cantada, a partir da identificação de um padrão de vitalidade específica, percebido em cada corpo, e que é capaz de transmitir informações da sua fonte individual. Considera a voz *a própria pessoa* e não, *parte dela*.

Começando pelo despertar da percepção e mobilização consciente da energia vital, que se apoia do fluxo respiratório mas não deve ser confundida com ele, o trabalho proposto pelo Método Herz remete o indivíduo a uma busca, um aprofundamento de si mesmo, a partir da exploração gradual de sua produção vocal sobre diferentes *ocupações ressonantes*.

Para isso, a professora criou referências através da esquematização de vários planos no espaço dentro e fora da estrutura física corporal que, através de suas intersecções, delimitam os espaços acústicos através de todo o corpo do vocalista. Com a continuidade da prática, a pessoa vai encontrar a capacidade de concentrar a energia sonora, focadamente, sobre esses pontos e assim pode identificar e reproduzir padrões acústicos de frequências mais ou menos definidas. Esses pontos vão ficando mais nítidos, quase materializados.

O esquema só faz sentido quando, depois de diversas vivências, a pessoa consegue não apenas mapear e acessar suas diferentes sonoridades, mas através delas se deslocar livremente sobre um mesmo plano. Aí sim, podemos observar, sobre uma mesma afinação, as mudanças de padrão energético obtidas através de um único e amplo movimento através de um plano. [...] Por ora, só a sensibilidade é capaz de discriminar isso. E nem pensamos aqui, nos fenômenos de “auto-ressonância emocional” com as ressonâncias exercitadas, descortinando ecos de memórias perdidas num tempo qualquer. Nesse método, a construção de um plano constitui o desafio de se imaginar e “plasmar” referências tanto verticais quanto horizontais que servirão para orientar a produção ressonante. Esses planos e suas intersecções irão se distribuir em diversas disposições através da estrutura corporal. No caso específico do plano frontal, ele estará bem à frente e perpendicular ao chão, próximo aos limites mais externos do nosso corpo (Herz apud Carvalho, 2019, p. 151).

## Experiência pessoal e o caminho pela frente

Devo dizer que, em minha experiência pessoal nas aulas com Herz, sempre experimentei uma grande libertação na experimentação das sonoridades propostas. Eram sons muitas vezes estranhos, totalmente diferentes dos que estamos acostumados a ouvir/buscar em aulas de canto que seguem um padrão mais conhecido, geralmente derivado de técnicas herdadas do canto erudito. Mais interessante ainda era perceber que o som que saía do meu corpo, trazia reverberações, associações e sensações diversas quando eu mesma o escutava de volta. As orientações traziam imagens quase concretas, como se fosse possível “enxergar” o fluxo de ar e o de energia que se transformam em energia sonora/identidade vocal, através do corpo. Um caminho de (re) conciliação do corpo e suas sensações para junto do pensamento.

São muitas as possibilidades de reação a esses sons. Herz fala que algumas pessoas experimentam desde um deslumbramento até uma rejeição inicial a um determinado contato sonoro. “E muitas sensações, evocação de ideias, resgate de memórias, liberação de emoções e motivações inesperadas. A cada prática exploratória nos expomos às nossas reatividades” (Herz apud Carvalho, 2019), ela diz.

O método proposto por Herz, na medida em que se apoia em uma busca de um autoconhecimento sem prévias expectativas, de sensações que nascem da experiência do próprio corpo/voz a partir de novas organizações, numa entrega corajosa e delicada, dialoga com o conceito de *trabalho sobre si*, cunhado por Constantin Stanislavski e, depois, desenvolvido por Jerzy Grotowski<sup>2</sup>. Vale frisar, portanto, que o interesse desta pesquisa sobre a sistematização de um método de ensino/aprendizagem de canto nas Artes Cênicas, tem relação com uma busca profunda e engajada do sujeito, com um trabalho solene sobre si.

O desejo de investigar, analisar e registrar o desenvolvimento do método de Herz para o ensino/aprendizagem do canto, em minha pesquisa de doutorado vem com a intenção de contribuir para clarear muitos termos que se fazem confusos, às vezes até discrepantes, entre os que vieram de um estudo formal da música, alguns da fisiologia, outros das artes cênicas. Neste processo que se inicia, a intenção é acompanhar como Angela Herz lidou com o trânsito

---

<sup>2</sup> Em linhas gerais, o conceito de *trabalho sobre si*, para os dois diretores citados, fala de um longo e rigoroso processo do sujeito em investigação sobre ele mesmo, na percepção de si mesmo e na potencialização de sua própria natureza criativa.

conceitual de áreas distintas na consolidação de seu método, de forma cuidadosa e com ênfase no que a expressão artística solicita em consonância com o que aquele indivíduo pode/quer encontrar, e não num percurso por ele mesmo. Isso demanda, tanto do atuante quanto de professores, uma escuta apurada e uma sensibilidade para saber no que focar e no que se pode abrir mão, durante o processo de pesquisa.

## Referências

BERTHERAT, Thérèse; BERNSTEIN, Carol. *O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

CARVALHO, Leticia. *Um Canto que é escuta*. Rio de Janeiro: Synergia, 2019.

LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. Tradução de Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1982.

GROTOWSKI, Jerzy. A Voz. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). *O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Sesc-SP/Perspectiva, 2007. pp. 137-162.

GROTOWSKI, Jerzy. *Resposta a Stanislavski*. [1969], tradução de Ricardo Gomes. Revista Folhetim nº. 09, 2001, pp. 02-22. Disponível em: <https://livrethos.files.wordpress.com/2013/05/folhetim9.pdf>. Acesso em 14 de maio de 2020.

Artigo recebido em 15/05/2020 e aprovado em 14/06/2020.

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

<sup>i</sup> Leticia Carvalho - cantora, atriz e pesquisadora da voz, do canto e da cena. Professora do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO, coordena o Projeto de Extensão Polifonia e é também doutoranda do Programa de Pós-graduação da mesma instituição. Participa do grupo de pesquisa Vocalidade & Cena. [leticia-carvalho@gmail.com](mailto:leticia-carvalho@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9006498635375667>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8355-8979>

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





## Poética da Escuta

Mirna Spritzer<sup>i</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRS, Porto Alegre/RS, Brasil<sup>ii</sup>

### Resumo - Poética da Escuta

O presente trabalho estuda as possibilidades da escuta como geradora de criação artística. Para tanto concebe a noção de Poética da Escuta. Por Poética da Escuta, entende a concepção da forma artística sonora que nasce da disponibilidade da escuta como estado que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa. E revela o som e o silêncio como acontecimentos no entre do dizer e ouvir. Discute a cena, a vocalidade, a peça radiofônica e as paisagens sonoras como células para vislumbrar corpo, sonoridade e escuta. Referencia-se nos pensamentos de John Cage, Paul Zumthor e Antonin Artaud entre outros.

**Palavras-chave:** Escuta, Vocalidade, Sonoridade, Arte Radiofônica, Poética da Escuta.

### Abstract - Poetics of Listening

This paper studies the possibilities of listening as a generator of artistic creation. To this end, it conceives the notion of Listening Poetics. By Poetics of Listening, understands the conception of the artistic sound form that is born from the availability of listening as a state that legitimizes the other and which constitutes vocality as a corporeal and unambiguous presence. Poetics that reverberates the perception of sensitive and active listening modes. And reveals sound and silence as events between saying and hearing. It discusses the scene, the vocality, the radio play and the soundscapes as cells to glimpse body, sonority and listening. It refers to the thoughts of John Cage, Paul Zumthor e Antonin Artaud among others.

**Keywords:** Listening, Vocality, Sonority, Radiophonic Art, Poetics of Listening.

## Poética da Escuta

Nós ouvimos dentro das palavras as coisas em suspenso, o mundo em suspenso nos nossos lábios, o instante falado, toda a matéria, todo o universo suspenso no instante da fala (Novarina, 2003, p. 20).

Antes de nascer, a criança ouve. Ouve seus sons, de seu corpo que vai nascendo aos poucos em meio à água, em meio aos sons filtrados pelo líquido. Sons de sua mãe, do corpo que lhe dá guarida. Ouve a música das vozes, ouve a passagem do mundo. Ouve antes de ver ou tocar.

Para Barthes (1990), a escuta é o sentido do espaço e do tempo, pois registra a aproximação e distanciamento das fontes sonoras. “A injunção de escutar é a interpelação total de um indivíduo a outro, coloca acima de tudo o contato quase físico desses dois indivíduos (pela voz e pelo ouvido): cria a transferência: ‘escute-me’ quer dizer toque-me, saiba que eu existo” (p. 222).

Escuta pressupõe o sentido de ouvir, mas vai além, entende o corpo disponível para o outro. Como possibilidade de legitimar o outro. Escuta como estado de criação. Como geradora de criação artística.

Poética em Aristóteles, Platão, Pareyson e Eco entre tantos autores a tratar desse importante conceito, é substantivo que revela reflexão estética, ato poético. Estudo das narrativas. Ciência do fazer poético. Um sistema estético. Um jogo de regras de cada obra. Como adjetivo traz a qualidade de ser ou provocar efeito como o da poesia. Também é possível diferenciar o poético do prosaico. Sendo o primeiro de caráter mais direto e o segundo mais complexo. O prosaico que é da ordem da vida, do cotidiano, do significado talvez. O poético que se permite dar voltas, ir ao sonho, soar.

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo. Cria outro. Convite à viagem, regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia, pelo desespero. Epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia, sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido. Filha do acaso, fruto do cálculo. Obediência às regras, criação de outras. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Um poema é uma obra (Paz, 1982. p. 15).

A escuta é, pois, neste trabalho, obra poética. É na qualidade da poesia que esta *Poética da Escuta* se apresenta. Nesta qualidade de criação. Neste lugar de escuta criativa. Ato de escuta.

Assim, por *Poética da Escuta*, entendo a concepção da forma artística sonora que nasce da disponibilidade da escuta como estado que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa. E que revela o som e o silêncio como acontecimentos no *entre* do dizer e ouvir. Parto então da ideia e do gesto de criação artística pela escuta.

Incluir, desse modo, o ato da escuta como fundamento da construção de narrativas do que somos e fazemos. Não apenas como humanidade, e, portanto, seres em relação, mas também como artistas em ação. Narrar o *entre* dos gestos artísticos.

Pôr-se à escuta como corpo. Corporificar o tempo da escuta como tempo que acolhe a possibilidade de contracenar.

## Escutar a cena

Deste meu lugar de origem, o palco, penso no espetáculo ao vivo, por exemplo, que nasce de sua proposta de escuta, ainda que se derrame por todas as suas qualidades. A cena contemporânea, em muitas obras, tem mostrado um novo foco sobre sua sonoridade, ou suas sonoridades. Concebe de forma mais ampla a noção de trilha sonora que não compreende apenas a música que pode ilustrar ou também narrar, mas que inclui as vozes diversas que jogam em cena, os sons aleatórios dos corpos em ação e ainda as condições acústicas de cada espaço cênico de apresentação. É notória a utilização de microfones e outras formas de mediação das vozes bem como a presença de projeções audiovisuais. Todos esses aspectos se constituem, em muitas experiências, como elementos pensados como complemento ou mais um elemento da obra cênica. Porém, pensa-se aqui em trabalhos em que é possível registrar escutas e sonoridades como geradoras do acontecimento cênico.

Da mesma forma, a potencialização da arte da performance traz consigo a valorização da arte sonora mais liberta da narrativa convencional e propensa a experimentações de diferentes fontes sonoras. Percebe-se assim, não apenas um apagar de fronteiras entre as

diversas manifestações artísticas, mas principalmente um atravessamento de escuta entre elas.

Bob Wilson e Heiner Goebbels, por exemplo, dois artistas sobre quem tenho me debruçado para pensar na obra artística que parte ou que leva em conta a sonoridade e a escuta como ponto de partida. Bob Wilson, encenador norte-americano bastante conhecido no Brasil, numa palestra em Porto Alegre, no evento *Fronteiras do Pensamento* em 2013, disse que teatro é a soma de cinema mudo e peça radiofônica, o que mesmo sendo bastante radical, revela uma concepção de sonoridade bastante explícita. Bob Wilson e Heiner Goebbels, são exemplos de apropriação da sonoridade para a cena não apenas como ilustração ou ênfase do acontecimento cênico, mas como o próprio acontecimento cênico. O acontecimento acústico sendo cena. Ambos os artistas, vindos da profunda vivência na ópera, reinventam teatro e ópera nos seus trabalhos. E as aproximam das artes sonoras, elas próprias pensadas a partir da dualidade de soar e ouvir. Goebbels, artista e professor alemão, referencia sua obra numa formação e trabalhos voltados para o rádio. Essa perspectiva do acontecimento acústico como fundamento da cena se propaga para as formas de dizer ou cantar, para as formas de escutar em cena ou fora dela.

E Antonin Artaud (1984), entra em cena para lembrar que as palavras, como o teatro devem ser deixadas livres para as vozes, para os corpos em gesto. Que palavras soam, que as vozes escutam. Em cena. Na cena. E então, clama,

Se nos voltarmos apenas um pouco que seja para as fontes respiratórias, plásticas, ativas, da linguagem, se relacionarmos as palavras com os movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras ao invés de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, sejam percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples como existem em todas as atores em cena, se isso se der a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva (Artaud, 1984. p. 152).

O clamor de Artaud por uma linguagem viva soa neste trabalho, novamente, como desejo de ocupar espaço nos corpos que ouvem e falam. De compreender a fala como poesia sonora. E, portanto, compositora de tempos e durações em que a escuta lhe traz o andamento. Obra viva quando habita corpos vivos porque intercambiando modos de reconhecer-se na arte de viver. Para o artista francês, vida e arte não prescindem de novos sentidos para os sentidos.

Sua concepção de um corpo artístico como um corpo sem órgãos (Artaud, 2019), deriva da ideia de corpo não como organismo cristalizado em funções, mas corpo como

estado, em movimento, com espaços entre as funções-órgãos. Esse mesmo espaço levado à criação artística que assim permite a lacuna para que o espectador possa criar a cena em seu próprio corpo. Escutar, desse modo, é deixar-se permeável ao outro. Seja o outro o espectador, partner de cena ou o espaço mesmo da encenação.

A cena, imaginada pela escuta, encarna modos de corporalidade mais plenos porque conectados com tempos diversos oportunizados pela pausa e pela atenção. Corpos em alerta à exterioridade da encenação e à interioridade de seu processo de criação.

Ouvir em cena é colocar-se no núcleo da ação. Ouvir a cena é ouvir a pulsação dos corpos em comunhão no aqui e agora do acontecimento teatral.

## A peça radiofônica

Dizer e ouvir são ações conjuntas e não apenas voz e audição. Na pesquisa que venho desenvolvendo nos últimos anos, que se debruça sobre estudos e práticas radiofônicas, pensar a escuta foi um caminho que se abriu para a reflexão e prática teatral. Na percepção da linguagem radiofônica como linguagem artística. Na reflexão sobre essa arte/meio que parte de ser ouvida, de ser como falha. Arnheim (1980), em seu célebre artigo *O elogio da cegueira*, refere-se à falta do olhar, falha essencial do meio rádio, como sua virtude uma vez que o som e o silêncio, ou sons e silêncios têm a capacidade de sensibilizar o ouvinte de forma a provocar suas fantasias e imaginação. Esta arte estaria assim “menos pronta” para o ouvinte.

Na ação da radiofonia está implícita a escuta. É no espaço do *entre* que a arte radiofônica acontece. Em sua mágica e inebriante qualidade de falar a muitos simultaneamente e a cada um numa expressão única. Singular porque o *entre* da escuta da arte sonora é mobilizado pelos corpos em sintonia, pela memória e repertório de cada ouvinte. Para Klippert (1980),

Sendo que o seu efeito peculiar reside em que ele transmite simultaneamente para milhares e para cada indivíduo que recebe por si. O rádio acopla uma tarefa individual a uma tarefa coletiva, fala ao sentido interior de cada um e procura o que há de humanamente comum em centenas de milhares de pessoas (p. 114).

Desse modo, a constatação do direcionamento da criação radiofônica da e para a escuta acendeu como um sinal de alerta, que revolvía minhas percepções de atriz de teatro onde nada é partido, mas sim total. Como Cage, “eu diria simplesmente que teatro é algo que

engaja tanto o olho como o ouvido. Os dois sentidos públicos que são a visão e a audição” (apud Heller, 2011, p. 33). Cage com suas rupturas, com a consciência do silêncio impossível, mas ainda assim silêncio como pausa, como fôlego. A apropriação dos ruídos como matéria sonora relevante porque viva, porque em movimento.

Em *Water Walk*<sup>1</sup>, Cage apresenta na televisão uma obra em que a narrativa se dá por uma sonoplastia performática em que utiliza elementos do cotidiano tais como liquidificador, panela de pressão, copos e uma banheira. A sonoridade, nesta composição conduz a narrativa. Como é visual, a performance tem ainda o efeito de poder mostrar de que forma os sons são produzidos. Aqui, Cage demonstra que os sons da vida cotidiana relatam algo além do seu significado usual. Esta obra possui uma partitura e referências, tanto que pode ser vista com outros intérpretes. Nos estudos de rádio, a sonoplastia é elemento fundamental e instigante. É possível perceber que ao longo do tempo, e das circunstâncias da produção radiofônica de cada lugar, o jogo dos efeitos sonoros assume dimensões ora realistas e explicativas, ora poéticas e abstratas. O fato é que a sonoridade encontra na arte radiofônica possibilidades quase infinitas. A narrativa sonora torna-se assim poesia sonora, com efeitos, ruídos, pausas e vozes. Ou ainda ilustração para tornar crível, tornar real a ação dramática proposta em alguns gêneros de peças radiofônicas. É o caso da radionovela e radioteatro produzidos especialmente na América Latina nos anos dourados do rádio. Seja como for, há em todas as formas uma proposta de criação pela escuta, poéticas da escuta. O sonoplasta se move em meio aos sons e elementos que os produzem como Cage na sua *Water Walk*. Necessário salientar que na obra de John Cage, essas performances têm um espaço reconhecido de reflexão sobre som, música e silêncio e sobre a música aleatória. E também uma carga poética de provocação.

A escuta no exercício radiofônico torna-se também corpo, uma vez que é o contraponto da voz. Concretiza-se assim, a ideia de uma escuta criativa e ativa na parceria da interlocução com o ouvinte. Uma ação de escuta sensível com todos os sentidos. Falamos porque escutamos, porque há um espaço que nos precede enquanto vozes. É a voz do outro, o som do mundo, o silêncio improvável. No silêncio há palavras não ditas, palavras contidas, por dizer. É neste cenário sonoro que a voz intervém, que aparece a vocalidade. A vocalização poética da palavra.

---

<sup>1</sup> *Water Walk* - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkTI-QWY> - acesso em junho de 2020.



Podemos registrar ainda, práticas radiofônicas feitas no âmbito da pesquisa que desenvolvo com atrizes e atores em que foram utilizados fones de ouvido para gravação. Essas práticas tinham como objetivo, não apenas a consciência da própria atuação no momento mesmo da gravação, mas em especial, cultivar uma forma de contracenação pela escuta. Através de exercícios com textos e diálogos diversos, foi possível desenvolver peças radiofônicas em que atores atuavam através da escuta de si e do parceiro ou parceira pelo fone de ouvido. Muitas vezes, inclusive, sem mesmo ter na mirada o companheiro de cena. Há um engajamento corporal posto na voz que se relaciona com a voz e escuta do outro. Atores, assim, experimentam a situação de serem simultaneamente fala e escuta, ator e ouvinte. E, ainda, a escuta de si proporciona ao ator a possibilidade de agir sobre seu trabalho em andamento. Falar e atuar com o fone proporciona a dimensão muito concreta de uma arte sonora.

Também o trabalho realizado com foco no tempo e espaço mostrou-nos que a relação peça radiofônica e cena pode ser rica porque a experimentação de espaços variados para repercutir as sonoridades da voz e das palavras, traz a dimensão prática da ideia de duração em relação ao tempo e aos silêncios e pausas. O que pode libertar a musicalidade, a imaginação e a textura pela experiência de tirar o foco da lógica do significado.

A experiência radiofônica proporciona ainda diferentes modos de vivenciar o *entre* na presunção da escuta do ouvinte. Dando a ele diferentes formas de escuta criativa. Em função de narrativas diversas, pode ser uma escuta de testemunho ou interlocução, por exemplo no caso de monólogos. Na forma de poesia sonora, outra categoria de peça radiofônica, um chamado mais livre à imaginação. Procurar uma lógica do som, ao que a poesia se presta sobremaneira. Mudar a sílaba tônica das palavras, variar a duração da fala, suspender ou estender a pausa.

Esses exercícios não apenas trazem em si a vivência da radiofonia, mas oferecem ainda a possibilidade da transposição de seus efeitos para a experiência teatral. O teatro traz em si o equilíbrio entre a tradição e o desvio, a ruptura. Tempo, duração, espaço. A cena pede a escuta. A contracenação quer a parceria, a escuta acolhe e devolve palavras, falas, sons. Escuta do *entre* no palco e escuta do *entre* com a plateia.

## Vocalidade e Palavra

Aproprio de Paul Zumthor, linguista e medievalista suíço, o conceito de vocalidade para falar de uma voz mais ampla, voz como corpo, como trajetória do corpo, como repertório de escutas, de sonoridades, de vivências que contaminam essa voz de cada um de nós que somos múltiplos. Uma voz histórica, que é de um, mas é também de todos. Vocalidade como voz que só se concretiza na relação com o outro, que existe na onda sonora a caminho de alguém, no *entre*. *Poética da Escuta*, poética de estar *entre*. Dizer e ouvir. Vocalidade como presença no aqui, no agora dessa interlocução. Que nascem, voz e escuta, desses corpos históricos, mnemônicos. Que reverberam em si os encontros e a escuta de outros corpos. Que os legitimam ao soar.

Vocalidade como voz que escuta a si e a seu corpo. Que compreende em si a escuta. Que se percebe potência sonora ao saber-se reconhecimento do outro. Alteridade da voz na escuta. Que se desdobra no prazer de soar porque prazer de legitimar-se pela escuta do outro. Neste trabalho busco amalgamar o tempo da fala e da escuta sem querer discernir onde começa uma e outra.

A experiência da vocalidade é uma vivência corporal e sensível para aquele que diz e para aquele que ouve. Dizer inclui o gesto, a melodia das palavras, o olhar envolvente. Há um dizer no corpo. Um corpo palavra, portanto um corpo também no ouvir. Na medida em que envolve semântica e imaginário, a palavra se desloca no espaço.

Para Zumthor (1993),

A palavra pronunciada não existe (como faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um contexto mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja o corpo dos participantes (p. 244).

A escuta ocupa o espaço. Embora o som atue no tempo ele se apropria do espaço na medida em que o momento da escuta é um momento de familiaridade, um momento que para Barthes (1990) é a referência da casa, do território, é o que demarca os espaços em que existimos, em que convivemos com as pessoas. Para Humberto Maturana (2000, p. 97), a linguagem é uma maneira de vivermos juntos.

Um dos fascínios da palavra é que ela diz algo e propõe em sua forma maneiras de dizê-la. Escutar, escutar-se, confrontar-se com as múltiplas possibilidades das palavras. Não

se satisfazer com o óbvio, aprofundar-se na música que as constituem, descobrir-se voz em cada palavra.

Temos um repertório de escuta que nos faz criar sons e vozes e ambientes ao mesmo tempo em que nos faz reconhecer espaços e timbres. É desse repertório que nasce a composição vocal do ator e é o que sustenta a imaginação do ouvinte.

O ouvinte escuta no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação” suspensa. Esta atenção se torna, no tempo da escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo (Zumthor, 2010, pp. 15-16).

Voz que é escrita de si, narrativa de si. Essa voz que se banha na tradição do idioma, no léxico sonoro de cada grupo e que, emprestada, revela os tantos personagens que criamos. De onde vem essa voz personagem? Que provocações corporais são necessárias para deixar fluir as vozes?

As palavras vocalizadas são também corpo. São assim maleáveis, sonoras, torneadas. Ritmos de vogais e consoantes. Espaço, lacuna, entrelinha para permitir que a materialidade da voz seja esculpida por timbre e escuta. Palavra na boca como movimento sonoro. Sendo como propriedade da Física, onda, seta, dardo.

## O som ao redor<sup>2</sup>

A cidade é um trovão distante no fundo do ouvido, um ciclo de vozes, um zumbido de rodas. Quando tudo está parado no palácio, a cidade se move, as rodas giram pelas ruas, as ruas correm como raios de rodas, os discos rodam nas vitrolas, a agulha arranha um velho disco, a música vai e vem, aos arrancos, oscila, para baixo no sulco rumoroso dos caminhos, ou sobe alta com o vento que faz girar as bandeiras das chaminés. A cidade é uma roda que tem como eixo o lugar em que você está imóvel, escutando (Calvino, 1995. p. 76).

O sentido da audição não cessa. Os ouvidos não dormem, não fecham os olhos, não tem pestanas. Assim, o silêncio é uma forma de ruptura, de suspender a continuidade do som e deste modo criar ação, criar acontecimento. De dar sentido ao que ouvimos. Da mesma forma, o silêncio contínuo necessita da experiência do som para tornar-se pausa.

---

<sup>2</sup> Apropriado para este trabalho o título do filme de *Kleber Mendonça Filho*, de 2012, produção da *CinemaScópio*, como forma de falar das paisagens sonoras. E como homenagem a uma obra que me afeta.

Este contexto sonoro, esse estar imerso num cenário de sons nos leva à *Paisagem Sonora*, outro conceito importante para esta *Poética da Escuta*. *Paisagem Sonora*, noção cunhada por Murray Schaefer (1991) a partir do inglês *soundscape* e que se caracteriza pelo estudo e análise do universo sonoro que nos rodeia. Uma paisagem sonora é composta pelos diferentes sons que compõem um determinado ambiente, em determinado momento, sejam esses sons de origem natural, humana, industrial ou tecnológica. De que forma as paisagens sonoras conformam nossa escuta? Como cenários sonoros, compõem os acontecimentos cotidianos ou ficcionais. Como na cidade de Calvino, estamos em meio a essas paisagens para escutá-las, para então torná-las poesia no trabalho artístico que compomos. Paisagens escutadas que provocam criações de tempos e espaços onde a sonoridade será a geradora da ação artística. Assumir o som da vida cotidiana como elemento vivo. Ou da natureza. Obra viva.

Sons do mundo, silêncios, paisagens sonoras. Sonoridades naturais já tão perdidas em meio aos sons dos mundos construídos, das engenhocas e dos movimentos humanos. Como falamos dentro desta caixa acústica do mundo. Como queremos falar em nossas criações artísticas.

Rudolf Arnheim (1980, p. 95) diz que “a ação é algo que pertence à essência do som, o que faz com que o ouvido seja capaz de determinar mais facilmente uma ocorrência do que uma situação”. A ruptura é uma ocorrência. Tanto o som rompendo o silêncio como a pausa aquietando o som. Ou seja, é na interação entre som e silêncio que se constrói a ação. Ação que é um conceito fundador da cena teatral. Ação que pode ser a do corpo em movimento, da voz em movimento, da palavra em performance.

## Transbordamentos

Essa concepção de escuta criativa, de corpos em estado de escuta como plataformas da criação, ocupa boa parte de meus estudos e pesquisa. Um certo transbordamento de reflexão teórica para a apropriação da poesia. E o desejo de deixar-se filosofar, encontrar referências filosóficas com quem possamos andar juntas. As perguntas que sigo fazendo se mesclam com a produção acadêmica, as orientações de pesquisas que perpassam essas mesmas questões e as produções artísticas que procuram deixá-las ainda mais visíveis. Desdobrar essa *Poética da*

*Escuta* na prospecção de outras obras artísticas e artistas que partem de som e escuta para suas criações, sejam elas da cena, da performance ou da arte sonora.

E também, propor nos meios em que atuo formas de criação em áudio levando a peça radiofônica para a novíssima geração de podcasts. A arte sonora retorna de modo vertiginoso, uma vez que as novas tecnologias e plataformas para escuta permitem sua criação em diferentes meios e formas de produção. A criação e transmissão em áudio mostra-se, assim, de modo inequívoco bastante democrática.

O fascínio que emana da escuta pode ser uma forma de devaneio. Esse sonhar acordado que nos move para dentro de nós e nos mantém atrelados ao agora. Que nos conecta à memória e à imaginação. Que nos posiciona no *entre*. “Queremos estudar não o devaneio que faz dormir, mas o devaneio operante, o devaneio que prepara obras”, é o que nos diz Bachelard (2001, p. 175). A escuta provoca uma voz criadora. Vocalizada a experiência, é tempo de ensaiar as palavras, o silêncio, os suspiros, a respiração, o som.

## Referências

- ARNHEIM, Rudolf. *Estética Radiofônica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Mas Limonad, 1984.
- ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In: ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.
- CALVINO, Italo. Um rei à escuta. In: CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a Poética do Silêncio*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2011.
- KLIPPERT, Werner. Elementos da linguagem radiofônica. In: SPERBER, George Bernard. *Introdução a Peça Radiofônica*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.
- MATURANA, Humberto. Transdisciplinaridade e Cognição. In: BASARAB, Nicolescu et al. *Educação e Transdisciplinaridade*. Brasília: Edições UNESCO, 2000.
- NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

Artigo recebido em 17/05/2020 e aprovado em 13/06/2020.

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

---

<sup>i</sup> Mirna Spritzer - atriz, professora, pesquisadora e radialista. Possui Bacharelado em Artes Cênicas (1982) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestrado (1999) e Doutorado (2005) em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, onde coordena Grupo de Pesquisa sobre as Artes Cênicas e Radiofônicas - <https://mirnaspritzer.com/> - [mirna.spritzer@gmail.com](mailto:mirna.spritzer@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9587813519122265>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3067-7090>

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





## Relacionalidade Vocal: espaço, performance e atenção

Renata Mendonça Sanchez<sup>i</sup>

Gina Maria Monge Aguilar<sup>ii</sup>

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas/SP, Brasil<sup>iii</sup>

### Resumo - Relacionalidade Vocal: espaço, performance e atenção

No presente artigo busco, a partir de uma elaboração reflexiva, revisitare modos de atuação vocal cênica. Para tanto, aproximarei brevemente conceitos estudados por pesquisadoras e pesquisadores como direcionalidade do som (Lignelli, 2011), espacialização vocal (Maletta, 2014), autoapresentação, autoexposição (Arendt, 2018), performance (Butler, 2003), atenção (Bosi, 2003) e coragem da verdade (Foucault, 2011). Tais conceitos foram tramados ao longo do texto a fim de subsidiar os argumentos, intencionando a provocação de leitoras e leitores na busca por caminhos plurais da espacialização vocal em cena.

**Palavras-chave:** Relacionalidade, Voz, Espaço, Performance, Atenção.

### Abstract - Vocal Relationality: space, performance and attention

In this article I investigated, through a reflective elaboration, modes of scenic vocal performance. For this, I introduced concepts such as direction of sound (Lignelli, 2011), vocal spatialization (Maletta, 2014), self-presentation, self-exposure (Arendt, 2018), performance (Butler, 2003), attention (Bosi, 2003) and the courage of truth (Foucault, 2011). Such concepts were developed throughout the text in order to support the arguments who intends to provoke readers for the search by the plural paths of vocal spatialization on the scene.

**Keywords:** Relationality, Voice, Space, Performance, Attention.

## Vocalidade e Espaço

Tramar reflexões sobre a vocalidade na atuação cênica pode nos apontar caminhos que redimensionem espaços e tempos. Não é tarefa simples olhar mais de perto as tramas que parametrizam essa prática de criação, mesmo compreendendo que cada um dos elementos que serão apresentados neste artigo materializam os seus argumentos. São, justamente, esses parâmetros e ideias que permitirão a partilha de reflexões que venho construindo ao longo dos últimos anos de pesquisa sobre atuação vocal cênica.

Convido a leitora e o leitor a compreender as palavras aqui registradas como uma espécie de vocabulário, cultivado ao longo de uma pesquisa de mestrado<sup>1</sup> na Universidade Estadual de Campinas, entre os anos 2018 e 2020.

Diversos pesquisadores do som, há muito, referenciam seus estudos em parâmetros básicos como espaço e tempo. Farei um breve empréstimo dessa compreensão para adentrar o debate aqui proposto. Anuncio, antecipadamente, que pretendo tatear, com essa entrada, imersões reflexivas sobre o tema específico da corporeidade vocal<sup>2</sup>. Como exemplo, o professor, ator e pesquisador Cesar Lignelli (2011) compreende que *direcionalidade* pode ser considerada um desses parâmetros do som, cabendo-lhe uma relação direta com o espaço. A lógica de tal parâmetro pressupõe o entendimento de que movimentos sonoros são produzidos a partir de pontos determinados do espaço, o que nos leva, assim, a compreender que um som é produzido em um lugar e será relacional na medida em que haja um ouvido que o recebe, ou seja, que se encontra em outro específico ponto no espaço para apreendê-lo. O autor afirma ainda que, “historicamente, é de grande importância para a sobrevivência das espécies saber se algo está produzindo ruído ou se movimentando, em nossa direção ou para longe de nós” (Lignelli, 2011, p. 211). Logo podemos concluir que perceber de onde vem o som reverberado no espaço faz parte da manutenção da própria vida.

---

1 Pesquisa denominada “Princípios potencializadores da vocalidade: máscara em movimento”, com orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gina Maria Monge Aguilar, entre os anos 2018 e 2020 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - Unicamp. No período de escrita deste artigo, em situação de isolamento sanitário por conta da Covid-19, reagendamos a defesa de mestrado *online* para Julho de 2020.

2 Pode parecer repetitivo o uso de “corporeidade vocal” entre artistas, pesquisadoras e pesquisadores já familiarizados com os estudos da voz na atuação. Seu emprego compreende uma concepção mais geral que desenvolvo ao longo do texto. No entanto, se olharmos para as produções vocais na atualidade perceberemos que os processos de mediação e de redimensionamento corpóreo por meio de dispositivos tecnológicos podem nos convidar, talvez em um próximo artigo, a refletir sobre as transformações que a própria corporeidade experimenta nos dias de hoje.

Para seguirmos, proponho nos atentarmos às condições determinantes da movimentação sonora pelo espaço. Lignelli complementa dizendo que a *direcionalidade* também se produzirá de acordo com as características desse espaço, pois estas interferem concretamente no deslocamento do som. Diz ele:

Difícilmente uma onda de som não é alterada pelas características do espaço em que se encontra. Essas alterações são influenciadas pela temperatura, dimensões, características e quantidade dos materiais que definem e compõem esse espaço. Seja o som de pratos que se chocam, ou de portas que batem, o que ouvimos, em grande medida, é a reverberação dos pratos e das portas no espaço (Lignelli, 2011, p. 215).

Se a temperatura, as dimensões e a qualidade material de um espaço afetam a reverberação do som, conforme nos apresenta o autor, poderemos imaginar que o movimento do som, no contato com corpos singulares, também sofrerá modificações. A forma desse corpo receptor, que também ocupa o espaço, afetará o movimento das ondas sonoras, assim como suas reverberações no próprio corpo. Para isso, proponho acordar brevemente o entendimento de que a materialidade de um corpo, assim como do espaço físico externo, é uma via de propagação do som. Com isso, o som poderá chegar até o corpo delineando, pela vibração, o espaço do próprio corpo. Temos aqui um som externo que ao tocar o corpo pode auxiliá-lo na delimitação do interior e exterior da própria corporeidade.

A recepção de um som externo, enquanto vibração que ativa a corporeidade em suas dimensões internas e externas poderia levar-nos ao exercício de delimitação espacial do próprio corpo. Com isso, podemos compreender que a percepção desse contorno corpóreo por vias da fisicalidade do som - objetivamente percebida com a direcionalidade - permitiria ao sujeito da atuação vincular-se concretamente com sua condição relacional. Em outras palavras, a corporeidade pode ser percebida na relação entre o externo e o interno, entre percepções físicas e subjetivas do som, entre o Eu e o Outro. Confrontamos parâmetros pessoais aos elementos concretos e aparentes, redimensionando os acontecimentos no corpo, em sua relação com o som no espaço.

O corpo que recebe o som externo em sua própria matéria possui características singulares que o conformam e ao mesmo tempo o ativam<sup>3</sup> no processo da percepção. As características fisiológicas, assim como os hábitos construídos ao longo de nossas vidas, ou as

---

3 O termo Ativar aparecerá em distintos momentos do texto. Ele será empregado a partir do pensamento de Judith Butler (2018) ao afirmar que os mesmos processos que nos formam enquanto sujeitos produzem condições de interiorização das experiências, resultando nos modos de produção de nossas ações. Diante disso, os mesmos códigos que nos assujeitam também nos ativam.

próteses acopladas aos nossos corpos, materializam – igualmente – o contato que teremos com o som que nos chega. O ouvido como órgão de apreensão do mundo, assim como a pele, os olhos, o nariz nos conectam às externalidades produzidas a nossa volta, assim como aos processos singulares de subjetivação<sup>4</sup>. Se essa dimensão sonora de recepção é apreendida particularmente, podemos compreender que a produção sensível desse corpo, na forma de vocalização, também se transformará. Nesse mesmo sentido, a produção corpórea vocal se espacializará de acordo com suas condições de “temperatura, dimensões, características e qualidades” dessa matéria particular no espaço. Considerando esses elementos, podemos concluir que nossa materialidade corpórea dimensiona aquilo que produzimos vocalmente. Com a vibração de nossas carnes internas é espacializada também uma individualidade, própria ao sujeito da ação na cena, aquele que atua.

Retornando à relação entre a corporeidade da voz e o espaço, a pesquisadora e professora Della Monica, com seus estudos documentados pelo professor Ernani Maletta em língua portuguesa, dimensiona o espaço de vocalização como: espaço físico visível, espaço físico possível, espaço relacional e espaço lógico-projetivo (Maletta, 2014). Sendo o primeiro considerado espaço concreto no qual atuamos, desde que se possa percorrê-lo com olhar. O segundo, também como espaço concreto mas que não pode ser percebido, momentaneamente, com a visão, e sim com a memória. Enquanto os terceiro e quarto, que nos interessam especificamente para esse debate, são espaços não concretos. Tratam-se de espaços atualizados pelo encontro; considerando que sua relacionalidade,

[...] existe na medida em que estabelecemos uma relação de comunicação com o nosso interlocutor, incluindo-o como participante do discurso que estabelecemos e agindo de forma que a comunicação seja a mais efetiva possível, isto é, que o nosso interlocutor perceba com clareza o que queremos comunicar; [Também relacional, o] Espaço lógico-projetivo [...] se refere à construção do discurso verbal, musical ou coreográfico, envolvendo a lógica interna daquilo que se pretende comunicar (Della Monica e Maletta, 2013, p.69-71) (Maletta, 2014, p. 45).

Quando Della Monica propõe ressignificarmos a produção da vocalidade a partir de sua espacialização, refuta o termo *Projeção da Voz*, ainda utilizado por artistas e formadores pouco familiarizados com tais estudos na cena. Ou seja, a pesquisadora propõe um deslocamento da percepção sobre a vocalidade afastando-nos da ideia de projeção, ligada ao esforço e ao direcionamento, para compreender a relacionalidade entre voz e espaço como espacialização vocal. Sua concepção nos leva a dimensionar uma compreensão da vocalidade,

---

<sup>4</sup> Estudos sobre processos de subjetivação podem ser encontrados em obras de Judith Butler (2017; 2018; 2019).

que se produz na relação da voz com o espaço. Permite-nos imaginar a possibilidade de ampliação expressiva da vocalidade, partindo de sua condição relacional. Nesse sentido, a espacialização da vocalidade se torna uma relação do corpo com várias dimensões do espaço, em busca dos mais variados interlocutores. Com essa mudança dos impulsos ou dos objetivos é possível reconhecer, para essa autora, diversos ganhos no som vocal, tanto em aspectos sonoros quanto na presença e comunicação cênica.

Tratando de aprofundar as qualidades específicas do espaço relacional, a pesquisadora o desdobra nas dimensões íntima, privada, pública e mítica, sendo, respectivamente,

- íntima - quando há grande proximidade física entre emissor e pouquíssimos interlocutores. Não se pretende incluir outros. Nesse caso, a ação vocal se limita a espaços restritos;
- privada - a ação vocal é direcionada a um grupo um pouco maior de interlocutores, que ocorre geralmente nas reuniões familiares, profissionais ou de amigos. O espaço relacional da voz se amplia e conseqüentemente, provoca um aumento de extensão e de intensidade corporais;
- pública - a ação vocal é direcionada a grandes grupos, própria das salas de aula, auditórios, plateias teatrais, assembleias e comícios. O espaço vocal cresce consideravelmente e, como conseqüência, utilizam-se grandes extensões e intensidades;
- mítica - refere-se à necessidade de manifestação vocal que vai além das convenções, para se expressarem afetos, emoções e desejos que fogem do controle das regras sociais. Usam-se extensões e intensidades extremas (Maletta, 2014, p. 47).

Na dimensão mítica da espacialização vocal relacional, proposta nesse fragmento, a voz é impulsionada pela interpelação, ela reage em resposta a algo ou alguém. Por isso, quando atuamos, antes mesmo da separação dos lábios, antes de abocanharmos o espaço, acomodamos nossas percepções às complexidades contextuais - incluso espaciais -, ao mesmo tempo em que a desmontamos, para reorganizá-la na concretização do fenômeno cênico. Lidar com as circunstâncias compostas no espaço e no tempo do encontro trama o sujeito da ação cênica a uma busca sensível de compreensão das linhas e tensões reveladas na performance da corporeidade vocal disponibilizada em cena.

## Autoapresentação, Autoexposição e Performatividade

Para Hannah Arendt (2018) as aparências se atualizam na forma como tornamos algo aparente, quer dizer, cabe a esse campo a manipulação, a composição de jogos de ilusão e por vezes a fraude. Por isso, a filósofa diferencia *autoapresentação* de *autoexposição*, destacando que, na primeira, o sujeito atua ativamente sobre o que apresenta, reverberando aquilo que será intencionalmente exibido. Já a autoexposição, não se tratando exatamente de uma escolha, exhibe características intransponíveis de um sujeito. Um exemplo possível de autoexposição, para melhor compreensão, seria a vocalidade, que é única em cada indivíduo, mas pode se tornar expressivamente plural (ou autoapresentação) na medida em que é disponibilizada em meio aos códigos e regras de um contexto relacional, em performance. Em outras palavras, quando exposta à percepção do Outro – na relacionalidade – a vocalidade se complexifica ao envolver-se com os conjuntos de regras atualizados em performance, pois ganha extensões que vão além de uma corporeidade interna e singular.

Concluindo essa ideia, a vocalidade ganharia, na performatividade, qualidades por vezes da autoapresentação e ao mesmo tempo de autoexposição. Podemos concordar, portanto, que o sujeito da atuação vocal cênica, transitando constantemente entre a autoexposição e a autoapresentação, pode tornar consciente para si tais movimentos na atualização espacial e corpórea performativa.

Nossas ações vocais em cena, a partir desse modo de pensar, dão forma a uma constante recombinação das intenções expressivas. Não gostaria de propor, no entanto, a tentativa do absoluto controle do sujeito da ação vocal, pois devemos considerar que a partilha da vocalidade - em um território da relacionalidade - se propõe à abertura das diversas leituras performativas<sup>5</sup> Assumir o trânsito entre autoexposição e autoapresentação, diferentemente da ilusão do controle, nos permitiria lidar - como sujeitos da ação vocal - com o campo das incertezas. Atuamos na possibilidade de que o desejado expressivamente possa ou não vir a ser e, portanto, somos confrontados pelo caráter atual<sup>6</sup> da relacionalidade.

Autoapresentação e autoexposição, retornando aos jogos de ilusão, com os quais também lidamos nas dinâmicas da atuação cênica, podem ser aproximadas do pensamento

---

5 Contribuições sobre performatividade da recepção podem ser encontradas em estudos de Paul Zumthor (2007).

6 Sobre as relações entre o Atual e o Virtual ver, *O que é o virtual?*, de Pierre Lévy (1996).



derridiano, conforme aponta Butler (2003). Diferentemente de Arendt, Judith Butler emprega o termo *Performatividade* para se referir às combinações tornadas aparentes por meio de ações.

[...] segundo a compreensão da identificação como fantasia ou incorporação posta em ato, é claro que essa coerência é desejada, anelada, idealizada, e que essa idealização é um efeito da significação corporal. Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (Butler, 2003, p. 194).

Desse modo, a autora destaca aspectos relevantes da performatividade, recontextualizando-a tempo e espacialmente no emprego da ação. Ao assumirmos atos e gestos que compõem uma performatividade, sustentamos – na corporeidade – a tentativa de uma coerência que oferece sugestões àquele que se depara com uma vocalidade espacializada. Esse entendimento aponta, reaproximando a atuação vocal cênica, caminhos para uma vocalização relacional.

Na medida em que a produção vocal na contemporaneidade é compreendida como múltipla (Sarrazac, 2013), gostaria de pensar sobre as responsabilidades específicas dos sujeitos da atuação vocal cênica. Desse modo, passaremos a compreender atrizes e atores como agentes<sup>7</sup>, em meio às responsabilidades daquilo que será publicizado cenicamente. Dito isso, o que está em jogo na relacionalidade cênica são nossas materialidades corpóreas; logo exigimos agência sobre essa condição.

É pertinente que não nos esqueçamos das complexas tramas com as quais nos envolvemos ao tomarmos essa ideia de performatividade como agência sobre a ação vocal cênica. Esta decisão, de assumir tais responsabilidades, considera a corporeidade que se atualiza nesse fenômeno como sujeita. Ela tanto será subjetivada por um conjunto de regras (Butler, 2018) da relacionalidade quanto ativada – se assim desejarmos – pelo exercício de conscientização dos elementos que compõem um contexto, dentro dos respectivos limites do sujeito.

A prática de responsabilização por aquilo que reproduzimos em nossas performances passam, nas pesquisas da atualidade, por uma revisão. Autoras e autores das mais diversas áreas do conhecimento passam a discutir, tanto em suas práticas quanto reflexões, elementos

---

7 Termo empregado a partir dos estudos de Judith Butler (2018).

como raça, classe e gênero. Nesse caminho, deseja de uma prática autocrítica dos modelos vocais que ainda venho reproduzindo na atuação cênica, convido leitoras e leitores a um mergulho nesse redimensionamento de nosso fazer.

## Uma urgência que nos cabe

Para Frantz Fanon (2008), existe grande importância em reconhecermos o corpo como território de luta. Tal reconhecimento pode nos impulsionar a tatear, na atuação cênica, brechas para realizarmos ações simples, mas ao mesmo tempo radicais. Como exemplo, compreendo o trânsito entre autoapresentação e autoexposição na atuação vocal cênica como um constante relato de si (Butler, 2018). Em outras palavras, ao contarmos quem somos permitimo-nos existir diante do Outro. Existir, portanto, a partir do que pretendemos aparentar logo dá a atuação vocal qualidades de agência, pois a corporeidade será um caminho para nos repensarmos na relacionalidade.

Para levarmos mais adiante a tentativa de repensar a atuação vocal, poderíamos questionar as violências que ainda reproduzimos ao performar branquitude, patriarcado e saberes hegemônicos. Exausto dos lugares dados ao autor, médico negro martinicano que viveu na França, ele nos diz:

Mas eles iam ver! Eu já os tinha prevenido... A escravidão? Não se falava mais disso, era uma lembrança ruim. A pretensa inferioridade? Uma pilhéria da qual era melhor rir. Eu aceitava esquecer tudo, com a condição de que o mundo não me escondesse mais suas entranhas. Tinha de testar meus incisivos. Eu os sentia robustos. E depois... Como assim? Quando então eu tinha todos os motivos para odiar, detestar, rejeitavam-me? Quando então devia ser adulado, solicitado, recusavam qualquer reconhecimento? Desde que era possível livrar-me de um *complexo inato*, decidi me afirmar como Negro. Uma vez que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer (Fanon, 2008, pp. 107-108).

Dessa forma, a corporeidade vocal, como agente das próprias produções, viria como exercício de autodefinição. Se não o fazemos como sujeitos da atuação vocal cênica, provavelmente o farão por nós. E por isso me pergunto: o que pretendemos espacializar na atuação vocal cênica? Acredito que compreender o significado do que expomos ou representamos em cena nos exigirá uma boa dose de atenção. Esse princípio poderá reger a busca por outros modos de fazer, permitindo-nos repensar a forma como nos contamos diante do Outro. Nos caberia, portanto, deixar de normalizar os conjuntos de verdades hegemônicas, desmontando a reprodução desapercibida do nosso olhar fixado a uma situação fechada.

Abandonaríamos o que nos foi colocado como condição, para jogarmos com os códigos tornados maleáveis na atualidade.

Apondo aqui apenas um caminho que se construirá particularmente em cada sujeito da ação vocal. Alerto, no entanto, que o desejo de mudança exige Atenção constante, além de engajamento em não aceitarmos a amputação e o encolhimento das corporeidades plurais. O movimento também necessita acontecer de forma corresponsável, por parte dos sujeitos envolvidos nas diversas instâncias de uma produção cênica. Não basta que o sujeito da ação vocal se conte e se defina ao Outro, é preciso que o Outro/ouvido crie espaços internos em si para escutar com o princípio da Atenção.

Quando proponho o princípio da Atenção, refiro-me ao pensamento de Simone Weil, que o compreende como processo de aguçar as faculdades da percepção a ponto de nos entregarmos “ao que é secreto, silencioso, quase invisível” (Bosi, 2003, p. 13). Nesse caso, da espacialização de vocalidades singulares, o que é “quase invisível” está diretamente tramado à historicidade de um corpo territorializado em um país colonizado e patriarcal (Freyre, 2006). Não percamos isso de vista para continuarmos esta breve reflexão.

A Atenção pode ser um caminho para nos darmos conta de quais pontos usufruímos nas relações de poder, no espaço de ensino e da atuação cênica. Desse modo, tornaremos-nos corresponsáveis pelos jogos de poder nos quais performamos. Se optarmos por saber, o que há muito já o sabem (Kilomba, 2019a), como nos posicionaremos? Como venho argumentando até aqui, os estudos que venho desenvolvendo revelam que uma via de mudanças virá no momento em que tomarmos para nós mesmos a agência de nossas responsabilidades.

Para Judith Butler (2017), a responsabilidade não poderá ser pensada individualmente, mas na relação com o Outro. Ou seja, havendo combinados e modelos que antecedem nossas práticas nas artes da cena, o nosso exercício estaria na busca por dar-mos conta das nossas ações, que reproduzem – muitas vezes – violências. Com elas aprendemos, e nos tornamos quem somos, mas com Atenção poderemos tornar a relacionalidade um território impermanente, onde atuamos de maneira corresponsável. O esforço, nesse sentido, necessitaria ser recíproco – apesar de não ocuparmos, como sujeitos, os mesmos lugares. Butler argumenta:

A violência não é uma punição justa que sofremos, tampouco uma vingança justa pelo que sofremos. Ela delinea uma vulnerabilidade física da qual não podemos escapar, que não podemos finalmente resolver em nome do sujeito, mas que pode ajudar a compreender que nenhum do nós está delimitado por completo, separado de todos, mas sim que estamos todos em nossa própria pele, entregues nas mãos dos

outros, à mercê dos outros. Essa é uma situação que não escolhemos. Ela forma o horizonte de escolhas e fundamenta nossa responsabilidade. Nesse sentido, somos responsáveis por ela, pois ela cria as condições em que assumimos a responsabilidade. Não a criamos, e por isso devemos estar atentos a ela (Butler, 2017, p. 131).

A violência existe em nossos processos de formação da vocalidade, assim como quando nos dispomos à relacionalidade da espacialização vocal de si, mas ainda podemos empregá-la Atenção, como afirma a autora. Para isso, proponho retornarmos nossos olhares para a atuação, aproximando um breve exemplo.

A performer mexicana Lorena Wolff propõe em seus trabalhos a “reconstrução do próprio corpo como receptáculo metafórico de informação política e social codificada” (Wolff, 2009, p. 147, *tradução nossa*<sup>8</sup>). Ao passo que tal prática nos leva a concluir que, se a própria corporeidade vocal é espaço da ação, está implícita no convívio em determinado contexto a atualização do contar-se. Revelamo-nos em performance por meio das nossas materialidades espacializadas e não há, portanto, necessidade de concentrarmos um discurso unicamente na temática de uma obra. Compreender a performatividade da espacialização de uma corporeidade vocal é, em si, o atravessamento de elementos relacionais como raça, classe e gênero.

Tais elementos relacionais podem, por exemplo, integrar o processo de criação, tanto em aspectos da atuação singular quanto da técnica, da estética e da poética. A performer, ao narrar seu processo, conta-nos que,

Tais obras estão baseadas em «reconstruir» meu próprio corpo [...]. Ao concentrar-me no corpo e em suas limitações, busquei símbolos arquetípicos e metáforas que revelem nossa condição como membros de sociedades em constante crise (Wolff, 2009, p. 147, *tradução nossa*<sup>9</sup>).

Desse modo, Wolff nos provoca a pensar sobre a performatividade de uma corporeidade que, ao ser espacializada, carrega em si elementos de significação. Ao tornamos o corpo performativo um “receptáculo” podemos nos tornar agentes do que desejamos expor ou apresentar. Atuar sobre a própria espacialização da corporeidade vocal nos permitiria, desse modo, reinventar um discurso sobre si na atualidade do acontecimento cênico.

A autora traz em suas performances o interesse por questões de gênero, compreendendo o corpo feminino como território da criação. Isso não quer dizer, no entanto,

---

8 [...] *reconstruir mi propio cuerpo como un receptáculo metafórico de información política y social codificada.*

9 *Dichas obras se han basado en «reconstruir» mi propio cuerpo [...]. Al concentrarme en el cuerpo y sus limitaciones, he buscado símbolos arquetípicos y metáforas que revelen nuestra condición como miembros de sociedades en constante crisis.*

que afirme discutir somente sobre gênero; diz ir além, tratando sobre aspectos políticos e sociais que marcam a atualidade (Wolff, 2009, p. 147). O gênero, não é um elemento solitário, pois está tramado à relacionalidade, conforme abordado anteriormente.

## Considerações Finais

Partindo do ponto de vista implementado até agora, a estruturação de discursos sobre si mudaria a ordem das nossas especializações vocais. A prática atenta de contar-se em performatividade vocal nos aproximaria do que conhecemos como relatos de si, das narrativas autobiográficas, biografias, etc.; acredito, no entanto, que podemos ir além. O sujeito que se conta por meio da própria especialização vocal performa a si mesmo e pode, por esse motivo, distanciar-se da perigosa ideia de Universalidade<sup>10</sup>. Essa forma atenta de relação com a vocalidade oferece caráter particular àquilo que é especializado, conformando processos singulares à performatividade. Assim, tornamos uma possibilidade lidar diretamente com a relacionalidade de nossas ações vocais.

Atuar sobre esse paradigma nos contextualiza em um conflito moral que existe como um jogo de disputas das perspectivas. A ação de contar-se coloca o Outro/ouvido em lugar deslocado, se regido pela Atenção. A ideia sobre o nacional, o global, o hegemônico se quebra, abrindo espaço para uma atuação vocal cênica local, singular e particular. Essa outra compreensão nos defronta com nossos processos de formação que têm, como disse anteriormente, uma historicidade colonial. É chegada a hora de enfrentarmos o amor que sentimos pela manutenção de tais relações.

Tendo em vista que a reflexão desenvolvida até aqui intenciona o abandono da ideia de uma *voz em geral*, passaremos a compreendê-la como som corpóreo singular. A unicidade da voz é discurso em si, e a filósofa Adriana Cavarero (2011) afirma a existência de uma radicalidade nessa compreensão. A vocalidade, portanto, é em si mesma a revelação do *quem* dessa especialização sonora corporal. Ao contarmo-nos, portanto, pelo som de nossas vocalidades únicas, atualizamos tempo e espacialmente quem somos, invocando a presença do Outro. Desse modo, vinculamos ao menos duas existências singulares (Cavarero, 2011).

Cabe a nós, fazedores da vocalidade cênica, nos posicionarmos frente às produções mais recentes. Elas não nos permitem mais seguir reproduzindo modelos de vocalidade de

---

10 A ideia de universalidade é fortemente rebatida tanto por Fanon (2008) quanto por Kilomba (2019b).

maneira despercebida. As cotas nas universidades, as políticas públicas deterioradas, os jovens que chegam em nossas salas de aula e os espectadores trazem demandas urgentes. Pretendo enfrentar essas transformações com coragem. Foucault, por exemplo, em suas últimas aulas<sup>11</sup> voltando-se para a documentação da filosofia clássica, invoca a *coragem da verdade* já praticada por Sócrates durante seu julgamento e morte.

Proponho que ao atuarmos vocalmente em cena ou ao trabalharmos nas salas de aula, repensemos nossos modelos de vocalidade e verdade. Michel Foucault afirma que se nos aproximarmos mais da arte antiga da retórica, inevitavelmente, estaremos nos distanciando da *parresía*, ou seja, da coragem da verdade. A oratória, na concepção praticada na Antiguidade, segundo o filósofo, “é no fundo uma técnica que concerne à maneira de dizer as coisas mas não determina em absoluto as relações entre aquele que fala e aquilo que diz” (Foucault, 2011, p. 13).

A *parresía*, nesse sentido, se oporia absolutamente à oratória, pois à primeira prática caberia estabelecer um vínculo entre quem fala e o que é dito. Um “vínculo forte, necessário, constitutivo, mas que abre sob a forma do risco o vínculo entre aquele que fala e aquele a quem ele se endereça” (Foucault, 2011, p. 14). Nesse sentido, na atuação vocal, compreendendo como sujeitos da ação cênica atrizes e atores, nessa elaboração proponho intentarmos o exercício da *parresía*. Para isso, deixaremos de atuar vocalmente em nome do Outro, abandonaremos as vozes que não são as nossas. Definiremo-nos por nossas próprias vocalidades e em nossos nomes, sendo essencial que – nesse caso – sejam pensamento e convicção particulares sendo formulados (Foucault, 2011, p. 16). Olhemos atentamente para nossa historicidade e com Atenção nos tornaremos agentes dos jogos e regras, pois é, justamente, neste lugar que percebo podermos atuar.

---

11 As últimas aulas de Foucault foram publicadas, mais tarde, como obra *A Coragem da Verdade* (2011).



## Referências

- ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Trad. de Cesar Augusto R. de Almeida, Antônio Abranches e Helena Franco Martins. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BOSI, Ecléa. *A atenção em Simone Weil*. Revista Psicologia USP, São Paulo, Universidade de São Paulo, vol. 14, nº. 01, pp.11-20, Janeiro 2003.
- BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Trad. Rogério Bettoni. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983 - 1984)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.
- KILOMBA, Grada. *Desobediências poéticas*. Curadoria Jochen Volz e Valéria Piccoli. Ensaio Djamila Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019a.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019b.
- LÉVY, Pierre. *O Que é Virtual?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- LIGNELLI, César. *Sons & cenas: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica*. Local: Programa de Pós-Graduação em Educação/ Universidade de Brasília, 2011. Tese (Doutorado em Educação).

MALETTA, Ernani de Castro. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Dela Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. Urdimento, Santa Catarina, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), vol. 1, nº. 22, pp. 39-52, Julho 2014.

SARRAZAC, Jean-Pierre; NAUGRETTE, Catherine. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WOLFF, Lorena. Cada Performance es una Historia. In: DIÉGUEZ, Ileana (org.) **Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación. Teatro mexicano - Siglo XXI**. Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Letras. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (México), 2009. pp. 147-150.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigo recebido em 15/05/2020 e aprovado em 13/06/2020.

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

---

<sup>i</sup> Renata Mendonça Sanchez - atriz, professora e pesquisadora teatral. Graduada em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia (2009-2015). Mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena - Unicamp (2018-2020). [renatasanchez26@gmail.com](mailto:renatasanchez26@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4744901960593678>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6302-0426>

<sup>ii</sup> Gina Maria Monge Aguilar - é pedagoga, pesquisadora, atriz e diretora de teatro costarriquenha, residente no Brasil. Possui Doutorado e Mestrado em Pedagogia Teatral pela USP e bacharelado em Artes Dramáticas pela Universidad de Costa Rica. Atualmente é professora RDIP no Instituto de Artes da Unicamp. Atuando principalmente nas áreas de trans-formação vocal, Teatro e performance Latino-americanos e decolonialidade. [ginama@unicamp.br](mailto:ginama@unicamp.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2127736920624971>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7680-3297>

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



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

Marcos Machado Chaves<sup>i</sup>

Ariane Guerra Barros<sup>ii</sup>

José Manoel de Souza Junior<sup>iii</sup>

Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil<sup>iv</sup>

**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 espetáculos<sup>1</sup> 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*<sup>2</sup>, 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 fala<sup>3</sup>, manifesto<sup>4</sup> e análise do discurso<sup>5</sup> 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 Marschner<sup>6</sup> 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 preta<sup>7</sup> 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

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> 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”<sup>8</sup>.

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 enunciação<sup>9</sup>. 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.

---

<sup>8</sup> Relato de aula elaborado pela aluna.

<sup>9</sup> “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 lembram 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.

*Fragments de Corps 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*<sup>10</sup> 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

<sup>10</sup> *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*<sup>11</sup>, 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.

---

<sup>11</sup> 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*<sup>12</sup>, 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 Neves<sup>13</sup>, somos introduzidos a uma das palavras que compõe o título da obra cênica, *Jaity*, que significa - em Guaraní-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

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

<sup>13</sup> 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 Arquitextos Agosto/2007*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/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.

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

---

<sup>i</sup> 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](mailto:marcoschaves12@gmail.com)

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

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

<sup>ii</sup> 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](mailto:ariane.guerra@gmail.com)

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

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

<sup>iii</sup> José Manoel de Souza Júnior - 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](mailto:tbbioms@hotmail.com)

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

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

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



---

Marcos Machado Chaves; Ariane Guerra Barros; José Manoel de Souza Júnior.

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

Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 01, nº 01, janeiro-junho/2020 - pp. 59-75.

Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

## *Primeiro Amor*: ah quanta ironia e genialidade - sonoridades reacendidas

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira <sup>i</sup>  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil <sup>ii</sup>

### Resumo - *Primeiro Amor*: ah quanta ironia e genialidade - sonoridades reacendidas

O conto *Primeiro Amor* de Samuel Beckett é marcado por um estranhamento derrisório e sarcástico. Propõe-se um estudo crítico literário, a associar o fascínio irresistível da escrita *beckettiana* ao das sonoridades reacendidas. A pesquisa envolve o estudo dos significantes sonoros da construção vocal-corporal atravessados por uma linguagem arrebatadora e, por vezes, hostil, como a evidenciada no conto em questão.

**Palavras-chave:** Samuel Beckett, Primeiro Amor, Conto, Sonoridades, Voz.

### Abstract - *First Love*: ah how much irony and genius - rekindled sonorities

Samuel Beckett's *First Love* tale is marked by derisive and sarcastic strangeness. It proposes a critical literary study in order to associate the irresistible fascination of the *Beckettian* writing towards rekindled sonorities. The research involves studies of sound signifiers within the vocal-body construction traversed by rapturous and sometimes hostile language, as evidenced in the referred short story.

**Keywords:** Samuel Beckett, First Love, Short Story, Sonorities, Voice.

*Primeiro Amor* é um conto<sup>1</sup> do dramaturgo, poeta<sup>2</sup> e romancista Samuel Beckett, nascido em *Stillorgan*, um distrito de *Dublin*, em 13 de maio de 1906. Embora seja uma narrativa datada de 1945, foi publicado na década de 1970, em francês, idioma que dominava. Posteriormente, o autor produziu romances<sup>3</sup>, peças de teatro<sup>4</sup> e não ficção<sup>5</sup>.

O conto *Primeiro Amor* (Beckett, 2004) é marcado por um estranhamento, haja vista não apresentar um enredo de relação amorosa nos moldes tradicionais. O paradoxo para a compreensão habitual do amor é um ponto marcante dessa história, narrada com humor, a constituir fontes de sonoridades (*marcadores*) para a construção vocal-corporal da personagem central. Segundo Deleuze (1997, p. 09), “Beckett falava em *perfurar buracos* na linguagem para ver e ouvir *o que está escondido por trás*. De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, *mal visto mal dito*, é um colorista, um músico”. De tal modo que a leitura do conto enseja-nos numa ressonância que, ao contrário das sensações sonoras, coloca-nos em contato com uma reverberação/ressonância visual e de estranhamento, pois nada que nos é revelado aproxima-se do que acreditamos ser o amor. E sendo assim,

[...] o escritor não convida quem o lê a encontrar o que já sabia, mas toca nas significações existentes para torná-las destoantes, estranhas, e para conquistar, por virtude dessa estranheza, uma nova harmonia que se aposse do leitor, fazendo-o crer que existira desde sempre e que sempre lhe pertencera (Chauí, 2002, p. 19).

Essas significações destoantes e estranhas citadas na referência anterior são marcadores de forte reverberação textual que, *per se*, reacendem sonoridades. Não obstante a invisibilidade das vozes, elas constituem impressões sonoras que tocam e arrepiam a pele, a tratar de vidas, de personagens que ganham a forma de eco sonoro, a nos desvelar um outro lado não conhecido da alma humana: o do primeiro amor derrisório reverberado no conto. As vozes que tangenciam o silêncio, mas não o silenciam, pois que haverá sempre uma outra voz a espreita. Novarina considera a palavra matéria viva, uma espécie de campo de força, de sonoridades reacendidas, a ser “uma viagem da carne para fora do corpo humano, um *exit*, um

<sup>1</sup> *More Pricks Than Kicks* (1934), *Stories and Texts for Nothing* (1954), *Primeiro Amor* (1973) e *Stirrings Still* (1988) são os contos publicados de Samuel Beckett.

<sup>2</sup> *Whoroscope* (1930) e *Whats is the Word* (1939) são dois poemas publicados de Samuel Beckett.

<sup>3</sup> *Murphy* (1938), *Malone Morre* (1951), *Watt* (1953), *O Inominável* (1953) e *Dream of Fair to Middling Women* (1992 – publicação póstuma).

<sup>4</sup> *Esperando Godot* (1952), *Fim de Partida* (1957), *A última gravação de Krapp* (1958), *Dias Felizes* (1961), *Footfalls* (1975) e *Rockaby* (1981).

<sup>5</sup> Proust (1931).



êxodo e uma consumação” (Navarina, 2003, p. 17). No conto, essa voz é um lugar na escrita, reacende a realidade crua, inexorável, afungentando-se do mundo.

Por isso, segundo Cavarero (2011, p. 242), “a palavra carrega consigo aquilo que a voz lhe destinou”, não se tratando assim de uma mera produção fisiológica. E essa destinação é compartilhada entre leitores e personagens, a destacar o espaço de criação, do inusitado, pois que no *Primeiro Amor*, o narrador-protagonista narra os fatos da trama com sarcasmo, ironia e acidez o que, do ponto de vista da reverberação sonora, invoca uma ressonância cênica em que “a voz é convocada devido a sua destinação à palavra, mas de tal modo que a palavra não seja jamais autorizada a apagar o comunicar-se da unicidade na relação que a voz anuncia e lhe destina” (Cavarero, 2011, p. 243). No conto, a frieza e a morbidez da narrativa têm relação com o período pós-segunda guerra mundial, em que as emoções e as relações humanitárias estavam desacreditadas. É Beckett! E no *Primeiro Amor*, escrito em 1945, a possibilidade de uma experiência/construção vocal-corporal vigorosa, assoladora e ácida.

E adentremos nas vozes do conto.

O tempo frio do inverno, a paisagem gélida, o banco, a casa de Lulu (Anne) compõem a cartografia da personagem principal e figura patética, cujo nome não é revelado no conto; atravessam seu corpo orgânico – um mapa traçado por uma linguagem escultural, mas não estática, cuja memória tem um papel fundamental. O narrador-protagonista isola-se do mundo, comportando-se como um bicho. A predileção por tudo que é mórbido sobressai na narrativa contada em primeira pessoa. Cemitérios, lápides, epígrafes e, também, o banheiro, permeiam todo o conto.

Existem várias menções à figura paterna, à família, ao seu quarto (*refúgio de solidão*) e ao *banheiro*, a constituir os significantes de “uma linguagem que fala, não é o autor [...] atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, *performa* e não *eu*: toda a poética de Mallarmé<sup>6</sup> consiste em suprimir o autor em proveito da escrita [...]” (Barthes, 1988, p. 66). Essa citação atribuída a Mallarmé, evidencia a figura do leitor, também do ator ou da atriz, que compartilham das angústias e da solidão do narrador (personagem principal) e de Lulu (personagem secundária), pois “é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (Barthes, 1988, p. 53). O leitor observador, ora sofre ora se “diverte”, com as investidas (zombarias) da personagem central, e incrédulo diante do

<sup>6</sup> Mallarmé foi “um dos principais poetas simbolistas, sua obra influenciou a poesia moderna. Participou do grupo de intelectuais conhecido como Les Mardistes”. (PATRICK, Julian. 501Grandes Escritores. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.)

que compartilha, haja vista a situação de exílio em que se encontra e a condição de existência a que se submete. Com relação ao último citado, o *banheiro*, há passagens assinaladas com humor jocoso, sendo um dos traços marcantes do conto. A constipação era frequente,

[...] pois como explicar de outro modo aquelas longas, aquelas atrozes sessões no banheiro, na privada? Eu nunca lia, nem lá nem em lugar nenhum, não sonhava nem refletia, olhava vagamente o calendário pendurado num prego diante dos meus olhos, nele se via a imagem colorida de um jovem barbudo cercado de carneiros, devia ser Jesus, eu afastava minhas nádegas com as mãos e forçava, um! dois! um! dois!, com movimentos de remador, e só tinha um pensamento na cabeça, voltar para o meu quarto e me deitar. Ou será que estou confundindo com diarreia? *Tudo se embaralha na minha cabeça, cemitérios e núpcias e os diferentes tipos de evacuação* (Beckett, 2004, p. 06).

Mas há momentos narrativos, nos quais a solidão e a morbidez desvelam um diálogo transversal entre o cômico e o dramático. De modo irônico, o narrador antecipa os versos de seu epitáfio: “Aqui jaz quem daqui tanto escapou / Que só agora não escape mais” (Beckett, 2004, p. 04). E mais adiante, numa atitude de afastamento da vida social, diz o narrador que “então, com um pouco de sorte, topa-se com um verdadeiro enterro, com vivos de luto e às vezes uma viúva que quer se jogar na cova, e quase sempre essa história simpática com o pó, embora eu tenha notado que não há nada menos empoeirado do que aqueles buracos [...]” (Beckett, 2004, p. 04). Nesses dois segmentos transcritos, há um sentido (talvez, outros!) associado a um comportamento ridículo da sociedade. O narrador mordaz continua: “É simpática, assim mesmo, essa pequena comédia com o pó” (Beckett, 2004, p. 04).

A considerar a voz do narrador em alusão a cemitérios e sepultamentos, há que examinar o sentido dado as palavras, pois como lembram Pietroforte e Lopes (2017),

[...] em vez das relações linguagem-coisas, prefere examinar o que se passa entre o fazer persuasivo de um locutor e o fazer interpretativo de um interlocutor; já não se trata das relações linguagem-coisas ou linguagem-mundo, e sim das relações entre o que se diz, ou, em termos mais modernos, *entre significantes e significados*. [...] A tradição retórico-interpretativa [...] prefere transferir o eixo da produção do sentido para o que se passa, não entre a linguagem humana e o mundo, mas sim *de homens para homens* [...] *prefere enxergar a produção de sentido como fenômeno humano* (pp. 114-115).

Nesse intuito, há um questionamento do narrador sobre o sentimento do amor que deveria diferenciar a natureza humana da natureza do instinto animal, pois que é expulso de casa após a morte do seu pai. Na narrativa, o sentido é outro, de natureza humana, avesso à representação externa; “Saussure, Hjelmslev e aqueles que compartilham sua visão sobre a linguagem não se referem ao mundo físico em suas considerações, mas ao mundo de sentido construído pelo homem” (Pietroforte; Lopes, 2017, p. 117). Há vários momentos marcantes

sobre a condição humana, a ressaltar a solidão, a sobrevivência e a perda, valorizados pelos movimentos (impactantes!) do personagem-narrador, de múltiplas ressonâncias. Como acentua Andrade<sup>7</sup>, o conto *Primeiro Amor* assim como as novelas publicadas pós-guerra, “representam o estopim original da explosão criativa que o fim da Segunda Grande Guerra lhe reservara, intimamente ligado a uma virada a um só tempo estilística, temática e linguística em sua obra”.

No fragmento que segue, os sentidos são determinados pelos acontecimentos ocorridos e experiências vividas pelo narrador no convívio familiar:

[...] As coisas devem ter se passado de modo completamente diverso, mas que importa, a maneira como as coisas se passam, desde que se passem? E todos aqueles lábios que tinha me beijado, aqueles corações que tinham me amado (*é mesmo com o coração que se ama, não é, ou será que estou confundindo com outra coisa?*), aquelas mãos que tinham brincado com as minhas e aqueles espíritos que quase tinham me possuído! As pessoas são realmente estranhas (Beckett, 2004, p. 08).

Ressalta-se, no entanto, que não se trata de uma visão fechada, universalista, tendo em vista a natureza complexa do ser humano: a sua própria condição. E sendo assim, “a linguagem, longe de precisar atrelar-se a algum referente-coisa do mundo, cria por si própria um mundo para o homem que é o mundo do sentido” (Pietroforte; Lopes, 2017, p. 121), ressaltado pela voz, pelo movimento vocal, de dentro para fora, impulsionado pela força da emoção e intensidade da narrativa; uma em resposta a outra. A linguagem no *Primeiro Amor* é tão seca (agressiva) mas, também, tão rica de conflitos humanos, o que pode resultar em diferentes manifestações e movimentos vocais-corporais de forte expressão e representatividade. E tanto o é que

Uma palavra não nasce como palavra, é um produto final que começa como impulso, estimulado pelas atitudes e comportamentos rígidos pela necessidade de expressão. Esse processo é realizado no interior do autor e é repetido dentro do ator [...]. A palavra é uma parte pequena e visível de uma imensa formação invisível (Brook, 1970, p. 05).

No conto, Beckett adota uma linguagem sofisticada, de aparência mórbida, cujo domínio da escrita atrai a atenção do leitor-ator e da leitora-atriz estupefatos. Há que considerar as cenas inusitadas e as circunstâncias imprevistas, pois que nos vemos na condição de *flaneur*.

<sup>7</sup> Fábio de Souza Andrade (Prefácio) In: BECKETT, Samuel. *Novelas*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 07.

Um conjunto de sequências, internas e externas, revelando-nos a *atmosfera* não só humana como também a do ambiente inóspito. Este, a constituir o cenário desarticulador das convenções sociais. Aquela, de intensa solidão. Pois

[...] Era dezembro, nunca senti tanto frio, a sopa de enguia não descia, eu tinha medo de morrer, parei para vomitar, tinha inveja deles. [...] com a morte do meu pai fui obrigado a sair de casa. Era ele quem me queria lá. Um homem estranho, ele. Um dia disse, Deixem-no em paz, ele não incomoda ninguém. Não sabia que eu estava escutando. [...] Eu achava, na época, e ainda acho hoje, que ele tinha pedido, no testamento, que me deixassem o quarto que eu ocupava quando ele vivia, e que me dessem de comer, como no passado. [...] Um dia, voltando do banheiro, encontrei a porta do meu quarto trancada e minhas coisas empilhadas diante da porta (Beckett, 2004, pp. 04-06).

O amor acontece de modo incomum, dando-nos uma sensação de estranhamento. As ações transcorrem com humor derrisório e com o distanciamento do narrador (personagem central) das pessoas, sobressaindo-se a degradação, a transposição de uma situação melhor, como a paixão por Lulu, para uma pior, nesse caso, o desapego ao amor, a caracterizar um tipo de humor, de “escárnio cômico”. Sobre isso, afirma Bergson (1987, p. 66) que

obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma ideia para outra tonalidade. Os meios de transposição são tão numerosos e variados, a linguagem apresenta tão rica sequência de tons, permitindo assim a comicidade passar por uma gama infundável de graus [...] desde o burlesco mais vulgar até as elevadas formas do humor e da ironia [...]

A reforçar essa ideia, é relevante o movimento da personagem central do conto: faz visita a cemitérios com prazer, come o seu sanduíche e a sua banana sentado sobre um túmulo e, caso tenha vontade de mijar, confessa que conta com muita escolha. De modo estranho ao leitor, revela com entusiasmo que vagueia

com as mãos às costas, entre as lajes, as eretas, as chatas, as inclinadas, escolhendo as inscrições. [...] há sempre três ou quatro tão engraçadas que preciso me agarrar à cruz, ou à estela, ou ao anjo, para não cair. A minha já compus há muito tempo e continuo satisfeito com ela, bastante satisfeito (Beckett, 2004, p.2).

Esse trecho transcrito do conto, é mais um exemplo de transposição da linguagem para uma outra tonalidade, em que o risível surgiria “quando nos apresentam uma coisa, antes respeitada, como medíocre e vil” (Bergson, 1987, pp. 66-67). E para acentuar essa transposição, dir-se-ia que “tal qual a música, os escritos de Samuel Beckett parecem dizer aquilo que não pode ser falado” (Bryden, 1998, p. 189).

De fato, estamos a lidar com novos sentidos, fora do lugar comum, como o do encontro com Lulu, seu primeiro amor. O cenário é um

banco, à margem do canal, de um dos canais, pois nossa cidade tem dois [...] muito bem situado, encostado num monte de terra e de detritos endurecidos, de modo que a minha retaguarda ficava coberta. Meus flancos também, [...], graças a duas árvores veneráveis e, mais do que isso, mortas, que protegiam o banco dos dois lados (Beckett, 2004, p. 08).

É o lugar onde conheceu Lulu, o avesso do que se considera romântico. E desse modo, adquire um sentido literário de desapego e indiferença. A transposição, referida por Bergson, é bastante evidente nessa passagem. É dada uma nova tonalidade, comicidade, a partir de um cenário inusitado, áspero, podendo influenciar na construção vocal-corporal de um ator ou de uma atriz. Nesse ambiente rude e nos outros que se sucedem, a ideia da morte, o apreço à solidão, o desapego ao amor, a indiferença à generosidade são imbricados numa linguagem fria, donde sobressai uma sintaxe visual – um monte de terra, detritos endurecidos, quartos com poucos móveis, banheiro e janela de paisagem gélida. Nesse contexto, é relevante o fato do narrador perceber o amor como um real obstáculo ao seu projeto intelectual: ele é um escritor de 25 anos! Isso é revelado quando diz que o seu epitáfio já foi escrito há mais tempo: “Meus outros escritos mal têm tempo de secar e já me dão asco” (Beckett, 2004, p. 02). Dado a isso, a relação amorosa é corroída pelo escárnio, a sobressair os movimentos de entoação expressivos à altura do texto *beckettiano*. Essa fala da personagem central é uma marca contundente de sua personalidade, de desprezo em relação aos seus próprios escritos, que quando lida em voz alta, nos dá a sensação de existência movida a fracassos; de repulsos que ressoam na narrativa. De modo transversal, Zumthor (1997, p. 11) nos diz que a “voz é querer dizer a vontade de existência, lugar de uma ausência que nela se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda a matéria”. No *Primeiro Amor*, a voz é a ressonância que nos faz tremer diante de um universo único, irremediável.

Para o narrador, o amor é a derrisão, contraditório a tudo, afinal havia sido expulso de casa após a morte do seu pai. Esse desapego ao sentimento amoroso aparece em todo o texto, culminando com a saída do narrador da casa de Anne (Lulu), depois do nascimento do filho. Ele havia se transferido para um dos dois quartos da casa. Anne é o nome dado por ele, a ter em vista o desprezo ao nome Lulu.

O espaço desfigurado, o encarceramento em quartos, a paisagem desoladora, o amor demudado mobilizam as ações, a revelar as atitudes das personagens (o narrador, o pai, os irmãos e a Lulu) por meio de narrativas (sintaxes) zombeteiras. O narrador e Anne (Lulu) esperam por um fim que não chega; tudo termina com o nascimento do filho e o exílio do narrador.

A sintaxe sonora, marcas de consonâncias e dissonâncias, é frequente na obra de Beckett, em especial na dramaturgia, mas também presente no conto *Primeiro Amor*, como mostram os segmentos já extraídos do conto. De acordo com Marfuz (2013),

é um procedimento poético de alto valor combinatório, que alia palavras e frases ao ritmo incessante dos silêncios, respirações, ruídos e pausas. Um termo igualmente apropriado para esse procedimento é a partitura [...] torna-se um modo de intensificação musical da escritura dramatúrgica *beckettiana* que, ainda para *Chabert*, é: *fundada na primazia do ritmo, na importância das sonoridades e dos silêncios, na repetição dos temas, no leitmotiv<sup>8</sup>, assim como na noção primordial de ruptura, mudança de tons e de tempos* (p. 165).

No conto, os encontros no banco, os poucos diálogos, o erotismo exótico, o desinteresse pelo amor, o abandono, as reminiscências dos familiares, o prazer da solidão aparecem e se rompem com insistência, a constituir uma partitura de múltiplas tonalidades (sintaxes sonoras), como já mencionadas no texto. Para o ator e atriz *beckettianos* são, *a priori*, composições coreográficas alicerçadas numa linguagem literária inovadora, visual e sonora. Numa palavra, surpreendente.

Sobre o silêncio mencionado na referência anterior, Kahn (2019, p. 50) afirma que para *Grotowski* “o silêncio não é a ausência de som, mas uma outra qualidade de som, uma espécie de espaço no qual é possível perceber uma gama muito maior de sons”, a constituir parte integrante do universo vocal, da sintaxe sonora em Beckett.

O erotismo exótico, um dos elementos dessa partitura, é um dos pontos reveladores da personagem central/narrador. Os segmentos transcritos de Beckett (2004),

Você me incomoda, disse eu, não posso me deitar com você aí. [...] Basta apoiar os seus pés no meu colo, disse ela. Não me fiz de rogado. Sentia sob meus pobres tornozelos suas coxas roliças. Ela começou a acariciar os meus tornozelos. E se eu lhe mandasse um pontapé na xota, pensei. Fala-se de deitar e as pessoas logo enxergam um corpo estendido. O que me interessava, a mim, [...] era a supinação

<sup>8</sup> *Leitmotiv* (na música): tema melódico ou harmônico destinado a caracterizar um personagem, uma situação, um estado de espírito e que, na forma original ou por meio de transformações desta, acompanha os seus múltiplos reaparecimentos ao longo de uma obra, esp. em óperas; motivo condutor. *Leitmotiv* (por analogia): ideia, fórmula que reaparece de modo constante em obra literária [...] com valor simbólico e para expressar uma preocupação dominante. Pesquisa online, Google, Dicionário, em 20 de novembro de 2018.

cerebral, o embotamento da ideia do eu e da ideia desse pequeno resíduo de futilidades peçonhentas que chamamos de não-eu, e mesmo de mundo, por preguiça. [...] Mas aos 25 anos ele ainda está sujeito à ereção, o homem moderno, fisicamente também, de vez em quando, é o quinhão de cada um, nem eu estava imune, se é que aquilo pode ser chamado de ereção. [...] Foi naquele estábulo cheio de bostas secas e ocas, que sucumbiam com um suspiro ao serem beliscadas, que pela primeira vez na vida, eu diria com prazer a última se tivesse morfina à mão, tive que me defender de um sentimento que se arrogava pouco a pouco, em meu espírito glacial, o horrendo nome de amor (pp. 10-14).

têm um quê de comicidade/humor sarcástico assinalada por Bergson (1987), quando aborda alguns tipos de oposições predisponentes da zombaria. Assim,

A mais geral [...] seria talvez a do real com o ideal: do que é com o que deveria ser. Ainda que a transposição poderá ser feita nas duas direções inversas. Ora se enunciara o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a ironia. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do humor. [...] Acentua-se a ironia deixando-se arrastar cada vez mais alto pela ideia do bem que deveria ser. Acentua-se o humor, pelo contrário, descendo-se cada vez mais baixo no interior do mal que é, para lhe notar as particularidades com mais fria indiferença (p. 68).

As investidas do narrador, as passagens com Lulu (Anne), as atuações performáticas (no banheiro, na arrumação do quarto, nos instantes de erotismo) são tão ricas de detalhes que mais parecem reais – cenas da vida. Os epitáfios expostos nos cemitérios, símbolos associados à morte, recebem outra conotação, haja vista a naturalidade do narrador ao expô-los; nada mais são do que simples objetos e, por vezes, divertidos.

E o amor derrisório, mote do conto, é interpretado/encenado em diferentes tonalidades, a caracterizar o humor zombeteiro. Uma narrativa sobre o amor, cuja relação amorosa afronta os ambientes registrados no imaginário de todos nós; achados guardados de nossas vivências amorosas. Beckett não se prende a isso, pelo contrário, trabalha com o grotesco e o escárnio, a manipular elementos dramáticos e de comicidade, tão caros à construção vocal-corporal. O conto *Primeiro Amor* é narrado, como vimos, com “humor sarcástico”, ironia e momentos de lucidez, a confrontar com uma existência sombria, de desprezo, nada fácil. A finalizar, não poderia deixar de citar uma passagem dirigida ao leitor, quando o narrador decide abandonar o banco,

[...] menos por causa dela, devo confessar, do que por causa do banco, [...] pois estava começando a esfriar, e depois por outras razões de que seria inútil falar para imbecis como vocês, e me refugiei num estábulo de vacas abandonado que eu encontrara em minhas andanças (Beckett, 2004, p. 14).



Nesse contexto narrativo, a sentença marcada em itálico é uma provocação, a constituir mais um elemento articulador do humor derrisório manipulado por Beckett. Sem dúvida, um exemplo de língua viva, *escatológica*, cuja força ou energia sonora é carregada de ironia, cinismo e humor sarcástico. Mas, também, reveladora cruel da alma humana: o destino inexorável. É, pois, uma força inventiva de grande penetração, de investigação do humano, do que há de pior, cujas sonoridades vem e vão, como fogos reacendidos ou, simplesmente, vozes reanimadas. *Primeiro Amor*: ah quanta ironia e genialidade - sonoridades reacendidas!

## Referências

- BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BECKETT, Samuel. *Primeiro Amor*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BERGSON, Henri. *O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BRYDEN, Mary. *An interview with Luciano Berio*. In: *Samuel Beckett and music*. Edited by Mary Bryden. USA: Clarendon Press Oxford, 1998.
- BROOK, Peter. *O Teatro e Seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais. Filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- KAHN, François. *O Jardim. Relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985*. São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora LTDA, 2019.
- MARFUZ, Luiz. *Beckett e a implosão da cena. Poética teatral e estratégias de encenação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- PIETROFORTE, Antonio Vincente Seraphim; LOPES, Ivã Carlos. A Semântica Lexical. In: FIORIN, José Luiz. *Introdução à Linguística. II. Princípios de análise*. São Paulo: Contexto, 2017, pp. 111-135.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Artigo recebido em 12/05/2020 e aprovado em 17/06/2020.

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

---

<sup>i</sup> Domingos Sávio Ferreira de Oliveira - possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1982), graduação em Fonoaudiologia pelo Instituto Brasileiro de Medicina de Reabilitação (1988), especialização em Metodologia do Ensino Superior pela Universidade Federal Fluminense (1989), especialização em Voz pelo Conselho Federal de Fonoaudiologia (título concedido por mérito - 1999), mestrado em Teatro (Estética Vocal) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1997) e doutorado em Letras (Estudos Linguísticos / Fonética Experimental) pela Universidade Federal Fluminense (2004). Atualmente, é docente associado IV lotado no Departamento de Interpretação do Bacharelado em Atuação Cênica da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É professor pesquisador e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO), desenvolvendo estudos de voz na cena teatral. [dsavio@unirio.br](mailto:dsavio@unirio.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5477018486215637>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0120-6989>

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



# Uma fala nômade: o exercício da palavra em performance por diferentes territórios cênicos

Moira Beatriz Albornoz Stein<sup>i</sup>

Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Pelotas/RS, Brasil<sup>ii</sup>

**Resumo - Uma fala nômade: o exercício da palavra em performance por diferentes territórios cênicos**

Após um percurso de experimentação e investigação sobre processos de abordagem da palavra falada no teatro contemporâneo, em práticas que desenvolvem as relações entre movimento, voz e palavra falada ou cantada, elaboro a ideia de um nomadismo no trabalho do/da *performer* com a fala. O exercício de uma fala nômade, que transita por diferentes territórios de relação com a palavra, é o movimento de tomar formas diversas na busca da conexão com os fluxos expressivos e relacionais, ligados a diferentes concepções teatrais. Uma fala nômade é também aberta aos afetos que se cruzam nos espaços criativos, intersubjetivos e interculturais.

**Palavras-chave:** performer, voz, palavra, fala, nomadismo.

**Abstract - A Nomad Speech: the exercise of the word in performance by different scenic territories**

After a way of experimentation and investigation on processes of approaching the spoken word in contemporary theater, in practices that develop the relation between movement, voice and spoken or sung word, I elaborate the idea of a nomadism in the work of the performer with the speaks. The exercise of nomadic speech, which transits through different territories of relation with the word, is the movement of taking different forms in the search for connection with expressive and relational flows, linked to different theatrical conceptions. A nomadic speech is also open to affects that intersect in creative, intersubjective and intercultural spaces.

**Keywords:** performer, voice, word, speech, nomadism.

Aproximo-me do pensamento de Gilles Deleuze (1925-1995) e do conceito de *nomadismo* para desenvolver a ideia de uma *fala nômade* na prática do/da *performer* com a palavra. Trarei algumas compreensões do conceito utilizado por Deleuze para definir um pensamento nômade, em perspectiva mais ampla e dentro do foco da palavra em performance. Nomadismo é o atributo daquele que transita, que não se detém num único lugar. O nômade vive em deslocamento contínuo, passando por diferentes territórios, sem se fixar em nenhum deles. Vivencia o contato com diferentes culturas e, particularmente, vai interagir com outras línguas. Partindo desse significado primeiro de nomadismo, podemos usar a expressão com algumas outras compreensões possíveis, assim como Deleuze, em seu *Tratado de nomadologia* (Deleuze, 1996).

Após o estudo de práticas físico-vocais com a palavra, em minha pesquisa de doutorado<sup>1</sup>, vejo que o conceito de nomadismo pode nos ajudar a refletir sobre o trabalho do/da *performer* com a fala. Experimento desenvolver o conceito de *fala nômade* como um exercício adequado para o/a *performer*, ao vivenciar ou criar determinados territórios de oralidade, mas também ao não se fixar neles. A fala do nômade pode utilizar a língua hegemônica de um determinado território cultural e pode trazer consigo a língua de seu grupo com outras referências culturais, sendo percebida como estrangeira. Uma fala nômade será a fala daquele que está em trânsito, que não tem sua identidade ligada a um território fixo - geográfico, político ou cultural - mas que se territorializa ao estabelecer uma relação particular com a palavra falada, nas trocas nesse território.

Dos estudos de Paul Zumthor (1915-1995) sobre literatura medieval<sup>2</sup>, vemos que a cultura oral, que antecede à escrita, está ligada ao nomadismo. Culturas nômades de tradição exclusivamente oral carregam algo essencialmente ligado à performance da voz e da palavra. No uso da fala, na vocalidade específica de um povo, estão incluídas a gestualidade e a musicalidade inerentes à voz e à comunicação oral. Sem estar ligada à escrita, essa fala não é submetida ao domínio cultural de determinado lugar, conservando algo fluído e ligado à origem da linguagem verbal.

---

<sup>1</sup> O presente artigo apresenta recorte de referencial teórico, reelaborado com foco no conceito de “uma fala nômade”, de minha tese de doutorado *O nomadismo e a palavra: um trajeto performativo pelas práticas de Jorge Parente, Panthéâtre e Amok Teatro*, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, com orientação do Prof. Milton de Andrade Leal Junior, defendida em fevereiro de 2020. Recebi bolsa da CAPES para um período de doutorado sanduíche, pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, na Universidade de Coimbra, em Portugal, em 2017.

<sup>2</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2010.

No âmbito de meus estudos, associo o nomadismo à qualidade de fluidez na expressão da vocalidade. Na expressão oral dos nômades, pela ausência da escrita, podemos falar em oralidade como um fluxo. Assim, por fala nômade compreendo a busca por essa fluidez na linguagem oral, na vocalidade do/da *performer* que, ao trabalhar a voz e a palavra em performance, recupera algo da qualidade da fala do nômade, exclusivamente oral. Zumthor ressalta o enrijecimento da linguagem associado à escrita:

A escrita permanece e estagna, a voz multiplica. Uma se pertence e se conserva; a outra se expande e destrói. A primeira convence e a segunda apela. A escrita capitaliza aquilo que a voz dissipa; ela ergue muralhas contra a movência da outra. No seu espaço fechado, ela comprime o tempo, lamina-o, força-o a se entender em direção ao passado e ao futuro: do paraíso perdido e da utopia. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. Pela voz, permanecemos da raça antiga e poderosa dos nômades (Zumthor, 2005, p. 320).

Ao trazermos a palavra para a voz, a ligamos a essa qualidade expansiva da voz, que está na sua origem. A fala do/da *performer* fará a ligação entre a escrita e a oralidade, buscando a materialidade da palavra sem perder o elo com os sentidos da linguagem. A fala em performance acontece no território da voz, da expressão vocal. O ser humano é um corpo que emite som e a voz revela algo muito particular de cada ser, possui características muito singulares. Ela se caracteriza por uma emissão de som, uma vibração emitida, que pode ser utilizada para expressar alguma sensação ou para comunicação com outras pessoas. A fala nômade, ao acontecer na voz do/da *performer*, toma essa qualidade fluida e menos rígida, e pode transitar por diferentes abordagens, que reforcem alguma ação específica ligada a ela.

O nomadismo está presente nas ideias de Deleuze, especificamente em seu *Tratado de nomadologia*<sup>3</sup>, no qual retoma o comportamento dos povos nômades para definir o “pensamento nômade”: um pensamento que não se submete ao pensamento hegemônico de determinado território, que se caracteriza por fluxos entre diferentes territórios de produção de conhecimento, sempre em processo de territorialização e desterritorialização, encontrando pontos de fuga e seguindo o fluxo entre territórios diversos. Deleuze assim define um pensamento que resiste ao pensamento dominante, resiste ao capitalismo e suas formas de dominação, que detêm o conhecimento e impõem processos de subjetivação aos indivíduos.

---

<sup>3</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* - vol. 05. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.

Os nômades são modelos de uma “máquina de guerra” que resiste a este poder do Estado. Conforme Cardoso, que desenvolve a ideia de Deleuze, esse nomadismo significa uma tentativa de autonomia, de fuga do controle, para a criação de novos territórios de subjetivação:

É exatamente a ideia de uma desterritorialização bem-sucedida, cujo exemplo concreto são os povos nômades, que, alçada a um nível pragmático ou político, fornece o princípio de uma nomadologia, em que pesem todas as suas consequências práticas e políticas. De fato, a máquina de guerra nômade é uma resposta específica ao Estado e aos mecanismos de controle a ele mais ou menos articulados, é uma tentativa de autonomia, de criação de um espaço itinerante ou de fuga. (Cardoso Jr. In: França; Da Rocha; Cruz; Justo; Cardoso Jr., 2004, p. 129).

Deleuze propõe a resistência a esta dominação, por meio de outros agenciamentos entre os sujeitos, usando a imagem de “máquinas de guerra nômades” como possibilidades de novas relações e criação de subjetividades. Essa imagem é usada para a criação de conhecimento, de territórios de pensamento e diálogos com determinadas áreas do conhecimento. A inspiração dele nos povos nômades, em sua característica nômade, daqueles que transitam e que não se submetem a um comportamento hegemônico, o faz conceber um pensamento que busca linhas de fuga. No estudo da relação do/da *performer* com a linguagem verbal, da relação com a palavra, identifico a busca de uma fala ligada ao corpo, ligada ao trânsito por espaços e lugares de experiência. Uma fala conectada à experiência e, portanto, não subordinada a uma forma de pensar estabelecida, é uma fala que acontece em um território renovado de criação de pensamento, de conhecimento do vivido. Desse modo, a fala também encontra uma conexão com a memória e com a experiência concreta da percepção, também envolvida no trabalho com a palavra em performance.

Assim, o nomadismo da fala designa uma fala que flui por diferentes territórios e, no caso do/da *performer*, desloca-se entre diferentes territórios cênicos. A fala territorializa-se, em determinada proposta estética, numa relação específica do/da *performer* com a palavra e, ao passar a outro território estético, encontra outra característica, de nova relação de sua ação físico-vocal com a palavra. Segundo Deleuze, esses novos espaços, aqui territórios estéticos e cênicos, são os planos de consistência, que possibilitam subjetivações ao nômade em relação:

Mas, conforme a essência, não são os nômades que possuem o segredo: um movimento artístico, científico, “ideológico”, pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento, em relação com um *phylum*. Não é o nômade que define esse conjunto de características, é esse conjunto que define o nômade, ao mesmo tempo que define a essência da máquina de guerra (Deleuze, 1996, p. 117).

Reconheço que o/a *performer* desenvolverá diferentes aspectos ligados à voz e à vocalidade, conforme a proposta estética em que vai atuar. Pode ser algo definido pelo texto, pela proposta de um/a diretor/a e por uma concepção de espetáculo, bem como pode ser uma proposta individual e singular do/da *performer* em sua criação. Mantenho a hipótese de que a consciência da singularidade vocal, da relação singular com a fala, bem como das heranças culturais e das relações com outras culturas, vai permear e constituir as potencialidades vocais do/da *performer*. Diferentes experiências vocais, em diferentes territórios, podem propiciar uma liberdade vocal, verbal e o desenvolvimento de um estado de atenção específico para ampliar essa consciência.

Em meu trajeto de pesquisa, passei pela experiência de conhecer três práticas<sup>4</sup> que envolvem movimento, voz e palavra, e, pelas vivências, conversas, observações e entrevistas, reconheço o campo conceitual que está presente na concepção de cada professor/a e diretor/a. Além dos exercícios que constituem a prática propriamente dita, percebo como os/as professores/as conduzem o trabalho e o que buscam desenvolver no/na *performer*. Busco também exercitar um pensamento nômade, na minha escrita, no trajeto de experiências e de investigações criativas múltiplas:

“Nomadismos” são determinados modos de existência que podem caracterizar povos historicamente determinados ou mesmo indivíduos isolados (ou nômades), mas são tomados por nós de modo mais amplo como processos de subjetivação que se dão em um indivíduo, em uma população ou povo e, num determinado momento, lançam rotas de resistência ou escape com relação aos mecanismos de controle de toda sorte (políticos, científicos, penais, psíquicos) (Cardoso Jr. In: França; Da Rocha; Cruz; Justo; Cardoso Jr., 2004, p. 125).

---

<sup>4</sup> Como participante observadora, dediquei-me a conhecer a prática de Jorge Parente com o “alfabeto do corpo”, transmitida a ele por Zygmunt Molik, um dos primeiros atores de Jerzy Grotowski; o trabalho de Enrique Pardo e Linda Wise, do Panthéâtre, ligado ao Roy Hart Théâtre, que une a “performance vocal” a um trabalho de corpo e cena no “teatro coreográfico”; e ainda o trabalho do Amok Teatro, companhia teatral brasileira dirigida por Ana Teixeira e Stephane Brodt, suas práticas, processos de criação e encenação, nas quais o grupo estuda diferentes culturas, num trabalho de investigação de corporeidades e vocalidades específicas.



Podemos usar essa qualidade nômade para uma análise do/da *performer*, ao compreender sua fala, dentro de determinada proposta cênica ou performática, com uma fala de um território teatral específico. O território no qual o/a *performer* se encontra pode se estabelecer de forma bem definida, e a fala nesse território acontecer de forma muito particular. A capacidade de transitar entre territórios cênicos diferentes será a qualidade de uma fala nômade. Numa mesma concepção teatral, podem existir propostas diferentes de relação com a fala. Por exemplo, o/a *performer* falar diretamente com a plateia e logo representar uma figura ficcional dentro de uma narrativa, já é um trânsito possível. Trabalhar em concepções diferentes, que propõem relações diferentes com a palavra e com o texto e, ao mesmo tempo, um trabalho corporal específico e intenso, será um exercício que exige flexibilidade do/da *performer*. Se quisermos ainda reconhecer que territórios cênicos são ligados a territórios culturais, veremos que são territórios que possuem relação com diferentes tradições teatrais, que possuem tradições de trabalhos vocais e abordagens da voz.

Na revista *La presencia de Grotowski* (2005), falando sobre as práticas com textos, experimentadas por Jerzy Grotowski (1933-1999), Serge Ouaknine utiliza o termo nomadismo, como uma condição necessária para a criação:

Por que voltar a falar do texto? Para que compreendam que a construção da partitura não é uma atividade do ator independente do contexto. Existe um contexto, e é preciso aceitar que o texto e o contexto se esclareçam no caminho, quero dizer o fazendo. O nomadismo é a condição primeira da criação. E as instituições querem fazer dessa condição uma condição sedentária, quer dizer assentar o sentido. Compreender. E, no entanto, o verdadeiro trabalho é acreditar. Quando estamos emocionados no teatro é porque acreditamos, não porque compreendemos. Se um compreende, além disso, tem um presentinho a mais. (Ouaknine, 2005, p. 58, tradução da autora)<sup>5</sup>.

Entendo que Ouaknine associa o nomadismo a uma abertura para mais compreensões possíveis de um texto, sendo que compreender os significados, numa leitura unificadora, seria enrijecer o texto, limitar. Portanto aqui, na ação do/da *performer*, o trabalho com o texto pede uma receptividade para a escuta, com as associações que surgirem. Fala nômade aqui é a que se mantém aberta ao fluxo de sentidos que podem surgir entre o/a *performer* que fala e quem

---

<sup>5</sup> "Por qué vuelvo a hablar del texto? Para que comprendan que la construcción de la partitura no es una actividad del actor independiente del contexto. Hay un contexto, y hay que aceptar que el texto y el contexto se aclaran en el camino, es decir haciéndolo. El nomadismo es la condición primera de la creación. Y las instituciones quieren hacer de esa condición una condición sedentaria, es decir asentar el sentido: comprender. En tanto que el verdadero trabajo es creer. Cuando estamos emocionados en el teatro es porque creímos, no porque comprendimos. Si uno comprende, además, tiene un regalito además."

assiste. Essa receptividade já é uma relação possível, com menos intencionalidade na ação verbal, com uma abertura também às escolhas de quem está dirigindo a montagem.

O/a *performer* vai buscar, na sua experiência pessoal, sua voz nômade, que vai estar em sua formação, em suas raízes culturais, suas práticas teatrais e performáticas e em outras experiências com a voz. Pode ser que haja uma identidade cultural específica bem desenvolvida ou não. Não ter uma identidade fixa, dentro de um padrão hegemônico, o/a aproximará de uma qualidade vocal com possibilidades variadas, ligadas à sua singularidade e à uma oralidade nômade. O trabalho com a singularidade dos atuantes das oficinas é outro foco de análise de minha pesquisa. Cada um traz uma experiência de vida, uma bagagem corporal, ligada às suas vivências pessoais, à sua subjetividade. Também alguma técnica específica, corporal e vocal, como forma de trabalhar seu corpo e sua voz, muitas vezes está ligada à sua cultura, às suas raízes e suas práticas culturais. É preciso uma atenção especial também para ver como esse atuante consegue ter a liberdade de deixar fluir a vida, na sua expressão.

Cartografia é um conceito útil, se estamos transitando entre diferentes práticas estudadas, culturas diversas, contatos com pessoas diferentes, experiências singulares e diálogos. Assim minha pesquisa teve elementos de cartografia, traçando um trajeto no qual minha questão me moveu e provocou interações e percepções, as quais levam a compreensões sobre as vivências, chegando ao teor de minhas reflexões aqui. O fato de ter escolhido práticas diferentes fez com que eu vivenciasse o trânsito por contextos diferentes, que eu me deslocasse e vivenciasse o contexto de cada prática, assim como a relação com culturas diferentes. A cartografia, como inspiração metodológica, incentivou minha atenção aos trajetos e aos diferentes territórios de experiência que foram sendo vivenciados.

Cartografia é um conceito que vem da geografia, uma ciência que desenha mapas de territórios, destacando uma ou outra característica, como climas e relevos, ou fronteiras políticas dos países. É um conceito ligado ao processo de criação e desenho de mapas de territórios conhecidos, que refletem determinada forma de ver o mundo, revelada na visão desses territórios. Utilizar esse movimento das cartografias como inspiração, como é utilizado no pensamento de Deleuze, é reconhecer uma forma de criar conhecimento. O pensamento tem ligação com determinado contexto social e cultural, no qual surgem determinados territórios de ideias. O conhecimento pode ser visto como esse conjunto de territórios que se entrelaçam e se separam, e estão em contínuo movimento.

Essa forma de pensar o conhecimento, numa concepção cartográfica, tem sido utilizada como abordagem metodológica de pesquisa, nas ciências humanas, na psicologia, na qual o pesquisador está imerso nos territórios de experiência, transformando um olhar que antes era distanciado, de sujeito que observa objetos de estudo, para uma subjetividade em relação constante com outras subjetividades de singularidades que a afetam. Rolnik destaca o deslocamento do foco em uma pesquisa cartográfica, na qual o pesquisador se vê envolvido na experiência:

Isso nos permite fazer mais duas observações: o problema, para o cartógrafo, não é o do falso-ou-verdadeiro, nem o do teórico-ou-empírico, mas sim o do vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade. Implicitamente, é óbvio que, pelo menos em seus momentos mais felizes, ele não teme o movimento. Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo e língua (Rolnik, 1989, p. 55).

Dentro das artes cênicas, mais especificamente, a cartografia tem sido uma metodologia possível e abrangente, já que lidamos com processos, pedagógicos e criativos, participando ativamente das experiências. Entendo que, em minha pesquisa, fiz uma cartografia de territórios de práticas do/da *performer*, de práticas físico-vocais com a palavra. Essa visão cartográfica como metodologia sugere que, durante o trajeto, a questão de pesquisa possa ir se transformando. Considero que isso aconteceu, eu parti de uma pergunta mais específica sobre a questão da organicidade, e acabei compreendendo que isso refletia uma forma de compreender a relação com a fala, com o texto falado em cena. Percebi que os territórios que pesquisei mostraram claramente diferenças entre eles, não só na abordagem da palavra. São abordagens ligadas a determinadas linhas de transmissão, que definem determinados territórios cênicos, ligadas a tradições, de uma forma ou de outra.

Entendi então que se tratava de um trajeto cartográfico, no qual meu percurso pelas práticas performativas foi sendo criado e me ofereceu percepções e possibilidades criativas pessoais. O conceito de *cartografia teatral*, utilizado por Jorge Dubatti<sup>6</sup>, me ajuda a entender esse movimento de trânsito entre diferentes concepções cênicas. A cartografia teatral vai possibilitar que se analise textos ou espetáculos teatrais reconhecendo sua ligação com contextos culturais específicos e identificando as concepções teatrais associadas a eles. A

---

<sup>6</sup> DUBATTI, Jorge. *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

cartografia teatral cria esse olhar, que consegue identificar diferentes territórios, e é possível compreender o exercício de passar de um território a outro.

No trânsito que fiz nas pesquisas, percebi territórios com tradições culturais e teatrais específicas. Aparecem relações com essas tradições e linhas de transmissão, com aspectos que se mantêm ou que são transformados. Essa visão cartográfica de território teatrais me ajudou a perceber que o meu foco não era especificamente a organicidade da fala, mas sim a relação com a fala, em diferentes territórios teatrais. Por isso, pensar o nomadismo do/da *performer* que transita em diferentes territórios. Ligada a isso está a abertura em relação ao próprio texto, porque a forma de dizer esse texto, de se relacionar com esse texto, pode trazer uma forma tradicional fixa ou pode procurar uma escuta aberta.

O estudo de Silvia Davini<sup>7</sup>, no livro *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo* (2007), foi importante no meu processo. Com o foco na voz em performance, na observação de diferentes formas de conceber o corpo e a voz, e a voz em cena, reconhece tradições existentes no teatro argentino, com influência grande do teatro inglês. Aborda as ideias de Deleuze e Guattari, destacando uma concepção de voz com “um grande poder de desterritorialização”:

Deleuze e Guattari formulam uma cartografia do sujeito, do corpo, do desejo e da linguagem. Esta abordagem, mais física e social que psicológica, configura uma aproximação performativa à voz, desprendida de qualquer modelo semiótico. (Davini, 2007, p.80, tradução da autora)<sup>8</sup>.

Fazendo então um percurso cartográfico com foco na relação do/da *performer* com a palavra, identifico uma possibilidade de trânsito entre diferentes formas de se relacionar com ela. Também no sentido de escutar o texto e não se ligar rigidamente aos significados, e trabalhar com muitas possibilidades de sentidos. Importante quebrar determinados modos de falar, no sentido de provocar mais percepções, dentro da performance da palavra, mantendo a relação com os/as *performers*, com a música, com a imagem toda que a cena cria.

As práticas vivenciadas na pesquisa incluem experiências corporais e vocais que, em determinado momento, se aproximam e incluem a vocalização articulada da linguagem verbal, na fala ou no canto, em línguas variadas, existentes ou inventadas, textos ou canções,

---

<sup>7</sup> DAVINI, Silvia Adriana. *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

<sup>8</sup> “Deleuze e Guattari formulam una cartografía del sujeto, del cuerpo, del deseo, del lenguaje. Este abordaje, más físico y social que psicológico, configura una aproximación performativa a la voz, desprendida de cualquier modelo semiótico”.

improvisados ou memorizados. Nos contextos das práticas estudadas, o texto não é utilizado como ponto de partida, mas é integrado, em alguma etapa das práticas físico-vocais. O texto aqui é entendido com um texto em linguagem verbal. Há a memorização prévia do texto escrito e este é integrado à prática corporal e vocal do/da *performer*, em diferentes estratégias.

Fala é a ação do/da *performer* que envolve a linguagem verbal, que se compõe de palavras, envolve ainda o uso da voz e, portanto, envolve o corpo e todo o sistema fonador envolvido na emissão sonora da voz. A fala, no caso do/da *performer*, envolve palavras ou um texto, que pode vir de uma escrita ou pode ser improvisado, pode ser de outros autores ou de própria autoria. Ao trabalhar com textos, trabalhamos com a memorização para chegar na fala em performance. Essa fala, portanto, vem do processo de contato com um texto, com a memorização, com a incorporação desse texto para ser repetido em performance, diante dos espectadores.

Para pensar sobre a fala na ação do/da *performer*, trabalhamos com a presença do/da *performer* no espaço da performance, o corpo em vida, e é interessante pensar no estado de presença e em como a fala acontece nesse estado. Entendo que o estado de presença que buscamos envolve não apenas uma ação físico-vocal, de uma técnica específica ou de uma proposta de concepção cênica, mas também está ligada à atenção: percepção, foco, consciência, relações, afetos, fluxos. A atenção é a capacidade do atuante de estar receptivo aos diversos estímulos, com os quais ele precisa interagir na performance. A atenção pode estar direcionada a um determinado estímulo ou a muitos ao mesmo tempo. Pelos sentidos, o/a *performer* será afetado/a pelos outros estímulos presentes, que podem ser os colegas, ou ideias, ou emoções, inspirações, associações, conforme a proposta da prática específica.

A consciência está associada à atenção, não está ligada diretamente à mente, onde ocorrem os pensamentos e na qual pode acontecer o distanciamento da percepção. A consciência é como um testemunho do pensamento, dos movimentos, das ações e do meio ambiente que nos cerca. Uma consciência ampliada é aquela que não está preocupada em criar conceitos, e percebe diretamente a realidade, sem se fixar na identificação dos objetos, nem no julgamento sobre essa realidade. Ao analisar as práticas, se mostrou interessante falar sobre esse estado.

Os estímulos que chegam de outros atuantes e do/da professor/a afetam o atuante e suas ações são fluxos ligados à sua percepção. Podem estar ligados a estímulos vindos de um

jogo corporal, no espaço, e respondidos com movimentos. Muitos fluxos podem acontecer conjuntamente e vão ter um papel importante quando estamos juntando a fala. No trabalho com a oralidade, com a fala em performance, temos um fluxo sonoro aliado a uma musicalidade, aliado ao movimento corporal, aliado ao fluxo de ideias, e ainda a memórias ou imagens que vêm junto com as palavras.

A ação vocal está associada a uma pessoa, um sujeito, que emite som com a voz. Essa ação vocal pode ser não verbal, apenas sonora, sem uso da linguagem verbal. Com o uso da linguagem se tornará uma ação verbal. Entendemos então a ação verbal por uma ação vocal que inclua a palavra, que venha de ação do atuante, do sujeito que fala. Podemos olhar para a voz com diferentes compreensões, se focamos nos processos subjetivos envolvidos na sua manifestação.

Outra manifestação da voz, reveladora de vocalidades diversas, é o canto, em suas inúmeras variações pelo mundo. O canto pode incluir ou não a linguagem verbal. No momento que incluir a palavra, temos a canção ou o canto narrativo. O canto narrativo é um conceito que vai estar presente nas práticas estudadas. Como algo muito presente em culturas originárias, culturas tradicionais e orais. É por meio do canto que essas culturas narram suas histórias, seus mitos e praticam seus rituais. Diferentes formas de fazer música com a voz vão aparecer nas pesquisas, especificamente nesse trânsito entre o canto e a fala. Improvisos que partem de notas constantes, ou de frases musicais, ou de ritmos, serão o caminho para que a palavra acompanhe esse fluxo musical da voz e a fala se aproxime da voz cantada:

O canto visa a encher todo o espaço acústico da voz. Quando é falada, a linguagem subjuga a voz. Falo para dizer um certo número de coisas; o que predomina (exceto na poesia) é a linguagem na sua função referencial. Pelo contrário, no canto, a linguagem serve principalmente para exaltar a potência da própria voz, ainda que sob pena de um obscurecimento do sentido. Todo mundo pode observar, deste modo, como a linguagem, nos longos solos ou duos de ópera, acaba por tornar-se incompreensível, e, não obstante, isso não diminui em nada o prazer do ouvinte. Essa oposição entre a fala e o canto parece clara. Podemos pensar que, num certo momento, em que se oscila da fala ao canto, algo muda de natureza. Não creio que seja esse o caso. Quando falo, minha presença física tende a se atenuar mais ou menos, eu me dissolvo nas circunstâncias. Se eu canto, eu me afirmo, reivindico a totalidade do meu lugar, do meu estar no mundo ponto. É a razão pela qual, creio eu, a maioria das performances poéticas são mais cantadas do que ditas (Zumthor, 2005, p. 71).

Quando o/a *performer* se relaciona com a palavra, quando ele utiliza a linguagem verbal, na sua performance em cena, estabelece uma relação com significados e sentidos que se expressam pela palavra. A linguagem verbal existe em inúmeras formas, nas múltiplas línguas, de diferentes culturas, e a relação com a linguagem verbal pode variar, conforme as diferentes propostas teatrais. O canto é uma prática reveladora, na ligação que cria entre a palavra, em sua materialidade sonora, e os fluxos da voz, no momento presente.

Se em sua origem, a fala está relacionada apenas à oralidade, em nossa sociedade, a linguagem verbal está associada, quase que indissociavelmente, à escrita. O trabalho do/da *performer* normalmente passa pelo trabalho com um texto escrito, e pelo exercício de aproximação, apropriação e memorização desse texto. A passagem desse texto para a voz do/da *performer* envolve um processo que é investigado nas pesquisas teatrais. Processo este que pode passar por reencontrar algo que está na origem da troca verbal e da oralidade, uma fala que surge da presença, sem intermédio da escrita:

Transmissão de um texto pela voz, a performance, supunha a presença física simultânea daquele que falava e daquele que escutava, o que implicava uma ligação concreta, uma imediatividade, uma troca corporal: olhares, gestos. Ao passo que, quando a transmissão se faz somente pela mediação do escrito, quando a leitura se torna muda, solitária, há uma ruptura em relação ao corpo. Saímos do presente, escapamos das exigências de uma presença física, às restrições espaço-temporais. A imprensa vai permitir que um livro seja lido em qualquer lugar e a qualquer momento (Zumthor, 2005, p. 109).

A fala é ligada à memória, manifestada na oralidade do/da *performer*. Se partimos de um texto que foi memorizado, houve um processo envolvido, que também é singular, mas pode ser direcionado. A incorporação do texto também vai ocorrer de forma muito particular, estará relacionado ao desenvolvimento da leitura de cada um. As possibilidades de experimentar esse texto, ainda pela leitura, com o objetivo de ser falado pelo/a *performer*, é foco de pesquisa da professora Heloíse Vidor<sup>9</sup>, e contribui para pensarmos esta etapa de memorização. A leitura como possibilidade de jogo, de experimentação de variações, também vai contribuir para não tratarmos o texto como algo rígido, com suas interpretações já definidas. Essa flexibilidade vai nos proporcionar compreender o que cada texto nos pede, em termos de vocalização, passando pela experimentação. Depois poderemos definir o que vamos

---

<sup>9</sup> VIDOR, Heloíse. *Leitura e teatro: aproximação e apropriação do texto literário*. (Tese) São Paulo: ECA-USP, 2015.



propor de trabalho para o/a *performer* com o texto falado. Se não estamos numa abordagem de cena naturalista, as possibilidades são muitas, com a liberdade de criar outras relações, e nos possibilita outros questionamentos. Nas práticas estudadas, o texto já é trazido memorizado, esse processo não é o foco. No entanto, reflito sobre ter identificado uma tradição de dizer o texto, nos contextos europeus, talvez também ligados a uma forma de assimilação e análise deste, e vejo também a busca de romper essa tradição, em direção a outras performances teatrais.

O trânsito entre territórios de práticas nos possibilita uma compreensão de diferenças, que são culturais, e que são também estéticas. No teatro contemporâneo, temos muitas vertentes, territórios que se estendem entre o teatro e a performance, do real ao ficcional, do dramático ao não dramático, com intersecções e combinações peculiares, ainda que trabalhando questões identitárias ou não. Para esclarecer a relação com a fala, e pensar sobre as experiências, podemos olhar para os textos contemporâneos chamados não dramáticos. Textos que propõem uma relação com a fala não intencional, que quebrem com a representação pelos significados, investindo na performatividade. Segundo Baumgärtel, dramaturgias contemporâneas performativas propõe justamente evidenciar a estrutura do jogo verbal:

A partir da compreensão da escrita teatral enquanto prática discursiva autorreflexiva, quero sugerir aqui que devemos entender a teatralidade na escrita contemporânea predominantemente como expressão das forças performativas da língua, e não de sua capacidade de descrição. Acontece, portanto, uma inversão na hierarquia da semiótica teatral, uma vez que no drama toda a atividade performativa do signo é voltada para a representação de um mundo empírico. Essa outra teatralidade é analítica na medida em que expõe na estrutura do seu jogo linguístico as forças que a configuram enquanto ação verbal (Baumgärtel, 2009, p. 158).

As propostas de trabalho com a materialidade da palavra, e com a performatividade do jogo linguístico, que pretendem afastar o significado, parecem negar algo que, no entanto, permanece presente. O sentido da palavra, mesmo sendo múltiplo e não unívoco, estará presente ao se trabalhar com a palavra falada. Sem ser necessário limitar as palavras a um único significado, trazê-las para a cena inclui aceitar e abrir-se aos muitos sentidos que nos chegam com elas. Nesse sentido, o exercício do/da *performer* é saber trabalhar essa relação. O quanto esse texto reverbera no corpo do/da *performer* vai ser também escolha, tendo a certeza de que na voz existe reverberação, vibração e corpo, que a palavra desencadeia. Experimentar

diferentes relações com a palavra e com a fala é um desafio para o/a *performer* contemporâneo. Incluir a palavra falada em sua performance demandará uma forma particular para suas ações físico-vocais, e pedirá antes uma compreensão da proposta estética e do campo conceitual que direciona uma abordagem ou outra.

Na proposta de Enrique Pardo<sup>10</sup>, que é uma dramaturgia construída no espaço, nos momentos de performances criadas nas aulas, a quebra de intenções é procurada, mas é na direção de uma cena polifônica, coreográfica, que pode se aproximar da dança-teatro, de um teatro físico que integre improvisos musicais e textos inusitados. Não se centraliza no texto, nem só na performatividade deste, busca outros protagonistas, para dialogar com o texto, sem deixá-lo dominar. Essas quebras são criadas para desconstruir um território que retrata uma tradição de texto, que identifiquei como tradições interpretativas do teatro inglês e do teatro francês, nos quais as falas são trabalhadas pelas intenções, emoções e gestualidade, dentro da vida das personagens. Pardo comenta os textos escolhidos, indicando os mais adequados, pois aqueles ligados à tradição estarão impregnados dela. Ele alerta que serão desconstruídos, ou ainda sugere que se escolham os contemporâneos, que já trazem mecanismos de quebra, de narrativa, propondo outras percepções de tempo, espaço, intensidades entre subjetividades, sem necessariamente trabalharem na direção da quebra total da relação com os significados. Alinha-se ao que Lehmann define como teatro pós-dramático, polifônico, mas com uma brisa de inspiração na mitologia e seus temas arquetípicos, mesmo que desconstruídos ao sabor da reação dos/das *performers*:

Em todos os casos, o teatro cria com meios específicos distintos uma relação para com o texto que pode ser captada como recusa de sua disponibilidade, como deposição da consciência enquanto instância controladora de sentido, como desconstrução não só de 'personagens', mas também dos sujeitos coletivos da modernidade (Lehmann apud Mostaço; Orofino; Baumgärtel; Collaço, 2009, p. 100);

---

<sup>10</sup> Enrique Pardo é nascido no Peru e desde cedo morou na Espanha. Com formação em Artes Visuais, e estudos em mitologia, junta-se ao *Roy Hart Théâtre* com intenção de pesquisar sobre o inconsciente e a criação. Em 1981, quando encenou seu solo sobre o deus Pan, com base em suas pesquisas de corpo e voz com o *Roy Hart Théâtre*, funda a companhia e escola de teatro *Panthéâtre*, junto com Linda Wise, também atriz e professora do *Roy Hart Théâtre*.

O grupo Amok Teatro<sup>11</sup> se mantém ligado a certas características do teatro moderno, em seus espetáculos, pelo fato de contarem histórias e pela formação técnica dos/das atuantes. A narrativa, no entanto, pode ser também uma desconstrução, ou revelação, se trabalhada nessa alternância entre narração e ação. Amok propõe um/a ator/atriz narrador, que canta e narra, mas cada encenação tem seus trânsitos, entre territórios de atuação, não só culturais. Em *Cadernos de Kindzu* (2016), temos muitos níveis de narrativas, personagens de dentro de uma primeira narrativa vão à procura de outros personagens, e nesse trajeto encontram pessoas que contam histórias desses personagens, e as personagens e as histórias vão se construindo nesse movimento, no exercício de traduzir para cena o romance de Mia Couto. Mesmo que fragmentada, de vários pontos de vista, a história é contada, sem revelar apenas uma versão como realidade, mas evidenciando também as relações de poder ou submissão que as situações sociais definem para os personagens. Em *O dragão* (2008), a busca por pontos de identificação entre dois povos inimigos, na dor da perda de familiares, criado com depoimentos e cartas de pessoas que realmente vivenciaram os conflitos entre judeus e palestinos, já é um exercício de desterritorialização, que inclusive provocou reações em plateia que se identificava culturalmente só com um dos lados. Em *Histórias de família* (2009), ainda transitam entre níveis de representação dentro da narrativa, ao trabalharem com a visão de crianças, feitas por atuantes adultos/as, que imitam as atitudes dos adultos a quem observam. Nessa imitação, traduzem a visão que eles têm sobre os adultos, sobre suas atitudes e sobre a guerra. Desse espetáculo surgiu a pesquisa para aprofundar o trabalho com os estados das emoções, que nas crianças são mais fluidos e intensos. Nesse trânsito dos/das *performers*, compondo personagens crianças que imitam atitudes adultas, já há a proposta de articulação dos sentidos e intenções de suas falas, em dois níveis de representação. Portanto, entendo que é um teatro que usa a representação, pois acredita ainda no poder de contar histórias, mas trabalha também na articulação de níveis de representação.

Compreendo que as práticas estão ligadas a diferentes concepções teatrais, concepções de arte, e essas a diferentes territórios culturais, com possíveis tradições teatrais fortes. Tradições de atuação e de trabalhos com a voz e a palavra, que são como que o terreno

---

<sup>11</sup> O Amok Teatro é companhia teatral do Rio de Janeiro, fundada em 1989, por Ana Teixeira e Stephane Brodt. Em atividade contínua, desenvolve pesquisas ligadas a suas encenações, também como atividades pedagógicas, trabalhando a técnica do mimo corporal e as pesquisas vocais de Antonin Artaud, como possibilidade de um treinamento físico e vocal para atores e atrizes. Em suas poéticas, conhecer e incorporar elementos de outras culturas, como aproximação e pesquisa cênica, é uma constante.

no qual as práticas se desenvolvem, com a possibilidade de questionar esse terreno. A busca pode ser por criar algo, construir estratégias novas, como pode ser por desconstruir, transformar, uma prática tradicional de determinado contexto. Assim acabei compreendendo a proposta de Pardo, com a forma oblíqua de indicar caminhos, estimulando desvios, brechas, saídas inovadoras. A resposta que me deu sobre a relação entre o seu trabalho e o de Linda, sobre como os trabalhos se juntavam, também foi indireta: que eles haviam compreendido, depois de tanto tempo trabalhando juntos, que “um mais um é mais que dois”.

As provocações de Pardo incluem propostas que envolvem a voz, com suas variações, intenções e relações, no trabalho com o texto, mas a exploração vocal fica mais no âmbito do coro que faz música, como estímulo para os atuantes. Seu foco é na quebra das intenções, nos desvios do lugar de protagonista, provocando outras recepções, outras relações com as ações que acontecem no espaço. Pude observar também, na forma do texto ser dito, pelo menos pelos franceses, uma forma já definida, com semelhanças entre eles, que já inclui intenção, gesto e emoção. Essa integração, que talvez fosse minha procura inicial, da voz orgânica, integrada ao movimento corporal, já é dada como fato por eles. Podemos entender que nas diferentes linhas de transmissão ou influência, com diferentes concepções, existe uma visão sobre atuação que perpassa as práticas. Essas reforçam algumas estratégias ou buscam novas, mas de certa forma mantêm relação com alguma tradição, mesmo que seja para quebrá-la.

Na outra prática estudada, das oficinas de Voz e Corpo de Jorge Parente<sup>12</sup>, a proposta vai na direção desse estado de total integração na ação do/da *performer*, e abertura aos sentidos da palavra. Pela ação física das letras do alfabeto do corpo de Zigmunt Molik (1930-2010), a abertura vocal vai sendo expandida, numa consciência muito ampliada pela prática com o som da voz e os improvisos entre os/as atuantes. Esse estado de atenção associa à verticalidade, investigada por Grotowski. Quando é trazido o texto ou a canção, a abertura não interpretativa aos sentidos das palavras é reveladora, ligando a presença do/da *performer*, a vibração e as imagens que podem surgir, ligadas ainda aos afetos que são trocados.

Nas três práticas que estudei, identifico propostas diferentes de relação com a fala. A proposta de Pardo, trabalhando a desconstrução de intenções, dentro de um jogo ampliado de

---

<sup>12</sup> Jorge Parente (1963) é ator e diretor teatral, nascido em Portugal, reside em Paris desde 1971, onde fez formação como ator na Escola de Teatro “Le joueur regardé”, dirigida por Daniel Postal, de 1986 a 89. Atuou em diversos espetáculos, com diretores variados (disponível lista de espetáculos no seu site [www.parente.com](http://www.parente.com)), encenando, entre outros, textos de Jean Genet, Bernard Marie Koltès e Harold Pinter. É discípulo de Zigmunt Molik, com quem trabalhou durante 18 anos, como aluno e depois como assistente, e a quem Molik entrega a continuação de seu trabalho de Voz e Corpo, com o alfabeto do corpo.

relações espaciais e sonoras, mas incluindo os significados em novas relações possíveis e sem protagonismo do texto, criam o seu teatro coreográfico e pode-se dizer polifônico, atravessado também por temas sugeridos como estímulos. Já na prática de Parente, o mergulho do/da atuante em sua própria percepção, conexão físico-vocal e receptividade, estabelece uma atuação poética concentrada na presença e no contato, no qual a vibração compartilhada no jogo, dá vida à palavra sem intencionalidade. Ainda no trabalho do Amok Teatro, a fala se aproxima de uma cultura ou outra pela sonoridade, recuperando algo originário ligado ao canto narrativo. A fala inclui a atitude narrativa e a disposição para presentificar a história, mesmo antes da palavra surgir. Uma ação narrativa e dramática, criada com os muitos recursos que os/as atuantes desenvolvem, e que integram movimento, voz, palavra, emoção e contato. Exercitam ainda, em suas encenações, o trânsito por diferentes níveis narrativos presentes.

Cada concepção vai articular essa relação do/da *performer* com a fala, conforme a poética que propõe. Entendo que são muitas possibilidades, entre territórios cênicos e performativos, e vejo o distanciamento do/da *performer* em relação aos sentidos de sua fala como algo que pode ser trabalhado na cena, revelando a distância que se estabeleceu nesse vínculo, no mundo atual. Para mim, é uma denúncia da falta de vínculo interno que podem ter as palavras e um alerta para não enrijecermos em nossas identidades, ligadas a nossas falas e intenções. Por outro lado, acredito no resgate desse vínculo da palavra com as forças vitais, dos sentidos com as sonoridades, nas vibrações da voz, que têm a potência da vida. Como nos disse Vherá Poty<sup>13</sup>, indígena a quem escutei num congresso de antropologia<sup>14</sup>: “nós somos nossa voz”. Em guarani, o nome da pessoa é compreendido como sua música, seu som, sua essência. Essa essência pode ser a singularidade em movimento, singularidade nômade, a vida em nós, em constante movimento.

---

<sup>13</sup> Vherá Poty Benites da Silva é cacique da Tekoá Pindó Mirim/T.I. Itapuã, RS, da comunidade Guarany, e colaborou com pesquisas na universidade.

<sup>14</sup> No VII ENABET, Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, de 25 a 28 de maio de 2015, na UFSC, em Florianópolis. Vherá Poty colaborou na Mesa Redonda: Etnomusicologia, Outras Epistemologias e Educação.

## Referências

- BAUMGÄRTEL, Stephan. O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea. In: **Dramaturgias da cena: tradições e rupturas**. VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte - v. 09, nº 02 julho/dezembro 2010, Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, 2010.
- DAVINI, Silvia Adriana. **Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia - vol.5**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia - vol.3**. Tradução de Antônio Guerra Neto et alí. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DUBATTI, Jorge. **Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas**. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- FRANÇA, Sonia; DA ROCHA, Luiz Carlos; CRUZ, Soraia P.; JUSTO, José S.; CARDOSO JR. Hélio R. **Estratégias de controle social**. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.
- MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (orgs.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- OUAKNINE, Serge. Preguntas a Grotowski. In: **Presencia de Jerzy Grotowski**. Cuadernos de Picadero, n. 5. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, marzo 2005, pp.47-54.
- ROLNIK, Suely. CARTOGRAFIA ou de como pensar com o corpo vibrátil. In: ROLNIK, Suely e GUATTARI, Félix. **Trechos de Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.
- VIDOR, Heloíse. **Leitura e teatro: aproximação e apropriação do texto literário**. (Tese.) São Paulo: ECA-USP, 2015.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2007.

Artigo recebido em 15/05/2020 e aprovado em 12/06/2020.

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

---

<sup>i</sup> Moira Beatriz Albornoz Stein - professora da Universidade Federal de Pelotas, em Teoria e Prática da Interpretação Teatral, desde 2009, possui graduação em Bacharelado em Interpretação Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1996), Mestrado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2006) e Doutorado em Teatro também pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2020). Tem experiência na área de Teatro, com ênfase na atuação do/da performer, atuando como atriz/performer, professora, preparadora e diretora, principalmente nos seguintes temas: movimento, voz, práticas de atuação e processos de criação. [moirastein505@gmail.com](mailto:moirastein505@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1144918281722804>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5454-8907>

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





# Corpos Sonoros em *Performance*: marcas e subjetividades

Ana Julia Toledo Netto <sup>i</sup>

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, Juiz de Fora/MG, Brasil <sup>ii</sup>

## Resumo - Corpos Sonoros em *Performance*: marcas e subjetividades

O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre alguns aspectos dos corpos em situação de *performance*, observando a integração de movimento, som, gesto. Para isso, dialoga com os seguintes autores: Azevedo, Merleau Ponty, Nóbrega, Pereira, Rolnik e Zumthor. Considerando-se o corpo poético como corpo vivo, sonoro, encarnado no mundo, imerso na sua situação social e cultural, afetando e sendo afetado, intenciona problematizar, no contexto das artes performativas, a importância das subjetividades, das marcas e da sensorialidade.

**Palavras-chave:** Corpo, *Performance*, Subjetividades, Sensorialidade, Voz.

## Abstract - Sound Bodies in *Performance*: brands and subjectivities

The present work aims to reflect on some aspects of bodies in a performance situation, observing the integration of movement, sound, and gesture. For this, he dialogues with the following authors: Azevedo, Merleau Ponty, Nóbrega, Pereira, Rolnik and Zumthor. Considering the poetic body as a living, sonorous body, embodied in the world, immersed in its social and cultural situation, affecting and being affected, it intends to problematize, in the context of the performing arts, the importance of subjectivities, brands and sensoriality.

**Keywords:** Body, Performance, Subjectivities, Sensoriality, Voice.

Este estudo propõe discutir algumas das ocorrências com os corpos em situação de *performance*. Não se referindo somente aos que atuam, tocam, cantam ou contam histórias, dançam ou versam, mas também aos espectadores, pois estão inseridos e são parte desse processo. A princípio, trago alguns conceitos de *performance*, não com a inócua pretensão de fixar determinados limites para arte tão fronteiriça e complexa, dada ao vasto campo interdisciplinar a que abrange, porém com o intuito de, a partir de algumas reflexões, caminharmos pelos aspectos propostos, investigando questões acerca da materialidade, das substâncias mesmas das artes performativas.

A arte da *performance*, tal como conhecemos hoje, é herdeira de inúmeros movimentos artísticos como o Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo, Bauhaus. Entretanto é ainda a partir do Expressionismo Abstrato que se observa o desenvolvimento da pintura gestual, *Action Painting*, a *Body art*, o *Hapening* (Carlson, 2010). Das décadas de 60 e 70 em diante, a *performance* vem se constituindo como uma linguagem, de caráter transdisciplinar, transgressor e contestatório.

Carlson (2010) atenta para a oposição da *performance* à arte de produto, dando lugar à experimentação, às atividades de movimento e presença, que celebram a forma e o processo criativo. O autor ressalta a exposição dos corpos às dores pelos *performers*, em situações arriscadas, rejeitando o caráter ilusório do teatro, da obra acabada, indo de encontro ao objeto de arte, à *mimese*. O repúdio ao mercantilismo da arte tradicional, característica marcante da contracultura, leva os artistas ao uso tanto de materiais não convencionais ao universo artístico quanto do corpo humano, chegando a níveis extremos e radicais.

Segundo Schechner (2006), *performance* pode se referir a qualquer ação realizada na vida cotidiana, com um caráter planejado e repetido; daí a dificuldade de definição, dado ao amplo campo a que acolhe o termo. O autor utiliza o conceito de restauração de comportamento, cujas condutas e práticas, por vezes cotidianas, são restauradas pela *performance*, de uma maneira reorganizada, reconfigurada, trazendo novas significações. Como pontua o autor, a repetição, aqui, não significa cópia, pois a *performance* está sempre em um fluxo contínuo. No entanto, neste estudo, nos afastaremos da *performance* como desempenho, seja na vida comezinha, nos esportes ou rituais religiosos, para buscar pensar as artes performativas.

Trago, aqui, algumas considerações retiradas dos estudos de Schechner (2006, p. 30) para que possamos nos conduzir na investigação dessa atividade: “[...] Performances existem

apenas enquanto ações, interações e relações”. Sendo assim, as artes performativas exigem presença, ao vivo, estando sempre “entre”, em relação. Ainda segundo o autor, as *performances* “marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias” (Schechner, 2006, p. 29). Desse modo, seriam atividades de ação intercultural, já que abraçam diferentes domínios culturais, sempre a comunicar, compartilhar de forma coletiva e a modificar tanto os ambientes quanto os participantes pela interação.

Em seu Dicionário de Teatro, Pavis (2015, p. 284) define a *performance* artística como tendo por características principais a efemeridade e o pouco acabamento na produção, como um acontecimento que abarca as diversas artes, visuais, cênicas, vídeo, poesia, cinema etc. Mais à frente, o autor define o *performer* como aquele que, diferente do ator, não representa um personagem, mas que “[...] fala e age em seu próprio nome” e, ainda, “[...] realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro” (Pavis, p. 284 - 285). Ou seja, o corpo do artista, exposto, vale por si só, sem o véu da representação, ainda que tenha aspectos teatrais, o corpo é autorrepresentado, múltiplo e fluido. O corpo do *performer* “remodulado” (Schechner, 2006), de maneira híbrida, vai de sujeito a objeto da obra. De modo que, no ato performático, o corpo é lugar, mas também referência, é o próprio suporte, o instrumento das experiências e das manifestações.

Percebe-se, a partir desses apontamentos, que nas *artes performativas* as fronteiras não são nitidamente demarcadas e a concepção de obra de arte acabada e pronta se dissolve, ou melhor, transborda, para além dos limites, dando abertura à ideia de arte como um acontecimento temporal, por isso inacabado e sempre em movimento e em processo, como a própria vida. Os limites entre vida e arte se tornam imprecisos e elásticos.

Essa ideia de experiência e experimentação, de concretude, de corpo vivo e em movimento aproxima-nos da perspectiva fenomenológica e de sua consideração da vida mesma, da dimensão corpórea, impermanente e em contínua mudança. Desconstruindo fronteiras e conceitos que separam corpo e mente, saber e vida cotidiana, o corpo é tido como conhecimento e matéria do mundo.

Com efeito, na concepção de Zumthor (2014, p. 34), a *performance* seria uma “ordem de valores encarnada em um corpo-vivo”. Exige presença ativa, realização, é um acontecer no momento presente de maneira oral e gestual. O autor narra a lembrança de um cantor de rua que o marcara profundamente em sua infância parisiense, em meados de 1930. Cotidianamente, numerosos cantores ocupavam as ruas de Paris, e Zumthor, ainda menino,

no caminho do colégio e da casa onde morava, sempre parava para ouvi-los, mesmo que isso custasse ter que correr até a Estação para não perder o trem.

Na tentativa de sentir as mesmas emoções que tinha ao ouvi-los, um dia comprou a canção que era vendida em folhetos. Entretanto ler não foi o suficiente para trazer de volta todas aquelas sensações. Zumthor, então, experimentou cantar, contudo, embora tenha sido um pouco mais forte, ainda não era o suficiente, pois tudo o que estava à volta do artista de rua fazia parte da *performance*. Vejamos como o autor descreve:

Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte. Havia o homem, o camelô, sua parlapaticice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção (Zumthor, 2014, p. 32).

Essa lembrança, narrada por Zumthor como “profundamente inscrita na carne”, foi por ele perseguida por toda a vida. A *performance*, como o autor pontua mais adiante em seu livro, é uma experiência para quem desempenha e para quem presencia, o ouvinte é cúmplice e ativo participante. A canção do camelô de sua adolescência abarca não só elementos da percepção do artista, mas de todos à sua volta. E ainda evoca o ambiente ao redor, a cidade, o momento do dia, todos os estímulos sensoriais, os quais, juntos, contribuíam para tornar aqueles momentos tão impactantes e profundos a ponto de permanecerem impressos no seu corpo, como marcas.

Por meio deste relato podemos inferir que os elementos visuais, sonoros, olfativos, acrescidos dos gestos e das vozes dos artistas tocam os espaços das subjetividades, acionando relações, acrescentando significados. Os espaços internos são alterados e ressignificam as experiências vividas. Os diversos códigos sensíveis dentro do ato performativo conduzem os *performers* e os espectadores, também participantes, pois seus corpos são esteticamente tocados e, a partir dessas percepções, estabelecem correlações internas, criam significados próprios. Desse modo, todos os elementos constitutivos da *performance*, gestos, voz, cheiros, luminosidade, espaço, possuem a capacidade de criar devires, coletivamente.

Em outra instância, Suely Rolnik (1993) denomina como marcas as destabilizações invisíveis que são traçadas nos corpos pelas passagens, atravessamentos e que, ao

desconfigurá-los, passa a originar estados inéditos. Esses estranhamentos são gerados pelos fluxos contínuos entres seres, forças e ambientes, fazendo com que “outro corpo” seja recriado, para acomodar as novas marcas, nova subjetividade: “Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir” (Rolnik, 1993, p. 02).

Segundo a autora (Rolnik, 1993, p. 02) estamos sendo continuamente atravessados tanto pelos encontros com os ambientes, quanto com os seres e forças, “unidades separáveis e independentes” que, ao desestabilizar nossas paisagens subjetivas, nos obriga a novas reorganizações, a novas composições que abarquem essas mudanças.

A compreensão que temos de nós mesmos é violentamente submetida a uma reconfiguração, nos obrigando a novas gênese, surgindo, assim, formas outras de ser e agir no mundo. Desse modo, nossas paisagens subjetivas estariam continuamente à mercê das marcas e modificações e sempre propensas a germinar novas paisagens. Segundo a autora, o dentro e o fora de cada sujeito são indissociáveis, mas inconciliáveis, pois “o dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro” (Rolnik, 1997), uma vez que, continuamente, novas formas e forças estariam sempre atuando. De acordo com a autora, entre a subjetividade do sujeito e a cultura há uma confluência constante, gerando a criação de mundos, pois

[...] não é apenas um perfil subjetivo que se delinea, mas também e indissociavelmente, um perfil cultural. Não há subjetividade sem uma cartografia cultural que lhe sirva de guia; e, reciprocamente, não há cultura sem um certo modo de subjetivação que funcione segundo seu perfil. A rigor, é impossível dissociar estas paisagens (Rolnik, 1997, p. 04).

Nossas paisagens subjetivas não são estáticas e não são realmente nossas, no sentido de posse, pois, uma vez que estão em constante processo, à mercê dos encontros, das confluências, seriam como subjetividades povoadas por partes desmanchadas de outras subjetividades, de forças e devires. Portanto, enquanto o sujeito se experimenta, experimenta também o mundo e o outro.

A partir de tais considerações poderíamos dar abertura a um diálogo com a concepção de um corpo estesiológico? Falo da concepção de corpo que se move continuamente em direção aos seres e coisas do mundo, que afeta e é afetado, atravessado e entrelaçado de forma erótica e viva. Corpo visto como um território que tem mapeado, continuamente, em si, formas, experiências, cheiros, sabores, e pelas relações de intercorporeidade, também a carne

do outro? Salvo as devidas diferenças epistemológicas, pode-se perceber, aqui, um lugar onde a carne e o afeto se entrelaçam.

Como Nóbrega (2016, p. 83) pontua o corpo, este “[...] sensível exemplar está atado ao tecido das coisas”. Tal qual um exemplar incompleto, o corpo está sempre em comunhão com as coisas do mundo, pois estas são tudo o que lhe falta, elas o atravessam e o entrelaçam. O corpo-sujeito, ao modificar as coisas do mundo, em decorrência dessas coisas, também é modificado. Significados são criados pelo corpo a partir da percepção, pela experiência sensível. A percepção é, pois, resultado do movimento corpóreo, da motricidade do corpo em um movimento emaranhado com o mundo.

Essas marcas invisíveis possuem a capacidade de reverberar quando em ambientes onde há certa ressonância, assegura Rolnik, (1993) e esse poder de atração vai determinar muito de nossas escolhas diárias, até mesmo nos conduzindo. Com efeito, Zumthor (2014, p. 33) afirma: “[...] Passados sessenta anos, pude compreender que, desde então, inconscientemente, não cessei de buscar o que ficou, em minha vida, daquele prazer que então senti”.

Segundo os estudos de Merleau Ponty (2011), não há real distinção entre o mundo que vemos, interagimos e tocamos com nossos corpos. A mão que toca também é tocante e é tocada. O mundo visível e meu corpo são partes de um mesmo ser. Posto isso, podemos estimar como o corpo do menino Zumthor se movia pelas ruas de Paris com seus cantores, as vozes, os cheiros, as luzes, os outros corpos em movimento, deixando nele modificações invisíveis. Ao interagir com sua presença, com sua voz juvenil animando o coro, sua vivacidade de garoto, correndo pelas ruas para não perder o trem, já que, uma vez mais, havia se distraído com os *performers*, carregava em si um universo aparentemente invisível, porém vivo e multiforme de marcas, corpos e sensações. O dentro carregando o fora, e o fora diluindo o que estava dentro de si (Rolnik, 1997).

Ainda que todos os dias o menino Zumthor parasse para assistir aos artistas de rua, cada vez era uma experiência única e singular, passível de acontecer somente naquela instância, pois, a despeito de que fossem as mesmas canções, os mesmos artistas e mesmas ruas, as *performances* não se repetiam, imersas no devir, sujeito à ação de forças invisíveis e das interações dos corpos presentes.

O autor reitera sobre o caráter relacional da performance, quem *performa* e quem assiste, artista e público compõem o ato performativo que, intrinsecamente, está ligado à

poética e à sensorialidade, pois o corpo é ao mesmo tempo o “ponto de partida, ponto de origem e referente do discurso” (Zumthor, 2014, p. 75). Ainda de acordo com Zumthor, a linguagem poética aspira desde seu “jorrar inicial” a um objetivo maior que é sair da linguagem, desejosa da voz, do corpo, alcançando uma “plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido” (Zumthor, 2010, p. 179). A poesia seria, então, o desdobramento dessas relações sensíveis do corpo com mundo, uma vez que nasce do corpo e para o corpo. O corpo poético é originado dessa relação erótica e viva.

Por conseguinte, não podemos pensar a voz apenas restrita em si, seus tons, vibração, ou na mensagem que comunica, mas como imanência de um corpo vivo e pulsante. A escuta, assim como a própria voz, ultrapassa a palavra. Zumthor (2014, p. 84) anuncia essa propriedade quando reflete: “[...] O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta”. A voz possui a capacidade de libertar a palavra do texto escrito, tira, por fim, do seu “exílio” e toca no corpo do ouvinte.

Zumthor (2014, p. 99) ainda ressalta que “o saber é um longo, lento sabor”, cada conhecimento adquirido é interiorizado na carne e uma vez lá gravado é suscitado pela poética da voz, da visão e dos contatos que surtem nas artes da presença. O corpo inteiro é comprometido na aventura do agora, pois “[...] a percepção é profundamente presença” (Zumthor, 2014, p. 78). Nossos sentidos não são apenas utilizados para captar e registrar, mas também são os órgãos que produzem conhecimentos a partir do conjunto das percepções estimuladas durante a *performance*, tanto no performer quanto no público. O autor conclui:

A canção do ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações de seu corpo, mas também do meu e de todos nós em volta. Implicava o batimento dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção o dirigia, submetia-o à sua ordem, a seu próprio ritmo. A canção tirava dessa tensão, portanto, uma formidável energia que, sem dúvida nem o pobre diabo do cantor nem eu, seguramente, aos doze anos tínhamos consciência: a energia propriamente poética (Zumthor, 2014, pp. 41-42).

Isso posto, podemos mensurar o quanto de nossas constituições são formadas por eventos que vivemos, vozes de pessoas, os cheiros, sons do entorno, as imagens e até as forças aleatórias que nos marcaram, desestabilizaram e nos impeliram a nos recriarmos. Memórias que sempre que tocadas voltam à pele, trazendo a sensação desses momentos. Azevedo (2012) faz uma reflexão sobre o valor da memória que, cotidianamente, se grava na carne como fonte criadora:



Tocar as próprias raízes fundamenta a criação. Se essas raízes vivem nas sensações primordiais nas nossas memórias sensoriais, então são momentos vividos cravados no corpo que podem ser compartilhados diretamente, pois estão imersos no devir.

Essa memória sensorial, quando despertada, nos faz lembrar quem somos, nos traz o chão de onde partimos em direção ao outro. Esse solo que nos dá impulso está relacionado às referências culturais, afetivas e vivências que nos são próprias e que dão início às criações. É o ponto de partida, liminar de onde saímos em busca de diálogos interdisciplinares, de encontros e trocas com outros indivíduos e devires. A partir dessa perspectiva, podemos, então, pensar que as sensações, marcas, cicatrizes que nos são tatuadas cotidianamente são fundamentais tanto para a criação quanto para a recepção, além de funcionarem como filtro, uma lente pela qual vemos e sentimos, também funcionam como um amálgama.

Por meio dessas considerações podemos mesmo imaginar quais seriam as paisagens, as cores, luzes, cheiros, os sons que foram trazidos pelas vozes dos cantores de rua da meninice de Zumthor, os quais vibravam nos corpos presentes. Memórias que eram materializadas pela percepção do menino e dos demais. Rememorações que eram atualizadas e que, potencialmente, tocavam os espaços subjetivos de cada um, estabelecendo conexões afetivas e criando novas paisagens. Os corpos dos cantores de rua traziam em si mapas, estradas e conduziam Zumthor e os demais a outras paragens em uma experiência de criação coletiva pelo contágio e pela troca: “[...] sem o saber, reproduzíamos, todos juntos, em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral” (Zumthor, 2014, p. 42). Suas vozes plenas de marcas subjetivas, mas também sociais no contato com os corpos dos ouvintes, produziam poéticas singulares.

A voz, não obstante ser singular como experiência, é, portanto, um acontecimento relacional, dado que precisa do outro para fazer sentido, ressoar, estabelecendo uma relação de alteridade. É manifestação da intimidade do emissor que se movimenta em direção ao outro e o toca, é expressão e impressão ao mesmo tempo. E assim, como pontua Pereira (2015), é o sujeito que ressoa em toda sua extensão, pois, quando emitimos um som vocal, fazemos uso de tudo aquilo de que somos constituídos: biologicamente, nosso corpo, sexo, saúde; psicologicamente, evidencia nossos estados emocionais e também a esfera socioeducacional, pois são reveladas as circunstâncias sociais, os grupos em que estamos inseridos. Desse modo, nossa identidade vocal assemelha-se a uma digital, cada sujeito tem a sua voz com suas particularidades, que vai se formando ao longo da vida.

Dal farra (2015, p. 274) nos chama atenção sobre os aspectos da subjetividades e pessoalidades dentro da voz, quando enuncia que “[...] só eu posso saborear as palavras com minha língua e minha boca, porque a ninguém mais as palavras podem soar como a mim me soam.” As palavras possuem, também, gosto e, quando emitidas, nos deixam um rastro de sabor, visto que acessam esferas que nos são próprias e adoçam ou azedam os sentidos de quem as recebe, acessando-lhe, também, as memórias e vivências.

Zumthor (2005), no capítulo “Poesia e Corpo”, preconiza a poesia como situada/originada em um espaço/tempo anterior à linguagem. A poesia começaria, então, no toque na pele, na dor sentida, no cheiro, no sabor, na luz que atravessa a retina, no gosto doce ou amargo que se fez sobre o palato? Seria esse momento do resvalar sensível no corpo o nascer da poesia? O autor indaga: “Qual a natureza dos laços que ligam a poesia ao nosso corpo?” (Zumthor, 2005, p. 140). Antes mesmo de significarmos a emoção, já estaríamos produzindo poesia?

A palavra proferida, pois, teria um quê de carne também? Como ressoa nos versos da poeta portuguesa, Natália Correa (1999), a poesia que emana do corpo se oferece ao mundo como experiência sensível a uma mesa posta para ser vivida, consumida pelo outro:

Sou uma impudência à mesa posta  
de um verso onde eu possa escrever.  
Oh, subalimentados dos sonhos,  
a poesia é para comer!<sup>1</sup>

Não há, pois, permanência da palavra dita apenas no contexto verbal, uma vez que ganha o espaço ela altera os corpos ouvintes. Zumthor (2005) considera que os corpos dos presentes são redimensionados fisiologicamente com a vocalidade poética, com o movimento das ondas sonoras produzidas na performance. Durante a recepção, o corpo do receptor é movido sincronicamente ao movimento do corpo sonoro do *performer*. Um corpo que, em toda sua integridade, emite um comunicado afeta a carne, os sentidos do outro, alterando-lhe as configurações internas.

Seguindo esse percurso na busca de informações, ocorrências que nos afetam e constituem, trago algumas reminiscências de minha infância, as férias na roça, a lembrança da voz pastosa e arrastada de tia Delfina, contando histórias de gente morta e de parentes que sumiram no mundo. A voz se misturando à imagem do seu rosto magro e enrugado, torrado de sol, com o cheiro do fogão a lenha e do café adoçado com rapadura, a luz da lamparina

<sup>1</sup> Disponível em: <http://zezepina.utopia.com.br/poesia/poesia238.html>. Acesso em: 14 jun. 2020.

formando figuras aterrorizantes nas paredes da casa. Trazer para o corpo a memória do vivido nos permite reorganizar e ressignificar tudo e todos que, cotidianamente, nos constituíram e nos conduziram.

Quem não tem em si gravada a voz exaltada de um pai descontente com a bagunça, voz que era capaz de fazer tremer e arrepiar a pele, ou ainda a voz de um cantor preferido que nos aguça e nos retira do espaço cotidiano, nos transportando para outros lugares? Essas marcas invisíveis que trazemos no corpo influenciam nossas escolhas, nossas leituras de mundo, nos direcionam. É através da e pela carne que nascem nossas imagens liminares como sementes.

Em nossas configurações subjetivas, quais marcas trazemos gravadas de vozes, gritos, versos de canções, histórias, falas de familiares, professores e companheiros de vida? O quanto fomos alterados, desestabilizados não só pelas sensações físicas advindas do que vimos, sentimos, degustamos, mas também pelo que ouvimos? Muitos estudiosos afirmam que, já no útero, o feto, aos quatro meses de gestação, pode ouvir os sons ao redor. Os bebês possuem grande capacidade de audição e, ao nascer, a voz humana já é para ele conhecida. E nessa fase inicial da vida começam a distinguir a voz da mãe.

Reys (2012) assegura que nessa operação, em que o bebê busca distinguir a voz da mãe para a voz do pai ou familiar, está o início da formação do pensamento humano. E tanto o ritmo quanto a melodia e o afeto que a voz materna resvalam possuem importante papel na aquisição da linguagem pela criança, como o próprio nascer da poesia. Assim como os corpos dos pais junto com as palavras proferidas por eles são os primeiros textos de um bebê; nesse processo, os movimentos, os gestos, as carícias, a entonação da voz levam a criança a estabelecer relações e construir significados. A melodia da voz, mesmo nas mais simples experiências do dia a dia, envolve um processo complexo de formação humana, estabelecendo as primeiras relações da criança com o mundo.

Seja em uma narrativa de história, canção ou poema, a voz tem poder de despertar sentidos e memórias afetivas em nós. Pode nos fazer rememorar momentos, paisagens e é capaz de estimular sensações, até temperaturas e sabores. As palavras podem nos ser frias, quentes, amenas, geladas, frescas como manhãs de outono, ou abafadas. As sensações que nos despertam são conduzidas pelos elementos que o locutor constrói em sua ação. Podem mesmo evocar memórias de odores. Em certa medida, despertam em nós a sinestesia e nos conduzem para o desenvolvimento de sentidos atrelados às sensações. As palavras proferidas

podem evocar sensações de cor e luz, podendo ser sombrias, escuras, ou muito iluminadas, sempre considerando o seu narrador como o responsável por conduzir essas sensações, na criação e desenvolvimento da fala.

A voz do *performer*, especificamente, pode variar de alto e rompante até a um sussurro, um sopro suave, uma carícia, se assim a narrativa pedir: “[...] com a voz também se toca, se tateia, se abraça, se soca, se afaga, se acaricia, se”... (Sisto, 2012, p. 47). A voz se dirige primeiro aos sentidos, à pele, ao contato, à intimidade com o ouvinte. Fenômeno imaterial, ou de uma “materialidade invisível” (Pereira, 2014, p. 54) que não podemos tocar, mas que contem peso, volume, espessura, textura, suor, sabor.

O teatrólogo Antonin Artaud (1997), depois de sua obra manifesto, buscou elaborar técnicas vocais para que as vozes dos atores, alcançando uma potencialidade tal, pudessem tocar, arranhar, bater, escavar, fazer a pele tremer. A palavra deveria atingir um grau de uma materialidade tal que se tornaria gesto e ação, pois, para o autor, as palavras despertam as dimensões espaciais, possuem em si mesmas uma fisicalidade, com peso, volume, vibrações, cheiro.

A palavra, para o teatrólogo, deveria atingir qualidades tão intensas que pudessem exaltar, encantar, “martelar sons”, precipitando-se no espaço, fraturando o véu mimético e atingindo os corpos de forma mais orgânica, rompendo a “sujeição intelectual à linguagem” para criar o que ele denomina como uma “intelectualidade nova e mais profunda” (Artaud, 1997, p. 103). Como o autor reflete, não há uma separação entre corpo, voz, gesto, sensação: “[...] De um gesto a um grito ou a um som não há passagem: tudo acontece como que através de estranhos canais cavados no próprio espírito!” (Artaud, 1997, p. 60).

Trago Artaud no fechamento deste trabalho com intuito de reiterar a potência da voz para a *performance*, pois o legado desse autor para as artes performativas merece estudo bem mais detalhado e profundo que aqui. A vitalidade e a profundidade que o teatrólogo propõe para a *performance* oral, abandonam convenções, buscam um novo lirismo em que as palavras tornadas vivas possam se precipitar, como que arremessadas, atingindo “não pelo ouvido, mas pelo peito do espectador” (Artaud, 1997, p. 186).

Nessa perspectiva, podemos inferir sobre a relação de interdependência entre palavra escrita e a poética oral, em que o corpo, dionisiacamente, no sentido de pulsão vital, traz os fios que ligam texto e espectador. Poderíamos, então, concluir, ainda, que a poesia busca,

espera por uma voz que lhe dê amplitude e corpo, que preencha lacunas, ressignifique e alargue os sentidos.

Não há como separar o corpo da poesia, o corpo produz poesia e poesia produz linguagem corporal em quem *performa* e em quem assiste. A poeticidade está na apreensão, na percepção integral do ato performativo e não nas informações contidas no texto. A voz emana e reverbera, transborda a poesia pelos e nos corpos.

A *performance*, então, é uma construção coletiva de significados e tem, pois, a qualidade de modificar estruturas e alterar a percepção comum das coisas e o conhecimento pelas relações vivas, de quem *performa* e de quem assiste. Está intrinsecamente ligada à sensibilidade, à concretude, uma vez que é centrada na presença de corpos vivos, abraçando tudo o que esses corpos trazem consigo, memórias, signos, marcas. Dinâmica e transitória, pode vir a produzir imprevisibilidades e complexidades tamanhas como a vida mesma. A *performance*, realmente, não é inocente, como bem avaliou Zumthor.

## Referências

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

AZEVEDO, Sonia. Memória: criação e recepção nas artes da presença. In: *Anais do VII Congresso ABRACE, TEMPOS DE MEMORIA: Vestígios, Ressonâncias e Mutações*. Porto Alegre, 2012.

AZEVEDO, Sonia. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CARLSON, Marvin. *Performance, uma introdução crítica*. Belo Horizonte. UFMG, 2009.

DAL FARRA, Zebba. Palavra Muda. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes. *Contaço de Histórias: Tradição, Poéticas e Interfaces*. São Paulo: Edições SESC, 2015. pp. 274-287.

FERREIRA, Gilmar Leite. *Corpo e Poesia: para uma educação do sensível*. Curitiba: Appris, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. *Corporeidades... Inspirações Merleau-Pontianas*. NATAL: Editora do IFRN, 2016.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEREIRA, Eugênio Tadeu. PEREIRA, Eugênio Tadeu. *Práticas Lúdicas na Formação Vocal em Teatro*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2015.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico, *Cadernos de Subjetividade*, v. 01, n. 02, pp. 241-251, PUC/SP. São Paulo, set./fev., 1993.

ROLNIK, Suely. Uma Insólita Viagem à Subjetividade. Fronteiras com a Ética e a Cultura. In: LINS, Daniel (Org.). *Cultura e Subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papyrus, 1997, pp. 25-34.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, pp. 28-51, 2006.

SISTO, Celso. *Textos e Pretextos sobre a arte de contar histórias*. Belo Horizonte: Aletria, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Artigo recebido em 16/05/2020 e aprovado em 17/06/2020.

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

---

<sup>i</sup> Ana Julia Toledo Netto - possui graduação em Educação Artística pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1997), especialização em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2004) e Mestrado Profissional em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Minas Gerais (2018). Atualmente é professora regente da Prefeitura de Juiz de Fora, atuando em projetos de arte educação no ensino fundamental I e II e projetos para formação de leitores. Tem maior experiência na área de arte educação com ênfase em Contação de Histórias. Pesquisa corpo poético e performance. [julaitoledo@gmail.com](mailto:julaitoledo@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9912002972140707>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9828-8257>

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



# Análise da Composição Corporal-Vocal dos Atores Wagner Moura e Al Pacino

Jane Celeste Guberfain<sup>i</sup>

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

Lidia Becker<sup>ii</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil<sup>iii</sup>

## Resumo - Análise da Composição Corporal-Vocal dos Atores Wagner Moura e Al Pacino

O domínio da expressão corporal e vocal é necessário ao ofício do ator. Dependendo do personagem, da proposta cênica e do tipo de representação, o ator precisará criar corpo e voz específicos, exigindo um conhecimento técnico e prático para esta realização. Este estudo se propõe a apontar recursos para a apreciação da construção cênica de Al Pacino e Wagner Moura. Apresenta-se uma análise da atuação cênica cinematográfica de ambos os atores atuando em dois personagens cada, complementada com os respectivos elementos culturais e sociais. Esse trabalho se insere no estudo do corpo e da voz em cena. Propõe também novas referências para a prática de atores na sua vida profissional.

**Palavras-chave:** Corpo, voz, expressividade, cena, treinamento.

## Abstract - Analysis of the Vocal-Body Composition of the actors Wagner Moura and Al Pacino

The actor should be able to dominate the body and voice expression. According to the role and scenic proposal, the actor must create a body and a voice, and that may not be so easy. This study offers some resources and parameters to guide the appreciation of Al Pacino and Wagner Moura on their scenic construction for two roles each. Observing the actors and their interpretation, one has to understand their social and cultural context. This work adjusts perfectly well for this type of analyses. We believe these might be new references for the actor's practice in professional life.

**Keywords:** Body, voice, expressiveness, scene, training.



## Introdução e Justificativa

Os atores cuja criatividade prevalece demonstram habilidades artísticas de extrema qualidade e competência, o que os impulsiona na posição de grandes artistas, icônicos e inesquecíveis nas telas do mundo pela notória arte da interpretação.

A partir do final século XIX, e de maneira mais marcada na arte contemporânea, o herói existe no confronto com seu duplo - o anti-herói. O herói é, hoje, um indivíduo cheio de contradições e sempre integrado a uma história. A história é um conjunto relatado, mas também a maneira pela qual um texto - ou um personagem - fala do seu tempo, seu vínculo com a historicidade.

Nas artes cênicas, o personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de maneira fluida e natural - quanto mais verdade na atuação, mais natural. A evidência desta identidade entre o ator e o personagem é considerada a máscara, a *persona*. No teatro grego, o ator está separado do seu personagem. É apenas executante, a ponto de dissociar gesto e voz. No entanto, toda sequência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva: “o personagem vai se identificar cada vez mais com o ator que o encarna, provocando uma identidade psicológica e moral semelhante a outros homens, criando um efeito de identificação” (Pavis, 2003, p. 285) - possivelmente, essa identidade ilusória, faz com que a audiência se apaixone pelo protagonista, independente de suas raízes ou ações morais, imorais ou amorais.

“Drama” vem do grego e significa ação. No teatro grego, o *héros* era um personagem elevado ao nível de um semideus. Na dramaturgia moderna, o herói é um personagem dotado de qualidades extremas e atributos acima dos simples mortais. Segundo Pavis, “quando o herói não chega a provocar uma catarse no espectador, ele é, pelo menos, reconhecido como o personagem que recebe a cor emocional mais viva” (Pavis, 2003, p. 193). Todo personagem realiza a ação na obra dramatúrgica. Ao mesmo tempo, toda ação, para ser encenada, precisa de um protagonista. Segundo Pavis (2003, p. 286), até meados do século XX “a ação se difere pelo ator, pelo papel ou pelo tipo”. Nesse sentido, pode-se afirmar que o personagem se define pela constituição de um signo, inserido em um sistema mais amplo. A definição de Pavis merece ser destacada:

Para que haja ação e herói, é necessário que se defina um campo de ação normalmente proibido ao herói, e que este viole a lei que o impede de entrar aí. A partir do momento em que o herói sai da sombra, deixa seu ambiente

---

sem conflito para penetrar no ambiente alheio, o mecanismo da ação é acionado (Pavis, 2003, p. 287).

Abrigado sob os traços do ator, o personagem se apresenta ao espectador e produz um efeito de realidade e de identificação. O cinema, produto de que aqui se trata, não oferece uma ilusão do aqui e agora, como o teatro, mas cria o que a literatura identifica como *dimensão semântica*, de significação global do sistema do signo. O herói contemporâneo se integra aos demais personagens. Afirma seu valor e significação pela diferença, num sistema feito de unidades correlatas. Certos traços de sua personalidade são comparáveis aos traços de outros personagens, e o espectador percebe e manipula essas características como num arquivo em rotatória em que cada elemento remete a outro, e mais outro. Pavis afirma que “esta habilidade de montagem/desmontagem fazem do personagem matéria bastante maleável, apta a várias combinações” (Pavis, 2003, p. 288).

O termo pícaro tem sido entendido como um tipo inferior de servo, sujo e esfarrapado. Entretanto, este servo inferior, vai passando de amo em amo, percebendo e vivenciando diferentes tipos de ambientes, entrando em contato com várias camadas sociais, desenvolvendo-se como ser de palavra inesgotável, da derrisão carnavalesca ante o poder dos grandes, da cultura popular ante a cultura erudita, à moda do pícaro espanhol.

Curtido pela vida, acuado e abatido, ele não tem sentimentos, mas tão somente reflexos de ataque e de defesa. Traíndo os amigos e enganando os patrões, segue seu caminho, seus objetivos, porque não apresenta a fragilidade do amor (Candido, 1970, p. 83).

“Desde as profundezas da Idade média, o bufão é um louco. Diz as verdades que ninguém pode dizer, em sua fala louca fica o dito pelo não dito” (Pavis, 2003, p. 35). Seu pensamento não apresenta um senso moral, mas procura dar um cunho exemplar às suas malandragens. Cândido (1970) reafirma:

A malandragem têm aspectos universalizantes mas repletos de referências pontuais, que perfazem os aspectos culturais de cada malandro. Dessa forma, torna-se possível encontrar este tipo de personagem em vários mundos, em vários países, sempre oscilando entre polo positivo e negativo, a ser ditado pelas condições sociais da sua trajetória (Candido, 1970, p. 77).

As artes cênicas contemporâneas exercem a emancipação do ator, o sentido de valorizar a criatividade e a intuição do artista, que deixa de ser “um amplificador a serviço do encenador, encarregado das questões ideológicas da produção” (Pavis, 2003, p.57). A arte do cinema segue a linha libertária da criação do ator que, inclusive, tornou-se também produtor e diretor.

## Objetivos e Métodos

O trabalho proposto trata da observação de dois grandes atores, em produções cinematográficas, cada um representando dois personagens. O domínio da expressão corporal, facial e vocal é necessário ao ofício do ator. Dependendo do personagem, da proposta cênica e do tipo de representação, o ator precisará criar o corpo, o figurino, o movimento e a voz específica, nem sempre de fácil emissão, exigindo um conhecimento técnico e prático para esta realização. Nossas opções recaíram sobre quatro filmes cujos personagens protagonistas são todos homens, atuando no mundo do crime e do tráfico de drogas. Todos em ambientes de muita violência, mas profundamente sustentados por uma ética particular, em que o afeto intrínseco está às avessas. O trabalho se desenvolveu nas seguintes etapas: a) seleção dos atores e personagens; b) seleção dos critérios de avaliação e análise. A seleção dos atores se deu pela sua expressividade no mercado cinematográfico, atendendo-se ao critério de apresentar um artista nacional e um internacional. Foram analisadas várias opções e optou-se por selecionar Al Pacino e Wagner Moura, em situação dramática com algumas afinidades. Os critérios de avaliação procuraram atender aos parâmetros dos estudos de corpo e voz das artes cênicas e da fonoaudiologia.

## Parâmetros e Referências Teóricas

Segundo Behlau e Pontes, “a psicodinâmica vocal é o procedimento básico para identificarmos uma pessoa através de sua voz” (2005, p. 127), por meio do qual a mente cria imagens que permitem visualizar o interlocutor, inferindo-lhe uma série de atributos. Saber lidar com as possibilidades de construção da voz pelo manejo das estruturas do trato vocal e das caixas de ressonância favorece a criação vocal do ator, e permite que este possa desvendar os efeitos do potencial sonoro da própria voz.

As diversas composições podem ser experimentadas a partir de manobras corporais e vocais específicas, que vão ampliar a sua capacidade expressiva e articulatória. É muito importante instrumentalizar o ator para a utilização de novos recursos, a partir de suas condições fisiológicas. O ator deve expressar-se com criatividade, podendo fazer combinações de acordo com o efeito desejado e com as condições físicas, psicológicas, sociais e culturais do personagem, conforme o diretor e a proposta cênica. Deve ser capaz de identificar, contrair e alongar de forma consciente todos os seus músculos do trato vocal, pescoço e ombros, além do

grupo de músculos faciais, de modo a não prejudicar os músculos intrínsecos e extrínsecos relacionados à fonação e à postura corporal.

Jean Pierre Ryngaert, em seu livro *Introdução à análise do teatro*, recomenda a leitura em voz alta para experiências com o texto, independente da sua abordagem intelectual. E complementa:

O que está em jogo nada tem a ver com o sentido, a entonação, o ‘tom correto’, a maneira certa de dizer, o autor ou qualquer preocupação de êxito. Essas leituras constituem uma série de tentativas de dizer, que privilegiam a materialidade do texto durante os primeiros contatos, em que convém ser sério sem se levar a sério e, por que não, encontrar prazer no que se faz (Ryngaert, 1996, p. 48).

E ainda sugere: Esses jogos e exercícios de colocação na boca partem de instruções mecânicas ou do desejo de experimentar particularidades do texto. Entre as instruções mecânicas, experimentam-se todas as oposições de ritmo, de articulação, de nível sonoro: lê-se muito depressa ou muito devagar, berra-se, sussurra-se ou salmodia-se; procura-se terminar o mais rápido possível, ou pelo contrário, saborear todas as harmonias e asperezas; tentam-se acentos e acentuações; lê-se sozinho ou com várias pessoas; variam-se os leitores e os enunciadores, com o mínimo de *a priori* possível. Até se parodia, talvez chegando ao exagero (Ryngaert, 1996, pp. 49-50).

Stanislavski reforça: “No processo de encarnação física, o ator faz uso imoderado e extravagante de tudo que possa transmitir suas emoções criadoras: palavras, voz, gestos, movimento, ação, expressão facial”. E o autor afirma:

[...] quanto maior for o número de recursos que utilize para dar forma física a cada momento individualmente, quanto maior for a possibilidade de escolha, mais substancial ficará a encarnação física propriamente dita (Stanislavski, 1995, p. 108).

O domínio da expressão corporal, facial e vocal é necessário ao ofício do ator. Às autoras, dedicadas ao estudo do corpo e da voz em cena, lhes parece importante que o ator conheça a musculatura a fim de melhor dominar os músculos que deseja fazer uso na construção do seu personagem. Os músculos, muitas vezes, desenvolvem contrações indesejáveis, causando dor e desconforto ao ator. Conhecendo-os mais intimamente, o ator poderá ampliar significativamente o potencial expressivo movimentando, contraindo ou alongando determinado músculo por determinada emoção. Dessa forma, os músculos se colocam a serviço da flexibilidade e da expressividade. Se o assunto interessar, poderá encontrar as figuras correspondentes às ações dos músculos no *Atlas de Anatomia Humana*

indicado nas referências bibliográficas (Netter, 2011).

A rotina de desafios da construção cênica demanda do ator reconhecer as suas características e limitações. O desenvolvimento da sensibilidade através de vários exercícios e a consciência vai se refletir também na voz. Nesse sentido Glorinha Beuttenmüller afirma: “A educação do equilíbrio postural e vocal, realizada através da conscientização do movimento e de uma série de exercícios normativos, destina-se a atuar sobre o esquema de atitudes do indivíduo” (Beuttenmüller; Laport, 1989, p. 86) - ao que Guberfain (2012) complementa que a sensibilidade e a consciência corporal são temas amplamente abordados e interligados nas obras de Moshe Feldenkrais, razão pela qual propõe-se uma releitura dos seus princípios.

Os cuidados com a saúde corporal e vocal devem fazer parte da rotina do ator. Uma orientação especializada é recomendável sempre que for realizar uma caracterização vocal específica na sua atuação. O especialista avaliará as suas condições anatomofisiológicas e as suas possibilidades de realização de determinadas manobras musculares. É importante que o ator se exercite antes e após o uso da voz modificada, com o objetivo de reequilibrar a musculatura envolvida e retornar à sua postura habitual.

Uma boa articulação requer um posicionamento adequado de todos os órgãos articulatórios, a saber: lábios, dentes, língua, bochechas, palato duro e palato mole - responsáveis pela emissão correta de cada som linguístico, como consoantes, vogais e grupos sonoros derivados de acordo com as regras de cada idioma. O ator pode criar uma composição corporal vocal com marcas específicas para cada personagem. Essas marcas podem estar relacionadas ao sexo, idade, condições físicas e socioculturais. Acredita-se ser interessante compreender bem estas marcas e alterações articulatórias para utilizar estes recursos na sua construção cênica de maneira mais eficiente. Observar as alterações fonêmicas, que podem ocorrer em função de regionalismos ou de dificuldades articulatórias. No caso da construção do personagem, observar a proposta cênica e os efeitos esperados. A consciência ajuda não somente a amenizar eventuais alterações, como escolher a melhor forma de expressão.

---

## Análise da Composição Corporal-Vocal dos Atores

### Al Pacino

- 1) Contextualização: Michael Corleone (Mike) no filme *God Father II - O Poderoso Chefão*. Direção: Francis Ford Coppola, ambientado nos anos 1920, nos Estados Unidos. Ambiente de muita violência, sustentado por uma lógica familiar às avessas, cuja forma de fazer justiça transparece a sociedade e suas instituições.

01'

O filme abre com um close no rosto de Mike. Sua fisionomia inspira um sentimento profundo de superioridade, mas também de pesar. O ator é um mestre da interpretação, e consegue, sem usar a voz, expressar um mundo de emoções, que situa o espectador imediatamente no interior do seu mundo particular. Está recebendo um cumprimento de um colaborador - um beijo na mão, coberta de anéis valiosos. Seus olhos, instrumentos fundamentais do ator Al Pacino, têm as pálpebras levemente abaixadas, e o gesto de oferecer a mão para o beijo-cumprimento é quase enfadonho, mas necessário.

17'

Cena de negociação. Mike está ouvindo críticas às suas ordens e atitudes como chefe da máfia e a sua atitude é impassível. Nenhum músculo se move. Seu corpo existe como um escudo protetor. Ao responder, sua voz é pequena e soprosa, mas a atitude é firme em manter o seu posicionamento. Controle absoluto.

25'

Mike tem atitude relaxada ao receber a sua irmã, Connie, em sua sala sombria. A irmã entra com o namorado imediatamente rejeitado pelo Mike, irritado com a ousadia da irmã. Levanta a voz e caminha lentamente ao se aproximar de Connie, que banca a presença do namorado, abraçando-o. Mike chega perto dela, põe a mão em seu rosto, num gesto carinhoso e familiar. Coloca-se de costas para o interlocutor, ignorando-o. Convida a irmã para morar com a família e proíbe o casamento com palavras duras - as mãos no bolso e a voz impassível - dizendo que aquele homem está se aproveitando dela. Não grita, não eleva a voz, quer passar a sua posição de chefe da família e o faz com voz moderada, mas autoritário. O recurso clássico do ator faz com que a sua emoção exploda pelos olhos.

30'

Negociação com um velho amigo da família, que questiona as suas relações. A visita foi leal com o seu falecido pai, e Mike ouve com paciência. Age como se estivesse paciente e compreensivo, mas quando tem que dizer não, ele não hesita, e a fisionomia se retesa. Seu maxilar se enrijece, os lábios estão levemente trêmulos e o olhar torna-se desafiante.

33'

Mike está dançando com a sua esposa. Tem o rosto mais suave e nota-se o “desligamento” dos músculos mandibulares, sempre travados. Cheira o pescoço dela, fala manso e baixinho. Ele se desarma nos braços dela, como um refúgio - e a câmara foca no rosto dele relaxado, através do movimento da dança.

35'

A cena retrata uma conversa íntima em família. Sua voz é soprosa, de baixa intensidade, porém bastante diferente do romance da cena anterior, com a esposa. Em toda a sequência da cena com a família, sua voz é afetuosa, envolvente. Preocupa-se com a segurança e o conforto dos membros da família. Na verdade, é uma encomenda de morte, e o seu olhar é novamente frio e determinado.

01h01'

Cena de negociação. Mike tem uma atitude vigorosa, impondo medo e respeito; está sisudo, rígido. Impera no ar uma sensação de que tudo é secreto, tudo é ardiloso. Seu corpo fala, sem necessitar da voz.

01h04'

Cena de negociação. Veio cobrar a ajuda que acha devida a ele e à sua família. Apresenta uma postura rígida. Seu corpo quase não se movimenta. A voz tem pouca intensidade, mas o tom é imperativo.

01h39'

Mike descobre a traição do irmão, porque ouve um comentário alheio casual. Ao ouvir, por detrás de uma coluna, recuado na cena, e com pouca luz, sua face se transforma. Surpreso e atônito, sua atitude corporal é intransponível, os músculos não se movem, mas a expressão ocular é espantosa.



**01h45'**

Sob o peso dessa descoberta, chega em casa. Embora exausto, triste e desanimado, fala com a família de coisas seríssimas, de providências. Sua atitude é firme e atenta, recusa ajuda para descansar. A voz, embora pequena, é implacável.

**02h21'**

A cena é um tribunal, onde Mike é acusado de uma série de crimes como Chefe da Máfia italiana. Está sentado numa grande sala, rodeado de advogados e juizes. Tem ao seu lado o seu advogado particular, com o qual já havia se articulado e agora enfrenta o interrogatório. Está inquieto, porém contido e preocupado. Jamais deixa transparecer as suas emoções. Responde às perguntas com voz sóbria, mas firme, mesmo quando a resposta é visivelmente mentirosa.

**02h29'**

Conversa com o irmão traidor, por quem desenvolveu um ódio total. Aproxima-se dele, com calma, e fala manso, suave, porém atento, no controle da situação. Diz barbaridades ao irmão, deixa claro que já sabe da traição, e termina por deserdá-lo. A voz é firme, impiedosa, mesmo diante da argumentação angustiada do irmão por perdão e piedade.

**02h35'**

Briga de casal. Um casal que se ama, mas cujas diferenças morais e éticas impedem a convivência. Ela perdeu um bebê e diz que vai deixá-lo. Diz também que não fora um aborto natural, mas proposital, porque não queria mais um filho dele para viver em meio àquela violência. E ainda insiste que era um filho homem. Chora ela. Chora ele. Perder um filho homem é mortal.

## Al Pacino

- 2) Contextualização: Tony Montana, em Scarface. Direção: Brian de Palma, ambientado nos anos 1980, nos Estados Unidos. O personagem cubano chega a Miami num barco de imigrantes indesejados por Fidel Castro, considerados inimigos da Revolução Cubana. Seu discurso é de quem veio buscar o sonho do sucesso na América. Acomodado numa espécie de alojamento conjunto com outros cubanos, logo arruma um serviço escuso, cujo pagamento é o *green card* e um emprego nos Estados Unidos.

03'

Arrogante, cínico, mostra-se na defensiva, mas enfrenta os policiais de maneira insinuante. A cena do interrogatório já insinua tensão. Muito interessante observar a sua postura. Sentado, em frente ao policial, não está à vontade na cadeira. Tem os ombros rijos e os braços em prontidão, como se um perigo se acercasse. Fala petulante e levemente agressiva. O olhar é penetrante e o personagem fala inglês, mas pode-se perceber que tem dificuldade com certos fonemas, como os interdentais, por exemplo. Sua língua tem dificuldade de colocar-se na posição correta, entre os dentes; ao mesmo tempo, ele compõe a face com o lábio inferior protruído (revertido para fora e para baixo). É uma bela construção cênica, pois intensifica bastante a sensação de que ele acaba de chegar na América.

09'

O personagem passa desprezo, sente raiva, tem os olhos frios e fixos. Sua construção de desprezo se faz notar marcadamente pelos lábios, quando flexiona as comissuras labiais para baixo. Percebe-se ainda bem montada a dificuldade de articular o fonema interdental, muito natural no idioma inglês.

23'

Cena de tensão máxima, o personagem tem medo, mas se faz de valentão. Não deixa transparecer as suas emoções no rosto impassível. A voz é firme, ele é controlado, percebe e controla tudo à sua volta. Tem o controle absoluto da sua fisionomia.

33'

Sala de reunião, na casa de um rico, chefe de uma rede de tráfico de drogas, que deseja lhe conhecer para eventualmente lhe dar um emprego. Estão conversando no sofá, tomando drinks quando, subitamente, vê uma linda mulher no alto, esperando o elevador. Interessa-se por ela e olha despudoradamente sem se importar com o fato dela ser a mulher do

chefão. Sua boca está entreaberta, os olhos fixos. Ao se dar conta, dá uma lambida nos lábios, para disfarçar e mudar de posição.

42'

Dentro do carro. O personagem sente raiva, está em situação de enfrentamento por se sentir traído. Seu maxilar está rijo, dentes serrados, os lábios tensos.

53'

Vai visitar a mãe e a irmã. Na cozinha da família, ele aparece depois de 5 anos, bem vestido, trazendo dinheiro para elas, como se fosse apagar todas as mágoas da vida familiar. Fala com elas, se apresenta como um homem de sucesso, e quer ditar as regras. Sua voz é menos agressiva, não grita, poderia dizer quase íntima. A irmã quer aceitá-lo, e ao seu dinheiro, mas a mãe se interpõe e bota ele pra fora.

58'

Sai de casa muito aborrecido, a irmã vem atrás dele, se abraçam e cochicham segredos. Ele lhe dá dinheiro e ela aceita. Vendo a cena do carro, está seu parceiro, que se encanta com a beleza da sua irmã. Entra no carro, o comparsa menciona qualquer coisa e toda a raiva contida é despejada em cima dele: a voz se transforma em grito, rígida e intensa, os olhos soltam faíscas, reassume imediatamente seu ar de “chefia” e proíbe o subordinado de sequer sonhar com sua irmã. Sua transformação imediata é sensacional.

01h06'

Uma negociata. A face está tensa, fechada, a voz soprosa, o que torna a intensidade mais fraca. É uma conversa mais intimista, a postura labial novamente realiza o movimento que desce as comissuras para baixo, em sua construção de valentia e tensão. A conversa vai ficando tensa. Quando se aborrece, levanta a voz, e faz um teatro de controle corporal e vocal. Aparenta uma calma contida, novamente as comissuras rebaixadas, olhos fixos e frios. A voz tem entonação fraca, mas o olhar e a voz apresentam dureza de caráter e cinismo.

01h15'

O personagem se apresenta vestido de rico e caminha à volta da piscina. Acabou de ter uma discussão com o chefão, marido da linda mulher que toma sol, calmamente. Senta-se ao lado dela e fala baixinho que a ama, que quer casar com ela, bem baixinho e sedutor, mesmo sabendo que vai criar uma grande confusão.

**01h34'**

Ferido no ombro, e muito furioso, ele entra na cova do leão. Sente-se traído e vai se vingar. Entra, se faz notar e senta-se, aparentemente jogado na cadeira, mas o olhar é fixo no seu alvo, aguardando o momento certo de agir. A conversa é tensa. Provocações petulantes contra o inimigo, o tal chefão, vão deixando o homem lívido, curvado e amedrontado, enquanto a sua voz aumentava de intensidade. É o jogo da comunicação e do medo. O olhar se torna cada vez mais fixo e mau. O outro chora, suplica por sua vida, oferece dinheiro. Ele parece satisfazer-se com aquela cena. O clímax é o tiro que mata o ricaço e, em seguida, outro tiro mata o chefe de polícia - um o subornava e o outro tentou lhe matar. Após o tiro, levanta-se e vai embora com seu capanga, no seu terno de 800 dólares, furado e ensanguentado, do qual se orgulhava muito, e ainda oferece um emprego para o capanga do chefão morto, que ficara ali olhando tudo.

**01h42'**

Uma cena de amor e intimidade. Ele chega de noite, acorda a mulher que ama, diz que matou o marido dela, e propõe que ela venha com ele. O corpo ferido curvado sobre a cama, a voz sussurrada, um raro momento de fragilidade e intimidade.

**01h49'**

Sai o gerente do banco. Ele está contrariado. Sua postura, antes compenetrada e educada com o gerente, voz moderada, se transforma instantaneamente: monta as comissuras labiais rebaixadas, uma inspiração forçada, acompanhada de um movimento de contração do lábio superior, como se estivesse inspirando, tomando força para fazer alguma coisa, o lábio inferior protruído para baixo, e seu corpo todo enrijece, dá um soco na mesa - tudo na sua atitude demonstra contrariedade e nervoso.

**01h52'**

Na banheira, já levando vida de rico, se mostra cada vez mais irritado e desconfiado, realizando o perigo que ronda a sua vida. Com todo o dinheiro que tem, surgem novas preocupações. Mantém-se desafiador, chateado, conversando com a TV, de dentro da banheira, reclamando da sociedade e dos bandidos que querem lhe prejudicar. Sua mulher faz críticas e ele grita. Grita com o seu sócio também. Saem todos e ele fica sozinho naquele salão majestoso, gritando sozinho, e depois resmungando. O corpo está mergulhado. Não se vê. Mas os seus olhos e o tom da sua voz dizem tudo. Uma cena que sugere amplamente que a sua trajetória está por decair.

**01h59'**

O personagem é traído e pego pela polícia. Sua postura se mantém calma, impassível, como quem tem honra e coragem. Os músculos da face estão tensos, em posição de embate, as comissuras labiais se colocam na sua postura de desprezo. Não têm provas. Ele se safava.

**02h01'**

A cena se passa num restaurante elegante, onde jantam ele, a esposa e o sócio. Começa uma briga entre ele e a esposa, ambos drogados e magoados. Ele tem o corpo desabado, curvado, mal consegue falar. Tem a articulação da fala totalmente atrapalhada, descontrolada por causa da droga. Mal consegue manter-se de pé. A esposa levanta, diz que vai abandoná-lo e sai. Ele se vira para o público, que já está apavorado, e fala mil desaforos, desabafa tudo que carrega no peito, anda perambulando. Seus capangas o levam para fora, derrotado, bêbado e drogado. Tudo nessa cena para apontar para o seu declínio.

**02h02'**

Estão em um carro para realizar um assassinato a pedido de seu comparsa de tráfico na Colômbia. Tem um especialista em bombas de explosão no carro, para eliminar um político que estava atrapalhando os planos deles. Na véspera colocam a bomba embaixo do carro dele. Na manhã seguinte, algo sai errado e o tal político aparece saindo do hotel com a esposa e filhos - duas crianças. Ele quer desistir, incomodado por matar uma mulher e duas crianças. Todos lhe dizem que não dá para desistir. Era uma ordem urgente. Ele entra em conflito pela mulher e crianças, mas também porque não suporta receber ordens. Tem um ataque de ordem ética e termina matando o especialista em bombas dentro do seu próprio carro. Sua composição é extraordinária. Da voz meio gritada e aflita durante o conflito de emoções, cria uma gritaria intensa, perde o controle e mata o homem. Esquece a importância daquela operação que lhe foi confiada e que teve que aceitar mesmo a contragosto. Drogado e acuado, não consegue avaliar com clareza os riscos que corre ao reagir dessa forma.

**02h26'02"**

Seu sócio e melhor amigo desaparece e ele estranha muito. Depois de 2 dias de busca, saem todos à procura. Chega com os capangas na casa do amigo, e ele vem abrir a porta de roupa. Ele entrevê a sua irmã lá em cima, arrumando o robe, feliz por vê-lo. Ela desce e diz que eles casaram há dois dias e queria lhe fazer uma surpresa. Ele fica surpreso, abre bem os olhos, eleva as sobrancelhas, reflete por um segundo, puxa a arma, dá um abraço no sócio e amigo e atira sem dó nem piedade. Sente-se desonrado. Um exagero. Seu rosto se mostra

desorientado. Seu jeito impulsivo já está confundindo o seu pensamento. Saem todos transtornados e levam a irmã desconsolada.

### 02h31'

Chega a casa exausto, com a consciência perturbada pela droga e se deixa cair na sua poltrona, que mais parece um trono, recoberto de preto e outro. Sua irmã entra em seus aposentos, nua, recoberta por um leve robe, dizendo que entendeu que ele a deseja, e por isso matou o seu marido. Ele se surpreende: levanta a cabeça, eleva a fronte e as sobrancelhas - levanta-se e se aproxima dela. Ela empunha um revólver mas, antes que possa atirar, é metralhada por um atacante de fora. São os colombianos: não perdoam a sua falha e mandam um verdadeiro exército de mercenários para matá-lo. Ele fica assustado com a morte da irmã e entra em choque.

---

**Wagner Moura**

- 1) Contextualização: personagem Boca, de *Ó Paí, Ó*, direção de Monique Gardenberg (2007). O filme se passa no Pelourinho, em Salvador, nos anos 60, em meio à desigualdade social, má distribuição de renda e abandono do poder público, responsáveis por lançar grande parcela da população na criminalidade e na prostituição. Parafraseando Antonio Candido: “a precariedade é a incubadora ideal para o surgimento de seres curtidos pela vida, acuados e batidos [...]” (Candido, 1970, p. 82). Se *Ó Paí, Ó* dialoga com Candido (1970) no que se refere ao conceito de malandragem, também o faz na verossimilhança do binômio *ordem x desordem*, que representa um recorte específico da sociedade Candido (1970, p. 83).

**22’17”**

Boca chega à oficina de Roque perguntando sobre os carrinhos. Logo no início da cena, o traficante faz uma fala que pode ser utilizada como uma guia para todo o processo de análise do personagem: aponta para si mesmo e diz “imagem” e, depois, para Roque “semelhança”. Sua corporeidade intimidadora e dominadora o faz parecer maior e mais robusto: peito inflado, lábios distendidos se projetando exageradamente para frente, fala direta e agressiva, com uma voz firme de tom grave, em conduta exploradora. O diálogo é pouco amistoso: Roque lembra que o combinado era às 5 horas e que cumpriria o trato mediante o pagamento completo do serviço. Então Boca retruca de maneira ofensiva: “Só não vai dar uma de preto e cagar minha porra na saída, né meu *brother*?” (tom irônico, fala ligeiramente arrastada). Roque repele com firmeza a agressão, Boca quebra o ritmo da discussão escarnecendo e falando com uma voz aguda: “*Pera aí, rapaz!* Eu tô brincando com você!” Roque novamente reage: “Você é surdo?”. Boca decide que é o momento de abandonar a postura passivo-agressiva e se impor de maneira belicosa e ameaçadora. Quebra seu padrão corporal mais retraído construído durante a postura jocosa, torna a protruir os lábios, franzir as sobrancelhas e diz com uma voz intensa: “Surdo é você, seu cão!”, fazendo um gesto com a mão, como se fosse um revólver pronto para atirar enquanto encara seu adversário desafiadoramente. A interação entre os dois termina com Boca batendo na mesa, encerrando o discurso e assumindo a suposta superioridade na prosa - uma vez que Roque é quem determina as condições do acordo. Boca não pôde vencê-lo no conteúdo, então lhe restou somente a forma: voz em alta intensidade, tapa na mesa, palavra final apontando dedo na cara e uma saída resoluta.



24'

Nessa cena chama a atenção o seu comportamento corporal: sua locomoção, seus gestos rotineiros, seu ritmo. Essa análise trata de elementos que certamente irão influenciar sua fala, objeto do nosso estudo. Boca sai da oficina de Roque e caminha pelas ladeiras do Pelourinho. Sua marcha é dura, passos pesados, gesticula violenta e expansivamente. Segue murmurando irritado em um diálogo interno, remedando e debochando de Roque, visivelmente com raiva por conta da interação recente: “Aqui ó! No meu sacudo!”, diz ele pegando no sexo com movimento brusco.

José Eustáquio Diniz Alves, em *A Linguagem e as Representações da Masculinidade*, 2004, nos ajuda a entender um pouco da semiótica por trás desse padrão gestual. Primeiramente é necessário compreender que, em amplo aspecto no contexto social androcêntrico, o *falo* e o *pênis* freudiano não se distinguem e seus significados acabam se fundindo e se traduzindo como força, potência, dominância. Uma vez que “o discurso é um instrumento de ordenação do mundo” (Scott, 1998) e que “ter um falo significa estar no centro do discurso” (Gallop, 2001), fica mais fácil compreender o motivo pelo qual Boca recorre tanto a esses códigos quando deseja impor sua dominância.

O ato de agarrar o falo material e responder agressivamente para um Roque que estava presente somente em sua imaginação, dotou Boca de uma força verbal advinda do poder exercido pelo seu falo simbólico. Embora tenha, dentro de seus próprios parâmetros, dominado o campo da discussão verbal contra Roque, talvez o fato de seu oponente ter se posicionado e não ter recuado perante sua superioridade tenha sido um golpe na frágil certeza de superioridade de Boca, que não tolera ser contestado por seu oponente - seja nos termos no acordo ou seja por ter recebido um limite em sua interação racista - e se queixa para Reginaldo, em tom de briga. Fragilizado, quase supersticiosamente, Boca toca em seu falo material, evocando sua potência para ‘recarregar’ seu falo simbólico.

Já se sentindo poderoso novamente, estando na presença de alguém que aceita sua dominância (que se dá seja por sua cor, condição financeira ou imposição de violência), fica à vontade para desferir um discurso violento. Eleva a intensidade da voz, abaixa a tonalidade, ergue o tronco e se impõe pela força, enquanto exerce total dominância: seus termos são acatados pacatamente e sua violência permanece inquestionada.

37

Nessa cena também evidenciamos a linguagem corporal de Boca quando ele joga sinuca, dança e canta em um bar, descontraidamente. Boca está bebendo e aparenta estar alcoolizado. O som está alto e sua voz, ainda assim, supera o volume da música. Canta alto, dança com movimentos muito amplos e mexe inconvenientemente com as pessoas. Ele canta com os lábios bem protruídos, levantando o lábio superior. Os movimentos de dança são principalmente com a parte superior do peito e tronco de um modo geral, parecendo meio “desengonçado”. É possível perceber também o dente de ouro em sua arcada dentária superior, denotando superioridade.

01h06”

Boca chega novamente na oficina de Roque perguntando sobre os carrinhos que encomendou, mas sem pagar o preço total combinado. O reencontro dos dois começa num tom bastante diferente da última vez: Boca já chega de forma atribulada falando para os meninos que estão com ele para *irem pegando* os carrinhos, ao mesmo tempo em que começa a contar uma história sob o pretexto de conquistar a simpatia do artesão. Com os gestos mais contidos, em postura submissa, o traficante diz que precisou aplicar parte do dinheiro em propina para um policial que percebeu irregularidades em seu carro. Sua voz tem baixa intensidade nesse momento, lábios exageradamente protruídos, fluxo de ar irregular, um timbre característico de choro - fabricado através de uma intensa contração facial, com especial ênfase para os abaixadores do ângulo da boca, zigomáticos e orbiculares e também vibratos em passagens específicas. Roque mantém a sua postura e não entrega a mercadoria. Boca faz um discurso apelativo (tom de súplica: usa vocábulos afetivos como “meu velho”, “irmão”), utilizando como argumento os compromissos sociais com as mães dos companheiros que precisariam dos carrinhos para sobreviver, etc. Seus trejeitos corporais complementam sua comunicação verbal de forma bem harmônica.

Quando Roque rejeita firmemente seu pedido o acusando de explorar os meninos e reforçando o combinado inicial, que previa pagamento total da encomenda, Boca muda radicalmente seu discurso e sua postura: começa a agredi-lo verbalmente, tenta humilhá-lo através de uma fala racista. Fica clara a posteriorização de sua voz, falando com firmeza e aumentando gradativamente a intensidade. Boca diz que Roque age dessa forma por querer ganhar dinheiro, por ser negro e não ter tido oportunidade. Segue de maneira agressiva num crescendo de volume, intenção e projeção corporal: “Você é negro, você é negro, você é negro!”

Repete essa frase várias vezes junto com o aumento de intensidade, enquanto arregala os olhos e enfrenta o *inimigo*, além de levantar o peito e os ombros, em atitude de combate.

Depois dessa agressão, é notável o quanto Roque fica ofendido, o que o levou a revidar com veemência, fazendo uma fala representativa sobre igualdade. Uma leitura possível acerca da obra traz Roque, nesse momento, atuando como porta-voz e materializando o ideário aventado na trama. O argumento tem como esteio uma narrativa de empatia para com aquele grupo de pessoas retratadas em suas diversas facetas, com profundidade e respeito - o filme cede holofote a um estrato específico da população e dá voz a diversas mazelas sociais de forma sensível, pois atua em direção à humanização daqueles que são sistematicamente animalizados.

Eu sou negro sim, mas por acaso negro não tem olhos, Boca? Hein? Negro não tem mão, não tem pau, não tem sentido, Boca? Hein? Não come da mesma comida? Não sofre das mesmas doenças, Boca? Hein? Não precisa dos mesmos remédios? Quando a gente sua, não sua o corpo, tal como um branco, Boca?! Hein? Quando vocês dão porrada na gente, não sangra igual, meu irmão? Hein? Quando vocês fazem graça a gente não ri? Quando vocês dão tiro na gente, porra, a gente não morre também? Pois se a gente é igual em tudo, também nisso vamos ser, caralho! (cena transposta)

Ao final do discurso de Roque há uma pausa dramática em que se pode observar Boca desconcertado, sem argumentos para contestá-lo. Acabara de ter dizimado o cerne racista de sua argumentação vazia, humilhado perante os vários meninos que explora, negros como Roque. Porém, talvez como forma de manter alguma dominância no debate, que poderia ser justificada por sua crença de superioridade e, já sem a força vocal de uma agressividade, responde debilmente: “Vai tomar no cu!”, que tem o efeito de quebrar do ritmo da cena, e trazer alívio cômico para a tensão gerada pelo debate. Roque fala para os meninos que trabalhem para ele, pois pagará o dobro e, vendo que poderia perder sua mão de obra, Boca entrega o resto do dinheiro e leva os carrinhos.

---

## Wagner Moura

- 2) Contextualização: personagem Pablo Escobar, no primeiro episódio de *Narcos* (2015-2016), dirigido por José Padilha. Apesar de os dois serem traficantes de drogas, são personagens e contextos distintos. A primeira escolha se passa em Salvador, Bahia e, a segunda, na Colômbia, mostrando a formação do cartel de Medellín e o narcotráfico dos Estados Unidos nos anos 80.

### 14'13"

Os caminhões liderados por Pablo são parados em uma blitz policial para verificação. Escobar pergunta por Felipe e ao descobrir que está preso, responde de maneira casual “Besteira. Felipe trabalha para mim.”. Já é possível notar em seus gestos e palavras a certeza da impunidade, como se suas ações estivessem acima da lei. Quando o oficial lhe responde de maneira mais afrontosa, seu cúmplice, Gustavo, se altera e dá uma resposta mais enérgica em defesa de seu patrão, que pede para que se acalme e respeite os policiais. Pablo sai do carro e apesar de ter dito para seu *funcionário* para que fosse mais respeitoso, cita nominalmente todos os oficiais presentes, como que em uma ameaça velada.

O coronel pede para ele abrir o veículo: cheio de contrabando de aparelhos eletrônicos. Pablo abre a traseira do caminhão sem a menor cerimônia ou receio de ser pego fazendo algo ilegal. Os policiais começam a questioná-lo sobre os documentos; ele os confronta de modo “sereno”, porém firme. Algumas vezes inclina sua cabeça, em uma atitude arrogante e desafiadora e diz para um deles: “Pode levar a TV!”. O policial contesta imediatamente com um tom de deboche e divertimento, dizendo que o salário deles é bom e por isso não precisam se corromper. Pablo então responde: “Não é para você, é para seu filho Carlitos!” E vai demonstrando com detalhes que conhece bem os nomes e a vida pessoal de cada policial. Sua fala tem uma velocidade constante; voz branda, amena, porém em forma camuflada de ameaça. Sua expressão facial é séria, com pouca movimentação muscular. Escobar vai oferecendo os aparelhos a cada membro da família dos policiais. Ao passo que nota-se visivelmente a reação de medo ou de estranhamento dos oficiais, o então contrabandista parece obter algum prazer contido, orgulho ou satisfação pessoal com a situação. Pergunta, por final, sobre a mãe do coronel e quando Gustavo responde que ela está bem, Pablo diz: “Estamos felizes que ela esteja bem!”.

A partir daí seu discurso muda de tom e de conduta corporal. Sua voz se eleva e sua expressão facial se abre e realiza gestos largos e firmes. O olhar, antes escrutinador, se torna

mais firme e impositivo - seu discurso é como um híbrido entre um vendedor e um político em um palanque. Primeiro ele cospe no chão, como se dissesse *agora quem dá as cartas sou eu!* e declara em voz intensa e firme: “Senhores, vou lhes dizer quem sou: sou Pablo Emilio Escobar Gavínia! Meus olhos veem tudo! Isso significa que vocês não podem fazer uma puta só merda em toda a Antioquia sem que eu saiba! Entenderam? Nem um dedo!” E disse com ainda mais firmeza e peito levantado: “Um dia vou ser Presidente da República da Colômbia!” Enfim pede para eles decidirem qual conduta tomar: “*plata o plomo!*” (ou dinheiro ou bala). Ou seja, ou aceitam a corrupção ou vão sofrer as consequências com o chumbo. Os policiais os deixam passar: aceitam ser corrompidos. Escobar fecha a porta do caminhão numa postura resoluta e dominante - seu olhar para os oficiais é desafiador, com o queixo erguido, expressão séria e sobrancelhas ligeiramente franzidas.

27'14”

Pablo fuma um cigarro de maconha com Gustavo enquanto observam a *cozinha* (lugar onde é processada a cocaína). Os *negócios* estão se expandindo: Barata assumiu a produção da cocaína e consegue extrair um produto de alta qualidade. Escobar e Gustavo estão satisfeitos com o progresso, conversando despreocupadamente com os braços cruzados e apoiados em um carro. Apesar de estar em um momento mais tranquilo e à vontade, Escobar ainda assim parece de alguma forma carregar um semblante sério com seu cenho franzido - quase como se estivesse o tempo inteiro atento ou preocupado. Gustavo pergunta “Será que vão sufocar com toda essa fumaça?”, se referindo aos *funcionários* trabalhando na *cozinha* sem ventilação. Pablo, por sua vez, traga fortemente, prende a respiração por um momento para sentir melhor o efeito da droga, o que propicia uma fala suave, lenta e uma voz comprimida e responde: “Vamos fazer uma chaminé!”. Os dois riem descontraidamente e nesse instante, finalmente, temos o relance de um Pablo mais relaxado. São poucos os momentos em que iremos ver o personagem com a expressão facial descontraída e voz relaxada, mas algumas vezes comprimida ao tragar maconha.

35’

Pablo chega aos laboratórios de cocaína, no interior do país, com *un regalito*: “*Brasileras! Los mejores culos del mundo!*”. Escobar demonstra, de sua maneira, que busca ser leal àqueles que o cercam. Presentear os trabalhadores de seu laboratório pode ser um símbolo do quão grandioso ele acredita ser: a megalomania de Pablo Escobar não tarda a aparecer na narrativa

de *Narcos*, seja em seus gestos exagerados ao recompensar o seu círculo mais próximo de trabalhadores, em seus planos demasiadamente ambiciosos ou até mesmo em sua corporeidade contida porém altiva e arrogante, como se estivesse acima da lei. Chega fazendo uma fala descontraída de maneira divertida, sorrindo, porém com pouca mobilidade na boca, uma articulação meio travada.

Esse clima rapidamente muda quando Barata se queixa por estar “apodrecendo na selva” ao invés de curtir os luxos das viagens, mansões e boas comidas que Escobar e Gustavo estão aproveitando. Pablo ouve a questão com seriedade e diz que mandará construir casas de luxo em todos os seus laboratórios, porém Barata retruca muito irritadamente: “Só há um problema. Estes laboratórios são meus.”. Nesse momento o produtor da droga cutuca veementemente o peito de Pablo, que fica lívido: a postura *política* logo se esvai e o *tirano* toma forma, transformando sua expressão se de maneira sutil, porém muito contundente. Escobar gradual e discretamente tensiona os lábios e mandíbulas, seu olhar é duro e não se desvia de Barata, com o já habitual franzido em seu cenho. Gustavo conduz Barata para longe enquanto ameniza a situação e deixa seu patrão com sua postura inalterada, com exceção dos olhos que se movimentam como se estivesse pensando ou tramando alguma estratégia - talvez acerca desse insubordinado funcionário de alto escalão.

45'

Pablo vai até a delegacia para conversar com o coronel que apreendeu 390kg de cocaína, apesar de ser pago para permitir que a droga passasse pela fronteira. Na realidade, o oficial queria renegociar a propina. O traficante apresenta uma atitude rígida, com um caminhar resolutivo. Nota-se uma postura fria, arrogante e calculista ao falar com o coronel, pois ele está furioso com toda a situação: o policial lhe deu um grande prejuízo com a apreensão e ainda desejava um aumento no valor do suborno. Recebe a declaração do coronel dizendo duas vezes: “Coma mierda!” Sua fala, na primeira vez, é direta e rápida, porém a repetição é pausada, acompanhada de um deslocamento lento e com um olhar fuzilante. O oficial saca sua arma e o ameaça, porém sem efeito. Com essa má conduta ele é preso, mas isso não o abala, pelo contrário: tem um riso sarcástico o tempo todo, ajeita o cabelo jocosamente como se fosse para um evento festivo, faz questão de debochar da situação. Essa atitude fez com que o outro policial ficasse inseguro e perguntasse ao coronel se ele tem certeza desse procedimento. O coronel afirma que são do DAS, dando a entender que são de uma instituição mais sólida do que a figura do narcotraficante.

Pablo é novamente conduzido à sala do coronel, agora algemado, e seu semblante não traz alterações significativas desde a última vez em que esteve lá - em atrito com o coronel. Desta vez, porém, aceita ouvir o que o oficial tem a dizer. Na renegociação do valor da propina, o coronel repetiu as palavras de Escobar, porém estando ele, assim acreditava, na posição de poder na situação “Ganho a vida fazendo negociações. Você pode aceitar minha proposta ou aceitar as consequências. Você decide.”. Escobar sorriu - não um sorriso descontraído como o do episódio com Gustavo, mas um sorriso de quem admirava e se resignava perante a situação. Seu padrão facial mudava enquanto fazia sua proposta: um milhão de dólares em troca do nome de quem havia entregado o valor da cocaína para o DAS. Pablo fala com raiva e desprezo, porém sempre contido e sem elevar a intensidade da voz.

### Considerações Finais

Em *Godfather II*, Al Pacino rouba a cena quando se insere nela. É um ator impactante que domina com agilidade o seu corpo e a sua voz. Tem uma atuação minimalista, mas contundente, capaz de se transformar sua máscara instantaneamente. Seus olhos representam um elemento fundamental, capaz de expressar emoção intensa. Cabeça, ombros e elevação do queixo também são recursos utilizados pelo ator de pequena estatura - tal como um pequeno animal arripia os pelos para enfrentar o inimigo. O ator é capaz de construir a sua fisionomia de raiva trincando os músculos mandibulares, contraindo os lábios, e o faz de forma instantânea.

O filme *Scarface* oferece uma realidade de declínio. Sente medo, mas não se entrega. Quando percebe o ataque, pega as suas armas e ameaça os atacantes aos gritos lancinantes. É uma longa cena apoteótica, onde os seus gritos se confundem com os tiros barulhentos das metralhadoras, em que a sua dramaticidade supera a banalidade do tiroteio e eleva a compreensão.

Wagner Moura é um ator criativo, versátil e não poupa esforços para interpretar seus personagens com verdade cênica: emagrece, engorda, muda o cabelo, a voz, a maneira de falar, com grande fidedignidade, principalmente em cinema e TV. O ator brasileiro se destaca pela diversidade de papéis que representa e pela dedicação à sua atividade profissional. A qualidade de sua performance obteve reconhecimento na forma de uma série de prêmios como



melhor ator em festivais de cinema, de revistas e homenagens internacionais.

A voz do personagem Boca em *Ó Pai, Ó* traz composições relacionadas com a voz chorosa, tiques vocais e padrões repetitivos. O personagem é malandro e tem como linha de base uma fala lenta, com desequilíbrio corporal quando embriagado, gesticulação vigorosa e até agressiva em consonância com o arquétipo do *macho dominante*, sua boca tem um forte cacoete que a faz estar bastante protruída na maior parte do tempo, uso de voz pastosa e com poucas variações na tonalidade, no ritmo e na velocidade. Boca tem uma comunicação direta, popular, com vícios de linguagem, gírias e sotaque baiano (vogais mais abertas e regionalismos), além de utilizar verbetes agressivos em grande profusão: seja em exclamações ou em adjetivações pouco honrosas, para se dizer o mínimo, de seu círculo de convivência.

Podemos notar episódios de omissões e de troca/substituição em sua fala. O personagem fala, por exemplo, “pegano”, “veno”, “pedino” e “dor”, em vez de “pegando”, “vendo”, “pedindo”, “dos” e “dois”. Podemos destacar também que há vício de linguagem ao repetir diversas vezes a palavra “mermão” e “certo”. Com a projeção da boca e o consequente exagero na projeção labial, há também articulação travada, com movimento mandibular reduzido, sem que essa rigidez interfira negativamente em sua dicção. Na cena em que há a tentativa de persuasão (no início da cena de 01h06”) e com temor à resposta que obterá de Roque, o ator escolhe adotar uma voz soprosa, anteriorizada e hipernasal; esta última é influenciada pelo sotaque baiano adotado e pelo tom apelativo, configurando uma quebra de seu padrão habitual, porém intencional. A cena possui uma virada de intenção, o personagem fica irritado e insatisfeito com a resposta que Roque lhe dá e passa a ser agressivo, retornando para um *set* de ativações musculares mais próximo daquilo que vemos na maior parte do tempo. É possível notar o surgimento de uma hipertonia facial quando a voz se torna tensa, em adição ao corpo e rosto do ator que também se contraem, além da aceleração de seu ritmo.

Boca talvez seja como um animal de pequeno porte que, para amedrontar, se faz maior com seu padrão corporal, voz e gestual. Podemos observar vários momentos em que sua falta de dominância aparece, ainda que ele se mantenha como se não tivesse perdido o controle da situação. Boca explora e diminui todos ao seu redor e o faz no nível verbal, psicológico e físico, havendo bastante congruência em como o personagem desenvolve cada um desses aspectos.

Pablo Escobar é uma figura contraditória até os dias de hoje: alguns o defendem como um salvador e outros o repelem como o próprio mal. Como a dicotomia maquiavélica, Escobar

oscilava entre o líder que ansiava ser amado, o *político*, e um dirigente a ser temido, o *tirano*. De qualquer forma, era um *príncipe* em sua megalomania. O primeiro episódio da série *Narcos* permite analisar e vislumbrar os elementos que compõem o personagem, capaz de recompensar grandiosamente seus protegidos e condenar friamente outros tantos à morte.

À frente de um grande esquema, que em breve se tornaria o maior do mundo, o Pablo Escobar do início de *Narcos* possui um tom de voz grave e imponente, não muito elevado em potência (não porque a falte, mas por fazer uso de outros meios para impor seus desígnios), é extremamente controlado e calculista em seus gestos, tendo uma postura grave e cirúrgica na maior parte do tempo. Pablo se mantém fiel à sua linha de base ao longo de todo o episódio, não possui grandes variações. Sua postura, apesar de muito diferente de Boca, também se enquadra no arquétipo da masculinidade dominante (Alves, 2004). Pablo tem plena consciência de seu *falo*, portanto suas investidas são por vezes mais sutis. Mesmo quando cospe no chão, marcando seu território e estabelecendo dominância através de um ato socialmente difundido como desrespeitoso, o faz como que para frisar seu discurso tanto verbal quanto extralinguístico: já possuía o domínio da situação, não precisou disputá-lo. Selecionamos cinco verbetes do Quadro de Dimorfismo que fazem parte do campo semântico da masculinidade dominante e que possuem materialidade em sua postura, no gestual e/ou em sua fala/parâmetros vocais: “superior, homem público, profundo, dominação e objetivo” (Alves, 2004, p. 15).

Se observar as estratégias vocais e corporais utilizadas na composição de Pablo Escobar requer atenção aos detalhes, compreender o contexto que embasa o ator em sua criação é fundamental. O personagem dá uma série de sinais de que é perigoso e inescrupuloso de maneira bastante coesa, entretanto também é um hábil político e sabe como poucos a arte da manipulação. É um dominador em vários aspectos de sua vida. Em *Narcos*, Pablo Escobar, já no primeiro episódio, nos mostra ser um personagem complexo e misterioso com uma profissão que talvez justifique a pouca variação de sua postura - sempre com um aspecto atento e, em sua práxis, na sua posição de político e tirano.

Observa-se que os dois atores têm grande potencial artístico. Utilizaram em suas performances recursos corporais e vocais da forma mais criativa possível, superando limitações corporais e físicas, demonstrando conhecimento, consciência e domínio do seu instrumento comunicativo.

## Referências

- ALVES, José Eustáquio Diniz. **A Linguagem e as Representações da Masculinidade**. Textos para discussão. Rio de Janeiro. Escola Nacional de Ciências Estatísticas. n. II, 33p. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv3121.pdf>. Acessado em 13/02/2020.
- BEHLAU Mara. **Voz - O Livro do Especialista**. 1.ed. Rio de Janeiro: Revinter, v. 02, 2005.
- BEUTTENMÜLLER; LAPORT. **Expressão vocal e expressão corporal**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1989.
- CANDIDO, Antonio. **Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um sargento de milícias**. Revista do Instituto de estudos brasileiros, São Paulo. Universidade de São Paulo. n. 8. pp. 67-89, 1970.
- FERNANDES, Fernanda Moreto. **Levando a sério a palhaçada: um estudo da natureza ambivalente do riso**. Belo Horizonte: Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes).
- GUBERFAIN, Jane Celeste. **A Voz e a poesia no espaço cênico**. Rio de Janeiro: Synergia, 2012.
- NETTER, Frank Henry. **Atlas De Anatomia Humana**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.
- NOGUEIRA, Virginia Lemes. **Psicodinâmica vocal e audiovisualização da voz: práticas da clínica fonoaudiológica a serviço da ação vocal cênica**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes).
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RYNGAERT, Jean Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- THEBAS, Cláudio. **O livro do Palhaço**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.

Artigo recebido em 15/05/2020 e aprovado em 17/06/2020.

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

---

<sup>i</sup> Jane Celeste Guberfain - professora titular, responsável pelas disciplinas de Voz da Escola de Teatro da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Fonoaudióloga, Especialista em Voz pelo CFFa; Mestre e Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Principais publicações: Livros: Voz em Cena volumes 1 e 2 (org.). Revinter; A voz e a poesia no espaço cênico (Synergia e FAPERJ). Práticas, poéticas e devaneios vocais (org. junto com César Lignelli). Synergia. [janceleste@gmail.com](mailto:janceleste@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9389435332363986>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3431-5057>

<sup>ii</sup> Lidia Becker - professora adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Especialista em Voz pelo CFFa; Mestre e Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; Preceptora do Programa de Residência Multiprofissional da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Supervisora do Ambulatório de Voz Do HU-UFRJ. [lidia.becker@gmail.com](mailto:lidia.becker@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1004477177156800>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7999-2759>

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



# Alquimias sonoras na meditação com o grupo artístico Cantos de Gaia: princípios e procedimentos compositivos

Janaína Träsel Martins<sup>i</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis/SC, Brasil<sup>ii</sup>

**Resumo** - Alquimias sonoras na meditação com o grupo artístico Cantos de Gaia: princípios e procedimentos compositivos

Este artigo compartilha os princípios e os procedimentos compositivos das alquimias sonoras realizadas pelo grupo Cantos de Gaia, na meditação sonora para mulheres. O foco da pesquisa é sobre a vocalidade poética e sonora na composição das cenas que tem como eixo temático os cinco elementos da natureza. A abordagem de composição musical tem como enfoque a ação vocal e a ação sonora enquanto linguagem vibratória. A pesquisa que subjaz é: quais as relações entre som, frequência, corpo e consciência? Através de uma revisão bibliográfica da área do *healing sounds* e das vivências práticas da jornada sonora, estudamos sobre a meditação e a expansão da consciência, integrando arte e saúde.

**Palavras-chave:** vocalidade poética, *sound healing*, meditação, consciência, mulheres.

**Abstract** - Sound alchemy in meditation with the performance group Cantos de Gaia: compositional principles and procedures

This article explores, analyses and shares the principles and procedures used for composition of sound alchemy performed by the Cantos de Gaia group, in the context of sound meditation for women. The focus of the research is on poetics and sound in the composition of scenes that have the five elements of nature as their thematic axis. This specific approach in musical composition focuses on both vocal action and sound action as vibratory language. The main research question is: what are the relationships between sound, frequency, body and consciousness? Through a bibliographic review of the area of healing sounds and the practical experiences of the sound journey, we studied meditation in conjunction with awareness expansion, integrating art and health.

**Keywords:** poetic vocality, sound healing, meditation, awareness, women.

## Introdução

Nesse artigo será relatado sobre as performances sonoras realizadas pelo núcleo de pesquisa e de extensão Cantos de Gaia<sup>1</sup>, vinculado ao Curso de Artes Cênicas do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina. Desde 2015 o núcleo Cantos de Gaia realiza meditações sonoras inspiradas nos estudos da área dos *healing sounds*<sup>2</sup> e na metodologia do *sound bath*. Nesse artigo serão compartilhadas as experiências com as meditações sonoras realizadas em Florianópolis durante o ano de 2019 e no início do ano de 2020, conduzidas por Amanda Cortez, Aruanã Luz, Janaina Martins, Marina Guadalupe. Somos um grupo artístico composto por quatro mulheres e as meditações sonoras que focalizamos são para mulheres. O enfoque desse artigo é na partilha dos princípios e dos procedimentos compositivos da alquimia sonora com os cinco elementos da natureza (éter, ar, fogo, água, terra), em uma performance que integra arte e vida, música e meditação.

Para a composição da performance sonora a pesquisa foi inspirada na pergunta: quais as relações entre som, frequência, corpo e consciência? Para tanto, adentramos no estudo da área do *sound healing* articulada com a área das Artes Cênicas. Da área das Artes Cênicas, a pesquisa permeia a composição sonora das cenas, a partir do estudo da ação vocal e da ação sonora. Mais do que compor sonoplastia ou música, a proposta é a de criar ambiências<sup>3</sup> sonoras a partir da dimensão vibracional do som, com o intuito de os sons conduzirem as participantes à ampliação da escuta de si mesmas. O objetivo é de o lugar de escuta ser mais do que a apreciação de sons e músicas, mas as sonoridades serem um instrumento para a ativação da consciência corporal.

Na performance sonora, com o eixo temático dos cinco elementos da natureza, tecemos composições sonoras com instrumentos musicais e com a vocalidade poética de cantos, palavras, poesias, sons. Cada cena é um mergulho em ambiências sonoras relacionadas a um dos elementos: éter, ar, fogo, água, terra. Com estes elementos da natureza criamos uma performance sonora com instrumentos musicais (tigelas de cristal de quartzo, gongo,

---

<sup>1</sup> <http://www.cantosdegaia.com/>

<sup>2</sup> O *Sound Healing* é uma terapia que usa a voz e os instrumentos musicais para ajudar a restaurar o equilíbrio do corpo.

<sup>3</sup> A ambiência é aqui percebida como o ambiente criado no espaço de encontro entre as pessoas: o ambiente físico, afetivo e energético, em suas relações dinâmicas.

tambores xamânicos, flauta, sininhos, tambor oceânico, pau de chuva, tambores xamânico), integrados a vocalizações, cantos, entonações, palavras poéticas. A nossa arte alquímica<sup>4</sup> envolveu a magia de compor ambiências sonoras para as cenas desde a perspectiva da dimensão vibracional do som, um trabalho com as energias sonoras para conduzir as participantes a transformação e expansão da consciência.

Essa prática sonora é inspirada na vivência musical denominada *sound bath*, cuja tradução literal é banho sonoro, mas no Brasil denominamos meditação sonora. A meditação é compreendida aqui para além de ser um procedimento, mas como o próprio estado que se deseja alcançar de expansão da consciência. O *sound bath* é uma metodologia de meditação em grupo em que as pessoas recebem um banho das frequências vibratórias sonoras advindas do canto e de instrumentos musicais como as tigelas de cristal, gongo, tambores xamânicos entre outros. Trata-se de um banho de harmônicos sonoros a fim de harmonizar o ser. O *sound bath* está embasado nos princípios da área dos *healing sounds*, cujos estudos versam sobre música e consciência. Os sons musicais são o guia dessa vivência para chegar a um estado de conexão interior, de expansão da consciência, para a manifestação da potência do ser.

Na meditação sonora as pessoas são convidadas a se deitarem, a fecharem os olhos para o mundo externo e abrirem os olhos para o mundo interno, centrando-se na própria presença corporal e sentindo a sua vibração pessoal. A proposta é uma viagem pelas vibrações do corpo conduzida pelas frequências sonoras. Ao se concentrar no interior do corpo, o que percebemos? O que está acontecendo dentro do corpo nesse momento? O convite é o de dar atenção a si mesmo, uma atenção plena no aqui e agora, observando as vibrações do corpo ativadas pelas frequências sonoras, observando as sensações e os sentimentos que se movem, sentindo as mudanças de energia no interior do corpo. Complementa uma das condutoras da meditação sonora: “os estados vibracionais de meditação promovidos pelo som oportunizam a expansão da consciência permitindo que cada participante desperte em seu interior questões de vida, sensações e tenha a possibilidade de atribuir diferentes significados. A experiência é mágica e abre os portais do inconsciente, despertando sentidos ocultos e experiências

---

<sup>4</sup> A alquimia é uma prática ancestral que une ciência, arte e espiritualidade e que tem como objetivo a transformação criativa. Para além da transformação de metais em ouro, como contam as lendas sobre os alquimistas da Idade Média, essa transmutação carrega a metáfora da mudança de consciência, a transformação interna do ser através da elevação da frequência vibracional do corpo em suas dimensões física, mental, emocional e energética.



metafísicas” (Amanda Cortez). Nessa jornada afloram imagens, visualizações, sensações, *insights*, intuições.

Trata-se de um convite para ativar o sentido de escuta de si através da escuta dos sons. Uma escuta que além de auditiva, é uma escuta do corpo todo, pois os sons tocam o corpo nas suas dimensões física, mental, emocional e energética (Martins, 2019). Nessa escuta corpórea, cada participante vai criando, recriando, tecendo e ressignificando a sua história de vida, compondo as dramaturgias do corpo. A dramaturgia do corpo ativada durante a imersão sonora desperta a imaginação criativa. Eis que o imaginário é mais do que a reprodução de memórias do passado ou a reprodução da realidade, pois como constata o filósofo Gaston Bachelard (2001) a imaginação criativa recria as imagens, de maneira que as imagens revivem a cada instante de acordo com como as criarmos.

A vivência de meditação sonora que conduzimos propõe às participantes uma travessia pelos cinco elementos da natureza através de ambiências sonoras. As ambiências sonoras, ancoradas pelas focalizadoras, não pretendem criar uma estética naturalista de representar os sons da natureza, mas sim criar matrizes da qualidade de energia inerente aos elementos éter, ar, fogo, água, terra. O propósito é o de as vibrações sonoras serem as guias na jornada pelos cinco elementos da natureza, a fim de ativar ressonâncias desses elementos no corpo, com o intuito do despertar da consciência corpórea nas suas relações sistêmicas com a natureza ambiental, social e cultural.

Com este enfoque na dimensão vibracional do som adentraremos nos princípios que regeram a composição da meditação sonora: o conceito de ação vocal articulado com os princípios da ressonância e do *entrainment* na perspectiva dos estudos do *sound healing*.

### **Princípios: frequência, ressonância e *entrainment***

O som é uma forma de energia vibratória que se propaga em forma de ondas mecânicas e viaja através de todas as formas de matéria, os gases, os líquidos e os sólidos. As ondas sonoras possuem frequência de vibração entre 20 e 20.000 Hertz. Os movimentos ondulatórios da frequência sonora são mensurados em Hertz (Hz), que significa o número de ciclos por uma unidade de tempo (ciclos por segundo). Na onda sonora a frequência mais grave é a frequência fundamental e a partir dela se expandem as frequências parciais que são

os harmônicos, os *overtones*, que são as notas agudas subsequentes, cujas frequências se expandem rumo ao infinito. A série harmônica é o conjunto de ondas composta pela frequência fundamental e por todos os múltiplos inteiros desta frequência.

No estudo das ondas sonoras, as pesquisas do médico suíço Hans Jenny demonstraram que os harmônicos do som formam padrões geométricos. Ele denominou esse experimento de *cimática*<sup>5</sup>. Nesse experimento a areia solta é colocada em uma placa de metal, para a qual são enviadas frequências vibratórias sonoras, as quais criam formas geométricas simétricas na areia. Em frequências mais baixas os padrões sonoros criam formas geométricas simples, mas à medida que a frequência aumenta a areia cria formas geométricas complexas, com campos dentro de campos e padrões dentro de padrões. De acordo com o Dr. Jenny os intervalos criados pelas frequências e seus harmônicos são responsáveis por formar os desenhos nas diferentes substâncias (Goldman, 2002). A ciência provou que a vibração do som cria padrões geométricos na matéria. Esse experimento abre a pergunta sobre como as frequências sonoras podem influenciar o corpo humano? Adentremos nos princípios da ressonância e do *entrainment*.

A ressonância é um princípio fundamental da física, há ressonância quando dois ou mais corpos possuem frequências vibratórias semelhantes, tornando-se facilmente compatíveis (Dewhurst-Maddock, 1999). A aplicação do princípio da ressonância na área dos *healing sounds* envolve invocar um som para alguma parte do corpo com o objetivo de ativar a vibração harmônica salutar. Ocorre que, como averigua Goldman (2008), o corpo humano é um complexo sistema vibratório: os nossos sistemas corporais têm suas próprias frequências ressonantes específicas e juntas, essas frequências criam a nossa própria ressonância pessoal. Quando estamos saudáveis o corpo está com todo o sistema – físico, mental, emocional e energético - vibrando em harmonia.

O *entrainment* é uma subcategoria da ressonância (Goldman, 2008). O Dr. Mitchell Gaynor define o *entrainment*, traduzido para português como encadeamento ou sincronização, “como um processo através do qual as poderosas vibrações rítmicas de um objeto são projetadas sobre um segundo objeto com uma frequência semelhante, fazendo, dessa forma, com que este vibre em ressonância com o primeiro” (Gaynor, 1999, p. 61). Esse princípio

---

<sup>5</sup> Cimática - o nome vem do Grego *Kyma* que significa onda (Goldman, 2002).

explica como a música pode sincronizar o organismo humano, alterando o nosso estado de energia e restaurando a harmonia corporal (Goldman, 2002).

A partir do efeito da ressonância e do *entrainment*, com os sons é possível mudar os ritmos de nossas ondas cerebrais, como apontam os estudiosos do *healing sounds* (Auster 2019; Beaulieu, 2010; Goldman 2002; Mattson, 2013; Wells, 2019). É tudo sobre ressonância, diz Laurie do *Monroe Institute*: “A frequência na qual o cérebro está vibrando cria ondas cerebrais que se correlacionam com certo estado de consciência” (Laurie in Mattson, 2013, p. 55). As ondas cerebrais mudam de acordo com o que estamos fazendo e sentindo. A alteração da faixa de onda cerebral cria mudanças de consciência. Há cinco frequências de ondas cerebrais, baseadas em ciclos por segundo (Hertz), são elas: Gamma, Beta, Alpha, Theta, Delta. As Ondas Gamma (acima de 40 Hz) são as ondas cerebrais mais rápidas, é a frequência quando estamos em uma alta atividade mental, com processamento simultâneo de informações de diferentes áreas do cérebro. As Ondas Beta (14 a 20 Hz) é a frequência quando estamos pensando, falando, ativos e alertas, quando estamos em estados de vigília. As Ondas Alfa (8 a 13 Hz) é o estado de repouso do cérebro; são dominantes em alguns estados meditativos, as ondas alfa auxiliam na coordenação mental geral, tranquilidade, atenção, integração mente-corpo e aprendizado. As Ondas Theta (4 a 7 Hz) é a frequência de quando estamos na primeira fase do estado de sonho, quando estamos em estado de relaxamento e de meditação profunda. As Ondas Delta (0,5 a 3 Hz) são geradas na meditação profunda e no sono sem sonhos; a cura e a regeneração são estimuladas nesse estado, pois o corpo libera o hormônio Melatonina. Interessante observar que as ondas cerebrais se ligam a diferentes níveis de percepção e que quando as ondas cerebrais se desaceleram a consciência se expande. Cada estado cerebral abre uma porta para percebermos a realidade de forma diferente, sendo a meditação um modo de intervir em nossos pensamentos condicionados, expandindo a consciência e as nossas potencialidades.

Interessante observar também que as frequências das ondas cerebrais mais lentas relacionadas a estados meditativos, como as ondas Alfa, Theta e Delta, ativam hormônios benéficos no corpo. O Dr. Giampapa, do *Longevity Institute International*, diz que “as ondas cerebrais Alfa, Delta e Theta afetam a produção dos três hormônios mais importantes em relação ao aumento da longevidade e bem-estar são: cortisol, DHEA e melatonina” (Mattson, 2013, p. 81). Os estudos de Penney Peirce (2019) também averiguam que quando o cérebro

funciona nas frequências mais lentas de Alfa, Theta e Delta são produzidos hormônios e neuropeptídios benéficos, como as endorfinas, a serotonina, a acetilcolina e a vasopressina, que ajudam a aliviar o stress, a dor e a ansiedade, trazem clareza mental, bem como geram estados de bem estar e alegria.

O sistema corporal atua em unidade, as dimensões física, cognitiva e emocional estão entrelaçadas e são constituintes do campo vibracional do corpo. O *Heart Math Institute* descobriu que “o campo eletromagnético gerado pelo coração é 60 vezes maior que o campo eletromagnético gerado pelo cérebro. O coração é um instrumento poderoso, especialmente quando está manifestando a energia do amor” (Goldman in Mattson, 2013, p. 122). O coração é a chave da frequência vibracional, é o campo do sentimento, do sensível, daquilo que é sentido e que faz sentido para cada ser.

Os efeitos de ressonância e de *entrainment* também se aplicam às águas do nosso corpo, o qual tem em média 70% de água. Masaru Emoto<sup>6</sup> fotografou as moléculas de água expostas a frequências sonoras de vozes, de palavras, de música e observou que as moléculas das águas vão se estruturando e compondo desenhos geométricos de acordo com a frequência vibratória a que a água foi exposta (Emoto, 2006, p. 17). Vale ressaltar também que as ondas sonoras viajam através da água cinco vezes mais rápido que o ar.

O som ressoa também em nosso sistema energético, como por exemplo, os chakras. A palavra chakra em sânscrito significa roda. Os chakras são como rodas de energia que giram em determinadas frequências no corpo humano. São vórtices de vibração interligados com as frequências das emoções e que estão conectados aos órgãos e aos sistemas do corpo físico. Goldman (2011) cita as glândulas endócrinas, as áreas do corpo e as vibrações de sentimentos relacionados aos sete principais chakras: 1) chakra básico: cavidade pélvica, base da coluna vertebral, glândulas suprarrenais, relacionado a sentimentos de sobrevivência; 2) chakra sacro: sistema reprodutor e sexual, glândulas gônadas, relacionado a energias de reprodução e criatividade; 3) chakra plexo solar: estômago, fígado, vesícula biliar, sistema nervoso, glândula pâncreas, relacionado a energias de confiança; 4) chakra cardíaco: coração, sangue, nervo vago, sistema circulatório, glândula timo, relacionado a energias de amor incondicional; 5) chakra laríngeo: pulmões, laringe, faringe, glândula tireoide, relacionado a energias de expressão e comunicação; 6) chakra frontal: sistema nervoso, ouvidos, nariz, glândula

---

<sup>6</sup> <https://www.masaru-emoto.net/en/crystal-3/>

pituitária, relacionado a energias de imaginação e de visão expandida; 7) chakra coronário: glândula pineal, cérebro, relacionado a conexões espirituais.

Como vimos, pelo uso do som, através dos princípios da ressonância e do *entrainment*, pode-se estimular a elevação no nível de vibração de todo o corpo, a diminuição do ritmo das ondas cerebrais, a ativação de hormônios benéficos, o alinhamento do sistema energético do corpo. E assim gerar uma maior eficiência e harmonia nas atividades e nas interações dos sistemas do corpo. Ressalta-se que a consciência está no corpo todo. O corpo humano é um complexo sistema vibratório, dentro de nós há um mundo de vibrações dinâmicas. O fluxo energético do corpo está relacionado às frequências vibratórias do pensamento e do sentimento, nas relações do corpo com o meio ambiente, social e cultural. Somos seres vibracionais imersos num campo de vibrações.

Esses estudos acima abordados sobre as frequências vibratórias dos sons e as frequências vibratórias do corpo, sobre a ressonância e o *entrainment*, são os princípios que regeram as alquimias sonoras que permearam as vivências de meditação com as mulheres. Criamos alquimias com as frequências vibratórias das ondas sonoras a fim de conduzir as mulheres a uma jornada para dentro de si, com o intuito da expansão da consciência corpórea para despertar a saúde integral.

## A composição das ambiências sonoras com os cinco elementos da natureza

A vivência sonora se inicia com cada mulher participante sendo recebida com um canto de acolhimento e com uma defumação com sálvia branca e copal. Uma por uma elas são conduzidas a se deitarem em roda, em um tapete de yoga. Do lado externo da roda está configurada a disposição espacial de nós focalizadoras, ancorando os quatro portais em cada ponto cardinal (norte, sul, leste e oeste). O nosso figurino é de cor branca. Apesar de as participantes estarem de olhos fechados, durante a meditação sonora nós utilizamos uma iluminação suave embasada nos princípios da cromoterapia: a cor da frequência verde para ativar frequências de saúde, harmonia e equilíbrio; a cor azul para ativar frequências de proteção, calma, tranquilidade; a cor rosa para ativar frequências amorosas; a cor violeta para a transmutação. Deitadas, de olhos fechados, as mulheres são convidadas a ativarem a escuta de si através da escuta dos sons. Os sons são os guias nessa vivência de meditação.

Na performance sonora, nós fazemos alquimias com a vocalidade poética e com os sons dos instrumentos musicais, criando as ambiências sonoras relacionadas aos 5 elementos da natureza (éter, ar, fogo, água, terra). A vocalidade poética é composta por jogos vocais e também por procedimentos como, por exemplo, a entonação. A entonação na perspectiva do *sound healing* envolve o processo de produzir sons vocais que não tem significado preciso, mas que tem o propósito de ancorar energias a fim de promover o equilíbrio (Gaynor, 1999; Goldman, 2002). Na perspectiva desses pesquisadores, a entonação é o uso prolongado das vogais, capaz de movimentar processos fisiológicos e afetivos no corpo humano, conduzindo a estados de consciência ampliados. Durante a nossa performance sonora utilizamos a entonação de maneira improvisacional a partir do que o momento presente apresenta, pois é no contato direto com cada grupo que são desveladas as frequências a serem trabalhadas. Além da entonação de vogais, nós realizamos também jogos vocais e cantos, estes já pré-definidos, mas com a característica vibracional sendo destacada. Sobre a nossa disposição espacial, em algumas cenas nós tocamos e cantamos sentadas (cada uma de nós quatro em seu espaço-altar, rodeada com seus instrumentos musicais) e em outros momentos circulamos tocando e cantando entre as participantes deitadas.

Durante a execução da performance, nós tocamos e cantamos conectadas com a percepção de que a ação vocal e a ação sonora são frequências vibratórias carregadas de afetividades que agem no espaço, toca as pessoas e compõe energeticamente o ambiente. A ação vocal carrega em suas ondas sonoras as qualidades vibracionais das frequências energéticas emanadas, de sentimentos, afetos, intenções. Na meditação sonora, nós observamos que quando emitimos uma sonoridade com intenção a força criativa da ação sonora é mais potente, pois cria o ambiente energético com as frequências almeçadas, que no caso dessa vivência de meditação são as frequências relacionadas aos cinco elementos da natureza.

Durante a execução da performance sonora nós ancoramos intenções de qualidades de nutrição afetiva e emocional relacionadas a cada elemento da natureza. No elemento Éter, ancoramos intenções de expansão do ser e de entrada no estado meditativo, através da vocalidade poética relacionada aos sons cristalinos das tigelas, taças e pirâmides de cristal. No elemento Ar, ancoramos intenções de elevação das frequências do pensamento e de conexão da percepção com o campo do sutil através da vocalidade poética relacionada aos sons das flautas e dos sinos *koshi chimes*. No elemento Fogo, ancoramos intenções de transformação,

transmutação, energização e irradiação, através da vocalidade poética relacionada aos sons do gongo e do *hang drum*. No elemento Água, ancoramos intenções de limpeza, fluidez, calma e tranquilidade das emoções, através da vocalidade poética relacionada aos sons dos paus de chuva e do tambor oceânico. No elemento Terra, ancoramos intenções de segurança, proteção, sensação de tribo, vibrando o acolhimento no ventre da Grande Mãe Terra, através da vocalidade poética relacionada aos sons dos tambores xamânicos.

As intenções são pré-definidas de acordo com cada elemento da natureza que estamos trabalhando, mas há um elemento improvisacional: a ação vocal se manifesta na relação entre as frequências vibratórias do som emitido e o campo de energia do grupo de participantes. Ao vocalizar, cantar ou tocar um instrumento musical, trabalhamos a interação energética consciente com as participantes. A partir da percepção do campo vibratório do grupo afinamos a intenção da ação vocal. Há também uma variação improvisacional sobre a intensidade do som, a qual tem variações de volume de acordo com as dinâmicas energéticas que cada grupo apresenta, em cada momento, em cada cena.

As ações sonoras e vocais criadas com a consciência das frequências vibracionais da intenção compõem as alquimias das ambiências sonoras. As ambiências sonoras criam a matriz de energia base que sustentará a faixa de frequência a ser acessada e da qual múltiplas possibilidades de sentir e de sentidos podem emergir de cada participante. Cada cena é composta por uma ambiência sonora - são ao todo cinco cenas sonoras: 1) Mãe Terra; 2) Éter; 3) Ar; 4) Fogo; 5) Água; 6) Terra. As ambiências sonoras referentes a esses elementos da natureza têm como intuito trazer à consciência a experiência da interconexão sistêmica entre a natureza e o ser humano. Como inspiração, trago os ensinamentos de Riponche Wangyal (2002), que conta que as tradições tibetanas *Bön* e Budista usam os elementos naturais como metáforas fundamentais para descrever forças internas e externas. Os elementos da natureza estão correlacionados a diferentes emoções, temperamentos, direções, cores, gostos, tipos de corpo, doenças, estilos de pensamento e caráter. Eles são os constituintes de todo fenômeno físico, mental, emocional e espiritual. No corpo as energias dos cinco elementos estão assim conectadas: a carne como Terra; o sangue e outros fluidos corporais como água; as energias elétricas e químicas e o calor metabólico como Fogo; a respiração, oxigênio e outros gases como Ar; e o espaço que o corpo ocupa e os espaços no corpo, assim como a consciência, como o Éter/espaço (Wangyal, 2002).



Na meditação trabalhamos a seguinte sequência das cenas: começamos com a conexão com a Mãe Terra e na sequência: éter, ar, fogo, água e terra. O elemento Terra é importante no início e no final da meditação, para “aterrar” as pessoas. De acordo com os ensinamentos de Riponche na prática de meditação o elemento terra é recomendado para ativar a concentração e a estabilidade da mente, pois “a mente deve ser estável para progredir no caminho da meditação e essa estabilidade surge como um desenvolvimento a partir do fortalecimento do elemento terra” (Wangyal, 2002, p. 15).

As composições sonoras de cada cena, tendo como matriz energética cada elemento da natureza, atuam como um gatilho que acionam conexões em cada mulher participante. Cada participante tece a sua própria alquimia interior na composição de sua história, a partir da escuta interna da sua sabedoria corporal.

A seguir, articularei estudos dos *healing sounds* sobre os instrumentos musicais, aliados às percepções das focalizadoras da meditação sonora<sup>7</sup> e de algumas participantes das vivências<sup>8</sup>. Somos todas co-criadoras dessa alquimia com os sons, tanto nós que estamos realizando a performance sonora, quanto as mulheres que estão participando, ambas criativamente compondo as suas dramaturgias corpóreas, tecendo as suas histórias, a partir do que os sons despertam em si.

### **Ambiência Sonora: Éter**

Na composição da ambiência sonora da cena do Éter, trabalhamos com a força matriz desse elemento de representar o espaço. O éter engloba o todo, nesse sentido, trabalhamos nesse elemento a consciência corporal interconectada com os cinco elementos da natureza. A intenção das ações sonoras da cena do Éter é a de ancorar a concentração das sensações do som no corpo e de, a partir daí, conduzir as pessoas a adentrarem em um estado de meditação e de expansão da consciência.

As ambiências sonoras desta cena são compostas com os instrumentos musicais cristalinos (tigelas, taças, pirâmides). Esses instrumentos feitos de cristal de quartzo produzem sons repletos de harmônicos que tocam o corpo, conduzindo-o a um espaço para além do cotidiano, estimulando as ondas cerebrais a saírem da vibração Beta e a entrarem em

---

<sup>7</sup> Os depoimentos das condutoras da meditação sonora foram registrados de forma escrita em 2020.

<sup>8</sup> Os depoimentos das participantes da meditação sonora foram registrados de forma escrita em 2020.

um estado meditativo com as ondas cerebrais mais lentas (Alfa e Theta), abrindo assim novas frequências de consciência.

As tigelas de cristal de quartzo são inspiradas no conceito das tigelas sonoras tibetanas, essa última feita de metal, e as primeiras formadas por cristal de quartzo = dióxido de silício (SO<sub>2</sub>). As tigelas de cristal de quartzo vibram em frequências que produzem ondas sonoras que constituem a manifestação energética da própria estrutura cristalina das tigelas, conforme observa o Dr. Mitchel Gaynor (1999). As suas vibrações interagem com as vibrações da pessoa, com o campo vibracional do seu corpo (físico, mental e emocional). O som das tigelas de cristal de quartzo e o modo como elas ressoam dentro do corpo, através do princípio do *entrainment*, pode suscitar efeitos físicos, psicológicos e/ou energéticos. Ted Andrews (2005) relata que:

Com as tigelas de cristal, com a oscilação e a ressonância do som no corpo, ocorre uma micro massagem dos sistemas, tecidos e células do corpo. Este, por sua vez, afeta o equilíbrio e melhora a circulação sanguínea, o metabolismo, o equilíbrio endócrino, o equilíbrio dos chakras (Andrews, 2005, pp. 208-209).

As tigelas de cristal de quartzo possuem vários tamanhos e cada uma tem um tom predominante, uma frequência fundamental, rica em harmônicos sonoros. As tigelas de cristal de quartzo que utilizamos na meditação sonora são 14: temos duas notas de cada: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si na sequência: C, D, E, F, G, A, B<sup>9</sup>.

Nós quatro tocamos as tigelas de cristal de quartzo, cada uma na sua disposição espacial nos quatro pontos cardeais – isso propicia um trabalho com as ondas sonoras de forma a preencher o espaço físico e as participantes receberem as ondas sonoras vindas de vários lugares. De acordo com Tomatis, o som do ouvido direito vai para o hemisfério esquerdo do cérebro (dimensão lógica e informações analíticas) e o som do ouvido esquerdo vai para o hemisfério direito (dimensão emocional) (Tomatis apud Mattson, 2013). Com essa nossa configuração espacial os sons das tigelas de cristal de quartzo preenchem o espaço, girando, circulando, espiralando as ondas sonoras de forma a tocar o corpo das participantes por todos os lados, ângulos e dimensões.

Na dimensão energética, os toques sonoros das tigelas de cristal de quartzo tocam os chakras, os centros de energia do corpo. Para ativar os chakras, fazemos uma subida ascendente pelos tons das notas musicais das tigelas de cristal de quartzo. As notas musicais

---

<sup>9</sup> Dó = /C/; Ré = /D/; Mi = /E/; Fá = /F/; Sol = /G/; Lá = /A/; Si = /B/

e os elementos da natureza relacionados à frequência vibratória de cada chakra são especificados por Goldman (2002 e 2011): Dó - chakra básico (elemento terra), Ré - chakra esplênico (elemento água), Mi - chakra plexo solar (elemento fogo), Fá - chakra cardíaco (elemento ar), Sol - chakra laríngeo (elemento éter), Lá - chackra frontal, Si - chakra coronário.

Após a sensibilização e o contato com as energias do corpo através dos chakras, tocamos os intervalos musicais relacionados aos cinco elementos da natureza (éter, ar, fogo, água, terra). O intervalo musical é a relação entre uma nota e outra, é a distância entre dois sons. Especificamente nessa meditação nós tocamos principalmente o intervalo de quinta. Vários estudiosos apontam os benefícios do intervalo de quinta: “Lao Tzu (pai da filosofia e do taoísmo, século VI a.C.) diz que o intervalo de quinta é a harmonia do universo” (Beaulieu, 2010). John Beaulieu (2010) tem uma longa pesquisa com *tuning forks* e em seu estudo ele sugere também o intervalo de quinta: as notas /C/ e /G/ para trabalhar a energia do elemento éter no corpo e despertar estados de espaço interno, de amplitude de visão e de equilíbrio na relação com o espaço. Jonathan Goldman (2002, p.28) diz que: “Quando ouvimos o intervalo de quinta, os sistemas nervoso e neuromuscular se envolvem, criando equilíbrio e melhorando o relaxamento”. Fabien Maman (2012) constata que o intervalo de quinta é o mais empoderador de todos os intervalos. Em seus estudos sobre os sons e os cinco elementos da natureza, a partir da Medicina Tradicional Chinesa, ele constata que as cinco notas para os cinco elementos, que Nei Jing Su Wen apontou, têm relação com o círculo das quintas: Terra (F), Fogo (C), Ar/Metal (G), Água (D), Madeira (A) (Wen apud Maman, p. 158).

Na meditação sonora, com as tigelas de cristal nós tocamos os intervalos de quinta e também os intervalos de terça. Tocamos cada nota em relação uma a outra e também tocamos as notas juntas como acordes musicais. Maman (2012) percebeu em suas pesquisas que o intervalo de terça tocado como acorde tem uma velocidade vibratória que dá lugar a uma resposta emocional, e que o intervalo de quinta quando tocado como acorde energiza os corpos sutis, étericos e mentais.

Com as tigelas de cristal de quartzo experimentamos também os intervalos musicais embasados nos estudos de John Beaulieu (2010), o qual após anos de estudos criou um protocolo de utilização dos diapasões *tuning forks* em relação aos cinco elementos da natureza. Elemento Éter: intervalo de quinta /C/-/G/; metaforicamente o intervalo de quinta é o ar subindo para o céu. Elemento Ar: intervalo de quarta /C/-/F/; metaforicamente o intervalo de

quarta é o ar descendo para a terra. Elemento Fogo: intervalo de terça /C/-/E/ e intervalo de sexta /C/-/A/; metaforicamente o intervalo de terça é o fogo descendo para a terra e o intervalo de sexta é o fogo ascendendo para o céu. Elemento Água: intervalo de segunda /C/-/D/ e intervalo de sétima /C/-/B/; metaforicamente o intervalo de segunda é a água descendo para a terra e o intervalo de sétima é a água se elevando para o céu.

Na nossa performance sonora tínhamos o roteiro a ser seguido com os intervalos e com os acordes musicais a serem tocados, inspirados nos estudos acima mencionados. Em alguns momentos vocalizávamos as ‘entonações’ compondo o ambiente energético em ressonância com as tigelas de cristal. Com essas composições tecíamos uma malha energética de ondas sonoras que circulavam em espirais ascendentes, preenchendo todo o espaço com frequências sutis. Complementam as outras condutoras da meditação sonora:

O elemento éter é a conexão com a dimensão espiritual, metafísica. Percebo que os sons das tigelas de cristal despertam os nossos sentidos e agem como verdadeiros portais energéticos que facilitam o relaxamento e os estados meditativos profundos. Estes estados permitem cada participante experimentar profundas jornadas em seu mundo interno (Amanda Cortez).

Sinto que o elemento éter ativa nossa percepção sonora, trazendo a abertura para a medicina do som. Os sons das tigelas de cristal nos conectam com as frequências mais sutis, elevadas, com a expansão curadora que reverbera e vibra em cada célula do corpo físico, despertando o corpo energético e emocional (Aruaná Luz).

Nos sons da cena do Éter ativamos a intuição feminina, a forma como nos relacionamos com a energia sutil. Para tanto, ativamos o chakra coronário e a glândula pineal, trazendo a conexão com a fonte primordial da vida, com as formas mais elevadas e sublimes de se expressar através da alma e do corpo da mulher (Marina Guadalupe).

Na poética da ambiência sonora inspirada no elemento éter, os sons das tigelas de cristal e as entonações vocais ressoaram em cada mulher, elevando a percepção sobre si. As participantes das meditações sonoras partilham: “Senti um relaxamento profundo e entrei em estado meditativo. Nesse estado de relaxamento físico e de paz mental percebi a abertura para estados de bem-estar e até alguns efeitos terapêuticos, além de ser um estado propício para acessar *insights* e respostas a questões pessoais que precisam de resolução” (Karin). “Durante a meditação parecia que aquele som entrava em minha mente e fazia uma limpeza, eu sentia cada célula do meu corpo vibrando naquela frequência e aquela sensação ia aumentando até eu sentir a vibração expandindo fora do meu corpo, vibrando e emanando por todos os meus corpos sutis. Era como se eu sentisse cada nota ressoar e vibrar dentro mim” (Elenice). “Senti um profundo relaxamento, uma conexão com os meus chakras. Neste momento senti que

meus chakras do terceiro olho e do coronário estavam mais ativados. Senti um pouco de tontura, como se fosse levada para o alto, literalmente para o céu, uma sensação ascendente de espiral, ressoando forte entre meus dois ouvidos” (Mariana). “As tigelas de cristal me fazem ter um relaxamento profundo, onde até a respiração diminui como se eu não precisasse de tanto oxigênio como antes” (Denise). “Senti uma sensação de calma, paz interior, amplitude espacial” (Eliana). “No elemento éter senti paz, alegria, tranquilidade, parecia um sono profundo” (Flávia). “Os instrumentos cristalinos me conectam com um propósito divino, um plano mais sutil, etéreo, aonde vive o amor incondicional. Sinto muito prazer em ouvi-los e existe uma entrega grande quando atinjo esse estado. Essa conexão com o *higher self* dá uma renovação de propósito de vida” (Alana). “Éter, meditação profunda, um aprofundamento no meu ser, nas minhas emoções no meu corpo” (Adriana). “Eu sinto como se as vibrações das tigelas de cristal tivessem reorganizado as minhas células e moléculas, limpando meu organismo e levando luz para os espaços escuros, senti uma profunda emoção em todo o processo” (Dayana).

As alquimias vibracionais que constituíram as ambiências sonoras da cena do elemento Éter tocaram em ressonância a corporeidade de cada mulher, expandindo os espaços da consciência corpórea e elevando-as ao estado meditativo.

### **Ambiência Sonora: Ar**

A cena do elemento Ar é constituída de uma ambiência sonora em que são utilizados os instrumentos musicais: flauta, *koshi chimes* (sininhos) e carrilhões. Compondo em sintonia com estes sons, nós vocalizamos entonações e cantos invocando as energias do Ar, com a intenção de criar ambiências sonoras que conduzam as pessoas a um espaço elevação, para dentro de si. Complementam as outras condutoras da meditação sonora: “O elemento Ar ativa o equilíbrio da mente com o coração. Você aprofunda a conexão com a respiração fluindo em conexão com a energia de vida” (Aruanã Luz). “A intenção de ativar o elemento Ar é proporcionar a sensação de leveza, de clareza mental e de centramento. O som da flauta nos traz para a presença e desperta um estado de atenção plena” (Amanda Cortez). “Com os sons da cena do Ar nós ativamos a espontaneidade e a sensação de liberdade, estimulando a dança interna dos sentidos pelo fluxo da respiração, em um movimento contínuo que nos lembra das

potencialidades que podemos viver ao nos comunicarmos com amor e verdade” (Marina Guadalupe).

O elemento Ar é o *prana*, a energia vital da existência. A flauta é um instrumento de sopro, nos conecta com o sopro da vida, com a respiração, com o *prana*. O sopro do ar de dentro do corpo passa pela flauta e se eleva no ar do ambiente. A flautista (Aruanã Luz) partilha:

Falar sobre a flauta é falar sobre a respiração, inspiração e expiração, sobre o ar em movimento fazendo canções. O som dela é o som do coração, é mistério, é magia, é confiança na guiança do que não se vê, só se sente. É som que nos conduz através do tempo com suavidade e profundidade na conexão com nossos antepassados, nossas raízes. O banho sonoro com a flauta é um sopro no interior do nosso Ser, suas melodias movimentam com leveza as nossas emoções (Aruanã Luz).

Na poética da ambiência sonora inspirada no elemento Ar, a flauta e os cantos compuseram melodias que convidavam a imaginação criativa a voar, dar asas, elevar. Nessa jornada sonora, os sons do ar ressoaram em cada mulher, elevando ao altar dentro de si. Sobre as sensações com a flauta, as participantes das meditações sonoras partilham: “A flauta toca a alma e o coração. É um sussurro sutil convidando a ouvir melhor, a respirar melhor e a se soltar” (Karin); “Com os sons da flauta eu entro em profunda meditação. Sinto forte o chakra da laringe e minha energia flui em ondas, como um arco-íris contínuo, subindo e descendo” (Mariana). “Tranquilidade, leveza, fluidez” (Elia). “Era como se tivesse algo lá dentro de mim dizendo que estava tudo bem, me acalmando e me dando uma sensação de bem estar” (Elenice). “Os sons da flauta me trazem a sensação de pertencimento, de memórias já vividas, de um abraço” (Flávia). “A flauta me traz uma conexão ancestral, com algo que já mora dentro de mim e que não é muito acessado. É delicioso de ouvir, como um guardião que me chama” (Alana). “A flauta e o sino me emocionaram, um canto da floresta, um momento de conexão, relaxamento e encantamento” (Denise). “Os sons da flauta me trazem uma sensação de conexão com os espíritos da floresta, meu corpo praticamente flutua ao escutar” (Dayana). “Ar, conexão, relaxamento, sensação de estar na floresta, ancestralidade” (Adriana).

As alquimias vibracionais que constituíram as ambiências sonoras da cena do elemento Ar tocaram em ressonância a corporeidade de cada mulher despertando sensações e imagens criativas e criadoras em conexão com as sutilezas poéticas da natureza.

## Ambiência Sonora: Fogo

A cena do elemento Fogo é constituída de uma ambiência sonora em que é utilizado de instrumento musical o gongo. A nossa intenção no elemento fogo é a de criar ambiências sonoras relacionadas as qualidades de calor, queima/transmutação, digestão das emoções, irradiação e a qualidade de energia vital do sol. A energia do elemento fogo tem relação metafórica com o ato de colocar a criatividade em movimento, com vitalidade, intuição, entusiasmo e excitação. Complementam as outras condutoras da meditação sonora: “Nos sons da cena do Fogo ativamos a alquimia da ação, com instrumentos que trazem a energia vital e calor, foco na intenção de tudo que podemos realizar a partir do nosso centro de poder, que muitas vezes é representado pelo ventre feminino e seu dom de criar” (Marina Guadalupe). “O propósito de ativar o elemento fogo é movimentar a energia elétrica do corpo, ativando as células e os comandos elétricos para promover ação, movimento, energia” (Amanda Cortez). “O fogo desperta o brilho pessoal, a luz, o fazer, a ação, as atitudes para a manifestação. O instrumento gongo vibra no físico liberando emoções e memórias acumuladas, ilumina a escuridão interna, ativando a clareza e o discernimento” (Aruaná Luz).

O gongo é um instrumento de metal, feito a partir da alquimia com o fogo. Nós utilizamos um gongo no tamanho de 45 cm. Sheila Whittaker trabalha com gongoterapia e observa que o som do gongo tem o “efeito de ‘acalmar’ o hemisfério esquerdo do cérebro e colocar o ouvinte em um estado de meditação” (Whittaker, 2012, p.282). A PhD Jain Wells (2019) observa também em suas pesquisas que as ondas sonoras do gongo desaceleram a atividade das ondas cerebrais, induzindo a estados meditativos. A Dra. Wells acrescenta que as ondas sonoras do gongo entram no corpo a um nível físico e literalmente reorganizam as moléculas e dissolvem bloqueios energéticos - as ondas físicas do som movem a energia aonde quer que se encontre bloqueada, dissolvendo padrões energéticos limitantes.

Durante a nossa performance sonora a intuição era a guia para o toque do gongo em relação ao ritmo e a intensidade: as variações eram relativas à relação com o movimento energético que as participantes da meditação estavam vibrando naquele momento. A constância na sequência de toques era utilizada para levar as participantes a relaxarem mais profundamente através de um ritmo estável e suave. Os toques que surgiam de repente, com um aumento drástico de volume eram utilizados para mudar a energia, seguido de um ritmo mais acelerado e muitas vezes mais forte.



Nessa jornada sonora, os sons do fogo ressoaram em cada mulher, iluminando caminhos. As participantes partilham sobre as sensações acessadas com os sons do gongo: “O gongo é forte, me remete à força grupal, à força tribal, ao caminho da floresta. Acende conexões de profundo contato com a terra e com o ser grupal que somos” (Karin). “Energia, força, revoada, mudança” (Eliana). “O gongo foi uma experiência bem forte. Senti como se ele fosse um chamado a auto responsabilidade, que é tempo de acordar e agir. Foi bem poderoso e complementar como elemento de ação do fogo” (Alana). “Era como se estivesse acordando, chamando algo lá no fundo dentro de mim” (Elenice). “O gongo faz todo o corpo vibrar, a energia ressoa por todos os chakras, acorda, dá medo. Sinto algo de imponente no ar, como a energia de um imperador” (Mariana). “O gongo fez vibrar cada parte do meu espírito e minha carne, me fazendo sentir um profundo arrepio dos pés a cabeça e vibrando cada molécula de uma só vez, me trazendo para um estado indescritível a uma velocidade como se fosse de 300km por hora” (Denise). “Com o gongo eu sinto como se acordasse cada camada energética do meu corpo, um despertar para uma realidade espiritual e transcendental. O corpo estremece” (Dayana).

As alquimias vibracionais que constituíram as ambiências sonoras da cena do elemento Fogo tocaram em ressonância a corporeidade de cada mulher despertando energia vital e luminosas fagulhas de consciência.

### **Ambiência Sonora: Água**

A cena do elemento Água é constituída de uma ambiência sonora em que são utilizados de instrumentos musicais: tambor oceânico (*ocean drum*) e paus-de-chuva. Comendo em sintonia com estes sons nós vocalizamos entonações e cantos invocando as energias da Água. A intenção da ação sonora ao tocarmos o tambor oceânico e os paus-de-chuva é a de criar um espaço de limpeza, purificação, entrega e fluidez. Complementam as outras condutoras da meditação sonora:

A intenção de ativar o elemento água é permitir um contato mais profundo com as emoções e com os sentimentos de cada participante. Através dos instrumentos musicais escolhidos sinto que vamos acordando, embalando, movimentando as águas internas de cada pessoa, facilitando assim o contato mais profundo com as suas emoções (Amanda Cortez).

Nos sons da cena da Água ativamos as nossas emoções guardadas no coração, para que se purifiquem e fluam, possibilitando soltar antigos traumas guardados. Os instrumentos musicais utilizados para ancorar esse elemento nos conectam com um profundo relaxamento e nos levam a um estado de autoconfiança, de abraço com o amor materno (Marina Guadalupe).

A água é a capacidade de fluir com os ritmos da vida e seus ciclos. A facilidade de adaptar-se e moldar-se com flexibilidade. Os sons do tambor oceânico e dos pau-de-chuva trazem sensações de acolhimento, de estar no colo da Mãe, sendo embaladas em ondas, ou recebendo gotas de amor e frescor no oceano da vida. Os sons das águas purificam, limpam as nossas águas internas que é a representação das nossas emoções. Sentimos conforto na entrega, apenas fluindo com a natureza das qualidades curadoras (Aruanã Luz).

Nessa jornada sonora, os sons da água ressoaram em cada mulher, fluindo em sentimentos e emoções. Sobre as sensações com o *ocean drum*, as participantes das meditações sonoras partilham: “Sensação de limpeza, de purificação. Imagem de cachoeira cristalina purificando corpo e sentimentos, permitindo fluir as emoções e deixar ir o que não nos serve mais” (Karin). “Medo e respeito pelas forças da natureza” (Eliana). “Senti uma sensação de acalento celestial, suave, que te acolhe e leva pra um lugar seguro. Senti-me muito conectada com o som do *ocean drum*, relaxou todo meu corpo” (Alana). “Parecia que estava deitada na beira da praia, naquele dia que paramos em frente ao mar e ficamos escutando os barulhos das ondas até a mente silenciar tudo que está fora e dentro... e assim conseguir trazer novamente o equilíbrio da mente e coração” (Elenice). “Na água senti sensação de movimento limpeza interna” (Flávia). “O *ocean drum* dá uma sensação de movimento” (Mariana). “Água, emoções sendo movidas, muitas águas internas, limpeza e fluidez dos sentimentos” (Dayana). “Água, energia renovada, limpeza de emoções, ancestralidade, carinho, feminino” (Adriana).

As alquimias vibracionais que constituíram as ambiências sonoras da cena do elemento Água tocaram a corporeidade de cada mulher despertando sensações que convidam a movimentos de limpeza, acolhimento e fluidez no oceano da vida.

## **Ambiência Sonora: Terra**

A cena do elemento Terra é constituída de uma ambiência sonora em que são utilizados de instrumentos musicais os tambores xamânicos e comondo em sintonia com este som nós vocalizamos entonações e cantos invocando as energias da Terra.

Os ritmos do tambor reverberam nos ritmos do corpo, ambos entram em *entrainment*, em uma sincronização que conduz a um estado de meditação. Drake (2009) averigua que as várias frequências do tambor interagem com nossas próprias frequências de ressonância, formando novos alinhamentos harmônicos. Ele cita as pesquisas do psicólogo Barry Quinn que aponta que os ritmos com tambores trabalham as frequências cerebrais, as quais mudam de Beta para Alfa, produzindo sentimentos de bem-estar. O Dr. Mitchell Gaynor (1999) cita as pesquisas que Andrew Neher realizou sobre os efeitos das batidas dos tambores dos xamãs, na qual ele percebeu que o ritmo regular altera a atividade de áreas sensoriais e motoras do cérebro, estimulando diversos caminhos neuronais. Steven Ash<sup>10</sup> diz que na medida em que você toca o tambor no ritmo do batimento cardíaco, um processo de *entrainment* começa dentro dos órgãos do corpo, energicamente os órgãos entram em alinhamento com o eco externo dos batimentos do tambor. Podemos averiguar que os sons do tambor ecoam e ressoam nos ritmos do corpo, sincronizando as frequências cerebrais e as frequências cardíacas.

Na composição da ambiência musical da cena do elemento Terra, a ação vocal e a ação sonora tiveram como intenção ativar o ancoramento da energia do corpo como manifestação da própria Terra, um lugar de abrigo, um terreno estável, onde estão os nossos pés, a conexão com as raízes ancestrais e sensações de confiança e segurança. Complementam as outras condutoras da meditação sonora:

A terra nos firma, traz estabilidade tanto no físico quanto para mente. Ativa a qualidade de segurança, proteção, direção, enraizamento e conexão. O tambor xamanico move sensações muito ancestrais, um impulso de movimento, de consciência de conexão dos batimentos internos, com os batimentos pulsantes da Mãe Terra (Aruaná Luz).

Nos sons da cena da terra ativamos nossas memórias ancestrais, conectadas aos nossos antepassados. Energias e lembranças que nos nutrem e fortalecem nossa história. Instrumento que ativa o aterramento com o propósito de sentir o corpo, a matéria e a mulher selvagem que nos habita (Marina Guadalupe).

O elemento terra é o último elemento que ativamos. A nossa intenção é trazer as pessoas de volta a atenção e o contato com o corpo físico, após a expansão que os demais instrumentos proporcionaram. Sinto o tambor um instrumento perfeito para despertar o elemento terra, pois conecta ao pulso do coração, despertando a sensação corporal e o estado de presença (Amanda Cortez).

---

<sup>10</sup> <https://www.soundtravels.co.uk/a-Six-Reasons-to-Start-Drumming-3630.aspx>

Nessa jornada sonora, os sons do elemento terra ressoaram em cada mulher enraizando sensações, conforme vemos nos depoimentos das participantes das meditações sonoras sobre os sons dos tambores xamânicos: “Conexão total com a terra e com o pulsar de Gaia. Conexão, igualmente, com as batida de meu próprio coração. Sentimento de interconexão com as outras mulheres do grupo através da força de nossos ventres e do pulsar conjunto de nossos corações” (Karin). “Senti força, determinação, segurança” (Elia). “Eu sempre me emociono com o tambor, ele me traz sensações que não estão registradas nessa vida, é como se ele fizesse meu coração bater mais forte e pulsante que espalha por todo meu corpo” (Elenice). “Os tambores agem diretamente do umbigo para baixo, nos chakras básicos e nos pés e pernas, aterra e sobe para o coração. Sinto aumentar a conexão com a *Patchamama*. Os chamados da *Patchamama* pareciam espíritos da floresta. Me acordam.” (Mariana). “Os tambores também me levam pra um lugar de ancestralidade que mora guardada dentro de mim. Traz-me uma sensação de força interna, conexão tribal. Ressoam muito dentro do meu corpo” (Alana). “Senti a profunda conexão com as outras mulheres participantes e de nós com a Terra numa teia sonora e amorosa que reverbera para além do grupo beneficiando todo ambiente ao redor” (Karin). “As batidas do tambor xamânico fizeram meu coração bater em um ritmo compassado em forma de música” (Denise). “Pra mim foi algo muito forte no corpo todo, mas principalmente no coração, uma reconexão com algo muito antigo que já vivi, com os ancestrais e com o grande espírito da Mãe Terra. Senti ela falando comigo através dos tambores” (Dayana). “Para mim o instrumento que eu mais necessitava no momento, me trouxe força, coragem e liberdade. Uma ancestralidade enorme e uma sensação de pertencimento” (Adriana).

As alquimias vibracionais que constituíram as ambiências sonoras da cena do elemento Terra tocaram a corporeidade de cada mulher despertando sensações que ancoram, enraízam e fortalecem a conexão dos ritmos do coração com os ritmos da natureza.

A cena final é o silêncio, que dura por volta de 15 minutos. O silêncio é um momento para integrar a experiência, integrar todas as sensações e sentimentos vividos, ampliar a percepção do estado meditativo, vibrar a plena presença na experiência, em uma percepção íntegra da totalidade, em que não há passado e futuro e sim o instante do agora.

## Considerações Finais

As performances sonoras realizadas com o eixo temático dos cinco elementos da natureza ancoraram uma experiência criativa com o som integrando arte e saúde, música e meditação.

A composição das ambiências sonoras para cada elemento da natureza (éter, ar, fogo, água, terra) foi constituída de voz, canto e de instrumentos musicais, tendo como enfoque a dimensão vibracional do som e o seus potenciais de ressonância no corpo humano. A partir de estudos da área dos *healing sounds* sobre os princípios de ressonância e do *entrainment* pudemos averiguar que as ações da voz e do som tocam o corpo humano em suas dimensões físicas, mentais, emocionais e energéticas. Inspirada nesses princípios, a proposta da performance foi a de, através das ambiências sonoras dos cinco elementos da natureza, conduzir as participantes a um encontro com a natureza dentro de si, em uma jornada de transformação criativa e de expansão da consciência, sendo elas alquimistas de si mesmas. A meditação foi mais do que uma vivência para alcançar algum estado, ela demonstrou ser o próprio estado desperto de consciência interior.

A criação das ambiências sonoras das cenas a partir da dimensão vibracional se caracterizou pela composição de ações vocais e sonoras com o foco na potência de suas frequências vibratórias de criar o espaço físico, afetivo e energético em suas relações dinâmicas. A ação vocal e sonora envolveu mais do que agir, irradiar, tocar, envolveu também escutar os silêncios entre os sons para compor as frequências sonoras de afetos, em uma interatividade energética consciente.

As frequências vibratórias sonoras foram as matrizes constituintes do campo energético que compôs o ambiente e que ao ressoar no corpo conduziu as participantes a uma jornada para dentro de si, convidando-as a tecerem as suas dramaturgias corpóreas. Pelos relatos de algumas participantes das meditações sonoras pudemos observar que as ambiências sonoras levaram cada uma para aonde necessitava ir, despertando sensações, imagens e *insights*. As ambiências sonoras ativaram a escuta de si, através do silêncio da mente, ancorando um estado de presença plena e de consciência do fluxo de vida que percorre o corpo. Nessa escuta de si, cada participante entrou em contato com a sua sabedoria interior,

que trouxe à tona revelações, sendo a própria intuição guia dos caminhos e ensinamentos sobre a própria vida.

As relações entre som, corpo e consciência foram articuladas a partir da percepção das múltiplas frequências vibratórias que envolvem a vida, a natureza, o corpo, a consciência, os sons, a música. O nosso corpo humano é um complexo sistema vibratório imerso em um mar de vibrações. Somos agentes criativos e criadores dessas frequências vibracionais. A alquimia envolve a transformação de si, com criatividade e poética, para a composição de nossa própria história. Tecem-se assim relações entre arte e vida.

## Referências

- ANDREWS, Ted. *Crystal balls e Crystal bowls*. USA: Llewellyn, 2005
- ANDREWS, Ted. *Sons Sagrados*. Tradução de Marisa Rizzolia. São Paulo: Mandarim, 1996.
- AUSTER, Sara. *Sound Bath*. NY: Tiller Press, 2019.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BEAULIEU, John. *Human Toning: sound healing with tuning forks*. NY: Biosonic Enterprise, 2010.
- DEWHURST-MADDOCK. *A cura pelo som*. Tradução de Andréa Medieros. São Paulo: Madras, 1999.
- DRAKE, Michael. *The shamanic drum: a guide to sacred drumming*. Smaschwords Edition. 2010.
- EMOTO, Masaro. *Hado, mensagens ocultas na água*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- GAYNOR, Mitchell. *Sons que curam*. SP: Cultrix, 1999.
- GOLDMAN, Jonathan. *Healing Sounds*. USA: Healing Arts Press, 2002.
- GOLDMAN, Jonathan; GOLDMAN, Andi. *Chakra frequências*. Canada: Destiny Books, 2011.
- GOLDMAN, Jonathan. *The seven secrets of sound healing*. USA: Hay House, 2008.
- MAMAN, Fabien; UNSOELD, Terres. *El tao del sonido*. Espanha: Guy Trédaniel ediciones.
- MARTINS, Janaina Träsel. Práticas de escuta: relato de um processo compositivo de jornadas sonoras pelo projeto Cantos de Gaia. In: LIGNELLI, César; GUBERFAIN, Jane. *Práticas, poéticas e devaneios vocais*. RJ: Synergia, 2019, pp. 121-138.

MATTSON, Jill. *Ancient Sounds, Modern Healing*. 2ª ed. USA: Wings of Light. 2013.

PERRET, Daniel. *Sound healing with the five elements*. Holland: Binkey Kok publications.

PEIRCE, Penney. *Frequência Vibracional*. SP: Cultrix, 2011.

RINPOCHE, Tenzin Wangyal. *Healing with form, energy and light: the five elements in tibetan shamanism, tantra and dzogchen*. USA: Snow lion publication, 2002.

WELLS, Jain. *Consciencia Gong*. Spain: Choiceless Awareness Communication Ltd, 2019.

WHITTAKER, Sheila. *In the heart of the gong space*. UK: York Publishing, 2012.

Artigo recebido em 15/05/2020 e aprovado em 12/06/2020.

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

---

<sup>i</sup> Janaína Trásel Martins - professora do Curso de Graduação em Artes Cênicas no Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Artes Cênicas, Mestre em Teatro, Fonoaudióloga especialista em Voz, Musicoterapeuta, Terapeuta Sonora. [janaina.martins@ufsc.br](mailto:janaina.martins@ufsc.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9119011508431814>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3335-9442>

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





## Venturoso Corpo-Voz: relato-memorial de uma experiência de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal

Thales Branche Paes de Mendonça<sup>i</sup>  
Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil<sup>ii</sup>

**Resumo - Venturoso Corpo-Voz: relato-memorial de uma experiência de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal**

Relato-memorial que remonta cronologicamente uma experiência de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal, sediada na Casa das Artes, unidade da Fundação Cultural do Estado do Pará - Belém. A experiência referida possuía como fundamento ético e poético proposições do trabalho sobre voz desenvolvido por Roy Hart e desenvolvido por Linda Wise e Enrique Pardo no grupo Panthéâtre (França). Ressalta-se a narrativa do trânsito entre procedimentos advindos da herança Roy Hart e a passagem para o investimento em práticas laboratoriais e modos de organização colaborativa do processo de criação e formação.

**Palavras-chave:** pesquisa, experimentação, formação artística, performance vocal, Roy Hart.

**Abstract - Venturous Voice-Body: memorial report of a research experience, experimentation and artistic training in vocal performance**

This is a memorial report that chronologically goes back to an experience of research, experimentation and artistic training in vocal performance, developed at Casa das Artes. Casa das artes is an institution attached to the Fundação Cultural do Estado do Pará - Belém. The referred experience had, as an ethical and poetic basis, some propositions on the voice work created by Roy Hart and developed by Linda Wise and Enrique Pardo at the Panthéâtre group (France). The narrative of the transit between procedures is highlighted in procedures that arise from the Roy Hart heritage and the transition to investments in laboratory practices and collaborative organization modes of creation and training processes.

**Keywords:** research, experimentation, artistic training, vocal performance, Roy Hart.

## Palavras Iniciais

Dedicado ao registro de uma experiência compartilhada entre os integrantes da “comunidade do Corpo-Voz”, durante os anos de 2018 e 2019, este texto propõe-se mais a uma narração na forma de relato-memorial do que a uma reflexão estritamente embasada em regras do método científico. Tal escolha, antes de diminuir o potencial reflexivo do trabalho aqui apresentado, de outro modo, organiza-o no fluxo de linguagem ajustado às meditações deste narrador sobre o objeto em questão, a saber: uma experiência venturosa de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal.

Digo “venturosa” porque apesar dos riscos implicados a uma primeira experiência de direção em um processo dessa natureza - riscos que foram amplificados por uma sucessão de escolhas de trabalho inéditas que eu não tinha quaisquer garantias de efetividade -, no fim das contas, tivemos mais sorte do que revés. Falo por “nós”, a comunidade do Corpo-Voz que se constituiu em torno da experiência que narrarei, mas falar assim talvez seja uma ilusão, pois falo fundamentalmente por mim, sobretudo, na memória do tempo em que performei a função de direção do processo. Justifico a escolha pelo seu potencial epistemológico evidente na seguinte metáfora benjaminiana sobre a narrativa:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para depois tirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin, 1994, p. 205).

Na esperança de que serei capaz de devolver em forma de uma narrativa cronológica a venturosa experiência do Corpo-Voz, aqui em vias de ser apresentada, proponho uma narração dividida em quatro ciclos: origem, iniciação, maturação e metamorfose; a serem descritos na forma de uma narração meditativa, que assenta um sentido compartilhável de uma experiência majoritariamente vivida na intimidade de uma sala de trabalho habitada por uma comunidade paulatinamente construída em torno do afeto implicado às investigações do corpo-voz.

## Primeiro Ciclo: Origem

Em 2015, durante o processo de pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), fui beneficiado com uma bolsa de doutorado sanduíche, oferecida pela Comissão para o Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior - CAPES (fortuitamente meses antes do golpe), o que proporcionou minha primeira viagem internacional da vida para um ano de estudos na Universidade de Paris X Ouest Nanterre La Défense, na França. Na ocasião, eu tinha como orientadora no Brasil a professora Sônia Rangel, e, como supervisora do estágio sanduíche, a professora Idelette Muzart, com quem desenvolvia estudos sobre a performance da oralidade que interessavam à minha pesquisa de doutorado.

De modo a aproveitar ao máximo aquele ano literalmente extra-ordinário, busquei interagir como pude com o movimento artístico da cidade de Paris e, em uma de minhas investidas, terminei por participar de uma série de “ateliers portes ouvertes” (aulas abertas) dirigidos por Enrique Pardo, diretor teatral e professor de voz peruano, que co-dirige o Panthéâtre ACTS ao lado de sua companheira Linda Wise, diretora teatral e professora de voz de origem britânica. A boa experiência nos “ateliers” me levou a acertada decisão de participar do “Stage Annuel Voix et Musique: L’art de l’interprétation” (Estágio Anual Voz e Música: a Arte da Interpretação), promovido pelo Panthéâtre, em fevereiro de 2016, onde pude fazer uma experiência imersiva na linguagem técnica de trabalho vocal, que transformaria gravemente minha relação com a minha própria voz e, posteriormente, minha atuação como pesquisador e formador de artistas da cena<sup>1</sup>.

À frente do Panthéâtre, Linda Wise e Enrique Pardo promovem cursos e formações fundamentalmente ancorados na herança técnica e poética estabelecida por Roy Hart (1926-1975), ator e diretor de teatro natural da África do Sul, que, entre a Inglaterra e a França, dirigiu o Roy Hart Theatre nas décadas de 60 e 70 até sua morte. Roy Hart, por sua vez, desenvolveu um caminho de trabalho sobre voz amplamente fundamentado na pesquisa de Alfred Wolfsohn (1896-1962), médico alemão que, a partir de um trauma de guerra,

---

<sup>1</sup> Este ponto poderia ser provavelmente o disparador para todo um outro relato de experiência. Dado o objetivo do presente texto ser outro, limito-me a compartilhar que a experiência de trabalho com o Panthéâtre, de um lado, me apresentou uma possibilidade de operação em síntese de minhas competências artísticas de um modo que eu nunca havia vivenciado. De outro lado, tal experiência me auxiliou num aprofundamento técnico de meu trabalho de performance vocal que me levou a uma transformação subjetiva absolutamente significativa.

estruturou um modelo de processo terapêutico e reabilitação que tem na voz o eixo de trabalho. Atualmente, em Maléargues, no sul da França, o Centro Artístico Internacional Roy Hart (Roy Hart Center) funciona como organismo que promove durante todo o ano formações associadas à herança técnica aqui discutida. Linda Wise e Enrique Pardo fazem parte do corpo de professores que integra as diversas atividades do Roy Hart Center.

Constituída minimamente a descrição dessa linhagem, bem como alguns pontos relevantes de sua estrutura, vale estabelecer uma síntese do trabalho de voz aqui referido, conforme o venho experienciando desde 2015 em, atualmente, mais de 300h de trabalho em encontros anuais com o Panthéâtre. O trabalho de voz na herança Roy Hart, grosso modo, oferece uma possibilidade de desenvolvimento da técnica vocal a partir de um viés eminentemente investigativo. O sujeito é tomado como centro da experiência, ignorando-se parâmetros pré-estabelecidos, tal como se dá na hegemônica técnica do canto lírico. O trabalho de voz aqui referido compreende o processo de aprendizagem num desafio artístico em que excelência técnica, voz, corpo, emoção, sensação e movimento são abordados de forma integrada na potencialização da performance vocal, seja na abordagem da voz falada ou da voz cantada<sup>2</sup>.

Após o retorno do período de estágio sanduíche e defesa do doutorado em Salvador, no ano de 2017, regressei à Belém, minha cidade natal, onde assumi o cargo de técnico em gestão cultural na Coordenadoria de Linguagem Corporal da Fundação Cultural do Pará. Como uma de minhas primeiras grandes empreitadas no cargo, organizei um ciclo de ações em torno da vinda de Linda Wise e Saso Vollmaier<sup>3</sup> para o Brasil, que, nessa ocasião, ministraram uma edição condensada do workshop *Performance Vocal: a arte da interpretação*.

A realização do workshop *Performance Vocal: a arte da interpretação*, ministrado na sala de dança da Casa das Artes, em abril de 2018, por Linda Wise e Saso Vollmaier provocou, desde sua divulgação, grande interesse por parte de diferentes segmentos da cena artística local. Profissionais e estudantes vinculados a setores da música, das artes cênicas e até de outros campos como psicologia e medicina sinalizaram uma demanda de interesse em processos

---

<sup>2</sup> Os co-diretores do Panthéâtre não possuem livros publicados, mas seu site na internet é bem alimentado e a informação ali fornecida corrobora com o que vem sendo dito até então neste texto: [www.panththeatre.com](http://www.panththeatre.com). Do mesmo modo, o Roy Hart Center também possui um sítio virtual que pode servir de referência para a busca de professores Roy Hart ao redor do mundo, bem como de informações acerca da herança técnica: [www.roy-hart-theatre.com](http://www.roy-hart-theatre.com). De modo a indicar referencial bibliográfico em português sobre o Panthéâtre e seu vínculo com Roy Hart, na seção de referências informo o link para o acesso da dissertação de mestrado de Laura Backes.

<sup>3</sup> Pianista e professor de voz esloveno vinculado ao Roy Hart Center que acompanha Linda em seus workshops ministrados no Brasil.

formativos que abordassem o trabalho vocal de forma transversal de modo a torná-lo acessível mesmo a pessoas sem nenhuma introdução no domínio técnico específico da música.



Figura 01 - Linda Wise dirigindo exercício coletivo (Foto do autor).

Nesse contexto, o workshop ministrado por Linda Wise e Saso Vollmaier ofereceu, em um curto período de tempo, uma poderosa alternativa para o desenvolvimento do trabalho sobre técnica vocal na cidade de Belém. A partir da experiência de contato com essa metodologia, integrantes da oficina sinalizaram o interesse em dar continuidade a um tipo de exploração do trabalho vocal que estivesse em ressonância com os modos de fazer e aprender apresentados por Linda Wise e Saso Vollmaier. Assim, respondendo àquela provocação, propus a criação da “Oficina do Corpo-Voz”, com intuito de criar um espaço de treinamento continuado em técnica vocal que, do ponto de vista institucional, era definido como ação formativa da Coordenadoria de Linguagem Corporal.

Entre maio e junho, desenvolvemos encontros de três horas semanais nos quais os procedimentos apresentados inicialmente por Linda Wise eram por mim retomados e reelaborados no sentido de constituir aprofundamento do trabalho técnico. Éramos um grupo pequeno, cerca de cinco pessoas introduzidas no trabalho por Linda, mas, posteriormente, começamos um processo de sensível abertura, recebendo participantes de reconhecida experiência artística ou que já haviam participado de outras experiências formativas dirigidas por mim na FCP, ou seja, nós estávamos frequentemente entre performers minimamente iniciados.

Inicialmente, eu tive dificuldades em estabelecer afirmativamente que na Oficina do Corpo-Voz trabalhávamos com a herança Roy Hart do trabalho vocal, isso pelo fato de que existe um processo de aquisição de uma certificação de professor, conferida após rigoroso processo formativo junto ao Roy Hart Center. Atualmente, estou em processo de formação para a aquisição de tal certificação, mas naquela altura passava por esse dilema ético. Minha alternativa para a superação dessa limitação foi compreender que executando a função de direção do processo eu não poderia me ater a uma espécie de repetição do trabalho de Linda, sendo assim, tomei o trabalho Roy Hart como inspiração fundamental para o trabalho que desenvolvíamos, e não como um tipo de “método” para o qual eu não estava certificado para a transmissão. Sendo assim, me utilizei das minhas referências de trabalho na herança Roy Hart e as conectei com práticas, procedimentos e mesmo fundamentos éticos provenientes de outros atravessamentos que vivi em minha experiência formativa pessoal, notadamente o trabalho de técnica vocal desenvolvido por Calos Simioni (Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp), elementos do ensino convencional do canto popular brasileiro, que adquiri em diversas oficinas, elementos da musicalidade da cena, conforme desenvolvido por Jean Jaques-Lemêtre (Théâtre du Soleil - França), e também o trabalho desenvolvido por Marco França (Clowns de Shakespeare - Rio Grande do Norte), bem como elementos advindos de diversos professores de voz, sobretudo Meran Vargens (Bahia), Janko Navarro (Costa Rica) e Daniela García (Chile).

O primeiro movimento na construção da diferenciação do trabalho realizado por Linda e da identidade do trabalho criado por nós foi a abertura para a colaboração de Camila Honda<sup>4</sup> como condutora de experimentos inspirados na bioenergética e nas meditações ativas de Osho. A visão de corpo e energia, tal qual podia ser acessada por meio de algumas rotinas de bioenergética, conduzidas por Camila, vinha ao encontro do modelo ético e formativo presente no trabalho Roy Hart, especialmente no que se refere à ativação energética e à possibilidade de criar um manejo expressivo de estados emocionais, mesmo aqueles de maior intensidade, a exemplo da raiva. Além disso, a “passagem do bastão da direção” como gesto simbólico prenunciava um elemento colaborativo da organização de trabalho, que, posteriormente, viria a produzir um engajamento transformador entre integrantes da Oficina do Corpo-Voz, o que, a meu ver, é parte, inclusive, do modo pelo qual paulatinamente fomos nos tornando uma espécie de comunidade.

---

<sup>4</sup> Camila Honda é cantora, compositora, artista visual e arte-educadora paraense.



Ao fim de dois meses, tínhamos uma rotina de trabalho mais ou menos bem estabelecida entre práticas meditativas e de auto-cuidado, trabalho sobre técnica Roy Hart e improvisação. Essa foi uma espécie de edição piloto daquilo que viria a constituir uma dinâmica de trabalho na Oficina do Corpo-Voz, que funcionou regularmente por um ano nesse “modelo”.

Vale considerar que mesmo na fase inicial, originária, a experiência de trabalho ali compartilhada já estava estabelecida como pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal. Tal tripartição da dimensão da experiência viria, naturalmente, sofrer transformações em termos de procedimentos em cada um dos novos ciclos, mas sua estrutura básica manteve-se parcialmente estabilizada. Noto que a fluidez com a qual operamos a dinâmica da experiência relaciona-se a opção por dar passagem e fortalecer a formatividade no processo, considerando essa noção como “um certo modo de “fazer” que, enquanto faz, vai inventando o “modo” de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolúvelmente, invenção” (Pareyson, 1993, p. 20).

## Segundo Ciclo: Iniciação

O segundo ciclo de trabalho na Oficina do Corpo-Voz foi fortemente motivado pela necessidade de abrir o trabalho à participação de outras pessoas que não estivessem estritamente ligadas à rede do pequeno grupo que se encontrava na Casa das Artes desde o workshop de Linda Wise, em abril daquele ano. O processo de “abertura” era importante porque àquela altura, na qualidade de servidor público, eu utilizava minhas horas de expediente para coordenar um projeto que respondia às responsabilidades daquela instituição, assim, democratizar o acesso da população ao projeto era uma necessidade elementar para que pudéssemos funcionar em conformidade ética com o espaço no qual estávamos trabalhando.

O aspecto da contextualização institucional da Oficina do Corpo-Voz, de certa forma, também justifica a escolha pelo termo “Oficina” como palavra que designava aquele espaço. A palavra “oficina” em sua etimologia refere-se ao lugar onde o trabalhador, normalmente um artesão, dedica-se à prática do seu “ofício”. Ou seja, “oficina” é lugar de trabalho prático sobre a matéria em si, no nosso caso, o “corpo-voz”, proposição terminológica construída na justaposição de duas palavras de acepções diferentes no senso comum, mas que, em nossa



operação conceitual, ao serem justapostas designam o mesmo “instrumento”, ou seja, a unidade corpo-voz como matéria de elaboração poética.

Importante notar que a FCP é constituída de diversas unidades e, numa delas, o Núcleo de Oficinas Curro Velho (Curro Velho), tem como ênfase os processos de iniciação artística, tradicionalmente organizados em “oficinas” direcionadas majoritariamente ao público infanto-juvenil. Registro que o Curro Velho é reconhecidamente um importante polo de iniciação e formação artística na região. Assim, o título do projeto faz menção a um termo crucial que se relaciona à missão institucional da FCP, a saber: a iniciação artística. Porém, no caso da Oficina do Corpo-Voz, o fato de estarmos sediados na Casa das Artes oferecia-nos outra possibilidade de pensar o paradigma da “oficina” como processo de iniciação artística.

Desde a sua criação, ainda na antiga designação “Instituto de Artes do Pará”, a Casa das Artes se estabeleceu na cidade Belém e no Estado do Pará como um centro de pesquisa e experimentação artística responsável por grande parte do fomento da pesquisa artística, sobretudo pelo tradicional edital de bolsa de pesquisa e experimentação artística, ação que até a atualidade constitui lugar estratégico na política cultural do Estado, fomentando produção de conhecimento artístico avançado por artistas da região. Nesse sentido, a Casa das Artes tradicionalmente é reconhecida como o lugar do que, institucionalmente, é chamado de aperfeiçoamento. Nesse contexto, a Oficina do Corpo-Voz propôs, desde sua abertura ao grande ao público, uma oportunidade de processo de iniciação artística orientado pela perspectiva de pesquisa e experimentação artística numa abordagem democrática, mas avançada, ou seja, dotada de rigor, profundidade e complexidade no trato com as suas referências.

Em agosto de 2018 foi realizada a primeira sessão aberta da Oficina do Corpo-Voz, organizada na forma de um workshop ministrado em uma semana, com três horas de trabalhos diários. Para minha surpresa, o número de inscrições foi bastante elevado e eu optei por dividir o grupo em duas turmas de aproximadamente 20 integrantes em cada uma, reduzindo, assim, a carga horária total do workshop pela metade. Essa escolha gerou a necessidade de condensar o conteúdo planejado para o workshop, fazendo com que a primeira semana de trabalho da Oficina do Corpo-Voz naquele mês funcionasse quase que como uma demonstração das possibilidades de abordagem da voz a partir da perspectiva proposta. Trabalhamos sobre sons orgânicos, relações entre voz e movimentos, timbre e ressonadores, improvisação e, no último dia, com a presença de Diego La Percussa

(percussionista) e Armando de Mendonça (violinista), realizamos um laboratório de teatro coreográfico<sup>5</sup> como finalização do processo.



Figura 02 - exercício de voz e movimento (Foto de Marina Trindade)



Figura 03 - laboratório de teatro coreográfico (Foto de Marina Trindade)

Após a realização da primeira semana de workshop, no que nós convenciamos espontaneamente chamar de trabalho no “grupão”, retomamos a dinâmica de encontros semanais, dessa vez dividindo o grupo em duas turmas: uma às noites de terça-feira, e outra às manhãs de quinta-feira. Cada grupo tinha uma média de 12 integrantes. Dessa forma, o trabalho de pesquisa vocal podia ser feito de forma mais efetiva, pois em três horas de encontro era possível garantir que cada um dos participantes pudesse passar individualmente

<sup>5</sup> O teatro coreográfico é uma espécie de síntese entre teatro, música, texto e movimento concebida por Enrique Pardo para a direção de laboratórios de criação. Trata-se de uma abordagem sobre a performance e o teatro contemporâneo que, por meio do borramento de fronteiras entre as linguagens da cena, propõe um dispositivo de criação em tempo real.

por todos os exercícios numa dinâmica em que a escuta de si mesmo era frequentemente testemunhada pelos membros do grupo que, silenciosamente, observavam o colega trabalhar.

Talvez aqui seja valioso refletir que a constituição de dois grupos menores após a primeira semana de trabalho no “grupão” revelou aos integrantes que estavam chegando uma dimensão de intimidade, já conhecida pelas pessoas que vinham do primeiro ciclo. Além disso, pouco a pouco os novos integrantes puderam ser introduzidos pela prática na profundidade do que na bibliografia dos modos de atuação pode ser reconhecido pela noção de “trabalho sobre si”, operador conceitual que eu apresentava oralmente imaginando/inventando uma história da ancestralidade do trabalho que estávamos desenvolvendo ali. Eu citava Grotowski quando dizia que “você é filho de alguém” e, respeitosamente, mencionava nomes que constituíam a linhagem do trabalho sobre si: Luiz Otávio Burnier, Eugênio Barba, Grotowski, até chegar em Stanislawski, preenchendo as práticas de histórias sobre nossas referências<sup>6</sup>.

Apesar de não adentrarmos na investida intelectual de ler propriamente os textos dos encenadores citados ou de especialistas, à nossa maneira, aprofundamos o trabalho sobre si fundamentalmente a partir do trabalho vocal, mas abrindo a investigação para uma grande diversidade de experimentações de movimento, desenho e escrita, numa aposta que se tornou reveladora do potencial do trabalho como investigação da voz em seu campo expandido. Desse modo, a característica transdisciplinar do trabalho apontava para um processo artístico dotado de uma afirmativa inespecificidade (Garramuño, 2014, p. 16) do ponto de vista das linguagens invocadas para um trabalho a princípio vocal. Àquela altura o grupo de integrantes era constituído de profissionais da música, do teatro, da dança, das artes visuais, mas também da terapia ocupacional, da psicologia, das letras, além de jovens estudantes de artes e outras áreas. Ou seja, ainda que o trabalho estivesse claramente fundado numa proposição de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal, a base ética e poética estabelecida nas abordagens do trabalho sobre si reunia pessoas advindas de diversas formações em torno do que todos concordavam que se tratava de um ganho em relação ao autoconhecimento.

---

<sup>6</sup> Importante notar que como a experiência em questão se processava no contexto de uma pesquisa artística não acadêmica enfaticamente constituída por sua realização prática, os referenciais elencados raramente eram apresentados pela leitura de seus escritos. Em duas ou três oportunidades, eu levei livros para a sala de trabalho para ler coletivamente não mais do que uma ou duas páginas de escritos de Grotowski e Artaud. Justifico essa escolha pelas circunstâncias do que eu concebia como um desejo coletivo mais orientado à experiência prática e menos voltado para a erudição em torno dos temas pesquisados. No entanto, forneci referências bibliográficas aos interessados que eventualmente me procuravam em momentos posteriores às sessões de trabalho prático.

Vale ressaltar que tal percepção reforça o que compreendo como mais um dos fundamentos epistemológicos deste trabalho: “Todo conhecimento é autoconhecimento” (Santos, 2008). Desse modo, dada a centralidade da percepção sobre o sujeito no processo de trabalho, noto que estabelecemos francamente uma perspectiva de desafio artístico alinhada ao paradigma da performatividade (Féral, 2008), contrariando de modo assertivo uma abordagem da voz focada em parâmetros de expressividade pré-estabelecidos ou constituídos a partir do exterior. Tal escolha pode ser bem compreendida pela abordagem somático-performativa da pesquisa, um guarda-chuva teórico que nos ofereceu um bom abrigo:

A pesquisa somático-performativa aplica procedimentos da Educação Somática e da Performance para fluidificar fronteiras, sintetizar informações multi-referenciais de forma integrada e sensível, e fazer conexões criativas imprevisíveis com resultados processuais em termos de performance/escrita intercambiáveis. Uma pesquisa não precisa necessariamente aplicar a Educação Somática para ser considerada Pesquisa Somático-Performativa. O fundamental é que tenha como eixo ou guia a corporeidade, compreendida como todo somático, autônomo e inter-relacional. Ou seja, que o “modus operandi” da pesquisa seja determinado por conexões somáticas criativas, ao invés de métodos determinados “a priori” e impostos a um objeto a ser analisado (Fernandes, 2012, p. 02).

Tal compreensão sobre a condução do processo coletivo levou à constituição do grupo como uma comunidade emocional<sup>7</sup> em que, a partir do engajamento de cada sujeito, era possível estabelecer provocações que podiam encontrar ressonância no coletivo. A dinâmica entre espaço de investigação subjetiva e experimentação coletiva foi potencializada no momento em que introduzi a proposta do desenvolvimento de “projetos criativos” da parte dos integrantes que desejavam estabelecer uma investigação mais aprofundada em desejos individuais de criação. A proposição era, propositalmente, aberta e indefinida do ponto de vista de seu enunciado e a diversidade de possibilidades de sugestões que cabiam na ideia de “projeto” eram abrangentes, a única “restrição” era a de que o projeto deveria ter como centro algum tipo de investigação vocal. Assim, espontaneamente, os integrantes interessados se manifestaram em relação aos seus desejos de projeto, os quais, sob minha orientação, a cada semana iam tomando forma em termos de proposta de criação e posteriormente foram levados ao grupo como experimentações coletivas.

---

<sup>7</sup> Segundo a leitura de Michel Maffesoli (1988) sobre o conceito originalmente descrito por Max Weber, “comunidade emocional” é uma categoria que explicita nucleações sociais caracterizadas pelo aspecto efêmero, composição mutável, inscrição local e ausência de organização. Ainda que na experiência em questão houvesse um aspecto de organização do processo pedagógico direcionado por mim, a constituição da liga emocional que viria a trazer contornos comunitários para os participantes daquela experiência não foram intencionalmente motivados por mim, tal processo se deu espontaneamente.

A realização de projetos como estratégia pedagógica do desenvolvimento de aprofundamento e aplicação prática do trabalho técnico desenvolvido é uma marca dos workshops profissionais mais extensivos promovidos pelo Panthéâtre. Notadamente, é Linda Wise quem dirige os projetos que tendem a apontar para a realização da performance de uma canção. Na proposição realizada por nós na Oficina do Corpo-Voz, optei por abrir a possibilidade de projetos, buscando abarcar a diversidade dos sujeitos envolvidos. Assim, tivemos como projeto a performance de canção do repertório popular da música brasileira, performance de canção autoral com desenho de cena construído coletivamente, experimento de criação em tempo real com texto poético na oralidade, performance de texto poético contemporâneo e autoral em dinâmica de improvisação em teatro coreográfico e uma performance ritual a partir de canção autoral.

Nesse momento, eu tento elencar genericamente os formatos de projeto propostos, mas é preciso notar que os projetos estavam tão densamente associados a cada um dos sujeitos que qualquer tentativa de abordá-los estritamente sob o viés da forma é necessariamente redutora. No entanto, dado propósito deste relato-memorial, limito-me a cometer esta falta com a complexidade intrínseca a cada um dos projetos. Importante dizer que não foram todos os integrantes da Oficina do Corpo-Voz que propuseram projetos criativos, porém foi notório perceber que os autores das propostas adensaram o trabalho técnico por meio do engajamento subjetivo associado aos projetos.

Neste ponto, o aspecto terapêutico associado ao trabalho se tornou absolutamente incontornável. Nosso cotidiano passou a incluir rodas de conversa em que a cada experimentação coletiva sobre os projetos individuais aprofundávamos o vínculo existente entre aquela comunidade afetiva, o que trazia à intimidade instaurada na sala de trabalho delicadezas que, por vezes, poderiam ser ameaçadas pelas dinâmicas do cotidiano de uma repartição pública. Posso citar como exemplo os momentos em que éramos repentinamente interrompidos por uma funcionária da FCP que abria a porta da sala para mostrar o espaço para alguém que visitava aquele equipamento público. Em certo ponto, administrar a dinâmica dos encontros da Oficina do Corpo-Voz, lidando com o cotidiano da Casa das Artes, foi desafiador por conta desse tipo de inconveniente.

Engajados no trabalho sobre si e imbuídos da percepção de que os laboratórios constituíam a metodologia mais efetiva para um “[...] teatro como autopenetração coletiva” (Barba, 2010, p. 100), sem efetivamente descaracterizar o objetivo artístico daquele espaço,

trabalhamos sobre os projetos, tomando as questões emocionais como matéria, a partir da qual trabalhávamos sobre o ofício de criação, nosso objetivo último. Confesso que estive receoso em muitos momentos com a delicadeza emocional que se manifestava na sala de trabalho, mas tentava me tranquilizar ao perceber que as pessoas se fragilizavam diante do grupo porque confiavam profundamente no acolhimento ali recebido. Além disso, é importante registrar que a experiência de integrantes que transitavam profissionalmente em contextos terapêuticos foi crucial para a manutenção da minha segurança na função de direção. Assim, aproveito para agradecer as conversas com Camila Honda, Natália Dalmácio<sup>8</sup> e Danielle Ramos<sup>9</sup>.

Ao final de quatro meses de trabalho, dos quais por dois meses nos dedicamos mais intensamente aos laboratórios dos projetos, apresentamos, na mesma sala de dança da Casa das Artes onde nos encontrávamos, uma “Demonstração de Trabalho” do dia 17 de dezembro de 2018. Foi um momento importante para firmar no grupo o objetivo artístico do trabalho e, ao mesmo tempo, prestar contas à coisa pública, publicizando o trabalho que estávamos realizando no espaço da instituição. Lembro que, do ponto de vista institucional, a Oficina do Corpo-Voz era uma ação formativa realizada pela Coordenadoria de Linguagem Corporal, portanto a “Demonstração de Trabalho” funcionou como uma espécie de apresentação dos resultados de pesquisa em que demos a ver, numa primeira parte, uma sequência de trabalho técnico dirigida por mim e testemunhada pelo público presente. Nessa primeira parte, eu dirigia o grupo em exercícios enquanto descrevia campos de investigação basilares do trabalho de voz na herança Roy Hart, conforme nós o estávamos abordando na Oficina do Corpo-Voz, a saber: trabalho sobre registros estendidos, espaços vibratórios, relação entre voz e movimento, canto e improvisação. Após essa primeira parte, apresentamos uma espécie de edição cênica de fragmentos dos diferentes projetos criativos, levando ao público uma elaboração eminentemente estética do trabalho ao qual nos dedicamos em nível poético durante os meses anteriores.

A “Demonstração de Trabalho” foi registrada em fotografia e vídeo pelos colegas da FCP Netto Dugon e Felipe Pamplona, que, posteriormente editou o material, gerando um vídeo disponível no youtube sob o título: “Oficina do Corpo-Voz: relato de experimento”<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Psicóloga e dançarina paraense.

<sup>9</sup> Psicóloga, pesquisadora em psicanálise e artista amadora paraense.

<sup>10</sup> Link: <https://www.youtube.com/watch?v=n5eOUq9Nua0&t=2s>.



### Terceiro Ciclo: Maturação

Estabelecida uma dinâmica de trabalho que garantiu um bom equilíbrio entre a rotina de desenvolvimento de técnica vocal, práticas de auto-cuidado e engajamento subjetivo no manejo do material emocional para o processo criativo no segundo ciclo, senti que poderíamos firmar de forma mais assertiva o elemento colaborativo que era momentaneamente acionado até então. Parte do trabalho de direção que eu aprendia a fazer enquanto fazia, consistia em captar as forças latentes que se apresentavam sutilmente em sala de trabalho. Do ponto de vista da técnica vocal isso frequentemente se relacionava à percepção de bloqueios (físicos e emocionais) que atuavam numa espécie de contenção do potencial.

Fazia parte do nosso cotidiano a pergunta sobre para onde nossa voz queria ir, ou, de outro modo, o que interrogar sobre o que precisamos fazer para dar passagem àquilo que se manifesta como potencial performativo em estado latente. Como já referido anteriormente, toda essa reflexão funciona muito bem para pensarmos na dimensão técnica do trabalho vocal, mas é impossível negar a força metafórica dessa visão para pensar as dinâmicas de constituição da experiência do sujeito de forma mais ampla. Frequentemente eu brincava: “muito bem, vamos agora de metáfora da vida!”. E a partir dali desenvolvia um *feedback* que se referia ao trabalho vocal, mas que facilmente poderia ser ampliado para algo que não está longe de uma proposição filosófica ou existencial.

Esse tipo de abordagem sobre o que se dava na sala trabalho está fortemente presente na performance de Linda Wise e Enrique Pardo como professores. É curioso notar, inclusive, que, sobretudo em Enrique, o humor é uma estratégia frequentemente usada para suavizar a densidade de um *feedback*. Um de seus gracejos favoritos era: “agora eu vou te adiantar cinco anos de psicanálise. No final do curso eu te dou minha conta para depósito”. Assim, considero que a percepção do material latente e a tentativa de fazê-lo emergir em potência performativa é uma espécie de objetivo-mestre na poética e ética do trabalho de voz na herança Roy Hart. É importante dizer que a reflexão sobre os impactos do trabalho de voz no nível simbólico do sujeito e, de forma mais ampla, num tipo de olhar ético e filosófico para a vida é um campo



ainda pouco explorado por mim, mas gostaria de, nesta seção, esboçar uma abordagem sobre tal relação que, a meu ver, levou à maturação de nossos processos na Oficina do Corpo-Voz.

Conforme referido em outro momento deste escrito, momentaneamente tanto no primeiro quanto no segundo ciclo de trabalho eu solicitava que um integrante da Oficina do Corpo-Voz conduzisse uma prática de sua expertise que interessasse ao trabalho que desenvolvíamos em relação à performance vocal. As entradas mais frequentes, até então, eram dirigidas por Camila Honda em experimentos de meditação ativa e exercícios de bioenergética, mas também pudemos compartilhar de exercícios de canto popular e improvisação com Cacau Novais<sup>11</sup>, rotinas de yoga com Mayara La-Rocque<sup>12</sup>, e práticas de contato-improvisação com Marina Trindade<sup>13</sup>. A diversidade de campos de atuação aos quais pertenciam os integrantes da Oficina do Corpo-Voz tornava a heterogeneidade do grupo um campo fértil, terreno para a proliferação de experimentos em performance vocal que tomassem de campos correlatos elementos que poderiam potencializar nossos processos. Reconhecendo as possibilidades do trânsito entre diferentes pessoas ao executar a função de direção, bem como a multiplicidade das possibilidades de experimentação, optei por aumentar as oportunidades de direção colaborativa ao longo deste ciclo de trabalho.

Em março de 2018, realizamos mais uma edição aberta da Oficina do Corpo-Voz, mas dessa vez Marina Trindade dividia comigo a direção dos trabalhos. Àquela altura eu já colaborava intensamente com Marina em outros projetos paralelos na cidade de Belém, inclusive fazendo co-orientação de seu processo de pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, portanto a direção colaborativa na Oficina do Corpo-Voz fluía de forma mais ou menos natural entre nós.

Importante notar que a oferta de uma oficina aberta respondia à necessidade de reabrir o ciclo de trabalho, tornando o projeto acessível a novos participantes, que, dessa vez, eram acolhidos por um grupo mais experiente e bem introduzido na técnica trabalhada. Assim, a experiência da oficina aberta como recepção de novos integrantes invocava certo sentimento de responsabilidade nos veteranos em relação à manutenção da ética e, em certo sentido, do ritual do que Enrique chamava de “contrato artístico”, ou seja, o conjunto de normas que estabelecem o fundamento disciplinar de nossa prática. Estando um grupo

---

<sup>11</sup> Cantora e compositora paraense.

<sup>12</sup> Escritora, professora de yoga e terapeuta holística paraense.

<sup>13</sup> Dançarina, artista circense, professora e pesquisadora paraense.

veterano presente, é interessante perceber que as “regras do jogo” foram assimiladas quase que por “osmose” pelos novos integrantes, o que também colaborou positivamente em sua introdução aos trabalhos.

Ao lado da recepção dos veteranos, os novos integrantes da Oficina do Corpo-Voz também tiveram a experiência de serem conduzidos num trabalho de direção realizado a quatro mãos. Ainda que na programação das atividades a serem desenvolvidas diariamente no decorrer dos encontros houvesse uma prévia divisão das responsabilidades de condução entre eu e Marina, tentávamos fazer uma passagem fluida entre cada um dos momentos do trabalho. Marina realizava o que àquela altura já compunha a estrutura do encontro, como entrada meditativa nos trabalhos. A partir de procedimentos advindos de práticas da educação somática, Marina introduzia o grupo a um profundo estado de escuta de si até o ponto em que eu assumia, introduzindo elementos do trabalho de voz na herança Roy Hart, o que era seguido de um último momento do trabalho, normalmente pontuado por improvisações, a essa altura, frequentemente em coletivo.

A tônica do trabalho realizado neste ciclo se deu a partir da construção de experimentos coletivos de experimentação vocal e coreográfica. A presença de Marina Trindade como colaboradora na direção da Oficina do Corpo-Voz nos encontros semanais posteriores à oficina aberta trouxe a possibilidade de refinarmos nossa pesquisa de movimento por meio da introdução de elementos do contato-improvisação e de rotinas de experimentação coreográfica da dança contemporânea. Noto que a pesquisa das relações entre voz e movimento e performance vocal e espacialidade já estavam presentes no trabalho desenvolvido pelo Panthéâtre, no entanto a presença de Marina como profissional da dança transformava nossas possibilidades de experimentação, o que tencionava, de forma ainda mais grave, as fronteiras de linguagem, fazendo com que esteticamente nossos resultados indicassem cada vez mais um tipo de resultado híbrido, inespecífico, onde idealmente não poderíamos mais distinguir se estávamos fazendo teatro, música ou dança. Tal “confusão” entre linguagens, por assim dizer, me interessava enquanto desafio artístico de trânsito, desejo que encontrava ressonância entre outros integrantes do grupo, especialmente entre aqueles que ali se aproximavam na possibilidade de colaborar na função de direção.

É interessante notar que neste ciclo o foco no trabalho coletivo foi semanalmente estabelecido no turno noturno, portanto, em um grupo mais numeroso. O trabalho no “grupão”, por um lado, fazia com que o desenvolvimento de um olhar mais fino e

personalizado para a técnica vocal se tornasse mais difícil e desgastante de ser realizado em sala de trabalho. Assim, optei por explorar dinâmicas de trabalho de coro como estratégia de potencialização do trabalho coletivo. Isso fez com que a repetição da estratégia de provocação de projetos criativos individuais se tornasse incoerente, então, para preservar a possibilidade de apresentação de projetos, propus que os mesmos fossem construídos como experimentos pedagógico-criativos para o coletivo. Reconheço que a complexidade da demanda acabou gerando uma baixa aderência por parte do grupo. Efetivamente, Marina desenvolvia cotidianamente relações entre educação somática, contato-improvisação e experimentações coreográficas de voz e movimento, intercalando a direção comigo. Posteriormente, Camila Honda e Ramón Rivera<sup>14</sup> se disponibilizaram à colaboração a partir de uma proposta de experimentação coletiva laboratorial que foi batizada pela dupla como “Eclipse”.

De modo a criar uma ocasião de trabalho em regime de imersão, optamos por realizar o laboratório num fim de semana, em um dia com dois turnos de trabalho intensivo. Optamos, também, por fazer da ocasião uma sessão aberta que pôde receber pessoas de fora da Oficina do Corpo-Voz, portanto, tratava-se de uma ação relacionada com o projeto, mas que também acontecia de forma independente. Na intenção de garantir o espaço aberto para o exercício da direção, decidi não estar presente durante o trabalho. Nosso “acordo” era o de que, após a realização do laboratório, um fragmento do que havia sido trabalhado pudesse ser levado para o encontro semanal da Oficina do Corpo-Voz, o que, efetivamente, aconteceu.

Em relação ao conceito do laboratório em questão, vale situar que, movidos pelo trabalho sobre os opostos-complementares contidos em movimentos universais reconhecidos arquetípicos<sup>15</sup>, Camila Honda e Ramón Rivera propuseram em “Eclipse” um convite à imersão no que orbitava em torno de suas pesquisas recentes naquele período. A proposta consistia na “busca de matéria-prima numinosa, um estímulo desafiador, uma jornada ao “centro” criativo de onde emanam forças de alta qualidade vital” (Trecho do release produzido para a divulgação do laboratório). A investigação sobre si era mote para uma experimentação baseada no princípio da corporificação como presentificação no tempo-espaço de projeções internas simbólicas. Provocação de busca por uma simbologia pessoal, o laboratório “Eclipse”

---

<sup>14</sup> Ator, músico, professor e pesquisador paraense.

<sup>15</sup> O trabalho sobre “opostos-complementares” tal qual referenciado neste trecho tem a ver com uma abordagem concebida por Ramón Rivera que toma elementos da teoria do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung sobre a linguagem simbólica e os arquétipos e os aplica ao contexto de processos criativos. Para maior aprofundamento sobre essa perspectiva, sugiro a leitura de sua dissertação de mestrado em artes, cujo link para acesso está disponível na seção de referências deste texto.

propunha a possibilidade de pensar e realizar a criação como metáfora de si. Em acordo com a pesquisa desenvolvida na Oficina do Corpo-Voz, “Eclipse” tinha como campo de experimentação proposições criativas do teatro contemporâneo com vistas ao borramento de fronteiras entre linguagens.

A direção de Camila e Ramón propôs uma experiência imersiva, fortemente marcada por um mergulho no material subjetivo, mas com uma eficiente conversão do material em experimento cênico. Efetivamente, foi a experiência de elaboração de material subjetivo que, de forma mais assertiva e aprofundada, se realizou naquele ciclo de trabalho da Oficina do Corpo-Voz. Como já foi dito, devido à escolha de manter os encontros em apenas uma turma, as condições de manejo pedagógico de um grupo mais numeroso diminuíram as possibilidades de um trabalho mais sensível sobre o material subjetivo de cada um dos sujeitos. Felizmente, isso não prejudicou a “liga” da comunidade emocional estabelecida no grupo.

Além das colaborações de Marina, Camila e Ramón, neste ciclo Cissa de Luna<sup>16</sup> também dirigiu sessões de aquecimento vocal, a partir de elementos do método Feldenkrais e Tainá Coroa<sup>17</sup> dirigiu sessões de aquecimento e de desaquecimento, a partir de rotinas da fonoaudiologia. *Find your place and then you'll find your voice*<sup>18</sup> diz uma das máximas royharteana que nortearam este trabalho. Em uma perspectiva expandida, a relação simbólica entre voz e o lugar do sujeito no mundo remonta à contribuição singular que cada sujeito tem como potência de performatividade no mundo. Nesse sentido, dar passagem ou mesmo abrir espaço e convidar integrantes a compartilharem suas competências únicas passou a se tornar uma espécie de objetivo paralelo que a cada vez que se efetivava produzia efeitos de emponderamento coletivo no grupo. Idealmente, parto do princípio de que todos podem, no desenvolvimento de suas competências únicas, tomar a frente do coletivo, executando a função de direção. É importante reconhecer que o lugar da direção está conectado a um sentido de poder simbólico que, ao ser compartilhado, produz possibilidades de organização e modos de existir inegavelmente mais interessantes do que a mera repetição de modelos autoritários ainda tão presentes nas pedagogias do teatro e outras artes.

---

<sup>16</sup> Educadora somática, cantora e professora de canto paraense.

<sup>17</sup> Dançarina e fonoaudióloga paraense.

<sup>18</sup> Encontre o seu lugar e você encontrará sua voz. Tradução minha.

Como finalização deste ciclo, construímos em regime de co-direção compartilhada entre eu, Marina, Camila e Ramón a abertura de processo “Attraversiamo”, apresentada no dia 29 de junho de 2019, na sala de dança da Casa das Artes. Constituída na forma de um convite à testemunha de uma sessão de prática da Oficina do Corpo-Voz, o “corpo co-diretor” performou a condução do grupo em rotinas de improvisação e exploração vocal individual e coletiva diante do público presente. Assim, “Attraversiamo” propôs uma organização para o olhar da pesquisa em andamento, intentando a produção de uma síntese em movimento de seus aspectos constitutivos, que foi seguida por um bate-papo com o público presente.

Como registro, noto que em paralelo à montagem de “Attraversiamo”, sob a direção de Priscila Araújo<sup>19</sup> e Maria Mãe D’Água<sup>20</sup>, parte do grupo trabalhou na construção de uma instalação produzida a partir da reprodução de documentos de processos gerados ao longo dos encontros da Oficina do Corpo-Voz. “Attraversiamo” foi apresentada na mesma sala de dança da Casa das Artes onde fazíamos todos os nossos encontros, mas no dia da apresentação, a instalação referida foi construída num formato de um túnel, em que o público podia, ao entrar no local da apresentação, contemplar painéis preenchidos de desenhos, escritos e poemas produzidos pelos integrantes da Oficina do Corpo-Voz desde o seu primeiro ciclo. A realização da instalação terminou por expandir os desdobramentos do trabalho para mais uma linguagem artística, organizando o material da intimidade do processo criativo num formato de apresentação que permitiu a conexão com o público e, em alguma medida, criando um lugar para a expressão daquelas vozes.

### Quarto Ciclo: Metamorfose

Ao fim do terceiro ciclo, precisamente na semana de ensaios para a apresentação de “Attraversiamo”, recebi a notícia de que havia sido aprovado em primeiro lugar no concurso para o cargo de professor na área de voz e processos de criação na Universidade Federal do Acre, o que resultaria numa iminente mudança de cidade e conseqüente impossibilidade da continuidade dos trabalhos na Oficina do Corpo-Voz. Ao comunicar o grupo da notícia, também os informei da decorrente impossibilidade de estabelecer a continuidade do projeto. Fui felicitado por todos, mas também recebi as lamentações pela interrupção das atividades,

---

<sup>19</sup> Artista visual e professora de artes paraense.

<sup>20</sup> Atriz e cenógrafa paraense.

sobretudo no que dizia respeito à manutenção do espaço de encontro daquela comunidade. Poucos dias depois de meu comunicado, Cissa de Luna me procurou em conversa particular para uma provocação em relação à tentativa de construirmos uma possibilidade de continuidade do projeto, eventualmente criando uma forma de organização coletiva entre os integrantes e estabelecendo, sazonalmente, momentos de trabalho presencial comigo, o que se daria a cada passagem que eu fizesse por Belém, o que era factível, pela fato de ser minha cidade natal e onde reside toda minha família. Eu criei um momento coletivo durante um de nossos encontros para que Cissa pudesse expor sua proposta, ainda embrionária ao grupo, que a acolheu com bastante entusiasmo.

A partir daí, na semana posterior à apresentação de “Attraversiamo”, constituímos um ciclo de encontros realizados com intuito de repensar o modelo de organização da Oficina do Corpo-Voz após a minha saída. Tal movimento, constituído na espontaneidade do desejo coletivo de continuar os trabalhos mesmo sem a minha presença, me faz pensar na efetividade de um sentido de associação a prática desligado da autoridade de um diretor (ainda que carismático). Ali estava evidente que o grupo estava se movendo no sentido resguardar o espaço de encontro e trabalho, ainda que isso custasse a transformação do modelo de funcionamento, que passaria a existir sem a figura central de um diretor. Simbolicamente, esse movimento compreende a possibilidade de migração de um modelo centralizado de organização para um eminentemente coletivo, o que me faz pensar sobre a potência das experiências na de fronteira entre arte, pedagogia e subjetividade como laboratório de formas de organização política baseadas na integralidade do ser, questão que não poderá ser desenvolvida dado o objetivo eminentemente memorial deste texto.

Em reuniões realizadas entre os integrantes que estavam dispostos a discutir as condições do que passamos a chamar de “transição”, decidimos, coletivamente, que o grupo passaria a ser dirigido não mais por uma pessoa, mas sim por um “corpo diretor” que realizaria coletivamente a função de direção. Não por coincidência, o corpo eleito pelos integrantes foi quase o mesmo do que estava presente em “Attraversiamo”, com a inclusão de mais dois colaboradores frequentes e ativos na Oficina do Corpo-Voz. Assim, a partir do quarto ciclo, o projeto passou a ser dirigido por Camila Honda, Marina Trindade, Ramón Rivera, Cissa de Luna e Mateus Moura<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Cineasta, músico, compositor e professor paraense.

Ainda nas reuniões do processo de transição, decidimos que o projeto se desligaria institucionalmente da Coordenadoria de Linguagem Corporal da FCP, mas a servidora técnica da FCP, Keila dos Santos, ainda estaria responsável pelo mesmo para constituir o diálogo entre o grupo e a instituição, que agora entraria como uma apoiadora da ação, concedendo a cessão do espaço da sala de dança da Casa das Artes para os encontros. O projeto foi rebatizado com o nome de “Laboratório Corpo-Voz”, seu conceito não sofreu grandes alterações, mas incluiu certa ênfase no potencial multidisciplinar do corpo diretor como foco das experimentações.

É preciso dizer que o quarto ciclo se desenvolveu com as dificuldades que já prevíamos desde as discussões do período de transição. Pelo fato do projeto ter se desligado do estatuto de uma ação da FCP, a instituição comprometeu os encontros em diversos momentos ao longo do segundo semestre de 2019, faltando com o compromisso firmado antes de minha efetiva exoneração. O fato de o corpo diretor não poder se dedicar ao trabalho de direção como atividade profissional, integralmente remunerada, (não existia a possibilidade dessa efetivação pela FCP) também fez com que suas atividades fossem marcadas pela disponibilidade relativa naquelas condições.

Estavam previstas três oficinas para o semestre, duas delas foram realizadas segundo o planejamento e tiveram carga horária remunerada pela FCP, entretanto, a terceira oficina já não foi viabilizada pela instituição e, neste momento, o grupo já havia perdido a garantia de uso da sala<sup>22</sup>. A primeira oficina, “Laboratório Corpo-Voz: Soma” foi ministrada por Cissa de Luna e Marina Trindade, que conduziram práticas de autoescuta e consciência pelo movimento, a partir do método Feldenkrais, Contato Improvisação e a Arte do Movimento, estabelecendo investigações corporais com eixo em trabalho vocal, numa perspectiva expandida orientada pela Educação Somática. A segunda oficina foi “Laboratório Corpo-Voz: Presença”, conduzida por Camila Honda e Ramón Rivera. Nessa oficina, a partir de uma perspectiva integral, buscou-se a expansão da presença, a possibilidade do encontro com o

---

<sup>22</sup> A relação com o espaço físico é paradigmática nos modos de organização coletiva do trabalho em artes da cena. Enquanto eu estava presente na qualidade de técnico da FCP e diretor do projeto os problemas relacionados à agenda do espaço eram mínimos pela possibilidade de negociação de um “técnico da casa”. No momento em que esta cena mudou, o grupo passou a encontrar dificuldades com o agendamento, e neste ponto foi importante e digno de registro o apoio do Espaço Cultural Casarão do Boneco na cessão de uma sala de trabalho para os encontros. O Casarão do Boneco é um espaço cultural independente que abriga um coletivo de artistas locais, que apoiou a comunidade do Corpo-Voz desde a sessão do espaço até o empréstimo de material de iluminação para a realização de nossas aberturas de processo. Evoé, Casarão do Boneco!



outro e a pesquisa de um “bios cênico”, através de exercícios elaborados com princípios da bioenergética e meditações ativas.

Assim, num primeiro momento, o corpo diretor constituiu uma escala de direção coletiva dos encontros que envolvia em alternância diferentes duplas de trabalho. A ideia inicial era a de que seria realizado um rodízio de duplas de direção para que todos tivessem a oportunidade de trabalhar em parceria uns com os outros, gerando meios de aprofundar relações artístico-processuais entre o corpo diretor.

Posteriormente, os encontros passaram a ser conduzidos alternadamente por um único diretor. Tal estratégia era desgastante do ponto de vista da demanda de tempo de planejamento e efetivação das estratégias verdadeiramente coletivas de direção. Desse modo, tal forma de execução foi substituída por um segundo momento no qual o corpo diretor estabeleceu uma escala de direção dos encontros que privilegiava a autonomia do “diretor da semana” na construção da proposta de provocação do grupo. Essa escolha trouxe certo sentido errático dos conteúdos explorados no, então, Laboratório Corpo-Voz, o que dissolveu a noção de que os encontros eram desenvolvidos numa proposta de continuidade em relação a uma unidade de ação. Tal diferença trouxe perdas e ganhos ao processo que, nesse novo desenho, potencializava práticas laboratoriais de experimentação em detrimento de uma passagem mais organizada sobre elementos da técnica vocal na herança Roy Hart. Nesta nova configuração os membros do corpo diretor acordaram em experimentar perspectivas singulares de cada um de seus integrantes em relação à pesquisa em performance vocal. Surge, então, uma nova e profícua questão: o que reúne esse coletivo? Considerando a diversidade das experiências artísticas que forma o corpo diretor, como pensar a unidade do Laboratório?

Ao longo deste ciclo, numa dinâmica que intercalou os encontros semanais e as duas oficinas de uma semana, o corpo diretor conduziu uma exploração do binômio corpo-voz como unidade, privilegiando o caráter experimental das abordagens que se processavam de acordo com as referências de cada integrante que assumia a função de direção. Ao longo do amadurecimento da proposta de direção deste ciclo, o corpo diretor firmou, a partir de uma abordagem multi-referencial, uma forma de conduzir os trabalhos do Laboratório Corpo-Voz que, para além dos exercícios originados na herança Roy Hart do trabalho vocal, explorava sentidos mais amplos de investigação, o que era acolhido com entusiasmo pela comunidade engajada.

Ao fim do semestre, em dezembro de 2019 eu reencontrei o grupo na oferta de uma vivência que batizei de “Topos” e trazia a máxima royharteana aqui referida como centro das provocações desenvolvidas. Era uma forma de sondar o grupo e a cada um de nós sobre o lugar em que estávamos naquele processo. A vivência foi organizada coletivamente pelos membros do corpo diretor no formato de um encontro que demarcava as atividades de fechamento daquele semestre, tendo sido realizada em três dias de trabalhos intensivos na Casa da Linguagem. Em termos de metodologia, optamos por dividir as atividades entre sessões de trabalho prático, dirigidas por mim, e duas rodas de conversa, mediadas por membros do corpo diretor e integrantes do Laboratório Corpo-Voz. A primeira roda de conversa trouxe as relações das experimentações do corpo-voz com o aspecto terapêutico, e teve como mediadoras Cissa de Luna, com sua experiência do ensino da voz sob a luz da educação somática, e Danielle Ramos, psicóloga e mestre em psicologia na linha de psicanálise, que trazia pontos de contato entre o trabalho que desenvolvíamos e alguns elementos da teoria psicanalítica. A segunda roda de conversa trouxe como tema os processos criativos e foi mediada por Camila Honda e Ramón Rivera, que trouxeram um fragmento de processo como disparador de uma profícua discussão entre subjetividade e criação artística.

## Palavras Finais

“Venturoso” Corpo-Voz porque foi uma aventura feliz essa que compartilhamos dentro da gente e na misteriosa comunhão da sala de trabalho. A narrativa aqui apresentada de forma alguma poderia dar conta da pluralidade e da complexidade dos sentidos despertados ao longo da experiência de pesquisa, experimentação e formação em performance vocal aqui discutida. Da juventude do meu olhar, alguém que amadureceu na função de direção enquanto realizava este trabalho, registro parte das revelações que encontrei, certo de que pode atrair outras pessoas interessadas na aventura e na pesquisa sobre voz e processos criativos.

Este texto também tem o objetivo de registrar a força dessa experiência entre tantos compartilhada: venturoso é aquele que não viaja sozinho. Meu mais sincero e amoroso agradecimento a cada integrante do Corpo-Voz. Sem essa gente disposta a abandonar o lugar comum da segurança de se saber, disposta, portanto, a se estranhar, se entranhar, se desconhecer para se autoconhecer, em suma, sem essa gente disposta a experimentar nada ou

muito pouca coisa poderia ter sido feita em nome de uma perspectiva de pesquisa que é, sobretudo, invenção.

Finalmente, minha reverência aos meus mais velhos, neste texto e nesta experiência constelados nas figuras de Linda Wise e Enrique Pardo, que, venturoso, num acaso maravilhoso eu encontrei. Todo respeito aos mestres da sabedoria, todo respeito até no momento de colocá-los em questão e discordar para encontrar um acorde mais complexo, para que, quem sabe assim, descubramos juntos os caminhos de uma harmonia que seja qualquer coisa além da repetição, qualquer coisa que aponte para a direção do movimento que urge venturoso.

## Referências

BACKES, Laura Beatriz. **Voz e Emoção: provocações a partir de Wolfsohn, Roy Hart e Pantheatre**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2010. Disponibilidade e acesso: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/26996>. Consultado em 14/06/2020.

BARBA, Eugênio. Rumo a um teatro santo e sacrílego. In: **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Textos e matérias de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas, I**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, v. 08, São Paulo: 2008. Disponibilidade e acesso: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Consultado em 14/06/2020.

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: **Anais do VII Congresso da ABRACE**. Porto Alegre, 2012. Disponibilidade e acesso: <https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2546>, consultado em 14/06/2020.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MAFFESOLI, Michel. **Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse**. Paris (França): Méridiens Klincksieck, 1988.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

---

Thales Branche Paes de Mendonça - Venturoso Corpo-Voz: relato-memorial de uma experiência de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal.

Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 01, nº 01, janeiro-junho/2020 - pp. 169-193.

Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

RIVERA, Ramón Bentes Machado. Retrocedendo em progresso: dissecando a simbologia pessoal do ator no processo de criação do espetáculo O tudo anexo. Dissertação (Mestrado e Artes) - Universidade Federal do Pará. Belém, PA, 2017. Disponibilidade e acesso: <http://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/IMAGENS/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20RAMON%20RIVERA.pdf>. Consultado em 14/06/2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

Artigo recebido em 18/05/2020 e aprovado em 12/06/2020.

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

---

<sup>i</sup> Thales Branche Paes de Mendonça - músico, ator e professor-pesquisador na área de voz e processos de criação na UFAC. Possui doutorado em artes cênicas pela UFBA com estágio sanduíche na Universidade de Paris X. Atualmente está em processo de formação para aquisição da certificação internacional Roy Hart de pedagogia vocal. [thalesbranche@gmail.com](mailto:thalesbranche@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0077830707011397>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2471-1865>

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



## Diários de viagem: *A Menina Boba*

Barbara Biscaro<sup>i</sup>

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil<sup>ii</sup>

### Resumo - Diários de viagem: *A Menina Boba*

O presente texto tem como objetivo compartilhar com as leitoras um relato de processo do espetáculo *A Menina Boba* (2010), entrecruzando arte, vida e produção intelectual na trajetória da artista da cena. Baseando-se nos materiais produzidos ao longo de uma década de pesquisa e circulação do trabalho, a autora traça os principais temas da pesquisa vocal, sonora e cênica, discutindo a voz do ponto de vista da experiência estética e poética em um espetáculo de música-teatro. Autoras como Margareth Rago, Rosi Braidotti e Paul Zumthor são evocadas para, a luz de seus conceitos, auxiliar na compreensão deste percurso de arte e vida.

**Palavras-chave:** Música-teatro, a menina boba, pesquisa vocal, vozes nômades.

### Abstract - Travel Journals: *The Silly Girl*

This text aims to share with readers a process report of the performance *The Silly Girl* (2010), intertwining art, life and intellectual production in the trajectory of the artist of the scene. Based on the materials produced over a decade of research and circulation of the work, the author traces the main themes of vocal, sound and scenic research, discussing the voice from the point of view of aesthetic and poetic experience in the music-theatre. Authors such as Margareth Rago, Rosi Braidotti and Paul Zumthor appears to help the comprehension about this art and life path.

**Keywords:** Music-theatre, the silly girl, vocal research, nomadic voices.

## Muda(r), de adjetivo a verbo

No ano de 2008 eu emudeci. Após um momento pessoal muito difícil e um processo de crescimento intenso, eu fiquei quase dois anos sem cantar ou vocalizar. Crise de ansiedade, ataques de pânico e a crença de que eu não serviria nunca para cantar faziam com que, após os primeiros minutos de vocalização, eu caísse em um choro convulsivo e ficasse completamente rouca.

Talvez durante os anos anteriores a esse, nos quais tive um primeiro processo de formação intensa vocal e musical, eu tenha desenvolvido uma série de expectativas sobre a minha voz e o meu canto que precisavam de uma ruptura para serem deixados para trás. Foram mais ou menos nove anos de frustrações, alegrias e luta com e através de minha voz. A desafinada, a voz ordinária demais, sem atrativos ou qualidades dignas de nota em um ambiente musical tóxico e competitivo. Fui acumulando e introjetando rótulos, desejos e conceitos sobre o que é uma voz, o que é cantar e o que é música, e principalmente, sobre mim mesma. Dessa primeira etapa guardo os aprendizados importantes e momentos de beleza. Mas emudecer, por mais doloroso e desesperador que tenha sido, foi a melhor coisa que me aconteceu, pois me levou a uma jornada que eu nunca teria coragem de aceitar se não fosse porque estava apavorada em perder a minha voz. Fez de mim uma menina boba, felizmente.

Em 2008 descobri a face mais humana do canto. Quando fui tentar fazer uma aula, no auge do embate contra o choro e a rouquidão, uma professora de canto (que não me recordo o nome) me disse: “não cante; pare de fazer aulas, se não consegue fazer isso, vá aproveitar outras coisas”. Eu tinha 24 anos na ocasião. Então me contou que havia também ficado por um ano completamente muda, mas com uma lesão nas pregas vocais em decorrência de um professor de canto do conservatório que frequentava na Itália, que não respeitava a sua voz e dava aulas e repertórios que sobrecarregaram o seu corpo, provocando uma lesão quase irreversível. Ela me disse que a voz voltaria, quando fosse o momento. Agradeço e honro esta mulher (e lamento não recordar seu nome) que, como uma verdadeira professora, se mostrou frágil e me permitiu ser frágil, e descobri, nesse processo, que a busca pela fragilidade seria a minha maior força.



baseado na obra da poetisa ONEYDA ALVARENGA  
direção e atuação BARBARA BISCARO  
cenografia e iluminação ROBERTO GORGATI  
[www.barbarabiscaro.blogspot.com.br](http://www.barbarabiscaro.blogspot.com.br)

Figura 01 - Flyer do espetáculo - desenho de Roberto Gorgati (2012)

## A viajante solitária

O espetáculo solo *A Menina Boba* nasceu de um projeto de pesquisa em voz e repertórios de música contemporânea brasileira contemplado pelo Prêmio de Incentivo à Cultura Elisabete Anderle, promovido pelo Governo do Estado de Santa Catarina, ano de 2009. A proposta de pesquisa era a continuidade dos meus estudos em voz e música através de um repertório específico, o ciclo de canções homônimo intitulado *A Menina Boba*, do compositor brasileiro Cláudio Santoro, com poesia da poeta e etnomusicóloga Oneyda Alvarenga.

O estudo desse repertório novo representou outra etapa em minha pesquisa corporal-vocal e musical, pois inaugurou um momento de quebra total dos padrões da minha voz, finalmente incorporando o ruído e a sonoridade em meu treinamento sistemático do corpo-voz. Desse momento em diante dividi o meu tempo entre a continuidade dos estudos



sistemáticos em canto e música com as práticas exploratórias e compositivas das vocalidades no teatro e nas técnicas vocais estendidas no canto contemporâneo.

Meu objetivo, nesta reflexão sobre o processo, é me ater a aspectos dos estudos do corpo-voz que me interessaram ao longo dos dez anos em que mantive o trabalho em cartaz, e como a existência desse material contribuiu para o meu amadurecimento como artista vocal e professora de voz. Para situar a leitora, eu gostaria de expor uma breve cronologia do período, pois ajudará a compreender como os temas seguintes se entrecruzam e dialogam, nem sempre em uma lógica de causa e consequência temporal.

2010 - estreia a primeira versão do espetáculo, com o pianista Alberto Heller. O trabalho era bastante abstrato, com Alberto literalmente em cena, improvisando no piano e executando o acompanhamento das canções, em uma obra fechada de cerca de 40 minutos entre as canções, improvisações ao piano, improvisações vocais e diálogos piano-voz criados por nós em processo de ensaios. O cenógrafo Roberto Gorgati assina uma parceria artística com o cenário e iluminação.

2012 - estreia a segunda versão do trabalho. Com a saída de Alberto e do piano de cena, o espetáculo se volta muito mais para uma narrativa sobre a vida e obra de Oneyda Alvarenga, assim como a introdução da tecnologia com a mistura de sons vocais gravados e ao vivo em jogos sonoros na cena. Assumo as canções de Santoro *a capella*. Nessa altura, entre os anos de 2012 e 2014, o espetáculo ganha versões em espanhol, inglês e italiano. Continua a parceria com Gorgati, que constrói uma iluminação e cenografia totalmente alternativa, que pode ser ligada a tomadas elétricas e pode ser levada em uma caixa pequena.

2017 - estreia a terceira versão do trabalho, pensada como uma desmontagem, incorporando as histórias e vivências ao longo de sete anos em cartaz. A desmontagem contou com o uso dos pedais de *looping* (pesquisa em andamento) e materiais acumulados ao longo das viagens e versões em outras línguas, assim como uma narrativa mais pessoal sobre os processos artísticos e de vida que o trabalho me proporcionou.

Algo inestimável que este processo me deu foi a oportunidade de amadurecer minha pesquisa vocal e em música-teatro em cena. Isso permitiu que eu pudesse vivenciar no corpo-voz uma pesquisa acerca da música-teatro como um gênero em que a sonoridade musical e a vocalidade são fundamentos de criação dramatúrgica na cena, criando um trabalho híbrido que se situa em uma fronteira borrada entre música e teatro.

Habitar este território híbrido como percurso artístico me levou, em meu doutorado a desenvolver o conceito de *vozes nômades*, procurando um enquadramento teórico para trabalhos nos quais a vocalidade é o ponto de partida para a sua estruturação, assim como o estudo de outras formas de incorporação do canto em cena que não fossem a ópera tradicional ou o Teatro Musical.

*As vozes nômades* desafiam a noção de *gênero* musical/teatral. São trabalhos que fogem das categorizações fechadas, assim como frequentemente rompem ou confundem as polarizações mais frequentes como erudito x popular, figurativo x abstrato, oral x escrito. As gradações que podem existir entre essas polaridades são muitas vezes as tensões trabalhadas por artistas vocais (Biscaro, 2015, p. 352).

O conceito de *vozes nômades* surge para situar uma série de artistas e pesquisadores vocais que criam obras difíceis de enquadrar em uma área específica das artes. Longe de ser uma tentativa de uniformizar ou criar um padrão sonoro para tais vozes, o conceito procura abarcar a sua diversidade através de um critério de desvio, ou seja, obras e artistas que por algum motivo não se enquadram nas categorias pré-ordenadas do canto em cena. No âmbito das *vozes nômades* entra outra ideia de ator/atriz ou cantor/a, a noção de autonomia do artista e a reflexão de uma pedagogia voltada para a descoberta das potencialidades não só técnicas da voz, mas para suas implicações estéticas, poéticas e éticas. Como ensinar a criar? Como explicar com exatidão procedimentos e técnicas de uma prática artística sem cair na armadilha da criação de manuais? Como individualizar corpos-vozes e processos de criação subjetivos sem cair nas noções de uso ou instrumento da voz em cena? Como trabalhar pedagogicamente na busca de modos e não de modelos? Essas foram perguntas às quais me dediquei ao longo do doutorado e de toda minha prática artística e docente desde então.

No caso de *A Menina Boba*, habitar este território híbrido, povoado de questionamentos e bancar o gênero música-teatro como um nome para o que eu faço teve diversas consequências. Uma delas é a impossibilidade de participar de festivais ou eventos de teatro ou de música, pois o trabalho era sempre visto com desconfiança. Musical demais para o teatro, teatral demais para a música, a léguas de distância do que se espera de uma obra de Teatro Musical. Acabei habitando eventos e encontros ligados a mulheres criadoras ou específicos de voz, sempre como aquele trabalho desviante. Superada a frustração inicial, compreendi aos poucos que os territórios híbridos demandam uma postura forte e paciente no trabalho da artista, pois demoram longos anos até amadurecerem e serem assimilados.

Anos depois consegui elaborar melhor e solidificar o conceito de música-teatro através dos escritos de Eric Salzman e Thomas Desi, na obra *The New Music Theater* (2008). No livro os pesquisadores conceituam diversas manifestações de música e cena ao longo do século XX que fundaram novas experiências para além da ópera e do Teatro Musical, oferecendo subsídios fundamentais para o estudo da área das vocalidades na cena.

Tenho muita consciência de que aquilo que eu lancei no ano de 2010, com a primeira versão do trabalho, era um projeto de longo prazo, que amadureceu e mudou constantemente a medida em que eu ia compreendendo melhor o tipo de território que eu própria buscava. Quando revisito aquele material, vejo tudo aquilo que era embrião e se desenvolveu, assim como as ideias que foram sendo descartadas com o tempo. Essa é uma das muitas vantagens de manter um trabalho durante dez anos: medir as mudanças e amadurecimentos de seu percurso através de um mesmo material, digerido e regurgitado dezenas de vezes. No ano de 2010, ano da primeira estreia, recebi a seguinte mensagem:

Olá,

Quero deixar registrado que tenho por hábito assitir [sic] a peças de teatro, e a peça "A Menina Boba" foi a primeira vez em que não consegui assistir uma peça teatral até o final. Nesta semana assisti a peça "A vida como ela é" e o "Barbeiro de Sevilha", sendo que gostei de ambas. Assisti também "O Asno de Apuleio" e achei razoável.

A meu ver a esta peça, "A Menina Boba", está realizando uma viagem solitária, pois eu minhas duas amigas que me acompanhavam, tentamos ficar até o fim mas não conseguimos. Não conseguimos viajar juntos.

Ok, vocês podem alegar que sou superficial e por isso não consigo acompanhar a profundidade da proposta desta peça, ou aceitar esta dica para melhorar o seu foco.

Adoro Shakespeare, que a minha referência de extrema qualidade teatral, pois tem poesia, emoção e sempre nos convida a viajar com ele. Achei que "A Menina Boba" está vivendo uma viagem solitária.

Atenciosamente, Ruy.

Não faço ideia de quem seja Ruy, mas ele tinha razão. *A Menina Boba* viveu, em muitas dimensões uma viagem solitária. Porém esta mensagem me ajudou a compreender a dificuldade do público de se conectar com a música contemporânea, por exemplo. Sonoridades dissonantes, estruturas improvisacionais e canções dodecafônicas não são exatamente o que se pode chamar de "palatável" para qualquer público. Tais retornos me estimularam, a cada versão, a tornar o universo da música contemporânea um lugar interessante e convidativo em termos de experiência mediada com o espectador. Fazendo eu mesma compreender, sempre com mais alegria, o porquê eu me dedicava a repertórios tão odiados pelo grande público, em minha viagem solitária.

O irônico é que, dois anos depois, eu mesma faria literalmente uma viagem solitária. Durante dois meses de 2012 eu viajei com uma caixa e uma mala pela Itália e País de Gales sozinha, apresentando o trabalho em espaços de amigos, salões paroquiais, teatros pequenos. Eu chegava, montava, apresentava e desmontava. Fiz isso incontáveis vezes depois, em países como Chile e Inglaterra, além do Brasil. Tanta solidão me deu resistência e uma confiança enorme no quadrado de 6 x 6 metros que era o espaço do espetáculo: ali era meu território, minha casa, minha vida. Porém, no final dessa viagem, já esgotada emocionalmente, estive com a diretora galesa Jill Greenhalgh. Viajar centenas de quilômetros, apresentar em línguas que não eram a minha, completamente sozinha, tudo isso havia me exaurido. Ela ouviu pacientemente minhas lamúrias e ao final apenas me disse: “Barbara, eu acho que você precisa de um amigo”. Era hora de voltar e encontrar outros sentidos do que eu poderia chamar de casa.

Aquela sensação de que o espaço de cena de *A Menina Boba* era uma casa foi muito forte durante todas as apresentações no exterior. Apresentar em outra língua requer não somente um deslocamento mental ou corporal-vocal, mas é como se você tivesse de recriar o próprio lugar de familiaridade. Vocalmente e como atriz, essas experiências foram muito valiosas, pois eram novos lugares a serem habitados, já que a língua e a linguagem se constituem como elementos fundantes da experiência humana no mundo. Mas nem eu me dava conta do quanto emocionalmente desgastante era, e diversas vezes eu forcei, sem respeitar meus limites.

Rosi Braidotti, pesquisadora feminista, inspirou com seus escritos a constituição do conceito de *vozes nômades*, com sua noção de *subjetividade nômade*. Para ela o nomadismo aqui não é definido como movimento físico, que remete à viagem, mas como uma “subversão de convenções dadas” (Braidotti, 1994)<sup>1</sup>. A pesquisadora baseia alguns aspectos do nomadismo em seus estudos à língua, discutindo a especificidade de como escrever em línguas que não são suas línguas maternas (ou possuir diferentes línguas maternas) cria ou influi nessa condição de subjetividade nômade. A experiência de me deslocar no espaço e no tempo que eu pude ter nas viagens, além da experiência de vivenciar o mesmo material em quatro línguas diferentes contribuiu decisivamente para que eu pudesse elaborar, anos depois, os conceitos de minha pesquisa vocal na universidade, formando um trinômio vida-arte-produção intelectual que me acompanha até hoje.

---

<sup>1</sup> *subversion of set conventions* (Braidotti, 1994).

De outra forma levei muito a sério o comentário de Jill. No início de 2013 eu comecei um processo de trabalho com o violinista Fernando Bresolin que deu origem, um ano mais tarde, ao trabalho *Récita - tudo aquilo que chama a atenção, atrai e prende olhar*. Mas esse é um outro assunto.

## O santuário da canção

“Agora cante novamente, mas imagine que estas canções são pequenas esculturas sonoras”. Essa foi a indicação de Linda Wise em uma residência de voz, no ano de 2014. Estávamos na quarta edição do *Vértice Brasil*<sup>2</sup>, evento ligado à rede *The Magdalena Project*, ambos projetos que possuem uma conexão direta com minha formação profissional, ética e estética no teatro.

Eu estava cantando na frente dos colegas de residência o repertório de *A Menina Boba*. Havia escolhido cantar aquilo porque, depois de quatro anos cantando incessantemente essas canções, eu ainda tinha dúvidas. Era como se ainda elas não fizessem completo sentido para mim, por mais que já estivessem praticamente incrustadas em meus ossos e meus ouvidos.

No ano de 2010 eu havia passado meses desesperada. Eu sabia que teria que me desvencilhar de hábitos vocais e sonoros para construir o repertório, mas aprender as canções dodecafônicas exigiu um esforço corporal e auditivo imenso. Alberto Heller, o pianista que trabalhava comigo, havia gravado as melodias e eu passava o dia inteiro escutando, tentando criar o meu próprio nexos, uma condução possível entre as notas aparentemente disparatadas. Entender como construir a frase, deixar-se influenciar pelas palavras da poesia e ao mesmo tempo respeitar a partitura, ao reconstruir inteiramente minha noção de musicalidade interna.

O ciclo de canções de Santoro se constitui como uma das raras incursões do compositor no dodecafonismo na música vocal, datadas do ano de 1941. Tanto é que este ciclo foi gravado apenas uma vez, na década de 1980 por uma soprano alemã. Constituem-se de quatro canções raramente executadas, que somadas duram mais ou menos 10 minutos. Para mim, a junção da música de Santoro com os poemas de Oneyda Alvarenga sempre se constituíram como um material histórico, artístico e afetivo, e não apenas música. Por isso

---

<sup>2</sup> Projeto *Vértice Brasil*, encontro e festival dedicado à visibilidade de mulheres criadoras no teatro, coordenado por Barbara Biscaro, Monica Siedler, Gláucia Grigolo e Marisa Napolini, desde o ano de 2008 em Florianópolis/SC. Maiores informações: <http://www.verticebrasil.net/>

pouco importava se as canções eram boas ou “bonitas”, e sim, a questão era encontrar um modo de fazê-las ganharem sentido, corpo, sonoridade e vida através dos recursos que eu tinha. Elas eram um acontecimento sonoro e não apenas canções. Elas expressavam muito mais do que alguns minutos de entretenimento: eram o registro do encontro de duas figuras fundamentais da poesia e da música no auge do experimentalismo musical brasileiro.

O *Sprechgesang*, a técnica de canto que surgiu com a música dodecafônica<sup>3</sup>, foi um importante acontecimento no que tange à sonoridade vocal e às reinvenções dos modos de experienciar/ouvir a voz no início do século XX. O primeiro compositor a utilizar esse procedimento vocal-musical foi o compositor alemão Engelbert Humperdinck, em 1897. Arnold Schoenberg, criador da música dodecafônica, se apropria desse canto falado em sua escrita vocal, visando potencializar a dramaticidade da relação poesia - voz/música, misturando elementos da fala ao canto, sendo a obra *Pierrot Lunaire* (1912) seu exemplo mais conhecido. O *Sprechgesang* ou *Sprechstimme* representou uma nova concepção de vocalidade musical-cênica que subvertia os padrões do canto lírico tonal da música erudita, assim como também subvertia as noções de fala cênica, procurando na radicalização dos procedimentos sonoros da voz (em relação aos padrões de escuta na época) uma busca por diferentes formas de dramaticidade na voz em *performance*. Ligado ao expressionismo alemão, o *Sprechgesang* virou um importante procedimento vocal na música moderna e contemporânea, sendo reproposto por diversos compositores, como Alan Berg, em sua ópera *Wozzeck* (1922).

Na época eu fazia aulas com a soprano Samira Hassan. A sua orientação foi fundamental para que eu pudesse compreender como fazer o *Sprechgesang*, dando-me indicações sobre colocação vocal, impostação, a mistura entre canto e fala que a técnica exige, e acima de tudo, me explicando que cada cantor amadurecia o seu próprio modo de confrontar a tarefa do canto falado dodecafônico. Respeitando as notas, tempos e intervalos da partitura, o cantor possui junto com a tarefa ingrata de decorar sons impossíveis, uma liberdade imensa de criação e compreensão corpóreo-vocal na execução do repertório. Pois o *Sprechgesang* surge de uma necessidade conectar a língua à sonoridade, por isso sempre

---

<sup>3</sup> O dodecafonismo foi uma corrente musical que modificou os modos de organização e composição musical de sua época. Buscando uma alternativa à música tonal, esta baseada nas escalas maiores, menores e cromáticas, Schönberg criou um procedimento matemático que calculava uma série de 12 tons que regeriam cada composição, como um jogo no qual apenas aqueles sons e suas relações estabeleceriam uma base para a linguagem da melodia e harmonia a serem compostas. Schönberg, ao desenvolver um critério para uma nova escala musical, lançava as bases para uma revolução nas formas de compor, escutar e executar a música erudita ocidental.

lamentei não compreender alemão: me parece que eu entenderia melhor *Pierrot Lunaire* se eu pudesse compreender o efeito narrativo que ele produz.

Por isso nunca traduzi as canções nas versões em outras línguas do espetáculo. Porque a língua portuguesa, as palavras e imagens sonoras das canções estavam muito ligadas à lógica melódica que eu havia engendrado no trabalho vocal. As palavras, combinadas com os sons musicais, formavam uma espécie de território no qual eu me movia vocalmente, deslizando, empurrando, beliscando e acariciando os sons. Essa lógica do canto falado se estendeu para diversos outros trechos do espetáculo, nos quais dava textos inteiros brincando com o canto falado, misturando sonoridade, ruído e fala. Era como se o estudo da técnica do *Sprechgesang* tivesse me proporcionado um novo procedimento de conexão entre palavra, som e canto, que eu me permiti experimentar extensamente como linguagem sonora, como jogo.

Mas as quatro canções sempre estiveram ali, como pequenos santuários. Entrar nelas exigia uma precisão sonora e uma liberdade corporal quase incongruentes. Foi por isso que quando Linda me pediu que as cantasse como esculturas sonoras, tudo fez sentido. Percebi que eu ainda tinha medo das canções, mesmo quatro anos depois de martelá-las quase que diariamente. Claro, o fato de elas estarem muito maduras em mim, com a afinação perfeita e suas linhas temporais desenhadas com precisão, me possibilitaram criar uma imagem totalmente nova: a de que ao invés de cantar canções eu esculpia sons. E essa pequena indicação trouxe um sentido e um prazer totalmente novos e eu pude compreender com o corpo, o ouvido e o ar, aquilo que não se pode compreender lendo a partitura. Ali a música se fez carne, existindo para além do papel que as registrara.

A vocalidade nômade se inscreve aqui na possibilidade de situar a subjetividade do artista vocal e seu tempo, sua sociedade e os parâmetros éticos e políticos que regem seu fazer, criando novas camadas para obras de outras épocas, por exemplo. As vozes nômades são, portanto, situadas em contextos específicos e sempre relacionais. Não existe uma forma “correta” de cantar essas canções e elas não possuem um valor intrínseco em si mesmas; e mesmo existindo, o contexto no qual elas são cantadas, por quem elas são cantadas e com qual propósito é tão importante quanto o acontecimento sonoro em si. Isso desloca o valor da técnica ou da estética vocal para uma reflexão na qual esses elementos precisam se relacionar com aspectos como raça, gênero, classe social, contexto histórico, por exemplo, criando um amálgama no qual estética, ética e poética nunca se desvinculam da corporeidade da voz em cena.





Figura 02 - Fotografia de Jerusa Mary (2017)

## Eu e meus múltiplos

Nunca me pretendi uma compositora. Ao contrário, sempre tive uma dificuldade brutal com o entendimento da linguagem musical, de modo que meu aprendizado foi lento e cheio de lágrimas. Mesmo tendo aprendido a ler partituras e minimamente me virar no piano, eu sempre conservei uma autoestima terrível como musicista, talvez nunca assumindo inteiramente este papel. Ao mesmo tempo, sempre me senti desconfortável no papel da cantora. Só percebi as raízes desse desconforto no processo de *A Menina Boba*, quando entrei em contato com cantoras e atrizes ligadas ao The Magdalena Project, rede internacional de mulheres de teatro a qual faço parte desde 2008.

O ambiente musical pode ser um local bastante misógino. Mulheres no comando artístico de grupos, mulheres instrumentistas, arranjadoras ou compositoras se, ainda hoje em 2020 são espécimes raras que precisam se afirmar cotidianamente em um ambiente hostil, imagine há cerca de vinte anos quando iniciei minha formação. Já o papel da cantora como objeto, como fonte de fascínio e desejo alheio é bastante difundido mundo musical: a cantora temperamental, imprecisa, má musicista e egôlatra, mas que arrebatava a plateia com o seu fascínio, esse é o estereótipo da primadona. Em meu doutorado pude aprofundar os aspectos

eróticos do canto e os estereótipos da cantora nas teorias de gênero, individuando através de estudos em história e musicologia uma sensação bem clara que eu tinha nos ambiente musicais nos quais circulei. Criadora em música, ainda mais com meus fracos atributos, eu jamais seria. No máximo uma intérprete, quando muito. Mas criadora, jamais.

Conhecer cantoras e compositoras como Helen Chadwick (UK) ou o grupo Voix Poliphoniques (FR), aprender música e cantar com elas me fez compreender que as narrativas de mulheres da música e do teatro importam. Que nossa criação pode ser excêntrica ou marginal, que as dramaturgias sonoras e cênicas que propomos podem estar deslocadas do lugar normalmente reservado às mulheres ou que podem não corresponder a um padrão de “excelência” ligado ao cânone musical/teatral, porém é rico de outros atributos tão importantes quanto. Quando vi *Dancing in my mother arms*, espetáculo solo de Helen Chadwick o qual ela chama de *song theatre* (teatro canção) minha respiração ficou suspensa por mais ou menos uns quarenta minutos. Era o ano de 2011, estávamos no interior da Argentina. Aquela mulher cantando sozinha, *a capella*, contando histórias com sua voz e tudo organizado em uma forma cênica simples e efetiva, produziu em mim uma sensação de permissão.

Era como se eu recebesse dela, através de seu legado, a permissão para criar, para fazer soar a minha voz, mesmo que sozinha, em um espaço. Naquele momento eu entendi que a voz de uma mulher, soando sozinha, mesmo que pareça algo muito frágil, importa. Importou para mim, e ao longo do processo de *A Menina Boba* importou para várias cantoras e atrizes que viram em mim, anos depois, a mesma liberdade que eu senti que era possível com Helen naquela noite. Disso eu me orgulho: pode não ter sido um espetáculo marcante nem ter circulado em ambientes profissionalmente de destaque no mundo da música e do teatro, mas em meu círculo mais próximo, no contexto em que habito, foi muito fortalecedor.

Porém, como uma indisciplinada habitante das margens, eu me dediquei a compor sonoramente com o processo de *A Menina Boba*. Na primeira versão, com Alberto no piano, eu aprendi muito com este generoso instrumentista. Discutíamos muito sobre a forma musical, ele improvisava por horas no piano e eu dançava, escutando sua música com o corpo. Inventamos certos jogos sonoros que depois se mantiveram ao longo de todas as versões, como por exemplo a Fuga Vocal. Nos inspiramos na estrutura da Fuga, uma forma musical surgida no período Barroco e que ganhou seu apogeu com Bach. A Fuga tem caráter de contraponto, ou seja, linhas sonoras paralelas que dialogam entre si e não a lógica de melodia/acompanhamento de outras estruturas sonoras. A Fuga também é uma estrutura imitativa, ou

seja, uma voz imita a outra, mas deslocadas no tempo, e daí vem seu conceito: é como se literalmente uma frase sonora saísse na frente e as outras viessem atrás, perseguindo a primeira.

Com esse princípio bem básico líamos uma carta<sup>4</sup> de Oneyda Alvarenga endereçada a Mário de Andrade em estrutura de fuga. Eu começava primeiro e ele vinha depois, e ao longo da leitura brincávamos de perseguir um ao outro, atrasando e acelerando em jogo sonoro de leitura das palavras. Quando fiz a segunda versão do trabalho, já sem Alberto, eu mantive esse trecho de leitura da carta em estrutura de fuga, mas agora introduzindo um múltiplo meu: com a ausência de outra voz em cena, eu tive que começar a criar meus múltiplos através da tecnologia, usando a gravação da minha própria voz como procedimento de multiplicação sonora. Na segunda versão da fuga, para que o entendimento das palavras da carta se mantivesse, eu criei um jogo que consistia em alternar as vozes entre o ao vivo e o gravado: a Barbara gravada começava a leitura do primeiro trecho e a Barbara ao vivo brincava com as palavras e sonoridades desse mesmo trecho criando um segundo plano (volume mais baixo, sonoridades e palavras mais “esgarçadas”), depois a Barbara ao vivo assumia a leitura como voz guia e a Barbara gravada esgarçava as palavras e sonoridades na gravação, brincando de alternar a voz principal e voz “em fuga” das palavras da carta.

Com a saída do piano e de Alberto de cena eu precisava recriar inteiramente o universo sonoro do espetáculo. A escolha de fazer uma versão sozinha vinha muito do desejo que eu tinha de apresentar o espetáculo em qualquer lugar, quando eu quisesse. A necessidade de um piano e a logística de combinar agendas com Alberto, fora o fato de que nunca havia dinheiro o suficiente para fazer alguma proposta decente a ele, me mostraram que o trabalho teria vida curta e eu não tomasse a decisão de repropor o material da pesquisa em um novo formato. Com a devida benção de Alberto (e sentindo sua falta), segui meu processo sozinha, encarando o desafio de preencher com a vocalidade a imensa lacuna sonora que ficou.

Foi aí que a brincadeira com meus múltiplos ficou bastante séria. Como eu tinha que literalmente me multiplicar para criar camadas sonoras com a voz, aprendi a gravar e editar som com um programa chamado *Audacity*<sup>5</sup>. Na medida em que ia criando as sonoridades em sala de trabalho, ia gravando as trilhas em um estúdio profissional, a fim de conseguir uma

---

<sup>4</sup> O material de textos do espetáculo foi extraído de diversas fontes, entre elas do livro “Cartas” que registra a correspondência entre de Mario de Andrade e Oneyda Alvarenga entre os anos de 1932 até 1940. Foi lançado no ano de 1983, com prefácio de Oneyda.

<sup>5</sup> *Software* de edição de som e vídeo, que pode ser baixado gratuitamente na internet.

ótima qualidade do áudio e depois manipulava os sons em meu computador. Foi mais ou menos um ano de idas e vindas em estúdio, até que os jogos ganhassem a sonoridade que eu queria.

Nesse processo nasceu um cânone, que acumulava duas linhas gravadas e sobrepostas e eu adicionava a terceira ao vivo. Também uma espécie de dublagem: a fim de presentificar uma voz masculina de Mário de Andrade no trabalho. Convidei Edélcio Mostaço para gravar um trecho de uma carta de Mário a Oneyda, inserindo elementos de “sujeira” sonora, como pigarro, respirações e etc. Depois, em cena, eu fazia uma espécie de jogo de cinema mudo: meu rosto “falava”, mas era a voz de Edélcio que saía, criando uma incongruência entre meu corpo feminino e uma voz masculina soando no espaço. Isso tudo, acumulando ainda as canções de Santoro *a capella* e os trechos de canto-falado que eu já havia desenvolvido na primeira versão, se constituiu como o universo sonoro para a criação da segunda versão do espetáculo, agora totalmente calcado na vocalidade como fio condutor.

Outro elemento importante nesse processo de criação de múltiplos sonoros foi a gravação voz do público como procedimento do trabalho. Antes de começar eu ia para fora do espaço e, com meu celular, gravava as pessoas do público dizendo seus nomes. “Eu me chamo Fulano, meu nome é Sicrano...”, essa era a lógica estabelecida. No final da peça, o encerramento sonoro era feito com a reprodução desse mesmo áudio, e dessa forma o público podia escutar a própria voz (ou a voz de alguém ao seu lado que esteve em silêncio todo o tempo do espetáculo).

Ao final de quase oito anos eu tinha centenas de nomes, em português, italiano, espanhol e inglês. Eu havia registrado os nomes das pessoas que me assistiram, e esses registros me provocavam uma imensa emoção. Aquelas vozes eram testemunhas de algum momento da minha própria vida, pessoas que compartilharam comigo alguns minutos. Também eram como ecos de pessoas que efetivamente existiam, e eu havia capturado suas vozes. Na terceira versão do trabalho eu juntei as vozes de todas as pessoas e havia um momento em que escutávamos por mais de três minutos, nomes e vozes de pessoas do mundo todo. Eu havia trazido para a cena a voz do público, literalmente, criando com isso, mais um acontecimento sonoro que só pôde existir porque eu havia empreendido um longo percurso para manter aquele trabalho vivo.

Olhando a voz sob o prisma das tecnologias, podemos lembrar das chamadas “vozes fantasmas” conceituadas pelo pesquisador Paul Zumthor, ou seja, as vozes que ouvimos

através dos aparelhos eletrônicos. Esse pode parecer um fenômeno corriqueiro na atualidade, mas é importante lembrar que há pouco mais de 150 anos ouvir uma voz sem corpo significaria ouvir os deuses, a terra ou os espíritos: a voz sem corpo era encarada como fenômeno “encantatório e terrificante” (Zumthor, 2001, p. 11)<sup>6</sup> relegado aos seres fantásticos, os fantasmas, os mortos, a voz que vem das nuvens ou da terra. Sobre as imagens de voz e o corpo, Zumthor escreve: “um corpo está ali e fala: representado pela voz que provém dele, da parte mais flexível desse corpo e da menos limitada, porque o ultrapassa com a sua dimensão acústica, variável e capaz de cada jogo” (2001, p. 11). Para Zumthor, a voz, portanto, seria mais flexível do que o corpo, sua dimensão acústica teria essa capacidade de *ultrapassar* o corpo que a produz.

A criação de múltiplos sonoros, seja meus, seja do público, se constituiu em um procedimento chave do trabalho, e um campo extenso de experimentações vocais. Foi através da tecnologia, usando recursos muito simples do ponto de vista de *softwares* ou equipamentos, que eu pude compor e experimentar universos sonoros em cena. O desdobramento natural desse processo foi o uso de pedais de *looping*, pesquisa na qual me encontro imersa atualmente. Isso tudo por que a criação de trabalhos solos me tem exigido criar alternativas para adicionar complexidade e riqueza sonora/musical nos trabalhos. Canções polifônicas, estruturas sonoras mais complexas e outras combinações foram desdobramentos naturais depois do longo período de experimentação que o processo de *A Menina Boba* deixou como legado em minha pesquisa. Mesmo não me assumindo uma compositora ou musicista, situei-me como uma experimentadora compulsiva, disposta a aprender. Sozinha, porém múltipla, essa foi a forma que encontrei para subsistir enquanto artista-criadora de minhas próprias narrativas.

---

<sup>6</sup> As traduções de Paul Zumthor foram feitas por mim, a partir da versão em italiano do livro que consta na bibliografia do artigo.



Figura 03 - Nas mãos da atriz a foto de Oneyda Alvarenga. Fotografia de Jerusa Mary (2017).

## Nem tão sozinha

Oneyda Alvarenga faleceu em São Paulo, no dia 24 de fevereiro de 1984. Quinze dias depois eu nasceria, prematura de seis meses em Florianópolis. Por muito pouco não nos cruzamos nesta vida. Foi pianista, poeta e etnomusicóloga. Se na primeira versão de *A Menina Boba* eu coloquei todo o foco na música, trabalho corporal e sonoridade do espetáculo, a segunda versão renasce de dois pontos: uma saía e a descoberta daquele nome escrito a mão, no canto da partitura fotocopiada mil vezes - *poesia de Oneyda Alvarenga*. Até aquele momento apenas a escrita musical havia me interessado, eu havia estado cega à poeta que gerara as palavras das canções. Foi aí que puxei o fio chamado Oneyda - e ganhei um novo percurso dentro do material de trabalho.

Quando comecei a pesquisar a vida e obra de Oneyda Alvarenga nunca imaginei que esta mulher teria uma posição tão importante em minha vida. Sua biografia e as descobertas posteriores que fui fazendo, ao longo dos anos, merecem um posterior artigo, inteiramente dedicado a ela. Neste, parto dos materiais selecionados para a dramaturgia do trabalho, ressaltando que desde o início o espetáculo nunca teve a intenção de ser biográfico. Aliás, a segunda versão conservava bastante do seu elemento mais abstrato, incorporando imagens, narrativas e pequenas cenas retiradas da vida e obra de Oneyda. A escassez de material



também foi algo com o qual tive que lidar: poucos registros, fotos, descrições. Um livro de cartas que trocou durante anos com Mário de Andrade e seu único livro de poemas. Mais uma notável mulher invisível de seu tempo.

Oneyda era natural de Varginha (MG), foi amiga e aluna de Mário de Andrade, e a partir de seu trabalho junto à *Discoteca Municipal de São Paulo* protagonizou um momento de construção da identidade e memória cultural nacional, trabalhando continuamente dos anos 1930 até meados da década de 1980.

*A Menina Boba* é o título do único livro de poemas publicado por Oneyda Alvarenga no ano de 1938. Os poemas do livro deram nome ao ciclo de canções para voz e piano do compositor Cláudio Santoro, com quem Oneyda tinha relação direta, através do seu trabalho na Discoteca. Aliás, Oneyda trocou correspondências e teve relações com muitos compositores brasileiros contemporâneos, criando arquivos de suas partituras e incentivando o ímpeto de criação de uma nova música erudita brasileira impulsionada pela Semana de 22.

O seu livro de poemas, *A Menina Boba*, só foi publicado pela Gráfica dos Tribunais (SP) depois de muita negociação de Mário de Andrade. Foi aprovada apenas uma tiragem de 200 cópias, todas numeradas e assinadas pela autora. Nunca reeditado e praticamente esquecido, foi um marco em sua trajetória artística e fonte de diversos conflitos internos quanto ao seu “ser artista”. Hoje é considerado um livro raro e está em alguns acervos especiais de bibliotecas no país, inacessível. Encontrei um exemplar no site *Estante Virtual*, em 2012. Paguei uma pequena fortuna, mas era muito importante para mim tê-lo.

Oneyda abdicou de sua carreira artística para ser uma das primeiras etnomusicólogas do Brasil e coordenar a Discoteca Municipal de São Paulo, hoje Discoteca Oneyda Alvarenga, em sua homenagem. Foi aluna de Claude Levis-Strauss e estava no centro dos acontecimentos intelectuais da música de seu tempo. A obra de Oneyda é marcada pelas dificuldades de uma mulher jovem no Brasil dos anos 1930/1940 para consolidar uma carreira artística e intelectual. Figurou à sombra de seu querido amigo Mário de Andrade, que faleceu em 1945. Uma vez, em conversa com um professor de música na Universidade, mencionei que tinha este trabalho. Ele perguntou: “Sim, Oneyda, a secretária de Mário de Andrade, certo?”

A secretária, a ajudante, a amante, a aluna, a esposa. Esse era o lugar relegado à grande maioria das mulheres no início do século XX no país. 2012, o ano da estreia dessa nova versão, era o ano em que faríamos a terceira edição do *Vértice Brasil*, e eu já havia entrado de cabeça nos estudos feministas e de gênero. Meu encontro com essa mulher veio em um momento em



que fazia muito sentido para mim, como artista, dar visibilidade à sua história e desse modo, descobrir coisas sobre mim mesma no percurso. Vale lembrar que nessa época os feminismos e a visibilidade às mulheres ainda não tinha o destaque que vem ganhando, ainda bem, nos últimos anos no Brasil. Se eu já vivia certa marginalidade pela incursão na música-teatro, com a narrativa centrada na “secretária” de Mário de Andrade, eu ganhava ainda menos chances de me instalar dentro de qualquer circuito dito sério das artes. Habitava a periferia da periferia da periferia: música-teatro, feminismos e habitante de uma inóspita ilha do sul do Brasil, conhecida apenas por suas belas paisagens. Acho que me habituei a ser uma habitante das margens, a viajante solitária - e encontrar a potência nessa aparente fragilidade.

Margareth Rago, pesquisadora feminista, destaca em sua tese de doutorado a importância do *contar-se* nas práticas narrativas de mulheres. As teorias feministas me ajudaram a compreender o quanto política era a minha ação artística, mesmo que o trabalho em si não adotasse em nenhum momento discursos e formas estéticas do que comumente se associa a um ativismo pelos direitos das mulheres - sem palavras de ordem, sem estatísticas e dados. Apenas a narrativa de uma mulher sobre outra, interpolando trajetórias. A tese de Rago me toca muito, pois ela estuda a narrativa de mulheres sobre si mesmas, o que de alguma forma eu acabei fazendo sem querer com Oneyda. Procurando dar sentido à sua escrita, Rago reflete: “[...] acredito, com Elaine Showalter (2002), que precisamos construir nossa memória coletiva, dando a conhecer nossos ‘ícones feministas’ locais, figuras que marcaram incisivamente a história dos feminismos no Brasil e que evidentemente não se limitam às mulheres aqui estudadas” (Rago, 2013, p. 42).

Para Rago a “escrita de si” de mulheres é uma forma de produção de narrativas dissonantes do discurso “oficial”, demonstrando uma miríade nova de subjetividades e verdades que não encontraram validação e lugar em uma cultura patriarcal. Rago diz que “[...] a ‘escrita de si’ constitui uma chave analítica pertinente para pensar as práticas de resistência nas narrativas dessas feministas que se recusam a ser governadas” (Rago, 2013, p. 55). Oneyda não se dizia feminista e nem teve qualquer conexão com o movimento feminista de sua época - suas narrativas autobiográficas nas quais me baseei foram as cartas trocadas com Mário (quando era muito jovem, vale lembrar) e o prefácio deste mesmo livro escrito já décadas mais tarde. Mas suas práticas e seus dilemas eram profundamente feministas, já que desafiaram a norma vigente do seu tempo ou ainda, explicitam angústias e conflitos que surgem da sua posição como mulher na sociedade.

A minha escrita cênica, sobreposta e paralela à escrita de Oneyda, adicionou uma nova camada à potência das narrativas de mulheres como forma de transformação política na sociedade. Rago explica que “poética feminista é, portanto, entendida como subversão das formas narrativas tradicionais, desbloqueamentos das palavras e linguagem feminista ao mesmo tempo corporificada, que dê passagem à imaginação feminina, não mais demonizada como perigo ou forma de histeria” (Rago, 2013, p. 291). As narrativas das margens entendidas como potência, pois inserem elementos novos e dissonantes aos discursos vigentes nas artes e na ciência.

Reconhecendo essa nova fronteira, esse novo lugar do entre que *A Menina Boba* me proporcionou, encontro nas palavras de Rago uma forma de pensar minhas próprias práticas artísticas e de vida:

Caótica, anárquica, excessiva, para além das normas instituídas da gramática universal, essa escrita foge dos enquadramentos disciplinares da ciência e busca saídas na literatura. Entre a ciência e a arte, imbuída de razão e emoção, articulando discurso científico e artístico, colocando-se no espaço “entre”, em constante devir, é uma escrita de fronteira como as subjetividades de que se nutre ou que produz (Rago, 2013, p. 292).

Impossível aqui não pensar que a marginalidade de uma escrita cênica e sonora dissonante, adicionada à narrativa de Oneyda e ao meu próprio percurso como artista criadora se enquadram no conceito das *vozes nômade*s como essa vocalidade inscrita em um tempo e espaço específico, reagindo e recriando as formas de existir dentro das possibilidades do aqui e agora. O nomadismo das *vozes nômade*s é errante por natureza: não desejando se instituir ou institucionalizar, é a vocalidade que habita o entre, que “erra” como forma de sobrevivência, na tentativa que outras sonoridades vocais (e suas consequentes escritas musicais e cênicas) possam surgir em paralelo às formas já conhecidas.

É estranho que ao fim, eu tenha feito a escolha por *errar* como modo de operar na arte e em minha trajetória como pesquisadora acadêmica. Olhando para tudo isso com os olhos de 2020, é inevitável comentar que os feminismos negros e as narrativas de recorte lésbico, trans e travesti, e de classes sociais chegaram para diversificar as próprias narrativas de um feminismo branco e intelectualizado. Que eu e Oneyda, sendo mulheres brancas, cis gênero e intelectuais, somos um recorte ínfimo na miríade que são os feminismos e suas urgências no mundo de hoje. Isso é maravilhoso, pois coloca em xeque verdades instituídas e adiciona complexidade a discursos muitas vezes fáceis que se possa fazer a respeito dos feminismos na arte.

## A menina insolúvel

A menina insolúvel é um capítulo do livro de poemas de Oneyda. Esse nome sempre me chamou a atenção, foi uma daquelas anotações no caderno que você coloca com a legenda “para futuros voos”.

No ano de 2016 eu estreei a terceira versão do trabalho, muito motivada pelos meus alunos e alunas na Universidade. Tive um imenso desejo de que eles conhecessem as entranhas de *A Menina Boba*, de discutir arte e vida através dessa obra que me acompanhava há muitos anos. Inspirada pela ideia de desmontagem, criei essa nova versão adicionando uma narrativa sobre as vivências artísticas e pessoais que eu tive ao longo do percurso. Contando novas histórias, complementando certos conceitos, homenageando as pessoas que estiveram comigo nesse processo, celebrando o fato de que eu havia conseguido encontrar uma voz possível, uma voz minha - que depois de ter emudecido, eu havia me permitido mudar e encontrar caminhos que agora eu compartilhava diariamente com estudantes de teatro e música. Uma sensação imensa de legado, de dar boas vindas a novas gerações, celebrar as novas vozes que chegavam.

Porém eu já sentia há algum tempo a necessidade de ter um novo trabalho solo. Novas canções, novos materiais de corpo e voz, novas histórias. De certa forma, estava cansada de ser *A Menina Boba*. Recebi um convite para participar do encontro da rede Magdalena no Chile, o Mestiza Chile, no ano de 2017. Decidi então que iria ser a última apresentação e que eu iria deixar todo o cenário em Santiago, a fim de não continuar a postergar a criação do novo trabalho. Na viagem, conversei com Geddy Aniksdal, atriz e diretora norueguesa bem mais velha que eu, outra artista que produz narrativas dissonantes. Perguntei a Geddy quando é que a gente sabe que deve parar com um trabalho, como tinha sido para ela abandonar solos antigos. Ela disse que a gente nunca sabe. “Deixe o cenário aqui, leve apenas os objetos mais importantes. Quando você criar o novo trabalho, esse outro vai voltar diferente” ela me disse uma noite. E assim eu fiz.

Em 2019 nasceu *As Mulheres Insolúveis*, um novo solo. Continuo puxando os fios que Oneyda deixou para mim, mas agora não sou mais uma menina. A fragilidade pôde se tornar uma força. Uma voz sozinha no espaço, uma sonoridade musical esburacada e incompleta, narrativas de mulheres, um trabalho nômade, habitar as margens do mundo do teatro e da

música. Tudo o que aparentemente seria falta se concretizou como território. Nunca imaginei o quanto longe me levaria ser apenas uma menina boba.

### Link com o espetáculo na íntegra (versão de 2012)

<https://www.youtube.com/watch?v=9R2TFlln5Oc>

### Referências

BISCARO, Barbara. *Vozes Nômades: escutas e escritas da voz em performance*. Florianópolis: Tese de Doutorado defendida junto ao PPGT/UDESC, 2015.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

DESI, Eric; SALZMAN, Thomas. *The new music theater: seeing the voice, hearing the body*. New York: Oxford University Press, 2008.

ALVARENGA, Oneyda; ANDRADE, Mário. *Cartas*. São Paulo: Duas cidades, 1983.

RAGO, Luzia Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenção da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*. Tradução: Costanzo di Girolamo. Bologna: Il Mulino, 2001.

Artigo recebido em 27/04/2020 e aprovado em 01/06/2020.

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

---

<sup>i</sup> Barbara Biscaro - Pesquisadora vocal, cantora e atriz, é doutora em Teatro pelo PPGT/UDESC. Atualmente trabalha como professora colaboradora na área de Voz na Licenciatura em Teatro da UDESC/Florianópolis. É uma das criadoras do projeto Vértice Brasil, ligado à rede internacional The Magdalena Project. Circula com oficinas de vocalidade e espetáculos pelo Brasil e em países como Equador, Chile, Bolívia, Itália, França, entre outros. [barbara.biscaro@gmail.com](mailto:barbara.biscaro@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2149043889500652>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5151-8422>

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



# Tudo se cria, nada se destrói: manifesto do ator sinfônico

Kátia Milene dos Santos Maffi<sup>i</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil<sup>ii</sup>

## Resumo - Tudo se cria, nada se destrói: manifesto do ator sinfônico

*Tudo se cria, nada se destrói, manifesto do ator sinfônico* traz à tona o pensamento holístico do ator italiano Matteo Belli, criador da metodologia *La Voce Incarnata* (A Voz Encarnada). O original escrito entre os anos de 2010 e 2011 descreve a essência do ser ator abordando-a como uma forma de amor, e por esse prisma nos revela o conceito central do texto, o ator sinfônico, cujos princípios éticos e poéticos são lançados para além da estética teatral, se colocam em todos os processos criativos, seja pedagógico ou poético, seja da própria vida cotidiana. Todos esses setores soam em harmonia e esse pensamento-prática se estende para a especificidade da linguagem atoral, sobretudo sobre a complexa faculdade da expressão vocal.

**Palavras-chave:** Matteo Belli, Ator Sinfônico, Teatro, Voz, Respiração.

## Abstract - Everything is create, nothing is destroyed: the symphonic actor's manifesto

*Everything is created, nothing is destroyed: the symphonic actor's manifesto* brings out the holistic thinking of the Italian actor Matteo Belli, creator of the *La Voce Incarnata* (Embodied Voice) methodology. The original written between the years 2010 and 2011 describes the essence of being an actor approaching it as a form of love, and through this prism reveals the central concept of the text, the symphonic actor, whose ethical and poetic principles are launched beyond of theatrical aesthetics, they are placed in all creative processes, whether pedagogical or poetic, or of everyday life itself. All of these sectors sound in harmony and this thought-practice extends to the specificity of the actor's language, especially over the complex faculty of vocal expression.

**Keywords:** Matteo Belli, Symphonic Actor, Theater, Voice, Breath.

## Apresentação da tradutora

Existe um ditado popular que diz que toda tradução é uma traição. Mas então por que traduzir, qual é sua importância e eficácia? Obviamente existem palavras em uma determinada língua que são praticamente impossíveis de se traduzir, pois com elas se expressa um conceito, ou uma expressão de linguagem que por sua vez não existem ou não são praticadas na realidade de outra determinada língua. Embora as raízes das línguas italiana e portuguesa sejam uma mesma - o latim - suas ramificações são diversas e alguns falsos cognatos podem colocar o leitor inexperiente em algumas armadilhas de interpretação textual. No nosso caso, traduzir um texto que se intitula como manifesto já é uma grande empreitada pelo próprio sentido literal de conseguir traduzi-lo respeitando ao máximo sua sutileza e força de (instig)ação. Outra tarefa complexa contida nessa tradução é tentar revelar, por meio das palavras em português, a experiência vívida que o autor disserta em italiano sobre a práxis envolta no seu conceito de Ator Sinfônico. Ou seria um paradigma Ator Sinfônico, uma utopia Ator Sinfônico? Na realidade, arrisco-me nesse labor de traduzir esse texto, pois pude compreender em minha própria vivência alguns desses princípios abordados no texto. Sou grata ao querido mestre Matteo Belli<sup>1</sup> pela generosidade, por apresentar-me ao seu manifesto em carne e osso, em fluxo sanguíneo e em sons e, por haver me ensinado, com muita sensibilidade, que devemos perder para vencer. “Perder tensão para vencer liberdade”.

E, é com essas suas palavras que deixo para trás a tensão de trair as palavras e abro-me à liberdade de poder traduzi-las para nossa língua para que outros artistas da cena assim como eu possam se aproximar do pensamento e, porque não da prática, de Belli. Julgo importante, para a comunidade acadêmica brasileira de artes cênicas, a leitura desse manifesto assim como defendo, em meus estudos, ações mais relacionais entre as práticas expressivas de artistas da cena, pois a voz, sobretudo no âmbito pedagógico, não está descolada das demais competências como a consciência de si, do espaço, do outro, das

---

<sup>1</sup> Matteo Belli tem formação em Literatura Moderna, pela Universidade de Bolonha - Itália, na qual defendeu a tese em literatura italiana *'Rime giullaresche e popolari d'Italia'* di Vincenzo De Bartholomaeis, depois de anos de estudos clássicos e musicais, em 1989 começou seu trabalho no teatro, primeiro como mímico, depois, como ator, criando espetáculos como intérprete, autor e diretor, aprofundando cada vez mais a relação entre música e literatura. Entre seus títulos mais significativos estão: *Genti, intendete questo sermone* (monólogos de bufonaria medievais e modernos), *Concerto dal VI libro dell'Eneide* (ambos de 2000), *Ora X: Inferno di Dante* (2001), *Marzabotto* (2008), escrito em conjunto com Carlo Lucarelli. Ao longo dos anos, a atividade didática também assumiu uma importância particular. Sua pesquisa no campo da vocalidade do ator também produziu o DVD *Multimídia Orchestra Solista. Il lavoro vocale nel teatro di Matteo Belli* (2010).

emoções, do texto, do gesto. Portanto, tornar possível e disponível o acesso à leitura do manifesto do ator sinfônico é de tamanha felicidade para nós, pois ela nos proporciona uma espécie de abertura de espaços tanto na compreensão coletiva quanto individual e nos inspira a reencontrarmos-nos com cada um desses elementos em harmonia. Por fim, a eficácia de uma tradução como essa se localiza também em sua função política de fazer soar junto artistas de dois continentes, de tornar cada vez mais público o compartilhamento de saberes sobre uma determinada área de conhecimento, e em suas ações poética e pedagógica por corroborar com a disseminação de princípios basilares e primordiais a qualquer ensinamento técnico, seja ele sobre a temática vocal, ou das demais temáticas que compõe o trabalho do ator. O manifesto do ator sinfônico dita, antes de tudo, sobre o ser humano em condições de criação e co-criação. Desejo-lhes, a partir desse pressuposto, que esse texto-manifesto possa despertar-lhes o frescor e a força do amor pela vida e pelo ofício, e como diria Belli “que façamos arte para viver”.

**Kátia Milene dos Santos Maffi**



## Tudo se cria, nada se destrói: manifesto do ator sinfônico<sup>2</sup>

por Matteo Belli

### Por um Teatro evocativo

O amor é a origem da criação.

Existe um amor possessivo e um amor devolutivo.

O amor possessivo é a afirmação de quem ama sobre aquilo que se ama.

O amor devolutivo é dom.

O amor possessivo gera dependência: posse de quem ama e exclusividade prioritária da parte de quem ama sobre aquilo que se ama.

O amor devolutivo gera liberdade; cenicamente, age como evocação, capacidade extrativa de trazer para fora<sup>3</sup> alguma coisa (“segundo elemento”) de uma outra coisa (“primeiro elemento”) e se manifesta como realização orgânica de uma ausência que, mesmo não sendo fisicamente presente, é na substância do corpo imaginário. Se, por exemplo, uma mão simula um avião, a mão constrói a presença de um corpo físico (“primeiro elemento”), enquanto o avião encarna uma ausência, evocada em um corpo imaginário (segundo elemento). Portanto, a evocação produz, teatralmente, a presença de uma ausência, a realização de um corpo imaginário por meio de um corpo físico.

Assim como o amor devolutivo, o teatro evocativo também convoca a colaboração de dois elementos distintos que gerarão um terceiro; no momento em que se tenta fazer coincidir aquele que ama com aquilo que se ama, ambos os sujeitos se perdem do processo genético e se corre o risco de comprometer a existência independente da terceira criatura. Ao contrário, o princípio da autonomia na fusão de duas existências é necessário para não confundí-las. Assim, para o ator: quando a pessoa encontra a personagem nasce um filho que não é nem um e nem outro, mas ele próprio. O processo criativo de uma existência cênica conta a história desse parto, a gênese dessa alteridade.

Cada agente do processo de escrita cênica (performer, objeto, som, ou luz, que seja), tem a faculdade de transformar o próprio corpo físico em corpo imaginário (o próprio

---

<sup>2</sup> Nota da tradutora (NT): O leitor pode conferir uma fala de Matteo Belli sobre o seu manifesto no vídeo *L'attore sinfonico* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XVcVfiQ1td0&feature=youtu.be>.

<sup>3</sup> NT: O autor se utiliza aqui da expressão “chamar para fora”, mas optamos por traduzir como “trazer para fora” com o intuito de demonstrar o movimento de extração de algo está dentro e que se coloca fora.

“primeiro elemento” em “segundo elemento”) devido à propriedade metamórfica da linguagem de transformar as coisas em sinais e de reconhecer essas alterações de significado.

Em cada ato de amor devolutivo, dois são os momentos de criação: escuta e liberação<sup>4</sup>. A escuta é o momento ôntico da consciência do ser, a liberação é o momento dinâmico de expressão do devir. A escuta é energia centrípeta do eu, a liberação é energia centrífuga do eu. Em cada atividade respiratória, fisiológica ou metafórica, a fase da escuta coincide com o inspiro, e a da liberação com o expiro. Cada inspiro de uma vida humana pode ser uma escuta, cada expiro uma liberação. Ambos os momentos são paralelos e comparáveis àqueles da leitura e da escrita, mas se na criatividade de um amor possessivo a leitura pode facilmente transformar-se em apropriação e a escrita em imposição, em um ato de amor devolutivo a leitura é alimento de inspiração<sup>5</sup>, a escrita um ato de doação. Na escuta se inspira o encontro com aquilo que se quer encontrar, a essência do amor que nos liga a essa criatura, a natureza dessa relação, suas condições. Na liberação se exprime a fecundidade desse amor, a sua renúncia ao egoísmo, ao ciúme, o seu abandono de autoreferencialidade, a derrota de cada bloqueio, tensões ou resistência que prejudique a abertura de quem ama em direção àquilo que se ama, a capacidade de perder subitamente para vencer depois; na liberação se exprime portanto a virtude do aumento desse amor que é, ainda, busca evolutiva.

O inspiro da escuta e o expiro da liberação são as duas fases fundamentais de um tipo de relação que podemos sinteticamente definir como respiro do encontro. Isso pode acontecer com tudo aquilo que conhecemos e, portanto, interpretamos: por exemplo, respirar aquilo que não sou (compreendido como outro de si) pode ativar também o respiro daquilo que sou,

---

<sup>4</sup> NT: a palavra original em italiano que traduzimos por liberação é *rilascio*. Essa é uma daquelas palavras de difícil tradução, pois, em um sentido comum o verbo italiano *rilasciare* significa conceder, fornecer, expedir, liberar um documento, por exemplo, *Tuo passaporto è stato rilasciato* (Seu passaporte foi expedido/liberado/concedido). O autor faz nesse texto a escolha dessa palavra em um jogo de comunhão com uma outra palavra que é *rilassare* que significa relaxar, por exemplo, *Per entrare in sonno profondo abbiamo bisogno di rilassare* (Para entrar em sono profundo precisamos relaxar). Pois bem, segundo o autor, nesse caso não nos serve o relaxamento total, o abandono total do tônus muscular do sono, mas sim uma liberação de tensões desnecessárias, ou seja, a liberação seria um estado de relaxamento de hipertônus, porém mantendo-se em estado de vigília, acordados, despertos. Tem também um pouco da expressão de linguagem *lascia andare* que significa deixa ir. O autor, para me ajudar na tradução desse termo para o português me concedeu como belo exemplo essa frase: “Se você tem um amor, deixe-o ir, se ele não voltar é porque nunca te pertenceu”, é também sobre esse tipo de liberação que esse termo implica, sobre não apegar-se demasiadamente a algo.

<sup>5</sup> NT: devido a diferença linguística, em italiano o autor utiliza-se de um jogo de palavras para dizer inspiração (o ato de fisiológico da respiração) bem como inspiração (no sentido de algo que possa nos iluminar as ideias, algo em que nos motivamos para realizar algo). Belli escreve da seguinte forma: “[...] *in un atto d'amore devolutivo la lettura è alimento d'i(n)spirazione* [...]”, visto que em italiano *inspirazione* é uma das fases da respiração e *ispirazione* é aquilo que nos estimula a realizar uma ideia, o autor recorre ao uso de parênteses isolando a consoante ‘n’ para assim nos permitir um modo de leitura com a fusão do significado de ambas as palavras em uma só.

como quando se descobrem aspectos novos da própria personalidade no estudo de um personagem dramaturgico; ou, o respiro do outro, pode ser também aquele com uma parte de si mesmo, como ocorre quando exercitamos o nosso corpo, do qual buscamos uma nova realidade (por exemplo, um maior tônus muscular) e com o qual tentamos transformar aquilo que chamamos de “nós mesmos”.

No amor possessivo a energia se atrofia e tende ao exaurimento quando as exigências de quem ama não são atendidas por aquilo/aquele que se ama; no amor devolutivo a energia é fluída, sem pretensões, vital. Se a finalidade do amor devolutivo não é a afirmação de um primado do eu sobre o mundo, mas a liberação do bem para o mundo, a evocação age, em harmonia com esse princípio, para metabolizar uma existência em uma nova existência, em benefício de quaisquer desejos desse metabolismo.

Enquanto a invocação convoca em vida uma presença para obter uma vantagem pessoal, implicando, portanto, um eu subjetivo o qual finaliza a própria ação, a evocação se comporta, por sua vez, como arte maiêutica de transformação ontológica, isto é como processo dialético de superação tanto do eu subjetivo da pessoa (ou do ator), quanto da realidade ideal do elemento a encontrar (ou personagem pré-cênico, textual ou menos que seja), para atuar, por fim, uma interpretação objetiva, mediante a projeção metabólica do corpo físico do ator no corpo imaginário do personagem cênico.

A cena teatral se transforma então em um lugar de metamorfose da essência, espaço sintético e proteiforme onde cada elemento, por fazer parte desse todo, deve ser o mais necessário e transformável possível; necessário para intensificar sua utilização e focalizar a leitura, transformável para enriquecer o seu poder evocativo.

Resumindo, cada encontro de amor devolutivo entre quem ama e aquilo que se ama é composto de dois momentos criativos, o inspiro da escuta e o expiro da liberação, que geram a capacidade de produzir, de todo modo, uma criatura autônoma, que pertence só e exclusivamente a si própria:

- . em cena, a presença de uma ausência, a evocação de um corpo imaginário por meio de um corpo físico
- . fora da cena, a presença de uma vida, de qualquer que seja a sua natureza.

## Por uma ideia de homem, por uma linguagem do ator

Cada ser humano contém um fragmento do infinito, representa a parte de um todo, cuja riqueza incomensurável exprime um microcosmo de inexaurível consciência, assim como inexaurível é a consciência do macrocosmo do qual falamos. Nesse sentido, podemos dizer que o homem é uma sinédoque do universo e o ator sinfônico, um exemplo de humanidade, como antena capaz de receber sinais do infinito e de transformá-los em linguagem, comunicativa e expressiva. No primeiro, de tipo denotativo, o significante desenvolve a tarefa heterônoma de referir-se a um significado para transmitir a ele uma informação; no segundo, de tipo conotativo, o significante desenvolve a tarefa autônoma de revelar um significado para evocar a ele uma transformação. Quando a voz falada cumpre uma tarefa comunicativa, produz um conjunto de sinais sonoros dependentes da finalidade, externa à própria natureza, de dizer qualquer coisa da qual a voz é uma simples função linguística de veículo informativo; no caso em que a linguagem vocal cumpre a uma tarefa expressiva, a sua finalidade, interna à própria natureza, é aquela de dizer algo cujo significado é substancialmente determinado pela própria expressão vocal. As duas linguagens, comunicativa e expressiva, podem se misturar em percentuais que, mesmo sendo a favor de uma, contêm também a presença da outra. A preponderância do aspecto comunicativo, denotativo e informativo levará a linguagem vocal até uma função de uso do tipo cotidiano; o prevalecer, por outro lado, dos valores expressivos, conotativos e transformativos fará aumentar o coeficiente artístico.

O treinamento do ator, compreendido como antena, devém, portanto, de uma forma de afinar sua sensibilidade receptiva e da sua potência emanatória e, como momento evolutivo do corpo físico pessoal, lugar de oração dos músculos.

O ator sinfônico é uma máquina orquestral capaz de fazer “ressonar” o instrumento humano como um sistema de múltiplas habilidades, devidas à série potencialmente infinita de relações existentes entre o corpo, a voz, as emoções e a *psique*, entendida como mente e como alma. Mas, quando dizemos ator, compreendemos aqui uma figura profissional, cuja condição necessária e suficiente para dizer isso é o uso expressivo da voz falada. De fato, aquilo que uma sociedade não pode pedir a nenhum outro, se não para um ator, é a capacidade interpretativa de qualquer que seja o enunciado oral, objetivando sua transformação em obra de arte falada. E mais, no caso específico do ator sinfônico, empenhado na realização de um

teatro de tipo evocativo, a voz é instrumento imprescindível como lugar de e-vocação<sup>6</sup>, não apenas literalmente, mas também porque o seu corpo físico, de natureza sonora, é constitutivamente presente-ausente e como tal, já é parcialmente imaginário no seu próprio manifestar-se.

Desejando, para cada ator, o direito-dever de desenvolver a mais qualificada e heterogênea versatilidade de competências, não podemos esquecer que todas essas competências (corpóreas, canoras e energéticas no sentido mais amplo) são reconectáveis tanto para a formação quanto para a expressão vocal, àquilo que é externo e interno à cena, para melhorar tanto a saúde fisiológica da pessoa quanto ao incremento das qualidades artísticas do trabalhador. É oportuno, contudo, que o ator pense em si e se forme como uma máquina na qual nada tem a função de destruir, mas tudo tem a finalidade de transformar. A tal propósito, a confirmação do sinfonismo confere ao *performer*, assim, a qualidade de autor de uma re-escritura ou *super* escritura do material pré-cênico na interpretação cênica, definindo o ator como artífice sempre a serviço do próprio processo de significação até porque ele mesmo é instrumento de sua linguagem; vale recordar que o processo criativo de um ator sinfônico é um trabalho artesanal que nasce da formação pedagógica do próprio instrumento e prossegue no seu agir cênico, lançado como ato de amor a completar o percurso cognitivo inteiro do indivíduo em direção a si mesmo e ao outro de si.

O papel do artesão funciona, portanto, como parâmetro de garantia da dignidade existencial e operativa do ator compreendido na sua qualidade de *homo faber*; mas se a técnica, sozinha, pode produzir meros executores, talvez especializados, porém subjugados a qualquer mecanismo de produção laborativa do qual não temos conhecimento de suas finalidades, a ação poiética gera, pelo contrário, uma cultura do fazer que não está nunca separada de um saber do quê, como e porque se está fazendo, capaz de enriquecer as razões e os valores mais universalmente humanísticos de todo o ciclo produtivo. O resultado dessa busca, que é a conquista da liberdade expressiva, é dado pela soma de um componente de perícia técnica e de paixão cognitiva.

Como se reconhece em um ser humano um potencial ator sinfônico? No querer ser do ator, continuamente, até o final dos seus dias. Compreendemos com querer ser o oposto do dever fazer, isto é, de uma abordagem formativa na qual, ao invés de escutar aquilo que o

---

<sup>6</sup> NT: aqui o autor também se utiliza de um jogo entre as palavras evocação, como aquilo chamamos/convocamos para fora de nós mesmos, e vocação, nossa inclinação para desenvolver alguma atividade seja profissional, social, espiritual.

indivíduo pede a si mesmo, se impõe a si ou aos outros a obtenção de um resultado que prescindem da identidade pessoal; se esse procedimento for aplicado a uma classe de alunos ou a uma companhia de profissionais, o risco será de subordinar o ser humano à um resultado de um fim apriorístico que, iludindo-se de ser comum, poderá revelar-se de nenhum, reduzindo o grupo a um conjunto de servos, alienados ou ainda desalinhados, de si mesmos e da coletividade na qual operam.

Ao contrário, um ator é sinfônico também pela natureza política do seu trabalho, capaz, portanto de fazer “soar” junto instrumentos diversos do concerto social, implicando no trabalho de aceitação do intérprete, do professor, do cidadão. No primeiro caso, completando-se com a leitura do espectador, a escritura cênica age no espaço de um encontro comunitário, no qual cada elemento do agir individual (no palco como na plateia), torna-se inevitavelmente público. Didaticamente, é responsável por uma atividade formativa objetivada ao crescimento de quem, a sua volta, poderá agir publicamente os valores desse aprendizado. Por fim, como cidadão, o ator sinfônico é memória vivente do eterno significado que em cada época e em cada lugar exprime um teatro que deseja falar do homem, testemunha cultural do respeito por cada singular ser humano e para humana capacidade de trabalhar, em coro, junto de outros homens. Em resumo, o ator sinfônico é holístico, poético, político, orquestral, co-autor.

## Original em Italiano

### Tutto si crea, nulla si distrugge: manifesto dell'attore sinfonico

di Matteo Belli

#### Per un Teatro evocativo

L'amore è origine della creazione.

Esiste un amore possessivo e un amore devolutivo.

L'amore possessivo è affermazione di chi ama su ciò che si ama.

L'amore devolutivo è dono.

L'amore possessivo genera dipendenza: possessione in chi ama ed esclusivismo proprietario da parte di chi ama su ciò che si ama.

L'amore devolutivo genera libertà; scenicamente, agisce come evocazione, capacità estrattiva di chiamare fuori qualcosa ("elemento secondo") da un'altra cosa ("elemento primo") e si manifesta come realizzazione orgânica di un'assenza che, pur non essendo fisicamente presente, lo è nella sostanza di corpo immaginario. Se, ad esempio, una mano simula un aereo, la mano viene a costituire la presenza di un corpo fisico ("elemento primo"), mentre l'aereo incarna un'assenza, evocata in un corpo immaginario ("elemento secondo"). Quindi l'evocazione produce, teatralmente, la presenza di un'assenza, la realizzazione di un corpo immaginario per mezzo di un corpo fisico.

Come l'amore devolutivo, anche il teatro evocativo richiede la collaborazione di due elementi distinti che ne generino un terzo; nel momento in cui si tenta di far coincidere chi ama con ciò che si ama, si perdono entrambi i soggetti del processo genetico e si rischia di compromettere l'esistenza indipendente della creatura terza. Al contrario, il principio di autonomia nella fusione di due esistenze è necessario per non confonderle. Così per l'attore: quando la persona incontra il personaggio nasce un figlio che non è né l'una né l'altro, ma se stesso. Il processo creativo di un'esistenza scenica racconta la storia di questo parto, la genesi di questa alterità.

Ogni agente del processo di scrittura scenica (*performer*, oggetto, suono o luce che sia), ha la facoltà di trasformare il proprio corpo fisico in corpo immaginario (il proprio "elemento



primo” in “elemento secondo”) per la proprietà metamorfica del linguaggio di mutare le cose in segni e di riconoscerne gli spostamenti di significato.

In ogni atto d'amore devolutivo, due sono i momenti della creazione: ascolto e rilascio. L'ascolto è il momento ontico di conoscenza dell'essere, il rilascio è il momento dinamico di espressione del divenire. L'ascolto è energia centripeta dell'io, il rilascio è energia centrifuga dall'io. In ogni attività respiratoria, fisiologica o metaforica, la fase dell'ascolto coincide con l'inspirò, quella del rilascio con l'espìro. Ogni inspirò di una vita umana può essere un ascolto, ogni espìro un rilascio. I due momenti sono paralleli e paragonabili a quelli della lettura e della scrittura ma, se nella creatività di un amore possessivo la lettura può facilmente diventare appropriazione e la scrittura imposizione, in un atto d'amore devolutivo la lettura è alimento d'i(n)spirazione, la scrittura atto di donazione. Nell'ascolto s'inspira l'incontro con ciò che si vuole incontrare, l'essenza dell'amore che ci lega a questa creatura, la natura di questo rapporto, le sue condizioni. Nel rilascio si esprime la fecondità di questo amore, la sua rinuncia all'egoismo, la sua cessione di gelosia, il suo abbandono di autoreferenzialità, la sconfitta di ogni blocco, tensione o resistenza che pregiudichi l'apertura di chi ama verso ciò che si ama, la capacità di perdere subito per vincere poi; nel rilascio si esprime pertanto la virtù della crescita di questo amore che è, sempre, ricerca evolutiva.

L'inspirò dell'ascolto e l'espìro del rilascio sono le due fasi fondamentali di un tipo di relazione che possiamo sinteticamente definire respiro dell'incontro. Questo può avvenire con tutto ciò che conosciamo e, quindi, interpretiamo: per esempio, respirare ciò che non sono (inteso come altro da sé) può attivare anche il respiro di ciò che sono, come nel caso in cui si scoprono aspetti nuovi della propria personalità nello studio di un personaggio drammaturgico; oppure, il respiro dell'altro, può essere anche quello con una parte di sé, come accade quando alleniamo il nostro corpo di cui cerchiamo una nuova realtà (per esempio, la maggiore tonicità di un muscolo) e col quale tentiamo pure di trasformare ciò che chiamiamo “noi stessi”.

Nell'amore possessivo l'energia si sclerotizza e tende all'esaurimento quando non vengano soddisfatte da ciò che si ama le esigenze di chi ama; nell'amore devolutivo l'energia è fluida, senza pretese, vitale. Se il fine dell'amore devolutivo non è l'affermazione di un primato dell'io sul mondo, ma la liberazione di bene per il mondo, l'evocazione agisce, in armonia con questo principio, per metabolizzare un'esistenza in una nuova esistenza, a beneficio di chiunque desideri questo metabolismo.

Mentre l'invocazione richiama in vita una presenza per ottenerne un vantaggio personale, implicando quindi un io soggettivo cui finalizzare la propria azione, l'evocazione si comporta, invece, come arte maieutica di trasformazione ontologica, ovvero come processo dialettico di superamento tanto dell'io soggettivo della persona (o dell'attore), quanto della realtà ideale dell'elemento da incontrare (o personaggio prescenico, testuale o meno che sia), per attuare, infine, un'interpretazione oggettiva, mediante la proiezione metabolica del corpo fisico dell'attore nel corpo immaginario del personaggio scenico.

La scena teatrale diventa quindi luogo di metamorfosi dell'essenza, spazio sintetico e proteiforme ove ogni elemento, per farne parte, dev'essere il più possibile necessario e trasformabile; necessario per intensificarne l'utilizzo e focalizzarne la lettura, trasformabile per arricchirne il suo potere evocativo. Riassumendo, ogni incontro d'amore devolutivo tra chi ama e ciò che si ama è composto di due momenti creativi, l'inspiro dell'ascolto e l'espriro del rilascio, che generano la capacità di produrre, comunque, una creatura autonoma, che appartiene solo ed esclusivamente a se stessa:

- . in scena, la presenza di un'assenza, l'evocazione di un corpo immaginario per mezzo di un corpo fisico
- . fuori dalla scena, la presenza di una vita, di qualsivoglia natura.

## Per un'idea dell'uomo, per un linguaggio dell'attore

Ogni essere umano contiene un frammento d'infinito, rappresenta la parte di un tutto, della cui ricchezza incommensurabile esprime un microcosmo d'inesauribile conoscenza, così come inesauribile è la conoscenza del macrocosmo di cui ci parla. In questo senso possiamo dire che l'uomo è una sineddoche dell'universo e l'attore sinfonico un esempio di umanità, in quanto antenna capace di ricevere segnali dall'infinito e di trasformarli in linguaggio, comunicativo ed espressivo. Nel primo, di tipo denotativo, il significante svolge il compito eteronomo di riferire un significato per trasmetterne un'informazione; nel secondo, di tipo connotativo, il significante svolge il compito autonomo di rivelare un significato per evocarne una trasformazione.

Quando la voce parlata assolve a un compito comunicativo, produce un insieme di segni sonori dipendenti dalla finalità, esterna alla propria natura, di dire qualcosa di cui la voce è una semplice funzione linguistica di veicolo informativo; nel caso, invece, in cui il linguaggio vocale assolve a un compito espressivo, la sua finalità, interna alla propria natura, è quella di dire qualcosa il cui significato è sostanzialmente determinato dall'espressione vocale stessa. I due linguaggi, comunicativo ed espressivo, si possono miscelare in percentuali che, pur essendo a favore dell'uno, contengono anche la presenza dell'altro. La preponderanza di aspetto comunicativo, denotativo e informativo porterà il linguaggio vocale verso una funzione d'uso di tipo quotidiano; il prevalere, invece, di valori espressivi, connotativi e trasformativi ne aumenteranno il coefficiente artistico.

L'allenamento dell'attore, inteso come antenna, diviene pertanto una forma di accordatura della sua sensibilità ricettiva e della sua potenza emanatrice e, come momento evolutivo del corpo fisico personale, luogo di preghiera dei muscoli.

L'attore sinfonico è una macchina orchestrale capace di far "risuonare" lo strumento umano come un sistema di molteplici abilità, dovute alla serie potenzialmente infinita di relazioni esistenti tra il corpo, la voce, le emozioni e la *psiche*, intesa come mente e come anima. Ma, quando diciamo attore, intendiamo una figura professionale la cui condizione necessaria e sufficiente per dirsi tale è l'uso espressivo della voce parlata. Infatti, ciò che una società non può chiedere a nessun altro, se non ad un attore, è la capacità interpretative di un qualsiasi enunciato orale, ai fini della sua trasformazione in opera d'arte parlata. Inoltre, nel caso specifico dell'attore sinfonico, impegnato nella realizzazione di un teatro di tipo

evocativo, la voce è strumento imprescindibile proprio in quanto luogo di e-vocazione, non solo letteralmente, ma anche perché il suo corpo fisico, di natura sonora, è costitutivamente presenteassente e come tale, già parzialmente immaginario nel suo stesso manifestarsi.

Auspiciando, per ogni attore, il diritto-dovere di sviluppare la più qualificata ed eterogenea versatilità di competenze, non possiamo dimenticare che tutte queste competenze (corporee, canore ed energetiche nel senso più ampio) sono riconnettibili sia alla formazione che all'espressione vocale, al di fuori e all'interno della scena, per migliorare tanto la salute fisiologica della persona quanto l'incremento delle qualità artistiche del lavoratore. È opportuno, quindi, che l'attore si pensi e si formi come una macchina in cui nulla ha la funzione di distruggere, ma tutto ha lo scopo di trasformare. A tal proposito, il crisma di sinfonismo conferisce al *performer* anche la qualità di autore di una riscrittura o *super* scrittura del materiale prescénico in interpretazione scenica, definendo l'attore come artefice sempre a servizio del proprio processo di significazione e poiché egli stesso è strumento del suo linguaggio, va ricordato che il processo creativo di un attore sinfonico è un lavoro artigianale che nasce dalla formazione pedagogica dello strumento medesimo e prosegue nel suo agire scenico, giocato come atto d'amore a compimento dell'intero percorso conoscitivo dell'individuo verso se stesso e verso l'altro da sé.

Il ruolo di artigiano funziona pertanto come parametro di garanzia della dignità esistenziale e operativa dell'attore, inteso nella sua qualità di *homo faber*; ma se la tecnica, da sola, può produrre meri esecutori, magari specializzati, però asservibili a un qualsiasi meccanismo di produzione lavorativa di cui non sono tenuti a conoscere le finalità, l'azione poetica genera invece una cultura del fare che non è mai disgiunta da un sapere che cosa, come e perché si sta facendo, capace di arricchire le ragioni e i valori più universalmente umanistici di tutto il ciclo produttivo. Il risultato di questa ricerca, che è il conseguimento della libertà espressiva, è dato dalla somma di una componente di perizia tecnica e di passione conoscitiva.

Come si riconosce in un essere umano un potenziale attore sinfonico? Nel voler essere dell'attore, continuamente, fino alla fine dei suoi giorni. Intendiamo con voler essere l'opposto del dover fare, ovvero di un approccio formativo in cui, anziché ascoltare ciò che l'individuo chiede a se stesso, s'imponga a sé o ad altri l'ottenimento di un risultato che prescinda dall'identità personale; qualora si applichi questo procedimento a una classe di allievi o a una compagnia di professionisti, il rischio sarà quello di subordinare l'essere umano al

conseguimento di un fine aprioristico che, illudendosi di essere comune, potrebbe rivelarsi di nessuno, riducendo il gruppo a un insieme di servi, alienati o comunque disallineati, da se stessi e dalla collettività in cui operino.

Al contrario, un attore è sinfonico anche per la natura politica del suo lavoro, atta pertanto a far “suonare” insieme strumenti diversi del concertato sociale, implicando nel lavoro l’accezione d’interprete, di educatore, di cittadino. Nel primo caso, compiendosi con la lettura dello spettatore, la scrittura scenica agisce nello spazio di un incontro comunitario, in cui ogni elemento dell’agire individuale (sul palco come in platea), diventa inevitabilmente pubblico. Didatticamente, è responsabile di un’attività formativa finalizzata alla crescita di chi, a sua volta, potrà agire pubblicamente i valori di questo apprendimento. Infine, come cittadino, l’attore sinfonico è memoria vivente dell’eterno significato che in ogni epoca e in ogni luogo esprime un teatro che voglia dirsi dell’uomo, testimonianza culturale di rispetto per ogni singolo essere umano e per l’umana capacità di lavorare, in coro, assieme ad altri uomini. In sintesi, l’attore sinfonico è olistico, poetico, politico, orchestrale, co-autore.

## Referências

BELLI, Matteo. **Tutto si crea, nulla si distrugge**: manifesto dell'attore sinfônico. Manuscrito inedito. Bologna, settembre 2010 - settembre 2011.

IMMAGINARIO SONORO - centro di ricerca artistica. **Incontro con Matteo Belli: L'attore sinfonico**. 2011. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XVcVfiQ1td0&feature=youtu.be>, acesso em 15 maio 2020.

Tradução recebida em 15/05/2020 e aprovada em 30/05/2020.

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

---

<sup>i</sup> Kátia Milene dos Santos Maffi - atriz e doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO, orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joana Ribeiro da Silva Tavares e co-orientada em período de estágio sanduíche no exterior pelo Prof. Dr. Matteo Belli. Órgão financiador: o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior. [katiamaffi@hotmail.com](mailto:katiamaffi@hotmail.com)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9345546789917724>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0826-1769>

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



# Aquecimento vocal: uma breve conversa com Eládio Pérez-González

Eugênio Tadeu Pereira <sup>i</sup>  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil <sup>ii</sup>

## Resumo - Aquecimento vocal: uma breve conversa com Eládio Pérez-González

Este texto é uma transcrição da entrevista realizada por Eugênio Tadeu Pereira com o professor e cantor Eládio Pérez-González sobre voz e aquecimento vocal. Os temas debatidos na conversa foram acerca da técnica e da prática vocal, abordando procedimentos, reflexões e sugestões de atividades que auxiliam àqueles que atuam nas artes da cena.

**Palavras-chave:** técnica vocal, aquecimento vocal, voz e cena, prática vocal.

## Abstract - Vocal warm-up: a short conversation with Eládio Pérez-González

This text is a transcription of the interview conducted by Eugênio Tadeu Pereira with professor and singer Eládio Pérez-González on voice and vocal warm-up. The topics discussed in the conversation were about vocal technique and practice, addressing procedures, reflections and suggestions for activities that help those who work in the performing arts.

**Keywords:** vocal technique, vocal warm-up, voice and scene, vocal practice.



A entrevista que se segue foi concedida a mim no dia 26 de março de 2015. Na época, o Eládio<sup>1</sup> tinha 89 anos. Hoje, este artista da voz tem 94 anos e continua dando aulas no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, bem como realizando concertos, acompanhado por grandes nomes da música brasileira. Dentre esses artistas, está a pianista e diretora de uma das mais importantes escolas de música e centros de cultura do Brasil, a Fundação de Educação Artística que, há mais de 50 anos, está presente no cenário cultural de nosso país.

Este texto foi transcrito por Leonardo Guilherme e revisado por mim e pelo professor Eládio. Deixamos que as palavras fluíssem do mesmo modo pelo qual elas foram ditas no calor da conversa. O tom mais coloquial e sem muitas referências foi a nossa intenção. Na altura, eu estava no processo de recolhimento de materiais para a minha pesquisa de pós-doutorado na Universidade do Minho - Portugal, sob a supervisão do prof. Dr. Tiago Porteiro. Esta pesquisa foi publicada pela Editora Synergia em 2019, sob o título de *Aquecimento vocal para a prática cênica: múltiplas vozes*.

Eládio, com seu humor, apresenta conceitos importantes sobre o trabalho e os estudos da voz, tocando em princípios, práticas, modos de aquecimento e também sobre aspectos relacionados à hereditariedade da voz.

A partir desta breve entrevista, expomos um pouco os princípios pelos quais o Eládio trabalha e que estão mais bem explicitados em seu livro, *Iniciação à Técnica Vocal*, lançado no ano 2000.

Que tenham uma boa leitura.

Eugênio Tadeu Pereira

---

<sup>1</sup> Eládio Pérez-González nasceu no Paraguai e veio para o Brasil em 1947. Teve sua formação musical, vocal e teatral realizada em São Paulo, na Alemanha, nos Estados Unidos e na França. É professor de técnica e expressão vocal há mais de 60 anos e já formou várias gerações de cantores e cantoras no Brasil e no exterior. Vive no Rio de Janeiro, onde trabalha e, uma vez ao mês, ministra aulas e participa de concertos em Belo Horizonte. Um dos mais notáveis divulgadores de compositores latino-americanos da música contemporânea. Seu trabalho docente abrange atores, cantores de música erudita e popular, fonoaudiólogos, professores, regentes de coro e pessoas que querem simplesmente melhorar sua *performance* vocal.

**Eugênio Tadeu Pereira:** Darei início à entrevista com meu querido professor Eládio Pérez-González. Como você sabe, Eládio, estou fazendo uma pesquisa sobre o aquecimento vocal para o trabalho cênico. Uma questão que sempre me vem, a partir de minhas observações nas aulas de formação vocal no Teatro com os alunos na Escola de Belas Artes, é que percebo que alguns alunos se aquecem em cinco minutos, outros, não adianta, precisam de mais tempo. O que você tem a dizer sobre isso?

**Eládio Pérez-González:** É bom lembrar que a principal inimiga da voz é a fadiga. Assim, o aquecimento predispõe a musculatura vocal para a atividade específica, ou seja, falar ou cantar. A primeira coisa que a pessoa tem de constatar é como está a sua voz hoje. É uma espécie de horóscopo vocal. Se não houver nenhuma causa de doença ela estará, hoje, como você a tratou ontem e nos dias anteriores. O grau de fadiga de uma voz faz com que o aquecimento demore mais ou menos tempo. Se não há fadiga, um trabalho entre vinte minutos e meia hora é imprescindível. Se você vai trabalhar com alguém nessas condições, é necessário que você considere esse tempo como indispensável. Quando você constatou que o sujeito se aqueceu em cinco minutos, lembre-se que você pode estar enganado. Ele pode não estar com a voz aquecida, ele pode te impressionar com a beleza da voz que ele te apresenta depois desses cinco minutos, mas isso pode ser simplesmente uma característica da voz dele e não consequência dos cinco minutos de aquecimento. O aquecimento é indispensável, porque falar ou cantar são atividades específicas que exigem esforço e resistência dos músculos vocais. Eu disse que a inimiga da voz é a fadiga, pois bem, ela é funcional, ou seja, provocada pelo uso da energia vocal. Quando há abuso, logicamente a fadiga é maior. Essa fadiga é causada pelo acúmulo de ácido lático no músculo e que se forma como consequência do uso dessa musculatura. Então, você tem de considerar isso, por exemplo, de manhã, se você usou muito a voz até altas horas da noite, é lógico que ela vai estar mais difícil. A presença do ácido lático no músculo torna mais difícil a ação do impulso nervoso. Vem a ordem do teu seu cérebro para cantar uma nota determinada e o impulso é transmitido, mas se o músculo estiver com muito ácido lático ele vai demorar para reagir ou a reação não será vocalmente tão boa.

**Eugênio:** A relação entre corpo e voz é um tema muito presente, hoje, no meio teatral. Você vê alguma separação? Como é que você vê isso?

**Eládio:** Não, não vejo separação alguma. Porque, em primeiro lugar, a voz faz parte do teu corpo, não é? A voz é um fenômeno simplesmente tão físico quanto o teu nariz, a tua complexão e lembrar que tua voz é uma coisa genética que você herda de alguém, dos teus antepassados.

**Eugênio:** Inclusive culturalmente, a gente herda, não é?

**Eládio:** A voz não.

**Eugênio:** Não, mas a formação dela, sim.

**Eládio:** O uso dela sim.

**Eugênio:** É verdade!

**Eládio:** O uso sim. Olha, lembre-se que a vida é uma “doença” hereditária, sexualmente transmissível e mortal. Então, como tudo o que é físico, você sempre herda isso de alguém. Você canta ou fala, então, com a voz que você tem, não com uma voz hipotética que você gostaria de ter. O ser humano que gostaria de ter uma outra voz não se aceita, ele está cometendo um ato de traição em relação ao que ele é. Então ele vai criar problemas para si mesmo dando dinheiro ao psicanalista por causa disso.

**Eugênio:** É verdade!

**Eládio:** Então, o que faz o aquecimento, em qualquer hipótese, é predispor a musculatura para a função que lhe é própria. No caso de fadiga existente, como já falamos, o uso exagerado provocará uma fadiga maior do que o normal. Então, o aquecimento, coloca em ação os músculos fonatórios e o cantar vai fazendo com que o ácido láctico passe para a circulação do sangue. Está claro que isso leva algum tempo. O problema de o sujeito querer que a musculatura reaja o mais rápido possível, sobretudo na fadiga, é um grande equívoco.

**Eugênio:** E esse aquecimento, quando você faz, ele é o mesmo para uma aula ou para um ensaio, ou para uma apresentação? Há diferença?

**Eládio:** É melhor manter sempre o músculo fonatório aquecido.

**Eugênio:** em *stand by*, não é?

**Eládio:** Por exemplo, um professor que dá muita aula e fala muito, ele vai se cansar muito mais do que um cantor. Se você comparar as duas ações, o canto cansa menos do que a fala. A fala tem uma retroalimentação inferior ao canto.

**Eugênio:** Por quê?

**Eládio:** Simplesmente pela velocidade da articulação na fala. Aí, a retroalimentação é menor. Muitas vezes o professor que usa sua voz falada assim, se envolve com a mensagem e acaba muito mais cansado que um cantor. Por exemplo, essa questão da velocidade, é muito importante lembrar que - no caso do canto também - uma canção mais rápida cansa mais do que uma canção mais lenta. E é sempre o fenômeno da retroalimentação.

**Eugênio:** Físico, não é?

**Eládio:** Físico. O ser humano tem uma birra com a palavra limite. Ele acha que limite é uma coisa pejorativa. Não é não. O limite é o que faz diferente do outro, o que te distingue, aliás.

**Eugênio:** É verdade.

**Eládio:** Então, você vê que fica engraçado você falar em coisa pejorativa, distinção.

**Eugênio:** Respeitar as diferenças, não é?

**Eládio:** Ah, sim.

**Eugênio:** E se cuidar. Outro ponto: como é que você se percebe quando está aquecido?

**Eládio:** Bom, aí que está. Você tem de entender que a emissão vocal produz sensações. Então, é através dessa sensação que funciona de dentro para fora e que é captada pela auto-observação que você aprende a se conhecer. Então, a sensação é muito importante. O cara que usa a sua voz, ele tem de aprender a sentir a ação vocal muito mais dentro da boca dele do que dentro do ouvido.

**Eugênio:** Interessante. Então é uma percepção física na boca.

**Eládio:** Na boca. Por que na boca? Ora, na boca é que acontece a ressonância dessa voz. Para que haja ressonância é necessário que haja ar dentro da cavidade. Se não houver ar, não há ressonância. Muita gente fala em ressonância de peito. Ora, o peito é hermeticamente fechado.

Não tem ar dentro do peito. Tem ar dentro dos pulmões. Mas o pulmão, embora tenha ar, não é uma cavidade aberta que tenha comunicação com o meio ambiente. Por isso o pulmão também não é um ressonador. O ressonador é a tua boca e o teu nariz com o ar dentro.

**Eugênio:** Você conhece o Alfred Tomatis, não é? Ele fala que a ossatura é uma grande caixa de ressonância. Você não concorda com ele?

**Eládio:** Lamento muito, mas não concordo.

**Eugênio:** Por quê?

**Eládio:** Porque não tem ar dentro do teu osso.

**Eugênio:** É verdade.

**Eládio:** O Tomatis diz que através do ouvido você pode ter a voz que você quiser, mas para mim isso não é verdade.

**Eugênio:** Não? O que você contrapõe aí?

**Eládio:** Simplesmente que, como a emissão é um comportamento, você tem de trabalhar com teus dotes físicos já herdados e que não serão modificados pela audição. Voltando à boca, ela vai receber a tua voz e você vai sentir como funciona, por exemplo, nas vogais. As vogais são timbres, cores que aparecem como consequência de movimentos articulatórios da língua e dos lábios. Um [a] soa diferente de um [u], mas, você observando a boca do cantor que está cantando [a, e, i, o, u], você vai ver perfeitamente que há conformações bucais diferentes.

**Eugênio:** É como se boca fosse a escultora da palavra.

**Eládio:** Muito bem. As palavras têm feições, não é? Evidentemente, quando você vê uma pessoa que vem de longe, você reconhece, mas você não distingue claramente os traços do rosto, por exemplo. Na medida em que ela se aproxima, você vai vendo ali os olhos, etc. A mesma coisa é com esses timbres, em que você olha para boca do cara que está cantando e você vai distinguindo esses diferentes timbres que são as vogais, aí você vê e ouve as diferenças.

**Eugênio:** Inclusive a leitura labial está aí para comprovar.

**Eládio:** É isso aí.

**Eugênio:** Eládio, qual é o seu roteiro básico de aquecimento. Como ele acontece?

**Eládio:** Eu trabalho, no meu caso, é bom lembrar que eu tive muita pressa em nascer e que nesse momento eu tenho oitenta e nove anos de idade e um mês.

**Eugênio:** Oitenta e nove já?

**Eládio:** E um mês.

**Eugênio:** Meu Deus! Que maravilha!

**Eládio:** Muito bem, eu canto e dou aulas há muito tempo. Trabalho com minha voz, então, em primeiro lugar, com a vogal [u], porque ela tem maior impedância do que as outras vogais, e a impedância, que é uma resistência à propagação da voz dentro da boca e do nariz, protege a voz. A série [a, é, ó, ê, i, ô, u] está em impedância crescente e o esforço para vencer a impedância crescente retroalimenta o órgão que faz o esforço, no caso, a musculatura vocal. As vogais [a, é, ó] que são chamadas de vogais abertas têm menor impedância do que as fechadas [ê, i, ô, u]. Escalas e arpejos fazem parte do treinamento e é evidente que todas as vogais devem passar por eles e, de preferência, usar mais a maleabilidade do que a força. Aquecer a voz sempre da maneira mais suave possível. Vou sempre devagar. Há uns dois meses, meu amigão, o grande diretor de teatro, João das Neves<sup>2</sup>, assistiu a um recital meu com a Berenice Menegale<sup>3</sup> e depois que terminou, ele falou comigo assim: “como é que um velho encarquilhado que nem você pode ter uma voz tão jovem?” E o João e eu fizemos trabalhos juntos nos Festivais de Inverno da UFMG. Então, ele sabe perfeitamente que eu sou disciplinado e trabalho. Por que eu trabalho suavemente? Porque eu tenho de ter a paciência de preparar a minha musculatura para a atividade que vou fazer depois. Se eu cantar muito forte, vou cansar.

**Eugênio:** Você não vai se aquecer, vai se queimar.

---

<sup>2</sup> João das Neves (1935 - 2018) foi um dramaturgo, encenador, professor e diretor teatral. Sua obra é extensa e seu trabalho ocupa um importante lugar na história do teatro brasileiro.

<sup>3</sup> Berenice Menegale é musicista, pianista, professora e uma das fundadoras da Fundação de Educação Artística. Faz duo com Eládio há mais de 50 anos, tocando ao piano peças de várias épocas e estilos.

**Eládio:** Muito bem. Não tinha me ocorrido isso, mas vou adotar. Tenho que te pagar direito autoral?

**Eugênio:** De forma alguma.

**Eládio:** Tá bom. Então, explico isso: em geral aqueço a voz em vinte minutos, meia hora, às vezes um pouco mais, isto depende. Eu faço meu horóscopo vocal todos os dias, como está a minha voz hoje e a aceito como ela estiver.

**Eugênio:** Isto é Importante!

**Eládio:** Se a voz estiver difícil, vou ter mais paciência e conseguir o melhor resultado possível. Não vou cair no engodo de tentar conseguir a perfeição.

**Eugênio:** Mas o que é a perfeição, não é?

**Eládio:** Não existe a perfeição. É um conceito muito pessoal. Provavelmente inventado por moralistas que são a gente mais chata que existe no mundo.

**Eugênio:** E a questão do apoio?

**Eládio:** O apoio, em primeiro lugar, você tem que aprender a controlar a saída do ar. Porque o canto é uma coisa extremamente artificial.

**Eugênio:** Sim, a fala também, não é?

**Eládio:** Justamente, a fala também, mas em relação ao canto, não é? Então, você controla a saída do ar. Esse ar que se transforma em voz. Voz que se transforma em palavras. Então, você vai controlar isso. O apoio que você vai procurar é no lugar onde a voz está agindo e fortificada pela ressonância, ou seja, dentro da boca, e dentro da boca no palato duro. Por sinal o palato é uma região muito inervada e tem inclusive nervos que regulam a junção das cordas que oferecem a resistência para que a voz nasça exatamente nas cordas.

**Eugênio:** Então será que estou usando o conceito de apoio equivocadamente? Porque, geralmente, eu penso no apoio, quando me recordo de suas aulas, no uso do diafragma. Talvez eu esteja fazendo uma distorção das suas aulas, com relação ao retesamento do diafragma.



**Eládio:** Não, retesamento não é só do diafragma, mas da musculatura abdominal. O retesamento vai controlar a saída desse ar, mas lembre-se que também a junção das cordas regula a saída desse ar.

**Eugênio:** É verdade!

**Eládio:** Que no caso de fadiga, essa junção não se realiza muito bem. Então, quando a voz está cansada, pelo fato de as cordas não se juntarem bem, você não consegue controlar a saída do ar e aparece o chiado, que é um escapamento do ar que não se transforma em voz.

**Eugênio:** Então, deixe-me rever meus conceitos, porque eu acho isso muito importante: quando falo em apoio, eu não estou falando especificamente desse retesamento.

**Eládio:** É nessa hora que se coloca a voz dentro da boca.

**Eugênio:** Então como você chamaria esse retesamento? Porque, para mim, de alguma forma, seria um apoio, um deslocamento, não seria equívoco?

**Eládio:** Isso, é um apoio também, não é um erro, mas é você se lembrar de que, dentro do conjunto de sensações que constitui esse comportamento, existe a técnica. Então, dentro desse conjunto de sensações, a presença da voz na boca é uma sensação importante. A sensação do retesamento, que é, se você pensar, uma coisa contra a natureza. Porque, no ato respiratório, no ato da ventilação pulmonar, quando você não está cantando nem falando, não há interesse nenhum em segurar o ar dentro do teu corpo.

**Eugênio:** Por isso é artificial.

**Eládio:** Sim, mas é funcional. A palavra artificial tem também um prestígio ruim, é errado.

**Eugênio:** É claro!

**Eládio:** É errado. Há tantos erros na concepção do ser humano, não é?

**Eugênio:** E sobre técnica e expressividade, como é que você vê essa relação?

**Eládio:** Bom, expressão é o resultado de uma atitude que, no caso do canto, por exemplo, você tem um roteiro, que é o texto daquilo que você está cantando. Então, você tem aí a palavra importante dentro de uma frase, a frase importante dentro de uma canção. Então, você se põe

a serviço da significação desse texto. Como esse texto te impressiona, como é que você reage a isso. Tudo isto faz parte, então, do ato de tornar expressivo, comovedor o teu jeito de cantar. Isso exige muito treinamento também. Lembre-se que um texto cantado já é uma interpretação do compositor. É muito interessante você ver, por exemplo, o mesmo texto, no caso de canções, por exemplo, que três compositores diferentes usam o mesmo texto e são reações totalmente diferentes. Vou te dar um exemplo - a canção “Azulão”, por exemplo, do Jayme Ovalle, do Camargo Guarnieri e do Radamés Gnattali, por exemplo, são três canções completamente diferentes, igualmente bonitas, igualmente expressivas.

**Eugênio:** Cabe, talvez, aquela ideia do limite, não é? Que você estava falando.

**Eládio:** Perfeitamente.

**Eugênio:** Bom, Eládio, por último, você gostaria de dar algum recado? Algo específico que seja importante, para além do que você já falou?

**Eládio:** Bom, é importante se lembrar que você precisa se trabalhar, não é apenas trabalhar, mas se trabalhar, isto é, se envolver profundamente naquilo que você faz e conseguir que o teu comportamento, quando você está a serviço desse trabalho, que ele seja consciente. Porque é por meio desse comportamento consciente que você vai chegar a algum resultado. A tua atenção não tem de estar no resultado, o resultado é sempre consequência. Eu fui marinheiro e na marinha aprendi uma coisa que me marcou profundamente. É o seguinte: você está no leme, fazendo o barco atracar. Então é essa a atenção, o controle que vai fazer com que você atraque sem problemas. Não é possível estar no leme fazendo o barco atracar e ao mesmo tempo no cais, esperando que o barco atraque. É por isso que o cantor tem de sentir a sua voz na boca e trabalhar com esse grupo de sensações e não confiar, ficar escravo da audição. Você vê que quando você está cantando sozinho, você ouve tua voz perfeitamente. Mas, se ao cantar entra uma flauta, você já não se ouve tão bem assim; se junto com uma flauta entra um violão, ouve menos... e entra uma bateria, aí você para de ouvir, entende? Tá bom! É isso aí. Adorei você me fazer essas perguntas, fazia tempo que a gente não conversava.

**Eugênio:** É verdade. Gostei muito!

**Eládio:** Estamos aí, às ordens.

**Eugênio:** Eu é que te agradeço enormemente por esta oportunidade.

## Referências

PEREIRA, Eugênio Tadeu. *Aquecimento vocal na prática cênica: múltiplas vozes*. Rio de Janeiro: Synergia, 2019.

PÉREZ-GONZÁLEZ, Eládio. *Iniciação à Técnica Vocal: para cantores, regentes de coros, atores, professores, locutores e oradores*. Rio de Janeiro: E. Pérez-González, 2000.

TOMATIS, Alfred. *L'oreille et la voix - on chant avec son orelle*. Paris: Robert Laffont, 1987.

Entrevista recebida em 24/03/2020 e aprovada em: 02/06/2020.

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

---

<sup>i</sup> Eugênio Tadeu Pereira - Professor da EBA-UFMG nas áreas de Estudos Vocais e Musicais e da Licenciatura da graduação em Teatro e no Prof-Artes; integrante do Serelepe, da ABRACE, do MOCILYC e do MOVMI. Mestre em Educação (FaE-UFMG), Doutor em Artes Cênicas (ECA-USP) e Pós-Doutor pela UMINHO-Portugal. [eugenio.tadeu@yahoo.com.br](mailto:eugenio.tadeu@yahoo.com.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7270775257194395>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8881-396X>

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



# Do Escrutínio à Inquisição: um percurso criativo autoetnográfico

Amanda Gonsales de Araujo <sup>i</sup>

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas/SP, Brasil <sup>ii</sup>

## Resumo - Do Escrutínio à Inquisição: um percurso criativo autoetnográfico

Esse trabalho tem como objetivo relatar um percurso artístico cujos pilares são a voz e o corpo. Através da busca de uma expressão vocal e corporal toca-se em questões existenciais relacionadas à história da artista, e como desdobramento, em camadas mais profundas relacionadas ao inconsciente coletivo. Assim, quanto mais se mergulha em direção à individuação, mais encontra-se com o todo, já que para adentrar os subsolos da humanidade é necessário encontrar os próprios arcabouços. Então, quando o fazer artístico escapa ao intérprete, toca-se o sublime e ele cumpre sua jornada - torna-se instrumento e espelho para a humanidade.

**Palavras-chave:** Voz, Corpo, Processo criativo, Autoetnografia, Inquisição.

## Abstract - From Scrutiny to the Inquisition: a creative journey autoethnography

This work aims to report an artistic path whose pillars are the voice and the body. Through the search for a vocal and corporal expression, one touches on existential issues related to the artist's history, and as an unfolding, in deeper layers related to the collective unconscious. Thus, the further one divides towards individuation, the more one encounters the whole, since to penetrate the subsoils of humanity it is necessary to find the frameworks themselves. Then, when the artistic results escapes the interpreter, the sublime is touched and it fulfills its journey - it becomes an instrument and mirror for humanity.

**Keywords:** Voice, Body, Creative process, Autoethnography, Inquisition.



Figura 01 - Ensaio fotográfico realizado em Paranapiacaba - SP em fevereiro de 2020. Fotografia por Rafael Marques e Direção de arte por Rafael Cavaglyery. Acervo pessoal.

## Um percurso para o interior

Nasci em uma cidade que ocupa o miolo do estado de São Paulo, longe dos burburinhos, dos problemas e também das descobertas que a cidade grande traz. Assim, a pequena cidade tece seus dias intocada, dando-se ao luxo de viver em outros espaços-tempo.

Cresci em uma família provinda de duas realidades bem distintas: a linhagem materna carrega o sangue dos imigrantes italianos e espanhóis que vieram entre o final do século XIX e início do século XX e que fizeram a vida no campo. Do outro lado, na linhagem paterna, a paisagem cotidiana era a cidade e a ferrovia, que proporcionava o deslocamento a quem ousasse tentar a vida na metrópole. Na fazenda, a música caipira tocada no radinho de pilha todo fim de tarde, na hora de fazer a janta. Na cidade, as músicas da “Era do rádio”<sup>1</sup> eram a sonoplastia da vida com cores.

Na linha descendente vieram meus pais, unindo os diferentes mundos: ele concluiu o ensino superior, e ela terminou os estudos no supletivo. Mas havia uma coisa que ignorava classes sociais e que era uma verdade comum na cidade pequena: o Catolicismo.

Foi nesse contexto que, aos oito anos, comecei a frequentar com eles o Caminho Neocatecumenal, um itinerário de formação cristã que originou-se na Espanha na década de 1960 e que foi aceito pela igreja católica através do Papa João Paulo II.

---

<sup>1</sup> A Era do Rádio é o período compreendido entre o auge desse meio de comunicação e o surgimento da televisão, entre os anos 1940 a 1950.

Para ingressar no Caminho, os fiéis deveriam passar pelas catequeses, que aconteciam uma vez ao ano, para depois disso formar-se uma comunidade, onde fariam juntos celebrações da palavra, celebrações eucarísticas, reuniões para estudar os textos bíblicos, convivências que variavam de um a três dias - por vezes em silêncio -, vigílias pascais e a espera do que viria após 30 anos, o batismo no rio Jordão.

Quando criança eu apenas observava, gostava daquilo tudo. As celebrações eram diferentes das missas que ocorriam em todas as igrejas: não havia folhetos, a disposição da assembleia era circular, havia uma mesa no centro, a comunhão era constituída pelo pão ázimo e vinho, os cantos eram em escala menor harmônica e apenas instrumentos acústicos eram utilizados, nesse caso, violões, castanholas e percussão. Tudo era repleto de códigos, símbolos e segredos.

O cantar começou aí, quando ainda era pequena, em uma das vigílias pascais. Havia uma preparação para isso: ensaiávamos muito e nos reuníamos para saber, às vésperas da vigília, quem eram os escolhidos para cantar naquele ano. Dormíamos durante o dia para poder passar a madrugada em claro, e vestíamos as melhores roupas para estar à espera do Messias.



Figura 02 - Vigília pascal do Caminho Neocatecumenal em Scandicci - Itália em abril de 2019.  
Fotografia por Amanda Gonsales. Acervo pessoal.

Cresci fascinada por esses mistérios, e aos 13 anos decidi passar pelas catequeses e adentrar a minha própria comunidade. Deixei o banco de espectadora e as brincadeiras no fundo da igreja para poder ser, em primeira pessoa.

Foi então que, aos 19 anos, passei pelo 2º Escrutínio, um dos “passos” - que se assemelham a “rituais de iniciação” - dentro do Caminho. Neles, o catecúmeno passa por provações em que o desempenho é avaliado pelos catequistas, e a partir disso pode seguir adiante ou não em sua comunidade. Esse “passo” consistia em sentar-se no meio de uma roda, com a comunidade à volta e os catequistas à frente, precedidos por uma cruz dourada. Ali, era preciso dizer todos os pecados.

“Você é aberta à vida?” Essa pergunta ainda ressoa em mim. Sempre soube que o preço da verdade era bem alto, mas numa comunidade cristã, acreditava ser esse o único caminho. “Sim, sou aberta à vida”, respondi. Ali, verdadeiramente pude entender o peso da coroa de espinho. “Prostituta” foi como me chamaram. Então, naquela roda, percebi que precisaria sair do círculo, para começar uma jornada em busca de mim.

Quando alguém se torna um bom cidadão, um filho ou uma filha dedicados, um membro devotado da igreja, da escola e do Estado, um empregado de confiança, um marido ou esposa, pai ou mãe, um profissional ético, as pessoas sentem que podem confiar nessa pessoa e desse modo dedicar-lhe seus mais elevados sentimentos de estima. Pessoas assim falam com clareza pela família, pela comunidade, pelo país e mesmo por toda a humanidade, mas não por elas mesmas. Se indivíduos que adotaram *personas* leais e firmes assim permanecerem inconsciente de sua verdadeira individualidade, essa individualidade mantém-se desconhecida, e eles se tornam meros porta-vozes para as atitudes coletivas com as quais se identificam. Embora isso possa servir aos interesses de uma pessoa até certo ponto - porque, afinal de contas, todos precisam se adaptar à sociedade e a cultura, e porque uma *persona* bem construída é uma vantagem evidente para propósitos práticos de sobrevivência e sucesso social -, esse não é, sem dúvida nenhuma, o objetivo da individuação. Trata-se apenas de um ponto de parada para então iniciar o processo de individuação (Stein, 2020, p. 24).

Sair do círculo significaria afastar-me de um grupo no qual a fronteira entre o que era permitido ou não, em níveis de experiência pessoal, era bem demarcada. Naquele momento, percebi que ao ser a minha própria verdade passaria inevitavelmente por julgamentos, porém isso não me impediu de ultrapassar tal demarcação, pelo contrário, meu eu gritou por sobrevivência, e ela só seria possível se iniciasse o meu processo de individuação.

Esse processo começou na minha ida para a Universidade. O sonho de infância - ser cantora - me levou para a Unicamp, para cursar Música Popular com ênfase em Voz. Durante esse percurso, comecei a notar que a questão da presença cênica e da relação entre corpo e voz me inquietava. Comecei essa busca realizando minha primeira Iniciação Científica, orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Machado do curso de Música Popular - Voz e financiada pelo



PIBIC/CNPq, investigando a relação entre Técnica Alexander<sup>2</sup> e a prática do canto. Após um tempo de aprofundamento teórico e prático nesse assunto, tornou-se cada vez mais cotidiano meu interesse em disciplinas na graduação em Artes Cênicas. Com isso, veio a segunda Iniciação Científica, também orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Machado do curso de Música Popular - Voz e financiada pelo PIBIC/CNPq, na qual investiguei a relação de outras práticas corporais também relacionadas com o canto e a performance do intérprete. Durante esse percurso, que iniciou em 2010, fui contemplada com uma bolsa de estudos do Ministério da Cultura para realizar um intercâmbio na Universidade de Évora, em Portugal. Com isso, no segundo semestre de 2013 embarcaria para o velho mundo. Antes disso, no mesmo ano, apresentei meu primeiro espetáculo que partia de reflexões sobre temas humanos, composto por canções, textos e ações físicas, derivadas de laboratórios corporais dirigidos por um ator<sup>3</sup>. Também fez parte do espetáculo uma bailarina<sup>4</sup>, entrelaçando as linguagens da música, teatro e dança. Nesse primeiro trabalho tratei sobre a temática da memória, sendo ela o que nos resta perante às perdas inerentes à vida. Batizei esse espetáculo como *Há na memória um rio*. Abro parênteses aqui para dizer que seguirei contando o percurso, mas deixarei para abordar o período do intercâmbio mais à frente, sendo ele, o propulsor do processo criativo sobre o qual me debruçarei.



Figura 03 - Espetáculo *Há na memória um rio* realizado no auditório do Instituto de Artes da Unicamp em agosto de 2013. Idealização e atuação por Amanda Gonsales. Direção por Bernardo Berro. Fotografia por Robson Khalaf. Acervo pessoal.

<sup>2</sup> A Técnica Alexander foi criada por Frederick Matthias Alexander, um ator australiano que ao sofrer de uma rouquidão crônica, passou a perceber como a relação psicomotora influenciava todas as suas atividades diárias, e a partir daí, começou a fazer reajustes para curar-se.

<sup>3</sup> Bernardo Berro é ator, Diretor e Produtor teatral formado em Artes Cênicas pela Unicamp e especializado em Dublagem e Locução pela Central Dubrasil de Dublagem.

<sup>4</sup> Natália Alleoni é bacharela e licenciada em Dança e Mestre e Doutora em Artes da Cena pela Unicamp, além de instrutora pelo Sistema Rio Aberto.

Com isso, após esse espetáculo embarquei para o intercâmbio em Portugal e paralelamente desenvolvi minha terceira Iniciação Científica intitulada *O processo arqueológico do intérprete-criador* orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Machado do curso de Música Popular - Voz e financiada pelo PIBIC/CNPq. Aqui, iniciou-se a elaboração do trabalho que desenvolvo nesse momento, pois foi o contato com a cidade alentejana - Évora - que fez ebulir todos os conteúdos essenciais para mim. Nesse momento, eu descobria outra paixão: o processo criativo.

Foi durante uma caminhada em Évora que passei por um sítio arqueológico e deparei-me com a seguinte inscrição: “A arqueologia investiga o passado para compreender o presente”<sup>5</sup>. Algo se moveu em mim. Então, iniciei minha investigação sobre a relação entre a Arqueologia e a criação artística, e encontrei a dissertação de mestrado de Stela Maris Sanmartin, que continha em seu título a frase: “Arqueologia da criação artística”. Foi como um presente, as peças começaram a se encaixar. “Atenta ao presente procuro, acho elementos significativos que, de alguma forma me chamam, me encantam. Junto, coleciono e num determinado momento encontro à forma” (Sanmartin, 2004, p. 16).

Regressando ao Brasil, cinco meses depois, voltava com a mala cheia de objetos, registros em meus cadernos, máquina fotográfica, gravador de voz e tudo aquilo que pudesse materializar e dissecar um pouco mais para mim a magnitude do que tinha vivido. Assim, tive alguns meses para elaborar, com a ajuda de atrizes<sup>6</sup> e uma bailarina<sup>7</sup>, a dramaturgia do que viria a ser o ensaio aberto: as canções, os textos, os objetos, as ações e um aprofundamento na relação entre a voz, o corpo e os conteúdos que iria abordar. Esse trabalho resultou em um ensaio aberto, que fiz como contrapartida à bolsa do Ministério da Cultura<sup>8</sup>, e intitulou-se *Sombras de alguém*.

---

<sup>5</sup> Inscrição encontrada em um painel frente a uma escavação em um sítio arqueológico em Évora, em outubro de 2013.

<sup>6</sup> Ana Piu é atriz, palhaça e pesquisadora. Graduada em Antropologia pela Universidade de Lisboa e Mestra em Antropologia Social pela Unicamp, estudou também na École International du Théâtre Jacques Lecoq em Paris. Leny Góes é graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto e Pós-graduada em Arte Terapia Junguiana pelo Núcleo de Arte e Educação de Campinas.

<sup>7</sup> Aline Pinotti é graduada em Dança pela Unicamp.

<sup>8</sup> Bolsa de intercâmbio e difusão cultural concedida pelo Ministério da Cultura em 2013.



Figura 04 - Ensaio aberto *Sombras de alguém* realizado no Beco das Fadas na Vila São João em Campinas - SP em agosto de 2014. Idealização, atuação e direção por Amanda Gonsales. Fotografia por Léo Lin. Acervo pessoal.

Um ano depois, formava-me em Música, e no recital de formatura contei com um diretor de teatro<sup>9</sup>, professor do departamento de Artes Cênicas da Unicamp, que ajudou a alinhar tudo que queria expressar.

Esse espetáculo intitulou-se *UM OLHAR de lua ATRAVESSADO de nuvens* e foi inspirado na obra *Tu não te moves de ti* da poetisa Hilda Hilst, minha conterrânea. Nesse trabalho associávamos a vida a uma viagem de trem - a cada parada, uma despedida. A morte, a perda, sempre rondando meu imaginário, mas ainda de maneira muito sutil.



Figura 05 - Espetáculo *UM OLHAR de lua ATRAVESSADO de nuvens* realizado no auditório do Instituto de Artes da Unicamp em junho de 2015. Idealização e atuação por Amanda Gonsales. Direção por Mario Santana. Fotografia por Pablo Gea. Acervo pessoal.

<sup>9</sup> Mário Santana (*in memoriam*) era graduado em Ciências Sociais e Mestre em Letras pela UFRJ, além de Doutor em Artes Cênicas pela USP.

Já nesses três espetáculos podiam se notar temas, objetos, ações físicas e até mesmo algumas canções em comum. Havia uma insistência interna para abordar esses conteúdos, mas de fato, a criação artística é como barro, é necessário ir amassando e amassando até ganhar forma. Posso dizer que esse trabalho que compartilho hoje não começou em Évora, começou na minha infância, e leva tempo até que a flor desabroche.

Em suma, minha criação baseava-se em transformar minhas vivências e experiências em arte. Para isso, passava sempre por um longo período de análise do tema a ser tratado, coletando materiais, escolhendo canções, textos que integrariam o roteiro e a estrutura dramaturgica, delineada por ações e símbolos que compunham com o universo em questão. O processo era majoritariamente mental, no sentido de decodificar e organizar temas e conteúdos para depois ir aos laboratórios corporais. Nesse sentido, a criação pela via inconsciente era pouco explorada, limitando à expressividade - tanto com relação aos temas abordados, quanto às possibilidades corporais e sua relação com a voz. Com isso, a fim de me aprofundar nesses aspectos, decidi tentar o ingresso já no final da graduação, no Mestrado em Artes da Cena pela mesma instituição, na área de dança.

Nesse período, meu objeto de estudo foi o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete desenvolvido por Graziela Rodrigues na década de 1980, e que tem como pilar três eixos: “Inventário no corpo”, “Co-habitar com a fonte” e “Estruturação da personagem”. O primeiro eixo consiste em uma profunda escavação interna na qual o intérprete confronta suas raízes, suas memórias e sua relação com a dança. No segundo, o pesquisador vai a campo dentro de algum segmento social ou cultural brasileiro a fim de apreender em seu corpo traços daquela cultura, e assim, encontrar em si resquícios desses corpos brasileiros e catalisar memórias profundas que permeiam o inconsciente coletivo. Depois disso, no último eixo o bailarino coloca-se em trabalho corporal através de laboratórios dirigidos, onde tanto conteúdos pessoais quanto aqueles que emergem através da pesquisa de campo começam a se revelar e traçar minuciosamente uma dramaturgia: qualidades, características, modelagens, sensações e emoções dessa figura vão surgindo e com ela todo o seu imaginário.

Sendo assim, o meu campo escolhido foi a Cultura Caipira, devido a minha proximidade com esse universo. Colheitas de café, Folias de Reis, Encomendação das almas, realizei diversas saídas a campo para poder embrenhar-me com os símbolos, significados, corpos, vozes e temáticas que esse segmento trazia. Alguns me colocaram diante de aspectos da minha família materna, que cresceu na roça. Outros me levavam a conteúdos descobertos

em Évora: o catolicismo e o obscurantismo medieval. As colheitas e folias me aproximavam da minha cidade natal, da menina que cresceu em Jaú, e a Encomenda das almas pulverizava um campo mais amplo, que não ressoava apenas em mim e em lembranças concretas do meu núcleo familiar, mas que tocava em lugares arquetípicos muito mais profundos. Desse modo, durante o processo foi possível elaborar diversos conteúdos pessoais, pois eles se apresentavam a mim inevitavelmente nesses campos e emergiam com força nos laboratórios dirigidos. Porém, surgiam também conteúdos que escapavam a minha alçada, peças que não se acoplavam no quebra-cabeça do *logos*

Toda referência ao arquétipo, seja experimentada ou apenas dita, é perturbadora, isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa do que a nossa. Quando fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram à humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver a mais louca noite. [...] Este é um segredo da ação da arte. O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo, a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista (Jung, 1987, p. 71).

Tais conteúdos arquetípicos que se revelaram durante o processo de criação no Mestrado ficaram armazenados, a fim de serem elaborados mais tarde. A criação desenrolou-se até chegar a uma síntese artística que foi apresentada no dia da defesa. Inúmeros laboratórios, reflexões e processamentos, até chegar a uma narrativa que se intitulou: *IEOA, eu sou aquilo que sou*. O nome da personagem, IEOA, surgiu em um dos laboratórios, que depois se revelou na busca de significados, como a pronúncia vocálica do nome Yahweh<sup>10</sup>. De fato, os conteúdos que surgiam em torno da temática de Cristo (o flagelo, a morte, e a figura materna muito marcante) permaneceram, porém tinham alguma ligação com o campo pesquisado. Já as imagens, modelagens, paisagens e conteúdos que pareciam afastar-se do campo em questão eram postos de lado, tendo em vista as especificidades do método, que tem como um dos pilares a relação do artista com as “brasilidades” que nos habitam.

Dessa maneira, elementos preciosos que brotaram no meu corpo e que dialogavam de alguma maneira com o universo perscrutado em Évora: o medievalismo, as mulheres bruxas, a morte pela fogueira, o grotesco, não encontraram ali um solo fértil para desabrochar, por isso, precisaram adormecer para serem resgatados depois, conjuntamente com tudo aquilo que já

<sup>10</sup> Yahweh é o nome em hebraico do Deus bíblico do antigo Reino de Israel.

havia emergido. *Romaria, um percurso para o interior*, frase que compunha o título de minha pesquisa de Mestrado, apresentou-me parte do caminho. O percurso para o exterior me revelaria a parte que faltava.

Do mesmo modo que o corpo humano apresenta uma anatomia comum, sempre a mesma, apesar de todas as diferenças raciais, assim também a psique possui um substrato comum. Chamei a esse substrato inconsciente coletivo. Na qualidade de herança comum transcende todas as diferenças de cultura e de atitudes conscientes, mas de disposições latentes para disposições idênticas. Assim o inconsciente coletivo é simplesmente a expressão psíquica da identidade da estrutura cerebral independente de todas as diferenças raciais. Deste modo pode ser explicada a analogia, que vai mesmo até a identidade, entre vários temas míticos e símbolos, e a possibilidade de compreensão entre os homens em geral. As múltiplas linhas de desenvolvimento psíquico partem de um tronco comum cujas raízes se perdem muito longe num passado remoto (Silveira, 1981, p. 72).

Caminhar em direção as próprias origens, sejam elas pessoais ou sociais, é estabelecer um percurso conjunto com a humanidade, pois a cada camada que se adentra nessa escavação, regressa-se um pouco mais no tempo e encontra-se signos que já não dizem respeito apenas ao indivíduo mas à humanidade.



Figura 06 - Síntese artística do Mestrado intitulada *IEOA - eu sou aquilo que sou* apresentada no Departamento de Dança do Instituto de Artes da Unicamp em julho de 2017. Atuação por Amanda Gonsales. Direção por Larissa Turtelli. Fotografia por Cliparia. Acervo pessoal.



## Um percurso para o exterior

Voltemos à ida para Évora, o intercâmbio durante a graduação. Ali, deu-se a epifania. Posso dizer que, de fato, o inconsciente pessoal e coletivo embrenharam-se e eu comecei a traçar um percurso artístico essencial, onde já não havia muito controle do que queria dizer. Senti-me como convocada a abordar algo muito maior do que eu mesma.

Desci do táxi na praça do Giraldo, praça central da cidade, no centro histórico. Tirei minha mala vermelha do porta-malas e ali senti: “cheguei em casa”. Subi as escadas do *hostel* que ficaria hospedada e lá a recepcionista, depois de uma breve conversa, disse-me: “Amanda, porque será que você veio parar em uma cidade cercada por muralhas?”, pergunta que não parou de ressoar em mim desde então. Eu parecia já conhecer aquelas vielas, aquelas cores, cada lugar ali, mas sem perder o espanto e o encantamento que cada fragmento daquele lugar me trazia. Sentia-me integrada. Porém, como uma católica fiel, não acreditava em reencarnação, vidas passadas. Mas ali, algo muito grande me tomava e sentia necessidade de tentar minimamente apalpar algo que me escapava ao *logos* e que meus sentidos banhados tentavam absorver.



Figura 07 - Amanda Gonsales caminhando pelas ruas de Évora - Portugal em agosto de 2019.  
Fotografia por Luiz Araujo. Acervo pessoal.



Então, comecei a buscar alguém que pudesse me ajudar a compreender tudo aquilo. Foi assim que a recepcionista do *hostel* indicou-me uma xamã, que atendia num casarão do século XVI atrás da Catedral, a Sé da cidade. Naquele encontro fui mais que depressa querer entender o porquê de tudo aquilo, e ela me disse que não me revelaria, pois eu não poderia suportar rever o que vivi ali. Disse que voltar para Évora, pra mim, era como me olhar no espelho, de novo. Perguntou-me se eu sabia que a Inquisição havia sido forte naquele lugar, e eu, ao ouvir essa palavra - Inquisição - senti um forte aperto no peito. Com vergonha, recusei-me a perguntar-lhe o que era, nunca tinha ouvido falar nisso, tinha na época 21 anos.

Cheguei em casa e iniciei minha pesquisa: Inquisição. De fato, tal acontecimento histórico dialogava profundamente comigo: o episódio na igreja, o julgamento e tantas questões internas, tudo aquilo passava a fazer mais e mais sentido. Naquele momento, sabia que não poderia mais voltar atrás, havia levantado o véu da verdade.

Nos meados do século XVI, em pleno governo henriquino, à porta da Sé se dependuravam as feiticeiras: espantalhos humanos vivos, as carochas de escárnio na cabeça, diabos mordendo sobre a roupa burlesca. Desde as oito horas da manhã de domingo (até que se acabe a missa maior), aí ficavam em cima de uma escada, descalças e em corpo, com rótulos no peito manifestando os seus “delitos”, uma corda em volta do pescoço a apertá-la como se aperta e prende o próprio demônio com quem elas manteriam pacto secreto de sangue quando não conversação carnal. Mas as passadas do Santo Ofício saíam da cidadela. Pela Rua da Selaria desciam à Praça (Praça Grande ou Praça do Giraldo) onde se montava o cadafalso e se acendiam as fogueiras. Espaço de sacrifício. Sacrifícios animais outrora no sagrado do templo romano. Sacrifícios profanos no açougue. Sacrifícios humanos nos cárceres e nas fogueiras dos autos-da-fé (Coelho, 2018, p. 32).

A vergonha e a exposição experienciada na Igreja, me conectava rapidamente a tal evento histórico, que era pautado na tentativa de aniquilação da individualidade à fim de facilitar o exercício do poder sobre o outro.

Assim, passei a registrar tudo que me chamava a atenção. Andava por aí com um caderno de anotações, uma câmera fotográfica e um gravador de voz. Meus passeios eram noturnos, onde o silêncio da madrugada me permitia entrar mais fundo na cidade e seus mistérios. Assim podia estar só, apenas eu e a cidade museu.

Como minha chegada deu-se em setembro, vivi ali os meses de frio. Saía toda coberta pelas ruas a sentir o vento cortar o rosto, gostava dessa sensação. Então sentava ali, para admirar o complexo arquitetônico que se formava com a Catedral, o templo Romano e o Palácio da Inquisição. A parte de trás da Sé sempre me chamava a atenção, seu lado oculto,

escondido, com as marcas do tempo mais proeminentes. Ali eu passava horas escrevendo, observando e sentindo o frio em meu rosto. Foi sentada no banco da praça em que se pode avistar esses três monumentos, que escrevi o que viria a ser a primeira música do meu EP<sup>11</sup> *Sacro*, que nasceria seis anos depois. Sem saber a magnitude de tudo aquilo com o que eu estava lidando, tentava apreender o máximo possível daquilo que não podia trazer na mala: o vento, o escuro, as portas, a muralha, iam entrando no meu corpo, cada milímetro de sensação, a fim de voltar com o corpo cheio e poder dar vazão aqui, em terra firme.

Foi assim que se deu. Regressei em fevereiro de 2014 e comecei a criação para apresentar o ensaio aberto em julho, *Sombras de alguém* sobre a qual explanei anteriormente. Então, passei pelo espetáculo de finalização da graduação *UM OLHAR de lua ATRAVESSADO de nuvens* em 2015, e em 2017 finalizei o mestrado. Após tudo isso, o ofício de cantora pulsava e a pergunta apresentou-se a mim: “E então, o que eu preciso cantar?”. Já havia encontrado o que me mobilizava, meu corpo e meu imaginário estavam repletos de informações que ainda não haviam sido elaboradas. Então, nessa busca de compreender o meu fazer artístico, passei a juntar referências musicais que me atraíam, me mobilizavam, e aos poucos nesse processo, letras e melodias foram surgindo. Havia uma temática em comum: a morte, a figura da bruxa, a Inquisição, o feio, aquilo que não quer e não pode ser visto, o obscuro, o oculto. Foi então que resgatei a música que fiz à frente do templo romano e aos poucos compus outras três, uma delas, um poema de Carlos de Oliveira, poeta português, que resolvi musicar. Então, busquei um arranjador e mostrei a ele as letras, melodias, e as referências musicais que eu havia colecionado. Juntamente com isso apresentei-lhe as fotos da cidade, minhas sensações ali, as temáticas, a Inquisição, a bruxa de Évora - figura folclórica da cidade, entre outros elementos essenciais para mim. O processo de composição e arranjos das músicas se estendeu por aproximadamente oito meses. Paralelo a isso, o figurino também estava sendo feito, com encontros semanais e uma preciosidade ímpar, na qual a figurinista<sup>12</sup> se debruçou sobre a minha temática e navegou por esses mares comigo, envelhecendo, tingindo e desgastando tecidos, criando camadas e texturas a fim de tentar tornar matéria todo o universo simbólico e imaterial que eu lhe apresentava.

Ao finalizar esse processo embarquei para a Itália, em fevereiro de 2019, em busca das minhas raízes italianas e meu direito, por sangue, pela cidadania. Durante esse período

---

<sup>11</sup> EP é a sigla utilizada para referir-se ao termo *Extended play*, que classifica-se como um intermediário entre um single e um álbum, com relação ao número de faixas que variam entre 4 e 6.

<sup>12</sup> Isabel Graciano é graduada em Artes Visuais pela Unicamp.

estudei com a artista italiana Francesca Della Monica, que desenvolveu um método vocal unindo seus conhecimentos de música, teatro, arqueologia e filosofia, a fim de conduzir, através de uma visão antropológica uma busca pelo próprio som e pela própria expressividade, o que me levou a buscar-lhe, a fim de preparar-me para a gravação do disco.

Foram quatro meses de estudo em sua casa em Florença. Acompanhada do piano, mergulhávamos em direção às vogais: suas sonoridades, seus significados e as dificuldades advindas desse processo, que abriam portas para reflexões e busca. Havia começado então, um caminho profundo em direção ao meu próprio som, tentando ao máximo distanciar-me de linguagens e estéticas, buscando a raiz, assim como o fiz com o meu “pra quê” artístico. “É a partir do conceito de arquétipo que Francesca Della Monica evoca a função simbólica das vogais em seus exercícios. Segundo ela, “à medida que cada um de nós vivencia o arquétipo de uma vogal, revelamo-nos de maneira bastante singular” (Vianna, 2014, p. 67).

Após um longo período de trabalho corporal e vocal, era chegado então o momento de unir as coisas, aquilo que havia começado a buscar desde o início da graduação. Então, passei a procurar alguém que pudesse orientar-me nesse caminho. Na verdade, unir as duas linguagens seria um caminho solitário, mas busquei alguém que pudesse me auxiliar na parte corporal focada nesse trabalho. Assim, conheci Yael Karavan, performer israelita que desenvolveu um método de treinamento que une diversas técnicas, a fim de encontrar uma linguagem física contemporânea que ligue o Oriente e o Ocidente, o teatro e a dança. Quando soube do seu trabalho, notei que havia tido um vasto aprofundamento em Butoh, dança que surgiu no Japão pós-guerra buscando a expressão individual de cada corpo que dança. No Butoh também há uma profunda relação com os mortos, algo que mobiliza o meu trabalho. Sendo assim, apresentei a ela minhas canções e meu desejo de construir uma performance a partir disso. Porém, Yael estava em Portugal, e ainda não sabia se pisaria naquelas terras.

Pois bem, como a vida é surpreendente! Saindo da Itália passei um tempo em Berlim, e depois disso fui para a minha jornada na Península Ibérica. Ficaria um tempo entre Portugal e Espanha, e então, não havia oportunidade melhor do que levar Yael à Évora para compartilhar minhas impressões e memórias no lugar de origem delas. Então, caminhamos pela cidade enquanto eu partilhava minhas vivências. Depois disso, fizemos alguns laboratórios corporais, no qual, dentre outras coisas, exploramos as canções e a movimentação corporal impulsionadas pelos quatro elementos - água, terra, fogo e ar. Coincidentemente, meus espetáculos até então, sobre os quais explanei anteriormente, haviam passado pelos quatro

elementos, na sequência - água, fogo, ar e terra. Agora, eu estava em busca do quinto: a essência.

Após o encontro com Yael segui minha jornada em direção à Espanha, onde meu primeiro destino foi Sevilha. Em busca de espetáculos de flamenco, deparei-me com um Museu da cultura judaico Sefardita e ali, algo aconteceu.

Pouco antes de embarcar nessa jornada, vivenciei uma meditação guiada para me conectar com os meus ancestrais. Éramos conduzidos a visualizar um crânio e adentrar pelos seus olhos. Ali, veríamos um campo com um mar de sangue e deixaríamos as imagens virem, livremente. Nessa visualização, vi muitas pessoas ao meu redor nesse mar, nuas. Duas delas, bem delineadas, com a imagem muito nítida e vívida - um homem e uma mulher, com aproximadamente 60 anos. O homem, sorria para mim e colocava em minhas mãos abertas, uma chave. É de se imaginar, que todo esse período no exterior passei buscando compreender e encontrar o que aquela chave queria me dizer. Então, quando chego ao museu, surpresa! Havia muitas delas desenhadas na parede.

A recepcionista me atendeu e perguntou meu nome, e foi logo buscar em seu livro se meus sobrenomes tinham ascendência judaico Sefardita: encontrou todos. Então, perguntei a ela o significado daquelas chaves. Foi aí que ela me levou para uma sala com muitas delas penduradas, e me contou que durante a Inquisição os judeus, perseguidos, trancavam suas casas e fugiam, levando consigo a chave com a esperança de um dia voltar. Assim, algumas famílias ainda detêm essas chaves, passadas de geração em geração como símbolo de resistência e desejo de voltar à terra prometida, no caso, para os Sefarad, a Península Ibérica.

Naquele momento, percebi que de fato não é o artista que escolhe sua obra, ela revela-se aos que estão atentos.

É erado dizer que o artista 'procura' o seu tema. Este, na verdade, amadurece dentro dele como um fruto, e começa a exigir uma forma de expressão. É como um parto... O poeta não tem nada de que se orgulhar: ele não é o senhor da situação, mas um servidor. A obra criativa é a sua única forma possível de existência, e cada uma das suas obras é como um gesto que ele não tem o poder de anular (Tarkovski apud Sanmartin, 2004, p. 99).

Sendo assim, não sei dizer se nesse percurso eu encontrei a Cabala ou se foi ela quem me encontrou. Apenas posso afirmar que a mística do povo judeu estava me inquietando há algum tempo, desde quando soube que a casa em que havia morado em Évora era uma antiga sinagoga e que a residência na Itália havia sido de uma família judia que precisou abandonar o lar durante a segunda guerra. Já que esse universo estava se revelando para mim aproveitei as

portas abertas e fui buscar um cabalista na cidade. Indicaram-me um grande nome, um estudioso da Cabala, e disseram-me que ele morava em Barcelona, cidade na qual eu estaria no dia seguinte, mais uma sincronicidade que levou-me a cumprir minha jornada. Chegando em Barcelona, encontrei-me então com o cabalista e contei a ele minha história. Ele disse-me que o fundador do Caminho Neocatecumenal havia sido seu aluno de cabala, e alegremente constatou: “Que bom que isso aconteceu, afinal, você não podia passar a vida inteira sendo catecúmena. Seja bem vinda, minha irmã judia”. Abraçou-me e eu segui, com mais pistas nas mãos.

Graficamente a palavra Cabala deriva da raiz hebraica Qibel, que significa “receber”. Assim, ela originou o termo hebraico Qabalah (Kabalah), aportuguesado para Cabala, ou Cabalá, que por definição se refere ao recebimento da doutrina “não escrita” que supostamente estaria escondida em nomes e termos bíblicos, alguns deles intraduzíveis para as linguagens desenvolvidas pelos povos do Ocidente, pois remetem a conceitos esotéricos só conhecidos pelo povo de Israel. Dessa forma, entende-se a Cabala como uma tradição oral transmitida de geração a geração por alguns iniciados na mística da religião judaica e que pretende conter as verdades enunciadas por Deus aos profetas de Israel, verdades essas que não foram reveladas na Torá escrita. E nas partes em que essas verdades são recepcionadas nos livros sagrados, elas aparecem cifradas em títulos, nomes e outros termos, cuja transposição para letras e valores numéricos confere a essas verdades diferentes significados só conhecidos pelos iniciados (Rodrigues, 2018, p. 22).

Com a chave nas mãos mas ainda a procura da porta regressei ao Brasil, em setembro daquele mesmo ano, e poucos dias após aterrissar iniciei a gravação do EP. Primeiramente o instrumental e depois a voz, que seria dirigida por Francesca, que chegaria a Campinas.

Os arranjos, compostos para quarteto de cordas, fagote, piano, percussão, violão e flauta, resultaram em dias intensos de gravação. No final do mês, com a chegada de Francesca começamos o trabalho vocal. Foram dois dias de trabalho para gravar as quatro canções. Com o auxílio dos atores Ernani Maletta e Nicola Ciaffoni, fechamos o ciclo, e a obra estava então imortalizada.



Figura 08 - Gravação de voz do EP *Sacro* realizada no estúdio de Victor Oliveira em setembro de 2019. Direção por Francesca Della Monica. Fotografia por Cliparia. Acervo pessoal.

No mesmo mês, coincidentemente, Yael também estaria no Brasil, então, trabalhamos mais um pouco. Nessa altura, começaram a emergir traços da dramaturgia, de modo que o trabalho cênico começou a revelar-se.



Figura 09 - Laboratório corporal realizado no LUME - Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp em setembro de 2019. Direção por Yael Karavan. Fotografia por Cliparia. Acervo pessoal.

Eu sentia necessidade de ampliar mais o escopo do trabalho. Circunscrever-me à Inquisição, à idade média e às bruxas não me parecia um bom caminho, queria ir um pouco mais além. Havia algo nisso tudo que me remetia a Cristo, à maneira como cristalizaram a sua imagem e a da bruxa como opostos, cada uma em uma ponta da corda. Porém, havia um fio que os ligava. Comecei a investigar sobre a semelhança entre um profeta e um bruxo, a relação



entre os milagres e a magia, as mulheres da vida de Cristo, e as características que os definem: um homem, crucificado, filho de Deus, que está no céu. Uma mulher, crucificada, filha do Diabo, que mora no inferno. Será que os opostos não compõem um todo se unificados, porque na verdade, não estão tão distantes assim?

Pares opostos de qualidades são criados à medida que se fazem distinções: em cima/embaixo, adiante/atrás, beleza/feiura, macho/fêmea, bem/mal, tempo/espço, e assim por diante. Ao obter visibilidade e clareza, esses pares solicitam identificações e preferência. A pessoa individual é levada a se identificar com um dos lados do par e se manter distante do outro. Assim, ela chega ao primeiro estágio de definição, em que o self e o outro passam a existir como um par de opostos. E cria-se a sombra (Stein, 2020, p. 21).

Na busca por integrar as partes deixava emergir aspectos daquelas modelagens corporais experimentadas no Mestrado e deixadas de lado, em direção àquilo que ficou nas sombras. Um tônus mais alto, uma tensão nos dedos, os pés como garras, a relação com o solo e as imagens: muita morte e destruição. Além disso, dei passagem também aos conteúdos que foram para a cena na minha defesa: o flagelo e a crucificação, aproximando-me da figura de Cristo e dos sentimentos de desprezo, vergonha, culpa, dor e solidão. Existiria mesmo um abismo entre as milhares de mulheres torturadas e mortas pela Inquisição e o preço que foi pago por Cristo por dizer a verdade? Tantos estas mulheres quanto Cristo foram perseguidos, torturados e mortos, porque ser plenamente é a maior ameaça para uma sociedade repleta de máscaras.

Realmente, o caminho passa pelo crucificado, isto é, por aquele a quem não foi pouco viver sua própria vida e que, por isso, foi elevado à glória. [...] Difícil é dimensionar o nojo daquele que deseja penetrar em sua própria vida. Adoece frente à aversão. Vomita sobre si mesmo. Suas entranhas se revoltam, seu cérebro desfalece. Excogita todo tipo de ardil que lhe possibilite a fuga que nada se compara ao tormento do próprio caminho (Jung, 2013, p. 344).

Assim, fui percebendo que o trabalho estava fundamentado naqueles que foram oprimidos e perseguidos e na integração dos opostos. Com isso, durante os dias do Tríduo Pascal desse ano, ocasionalmente ao tentar alinhar os conteúdos que vinham no corpo com as canções, notei que as letras e as ações físicas me presenteavam com o percurso entre o Natal e o domingo de Páscoa. Percebi que o roteiro já estava desenhado, iniciava no nascimento de Cristo, passava pela quaresma, desembocava na sexta-feira santa, depois no sábado de aleluia e finalizava na páscoa - a ressurreição.

YHWH título da vinheta instrumental do disco que significa o tetragrama sagrado - o impronunciável nome de Deus - marca o ponto inicial, o nascimento, o Natal. Na sequência, a



canção *Noite morta* conduz para a entrada no deserto, a quaresma, o encontro com as sombras, o confronto com o diabo - a parte oculta de nós mesmos. Após a quaresma, a sexta feira santa com *Xácara das bruxas dançando*. O flagelo, a cruz, o sacrifício, a dor, uma alusão a Cristo e à bruxa, levada para a fogueira na Inquisição. *Sigilo* é a canção que relaciona o feminino com a figura da bruxa. Depois da crucificação, no sábado de aleluia, as mulheres preparam o óleo para ungir o corpo de Cristo. Bruxas? Chegando ao túmulo nada encontram. Cristo havia ressuscitado, venceu a morte, fundiu-se à eternidade. *Umbra* é a última canção do espetáculo.

O espetáculo ainda está em construção, e o processo de criação vem se revelando, aos poucos. O fato do lançamento do EP ter acontecido no Natal guardava uma pista que só foi compreendida agora, ao chegar nos conteúdos do roteiro. Nesse momento, corpo e voz embrenham-se em busca de um fazer orgânico e potente, onde essas duas expressões possam provocar-se e alavancar-se simultaneamente. Além disso, esse trabalho se completará com o lançamento de um segundo EP, previsto para o próximo ano. O EP *Sacro* foi lançado no natal de 2019 e seu *single* no dia das bruxas, no mesmo ano. O *single* foi a canção *Sigilo* traduzida para o latim. Para 2021, prepara-se um *single* em aramaico, para ser lançado na sexta-feira santa, e o EP, que se intitulará *Ofício* será lançado na data de Corpus Christi, logo em seguida, unindo as polaridades, assim se concluirá o trabalho: *Sacro-Ofício*.

Existe uma obra necessária, mas escondida e peculiar, uma obra-prima, que tu precisas realizar em segredo por amor aos mortos. Quem nunca consegue chegar a seu campo e o seu vinhedo visíveis, este é seguro pelos mortos que dele exigem a obra de expiação. E antes que não tenha realizado esta, não pode chegar as suas obras exteriores, pois os mortos não lhe permitem. Que se vive com tranquilidade segundo seu desígnio e complete o secreto, para que os mortos se soltem. Não olhes demais para frente, mas para trás e para dentro, para que não deixes de ouvir os mortos (Jung, 2013, p. 307).

Aqui, partilhei um pouco da minha experiência nesse processo de criação, apresentando as sincronicidades, os conteúdos individuais que encontram espelhamento em aspectos sociais, as decodificações em símbolos e arquétipos e a busca por uma identidade vocal e corporal que possa integrar-se e expressar-se plenamente. Assim, encontrei na autoetnografia um paralelo, considerando, segundo Kock, Godoi e Lenzi (2012, p. 03) que “A autoetnografia, por sua vez, representa um gênero da etnografia que aprofunda a pesquisa nas múltiplas lacunas da consciência do indivíduo relacionando-o com o meio em que está inserido através da experiência pessoal”. Com isso, não me debruço, nesse momento, em análises sobre o processo, pois ele ainda está sendo vivido, mas partilho aqui o desejo de assim

o fazer em breve, para que o esmiuçar de uma obra e de um caminho artístico possa trazer novas elucidações e compreensões desse universo tão rico e enigmático que é o processo criativo e a busca pelo som e pelo gesto de cada indivíduo, já que, a cada passo que o ser humano dá em direção a si, o aproxima do lastro da humanidade.

Como foi que Jung chegou à formulação da hipótese do inconsciente coletivo, isto é, da existência de um substrato psíquico comum a todos os humanos? [...] O motivo foi um sonho. Eis o sonho. Ele se acha numa casa desconhecida que, não obstante, era sua casa. Uma casa de dois andares. Inicialmente, encontra-se no andar superior, num salão ornado de belos quadros e provido de móveis de estilo século XVIII. Descendo as escadas, chega ao pavimento térreo onde o mobiliário é medieval e o piso de tijolos vermelhos. Percorre várias peças, explorando a casa até deter-se diante de uma pesada porta. Abre-a e vê degraus de pedra que conduzem à adega. Desce e encontra-se num amplo salão abobadado de aspecto muito antigo. Suas paredes são construídas à maneira dos romanos, e o piso é formado por lajes de pedra. Por entre essas pedras descobre-se uma argola. Puxando-a, desloca-se uma laje, deixando aparecer estreita escada. Descendo ainda, vê-se numa caverna talhada na rocha. Espessa camada de poeira cobre o solo e de permeio, entre fragmentos de cerâmica, descobre ossos espalhados e dois crânios humanos. Para Jung os sonhos são auto descrições da vida psíquica. Sendo assim, interpretou este sonho vendo na casa a imagem de sua própria psique. O consciente estava figurado pelo salão do primeiro andar, cujo mobiliário apresentava-se bem de acordo com a formação cultural do sonhador (filosofias do século XVIII e do século XIX); e o pavimento térreo correspondia às camadas mais superficiais do inconsciente. Quanto mais descia mais se aprofundava em mundos antigos até chegar a uma espécie de caverna pré-histórica. Seria então possível que cada indivíduo trouxesse consigo um lastro psíquico onde estivessem gravados vestígios da história da humanidade em marcas indelévelis? (Silveira, 1981, p. 74).

Tudo começou em Évora. Na verdade, começou na infância, pois é lá onde tudo começa. Cruz e orações preenchem o simbólico na cidade do interior, e os cânticos em menor harmônica numa igreja circular, presenteavam os sentidos. Até que um Escrutínio me apontou o caminho. Subi na cruz. Ali, compreendi o homem com a coroa de espinhos. O veneno tornou-se antídoto - há mistérios cravados no lenho. Passei a escrutinar-me. Não a olhos vistos, no silêncio. Os caminhos sinuosos desembocaram-me em Évora, onde ecos de sons milenares insistem em se repetir. Vi nas janelas, vielas, embaixo das pedras, nos vãos das grades, rastros de mim mesma. Resquícios dos baús do inconsciente que revelam segredos dos antigos povos, que ali, permanecem a sussurrar. A memória, já empoeirada, recorda-se: para despertar os vivos, é preciso cruzar tempos, e ressuscitar os mortos. (Release do EP *Sacro* escrito por Amanda Gonsales).



Figura 10 - Ensaio fotográfico realizado em Paranapiacaba - SP em fevereiro de 2020. Fotografia por Rafael Marques e Direção de arte por Rafael Cavaglyery. Acervo pessoal.

Link para acesso ao canal do YouTube

<https://www.youtube.com/channel/UCMLywPoPXgOhfLKSWWreXpA>

## Referências

- COELHO, António B. **Inquisição de Évora: 1533-1668**. Editorial Caminho. Alfragide, Portugal. 2018.
- JUNG, Carl G. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Editora Vozes. Petrópolis - RJ, 1987.
- JUNG, Carl G. **O livro vermelho - Liber novus**. Editora Vozes. Petrópolis - RJ, 2013.
- KOCK, Klara F. GODOI, Christiane K. LENZI, Fernando C. **Discussão e prática da autoetnografia: um estudo sobre aprendizagem organizacional em uma situação de catástrofe**. Revista Gestão Organizacional. vol. 05 - nº 01, pp. 93-106, dezembro de 2012.
- RODRIGUES, João A. **A Maçonaria e a Cabala**. Madras editora. São Paulo, SP. 2018.
- SANMARTIN, Stela Maris. **Arqueologia da Criação Artística. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento**. Dissertação de mestrado, Unicamp, Instituto de Artes. Campinas, SP. 2004.
- SILVEIRA, Nise da. **Jung - Vida e Obra**. Editora Paz e Terra. São Paulo, SP. 1981.
- STEIN, Murray. **Jung e o caminho da individuação: uma introdução concisa**. Tradução de Euclides Luiz Calloni. Cultrix. São Paulo, SP. 2020.
- VIANNA, Ana F. H. **A Arqueologia do Trabalho Vocal proposto por Francesca Della Monica**. Dissertação de Mestrado, UFMG, Instituto de Artes, 2014.

Relato recebido em 15/05/2020 e aprovado em 04/06/2020.

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

---

<sup>i</sup> Amanda Gonsales de Araujo - é graduada em Música Popular (Voz) e Mestre em Artes da Cena (Dança) pela Unicamp, tendo feito um intercâmbio durante a graduação, para a Universidade de Évora em Portugal. Tendo como foco a relação entre voz - movimento e processos criativos autoetnográficos, Amanda lança seu primeiro trabalho intitulado "Sacro" que desdobra-se em EP e performance, fruto de um longo período de pesquisas, processos criativos e vivências com artistas que investigam temas em comum. [amandagonsalesdearaujo@gmail.com](mailto:amandagonsalesdearaujo@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4992722935996882>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4478-4188>

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



# Radiofonias: Espaço de Invenções Sonoras para Escutas Expandidas

Daiane Dordete <sup>i</sup>

Maria Raquel da Silva Stolf <sup>ii</sup>

Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros <sup>iii</sup>

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil <sup>iv</sup>

## Resumo - Radiofonias - Espaço de Invenções Sonoras para Escutas Expandidas

O Programa de Extensão RADIOFONIAS é realizado desde 2015 no Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). RADIOFONIAS propõe-se enquanto espaço de experimentação, veiculação e arquivo de invenções sobre voz, arte sonora, música experimental, entre outros projetos sonoros, vocais e musicais, com o objetivo de estimular uma escuta expandida. Busca-se a difusão e a contextualização estética, histórica e social de produções sonoras artísticas alternativas às produções hegemonicamente veiculadas em rádios comerciais e educativas.

**Palavras-chave:** Radiofonias, Arte Sonora, Voz, Radioarte, Música Experimental.

## Abstract - Radiofonias - Space of Sound Inventions for Expanded Listenings

RADIOFONIAS Extension Program has been held since 2015 at the Arts Center (CEART) of State's University of Santa Catarina (UDESC). RADIOFONIAS proposes itself as a space for experimentation, broadcast and archive of inventions on voice, sound art, experimental music, among other sound, vocal and musical projects, with the aim of stimulating an expanded listening. It aims to disseminate and to contextualize the esthetical, historical and social elements of artistic sound productions that are alternative to the productions hegemonically broadcast on commercial and educational radio stations.

**Keywords:** Radiofonias, Sound Art, Voice, Radioart, Experimental Music.

## Introdução

O Programa de Extensão RADIOFONIAS é realizado desde 2015 no Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). RADIOFONIAS propõe-se enquanto espaço de experimentação, veiculação e arquivo de invenções sobre voz, arte sonora, música experimental, entre outros projetos sonoros, vocais e musicais, com o objetivo de estimular uma escuta expandida.

Busca-se a difusão e a contextualização estética, histórica e social de produções sonoras artísticas alternativas às produções hegemonicamente veiculadas em rádios comerciais e educativas. O Programa de Extensão envolve três ações:

1. **Radiofonias na Rádio**, que veicula semanalmente a produção artística discente e docente da UDESC e de outras/os artistas, músicas/os, compositoras/es e poetas na programação da Rádio UDESC-Florianópolis (FM 100.1), tendo também programas produzidos em colaboração com pesquisadoras/es e artistas convidadas/os;
2. **Acervo Radiofonias**, que propõe a construção de um acervo de arte sonora, música experimental, poesia sonora, paisagem sonora, radioarte, radioteatro, experimentações sonoro-vocais, dentre outros trabalhos sonoros e musicais veiculados no programa de rádio RADIOFONIAS, disponibilizando-o para pesquisa e consulta no projeto *sala de leitura | sala de escuta* (projeto coordenado pelas professoras Raquel Stolf e Regina Melim no DAV-CEART-UDESC) e na web (<https://www.mixcloud.com/radiofonias/>);
3. e **Teia Radiofônica**, projeto que visa à realização de oficinas, performances e palestras, propondo promover o intercâmbio entre pesquisadoras/es de arte sonora, música e teatro, e a produção de peças radiofônicas. A equipe central do Programa de Extensão RADIOFONIAS é composta pelas/os professoras/es Dra. Daiane Dordete (Artes Cênicas), Dr. Guilherme Sauerbronn (Música) e Dra. Raquel Stolf (Artes Visuais), que atualmente também é a coordenadora geral do



programa. Em 2020, o Programa de Extensão conta com o apoio do bolsista Carlos Filho e da bolsista Valdete Santos, e com as colaborações de Álisson Fernandes, Ana Kanzaki, Camila Werling, Carlos Eduardo Oliveira, Djuly Gava, Franciele Favero, Gabriela Pereira do Vale Pereira, Igor Lemos Moreira, João Pedro Villas Boas, Manuela Valls, Mariana Berta, Matheus Abel, Matheus da Rosa Guimarães, Márcia Ramos, Marcio Fontoura, Marcos Gorgatti, Michal Kirschbaum, Priscila Costa Oliveira, Rachel Lima e Rafael Pedro da Costa. RADIOFONIAS conta com o apoio do Laboratório de Som e Tecnologia do Departamento de Música, do LabPPGMUS, do Laboratório Integrado Multimídia, da Sala de leitura | Sala de escuta do Departamento de Artes Visuais, além da parceria com a Rádio UDESC - Florianópolis e com o Programa de Extensão Guardar Canções: história, memória e acervos musicais, coordenado pela professora Dra. Márcia Ramos, da UDESC-FAED. Patrocínio: Edital PAEX-PROCEU UDESC. Contato: [radiofonias.udesc@gmail.com](mailto:radiofonias.udesc@gmail.com);

## Introduction

RADIOFONIAS Extension Program has been held since 2015 at the Arts Center (CEART) of State's University of Santa Catarina (UDESC). RADIOFONIAS proposes itself as a space for experimentation, broadcast and archive of inventions on voice, sound art, experimental music, among other sound, vocal and musical projects, with the aim of stimulating an expanded listening.

It aims to disseminate and to contextualize the esthetical, historical and social elements of artistic sound productions that are alternative to the productions hegemonically broadcast on commercial and educational radio stations. The Extension Program involves three actions:

1. **Radiofonias at Radio**, which broadcasts weekly the artistic production of UDESC's students and teachers and from other artists, musicians, composers and poets in the programming of Rádio UDESC-Florianópolis (FM 100.1) , also broadcasting programs produced in collaboration with invited researchers and artists;



2. **Radiofonias Archive**, which proposes the construction of an archive of sound art, experimental music, sound poetry, sound landscape, radio art, radio theater and sound-vocal experiments projects, among other sound and musical works broadcast on the radio program RADIOFONIAS, making them available for research and consultation at reading room | listening room (project coordinated by professors Raquel Stolf and Regina Melim at DAV-CEART-UDESC) and on the web (<https://www.mixcloud.com/radiofonias/>);
3. and **Radiophonic Web**, a project with workshops, performances and lectures to promote the exchange between researchers of sound art, music and theater, and the production of radio plays. The central team of the RADIOFONIAS Extension Program is composed by the professors Dr. Daiane Dordete (Performing Arts), Dr. Guilherme Sauerbronn (Music) and Dr. Raquel Stolf (Visual Arts), who is currently also the general coordinator of the program. In 2020, the Extension Program has the support of Carlos Filho and Valdete Santos as scholarships, and the collaboration of Álisson Fernandes, Ana Kanzaki, Camila Werling, Carlos Eduardo Oliveira, Djuly Gava, Franciele Favero, Gabriela Pereira do Vale Pereira, Igor Lemos Moreira, João Pedro Villas Boas, Manuela Valls, Mariana Berta, Matheus Abel, Matheus da Rosa Guimarães, Márcia Ramos, Marcio Fontoura, Marcos Gorgatti, Michal Kirschbaum, Priscila Costa Oliveira, Rachel Lima and Rafael Pedro da Costa. RADIOFONIAS has the support of the Sound and Technology Laboratory of the Music Department, of LabPPGMUS, of the Integrated Multimedia Laboratory, of the Reading Room | Listening Room of the Visual Arts Department, in addition to the partnership with Rádio UDESC - Florianópolis and with the Saving Songs Extension Program: history, memory and musical collections, coordinated by Professor Dra. Márcia Ramos, from UDESC-FAED. Sponsorship: PAEX-PROCEU UDESC. Contact: [radiofonias.udesc@gmail.com](mailto:radiofonias.udesc@gmail.com);

## Programas para Publicação na Revista Voz e Cena



Figura 01 - Logo Radiofonias: Anna Stolf

GREVE GERAL / GRAVE GERAL #3

**Sinopse:** terceira peça da série radiofônica composta por fragmentos de registros sonoros da Greve Geral de 14 de junho de 2019, em Florianópolis, Ilha de Santa Catarina, com textos de criação coletiva.

**Ficha Técnica:** gravação dos áudios da Greve Geral de Helder Martinovsky e Raquel Stolf; Vozes dos informes: Carlos Filho, Carolina Moraes, Manuela Valls, Marcos Gorgatti, Mariana Berta, Matheus Abel, Priscila Costa Oliveira, Rachel Lima e Silva, Raquel Stolf, Silfarlem Oliveira; Roteiro: Raquel Stolf; Edição: Carlos Filho e Raquel Stolf.

**Disponível em:**

<https://www.mixcloud.com/radiofonias/radiofonias-greve-geral-grave-geral-3/>

## PROGRAMA CIPS

**Sinopse:** colagem de trechos de programas do acervo RADIOFONIAS (<https://www.mixcloud.com/radiofonias/>), veiculados entre 2017 e 2019, com excertos de obras de Silvio Ferraz, Ricardo Aleixo, Mariana Bertha, Augusto e Cid Campos. Este programa foi especialmente composto para apresentação (comunicação oral) no I CIPS: Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades - Poderes do Som, realizado em 2019 na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC.

**Ficha Técnica:** Roteiro e edição: Guilherme Sauerbronn.

**Disponível em:**

<https://www.mixcloud.com/radiofonias/radiofonias-programa-cips-guilherme-sauerbronn/>

## Referências

PROGRAMA GREVE GERAL / GRAVE GERAL #3, RADIOFONIAS. Roteiro: Raquel Stolf. Edição: Carlos Filho e Raquel Stolf. Disponível em:

<https://www.mixcloud.com/radiofonias/radiofonias-greve-geral-grave-geral-3/>

PROGRAMA CIPS, RADIOFONIAS. Roteiro e edição: Guilherme Sauerbronn. Disponível em: <https://www.mixcloud.com/radiofonias/radiofonias-programa-cips-guilherme-sauerbronn/>

Registro Audiovisual recebido em 15/05/2020 e aprovado em 02/06/2020.

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

---

<sup>i</sup> Daiane Dordete - Professora Associada IV do Departamento de Artes Cênicas da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, na área de voz/interpretação, e do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Diretora de Extensão, Cultura e Comunidade do Centro de Artes da UDESC (gestão 2017-2021). Doutora e Mestre em Teatro pela UDESC. Bacharela em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela FAP - Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR). Foi conselheira Estadual de Cultura de Santa Catarina na representação da FECATE - Federação Catarinense de Teatro, entre os anos de 2017 e 2019. É membra do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Florianópolis, representando a UDESC (2019-2021). É membra da Comissão de Avaliação de Incentivo à Cultura - CAIC, de Florianópolis, representando a UDESC. É membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). É atriz, diretora, dramaturga, contadora de histórias e poeta. Pesquisa nas áreas de voz, atuação, performance, teatro performativo, teatro narrativo, contação de histórias, teatro feminista, teoria crítica feminista e estudos de gênero. [daiane.jacobs@udesc.br](mailto:daiane.jacobs@udesc.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8276622184215109>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3145-8017>

<sup>ii</sup> Maria Raquel da Silva Stolf - Possui Doutorado e Mestrado em Artes Visuais (Poéticas Visuais) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. É professora associada nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, coordenando o grupo de pesquisa Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais (UDESC/CNPq) junto com Regina Melim, sendo também pesquisadora do grupo Veículos da Arte (UFRGS/CNPq). Menção Honrosa no Prêmio Capes de Tese Edição 2012, na área de Artes/Música, com a pesquisa de doutorado Entre a palavra pênsl e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras], com orientação de Hélio Ferverza. Vem participando de várias exposições, propostas e eventos artísticos, individuais e coletivos. Coordena desde 2006 o selo Céu da boca, pelo qual vem editando suas publicações impressas e sonoras, como: Mar paradoxo (2013-2016), Troca de sabonetes (2013), Assonâncias de silêncios [coleção] (2007-2010), FORA [DO AR] (2002-2004), Lista de coisas brancas - coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas (2001). Co-editou a Revista Recibo 33 com ruído, com Traplev, em 2012, e a publicação PLUVIAL FLUVIAL, com Claudia Zimmer, em 2013. Vem propondo e coordenando publicações experimentais coletivas no CEART-UDESC, como os projetos Anecoica (2014-2018), Sofá (2003-2011), a publicação Membrana (2005-2013), entre outras participações em projetos de publicações, como Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas (org. Edith Derdyk, Ed. Senac São Paulo, 2013), Cadernos de desenho (org. Aline Dias, Corpo Editorial, 2010) e Ciranda (org. Paulo Silveira, Ed. UFRGS, 2005). Tem experiência na área de Artes e vem investigando processos de escrita, experiências de silêncio e situações de escuta na construção de projetos, proposições e publicações e suas articulações/desdobramentos em desenhos, fotografias, textos, vídeos, instalações, micro-intervenções sonoras e ações. Contatos: <http://www.raquelstolf.com> e <http://soundcloud.com/raquelstolf> - [raquel.stolf@gmail.com](mailto:raquel.stolf@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5013920052280092>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4855-7978>

<sup>iii</sup> Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros - Possui graduação em Música Bacharelado em Instrumento Piano pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (1994), Mestrado em Música em Instrumento Piano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (1998) e Doutorado em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2005). É professor associado na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, onde orienta trabalhos de mestrado e doutorado e coordena projetos de pesquisa. Tem vasta experiência como camerista e desenvolve pesquisa nas áreas de análise musical, estética e interpretação musical, abordando os seguintes temas: piano, análise musical, Schenker, Ernst mahle, harmonia, estética, música de salão. Em 2017 lançou, juntamente com o violoncelista Hugo Pilger, o CD A Integral para Violoncelo e Piano de Ernst Mahle, que veio a ser premiado em 2019 no Prêmio Açorianos (RS) nas categorias: melhor CD erudito, melhor intérprete (Hugo Pilger), melhor compositor (Ernst Mahle). Foi editor da revista DAPesquisa (2009 a 2013) e atualmente é membro do corpo editorial da revista Debates (UNIRIO), editor convidado do Art Reseach Journal e editor da revista Orfeu, do PPGMUS-UDESC. [guisauer@gmail.com](mailto:guisauer@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0928911541407685>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7887-8807>

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



# DeBanda

César Lignelli <sup>i</sup>

Victor Hugo Correa Silveira <sup>ii</sup>

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil <sup>iii</sup>

## Resumo - DeBanda

Consiste em um compilado de imagens, textos e links (para vídeos, outras publicações, dramaturgia e partituras completas) relativos ao espetáculo DeBanda (2017-2019) de César Lignelli e João Lucas com direção coletiva de Lignelli, Lucas, Sulian Vieira e Gil Roberto. As apresentações do DeBanda foram realizadas em teatros, praças, feiras e ruas do Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai, Chile, Peru e Singapura. Também são disponibilizados detalhes do funcionamento da máquina sonora SerBanda com seus 23 instrumentos, idealizada e construída para o DeBanda por Lignelli. Ainda há uma sessão em que é proposta uma síntese da produção pictórica em aquarela e óleo realizada por Fred Chaves durante os processos de ensaio do espetáculo em 2017.

**Palavras-chave:** DeBanda, máquina sonora, homem banda, performance, teatro.

## Abstract - DeBanda

It consists of a compilation of images, texts and links (for videos, other publications, dramaturgy and complete scores) related to the show DeBanda (2017-2019) by César Lignelli and João Lucas with collective direction by Lignelli, Lucas, Sulian Vieira and Gil Roberto. DeBanda's presentations were held in theaters, squares, fairs and streets in Brazil, Argentina, Paraguay, Uruguay, Chile, Peru and Singapore. There are also details on the operation of the SerBanda sound machine with its 23 instruments, designed and built for DeBanda by Lignelli. There is still a session in which it is proposed a synthesis of the pictorial production in watercolor and oil carried out by Fred Chaves during the process of rehearsing the show in 2017.

**Keywords:** DeBanda, sound machine, one man band, performance, musical theatre.





# DeBanda



# SUMÁRIO

MÍDIAS.....	274
MÍDIAS SOCIAIS.....	275
VIDEOGRAFIA.....	276
FOTOGRAFIA.....	277
PUBLICAÇÕES.....	278
ENTREVISTA.....	279
REALESE & CLPING.....	280
SINOPSE DO ARTISTA.....	281
O ESPETÁCULO.....	282
DEBANDANDO (AMÉRICA DO SUL).....	288
BRASIL.....	289
PARAGUAI/URUGUAI.....	290
ARGENTINA.....	291
CHILE.....	292
PERU.....	293
DEBANDANDO NAS FEIRAS.....	294
MÁQUINA SONORA.....	299
DEBANDANDO NAS GALERIAS.....	304
DESSONANDO.....	305
DISSECANDO.....	306
DELIRANDO.....	307
DEPANDANDO.....	308
DESALMANDO.....	309
INFORMAÇÕES TÉCNICAS , , ,.....	310
DRAMATURGIA/PARTITURA COMPLETA.....	311
RIDER TÉCNICO.....	312
FICHA TÉCNICA.....	313
CONTATOS.....	314





MÍDIAS





# MÍDIAS SOCIAIS

SITE:

[HTTPS://ESPETACULODEBANDA.WIXSITE.COM/DEBANDA/PROJETO](https://espetaculodebanda.wixsite.com/debanda/projeto)

FACEBOOK:

[HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/ESPETACULODEBANDA/](https://www.facebook.com/espetaculodebanda/)

INSTAGRAM:

[HTTPS://WWW.INSTAGRAM.COM/ESPETACULODEBANDA/?HL=PT-BR](https://www.instagram.com/espetaculodebanda/?hl=pt-br)





# VIDEOGRAFIA

## DEBANDA COMPLETO

[HTTPS://YOUTU.BE/SC4wBSp0TMw](https://youtu.be/SC4wBSp0TMw)

## DEBANDA EM DEMONSTRAÇÃO MÁQUINA IMPOSSÍVEL

[HTTPS://YOUTU.BE/9ApUEx9HTw4](https://youtu.be/9ApUEx9HTw4)

## DEBANDA EM ANCAHUASÍ NO PERÚ

[HTTPS://YOUTU.BE/oQJ7rI8RzRE](https://youtu.be/oQJ7rI8RzRE)

## DEBANDA PELAS CIDADES ( AMÉRICA DO SUL )

[HTTPS://YOUTU.BE/s44BNP9S0WA](https://youtu.be/s44BNP9S0WA)

## DEBANDA DEVANEANDO

[HTTPS://YOUTU.BE/PLMDotI-798](https://youtu.be/PLMDotI-798)

## DEBANDANDO NAS FEIRAS (TEASER) - TAGUATINGA

[HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/ESPETACULODEBANDA/VIDEOS/449696025862947/?t=14](https://www.facebook.com/espetaculodebanda/videos/449696025862947/?t=14)

## DEBANDANDO NAS FEIRAS (TEASER) - SAMAMBAIA

[HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/ESPETACULODEBANDA/VIDEOS/623075268183110/?t=5](https://www.facebook.com/espetaculodebanda/videos/623075268183110/?t=5)

## DEBANDANDO NAS FEIRAS (TEASER) - SÃO SEBASTIÃO

[HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/ESPETACULODEBANDA/VIDEOS/1211584772381969/?t=0](https://www.facebook.com/espetaculodebanda/videos/1211584772381969/?t=0)





# FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIAS PARA DIVULGAÇÃO:



LINK HQ



LINK HQ



LINK HQ



LINK HQ



LINK HQ

ALBÚM DE FOTOGRAFIAS DEBANDA(GOOGLEDRIVE):

[HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/DRIVE/U/1/FOLDERS/15LTTLUKGVJJUCS1Ip8V0R03MVQ30EL5M](https://drive.google.com/drive/u/1/folders/15LTTLUKGVJJUCS1Ip8V0R03MVQ30EL5M)



# PUBLICAÇÕES

DeBanda e a máquina contemporânea ( Artigo [ISSN 2447-2484] )

<http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20645/19031>

DeBanda ( Catálogo Português [ISBN 978-85-94107-05-3] )

[https://issuu.com/espetaculodebanda/docs/catalogo\\_debanda\\_portugues?fbclid=IwAR1IFv-jlTnLJxCSf9bxTu7P7S4ujYZ\\_QLmI5\\_JgSNawQbxWuwGrBcUV7M](https://issuu.com/espetaculodebanda/docs/catalogo_debanda_portugues?fbclid=IwAR1IFv-jlTnLJxCSf9bxTu7P7S4ujYZ_QLmI5_JgSNawQbxWuwGrBcUV7M)

DeBanda ( Catálogo Espanhol [ISBN 978-85-94107-04-6] )

[https://issuu.com/espetaculodebanda/docs/catalogo\\_debanda\\_espanhol?fbclid=IwAR3lee19tLMQXdcfTPoOCcB5fu0XjL3si9DImOQlyCXbvtqkMIVS103TK1U](https://issuu.com/espetaculodebanda/docs/catalogo_debanda_espanhol?fbclid=IwAR3lee19tLMQXdcfTPoOCcB5fu0XjL3si9DImOQlyCXbvtqkMIVS103TK1U)





# ENTREVISTAS

## DEBANDA RÁDIO NACIONAL

[HTTP://RADIOS.EBC.COM.BR/ESPACO-ARTE/2019/07/MUSICO-ATOR-CESAR-LIGNELLI-CIRCULA-POR-FEIRAS-DO-DF-TOCANDO-MAQUINA-MUSICAL-DE](http://radios.ebc.com.br/espaco-arte/2019/07/musico-ator-cesar-lignelli-circula-por-feiras-do-df-tocando-maquina-musical-de)

## DEBANDA JORNAL METRÓPOLES

[HTTPS://WWW.METROPOLES.COM/ENTRETENIMENTO/TEATRO/ARTE-NO-DNA-CESAR-E-ESTELA-LIGNELLI-LEVAM-TEATRO-E-MUSICA-POR-TODO-DF](https://www.metropoles.com/entretenimento/teatro/arte-no-dna-cesar-e-estela-lignelli-levam-teatro-e-musica-por-todo-df)

## DEBANDA UNB TV

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=JNOIGX0SARI&FEATURE=PLAYER\\_EM-BEDDED&FBCLID=IWAR3AI73S1L1NDH4IIDDC5UH0E38oNf0CERpuVSoV4D1XP1WTB9B0E1wPKJ4](https://www.youtube.com/watch?v=Jn0IGX0sari&feature=player_embedded&fbclid=IwAR3Ai73S1L1NDH4iIdDC5UH0E38oNf0CERpuVSoV4D1XP1WTB9B0E1wPKJ4)

## DEBANDA CADERNO CULTURA CORREIO BRAZILIENSE

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=JNOIGX0SARI&FEATURE=PLAYER\\_EM-BEDDED&FBCLID=IWAR3AI73S1L1NDH4IIDDC5UH0E38oNf0CERpuVSoV4D1XP1WTB9B0E1wPKJ4](https://www.youtube.com/watch?v=Jn0IGX0sari&feature=player_embedded&fbclid=IwAR3Ai73S1L1NDH4iIdDC5UH0E38oNf0CERpuVSoV4D1XP1WTB9B0E1wPKJ4)





# RELEASE & CLIPPING

## RELEASE

[HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/DRIVE/FOLDERS/1G0z0z-rvMBQeG9ANXS-LxahYJhZrjKA8N?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1G0z0z-rvMBQeG9ANXS-LxahYJhZrjKA8N?usp=sharing)

## CLIPPING

[HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/DRIVE/FOLDERS/1F6QV6dF49WRWF0HCiMG-cPMuPXy49LCF5?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1F6QV6dF49WRWF0HCiMG-cPMuPXy49LCF5?usp=sharing)





# SINOPSE DO ARTISTA

ATOR, DIRETOR MUSICAL E PROFESSOR DE VOZ E PERFORMANCE DO DEPARTAMENTO ARTES CÊNICAS (CEN) E DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (PPGAV) E DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPG-CEN) DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. PÓS-DOCTOR PELO PROGRAMA AVANÇADO DE CULTURA CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (2014 - 2015). É DOCTOR EM EDUCAÇÃO E COMUNICAÇÃO, FE/UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (2011); MESTRE EM ARTE E TECNOLOGIA NA LINHA DE PESQUISA PROCESSOS COMPOSICIONAIS PARA A CENA, IDA/UNB (2007). LÍDER DO GRUPO DE PESQUISA VOCALIDADE & CENA (CNPQ DESDE 2003). MEMBRO DA VASTA VOICE AND SPEECH TRAINERS ASSOCIATION (DESDE 2016). AUTOR DO LIVRO SONS E(M) CENAS (2014), COORGANIZADOR DO LIVRO PRÁTICAS, POÉTICAS E DEVANEIOS VOCAIS (2019) E AUTOR DE INÚMEROS ARTIGOS PUBLICADOS EM PERIÓDICOS QUALIFICADOS. PESQUISA E ORIENTA TEMAS QUE ENVOLVAM SONORIDADES, ESTÉTICAS E PEDAGOGIAS. PALAVRA FALADA E CANTADA. GLOSSOLALIAS. VOCALIDADES E EDUCAÇÃO. VOCALIDADES E MOVIMENTO. VOCALIDADES E TECNOLOGIAS. VOCALIDADES E CULTURA. SONOPLASTIA. MÚSICA DE CENA. MÚSICA CÊNICA. DESENVOLVE COM RECORRÊNCIA PRODUÇÕES ESTÉTICAS EM PARCERIAS COM OS GRUPOS DE TEATRO COMO DESVIO, SUTIL ATO, ALAÇA, TEATRO DO CONCRETO E TRUPE DOS ARGONAUTAS.





# O ESPETÁCULO

EM ANDAMENTO DESDE 2015, DEBANDA É FRUTO DE PESQUISAS QUE ENVOLVEM DESDE A CONCEPÇÃO E CONSTRUÇÃO DE UMA MÁQUINA MUSICAL - QUE CONCENTRA 23 INSTRUMENTOS E INÚMEROS APETRECHOS ACOPLADOS AO CORPO DO ARTISTA - , A PRÁTICA INTENSA COM O INSTRUMENTO A FIM DE CONSEGUIR TOCÁ-LO, A REALIZAÇÃO DE AJUSTES RELATIVOS À PRECISÃO, À EQUALIZAÇÃO, À MICROFONAÇÃO E À DURABILIDADE DELE, ATÉ O DESENVOLVIMENTO E ENSAIO DOS NÚMEROS INTERPRETADOS, TOCADOS E CANTADOS EM DIÁLOGO COM O PÚBLICO E TRANSFORMADOS A PARTIR DO CONTATO COM AS PESSOAS. NÃO SE SABE EXATAMENTE DE ONDE VEM NEM A QUE TEMPO PERTENCE. A FIM DE AGLOMERAR OLHARES, SORRISOS E DEMAIS AFETOS DE QUEM ENCONTRA, FAZ FUNCIONAR SEUS ARTIFÍCIOS SONORO-MUSICAIS E DE OUTRAS PERSONAS. ASSIM CANTA SUAS HISTÓRIAS, QUE, ATRAVESSADAS POR OUTRAS, SE TORNAM NOSSAS NO AQUI E AGORA. ATUALMENTE, A EQUIPE DE CRIAÇÃO É FORMADA POR CINCO PROFESSORES DO CURSO DE ARTES CÊNICAS DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, UM PROFESSOR DE AUDIOVISUAL DO IF (RECANTO DAS EMAS), OUTRO DE ARTES VISUAIS DO IFG (VALPARAÍSO), 2 DOUTORANDOS DO PPGARTE/UNB, UM DISCENTE EGRESSO DO PPGCEN E UM BOLSISTA DE EXTENSÃO. O PROJETO VEM SENDO DESENVOLVIDO NO ÂMBITO DO GRUPO DE PESQUISA VOCALIDADE & CENA (CNPQ) E DO PROJETO DE EXTENSÃO SONS E(M) CENAS. NESTE PERCURSO, FORAM REALIZADAS 35 APRESENTAÇÕES EM 6 PAÍSES DA AMÉRICA DO SUL - BRASIL, PERU, PARAGUAI, URUGUAI, ARGENTINA E CHILE (2017-2018), UMA APRESENTAÇÃO EM SINGAPURA (2017) PARTICIPAÇÕES EM INÚMEROS FESTIVAIS E TEMPORADAS NAS FEIRAS E TEATROS DE BRASÍLIA (2018-2019). EM 2020 SERÁ APRESENTADO REMOTAMENTE EM INÚMERAS ESCOLAS PÚBLICAS DO DISTRITO FEDERAL.

DEBANDA TORNOU-SE UMA ESPÉCIE DE ANDARILHO ACUMULADOR QUE, POR ORA, CONCENTRA CARACTERÍSTICAS TURVAS EM MEIO À SUA TRANSLUCIDEZ. ACUMULA MEMÓRIAS. NÃO SE SABE EXATAMENTE DE ONDE VEM NEM A QUE TEMPO PERTENCE. A FIM DE AGLOMERAR OLHARES, SORRISOS E DEMAIS AFETOS DE QUEM ENCONTRA, FAZ FUNCIONAR SEUS ARTIFÍCIOS SONORO-MUSICAIS E DE OUTRAS PERSONAS. ASSIM, CANTA SUAS HISTÓRIAS, QUE, ATRAVESSADAS POR OUTRAS, SE TORNAM NOSSAS NO AQUI E NO AGORA.

ATUALMENTE, A EQUIPE DE CRIAÇÃO É FORMADA POR CINCO PROFESSORES DO CURSO DE ARTES CÊNICAS DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, POR UM PROFESSOR DO CURSO DE ARTES VISUAIS DO INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS E POR TRÊS DOUTORANDOS (PPG-ARTE/UNB). O PROJETO VEM SENDO DESENVOLVIDO NO ÂMBITO DO GRUPO DE PESQUISA VOCALIDADE & CENA (CNPQ, DESDE 2003) E DO GRUPO DESVIO/DF.



31º VASTA - SINGAPURA (2017)



VII SEMINÁRIO A VOZ E A CENA UFGD-MS (2017)



FESTIVAL DULCINA - BRASÍLIA DF (2018)



OFICINA DOS FIOS FAV/UFG - GO (2018)





## BRASÍLIA GANHA NOVO FESTIVAL DE TEATRO - FESTIVAL DULCINA

DA REDAÇÃO 12 DE NOVEMBRO DE 2018 181 INSULIZACÕES



Primeira edição do Festival Dulcina para a cultura

Brasília vai ganhar um novo festival de teatro a partir do dia 24 de novembro, com o Festival Dulcina.



## DISTRITO FEDERAL

Festival Dulcina de teatro estreia com peças de

## Festival Dulcina de teatro estreia em Paulo e de Pernambuco

Primeira edição do evento apresenta nove espetáculos de graça, passa por revitalizações há cerca de um ano.

Por Luiza Garonze, G1 DF

24/11/2018 13h48 - Atualizado há 6 meses



## Vida & Lazer

## Novo festival de teatro brasiliense









# DeBanda

CESAR LIGNELLI ■ BRASÍLIA/DF



10º festival  
internacional  
de teatro  
de dourados

28/SET

20:00 | TEATRO MUNICIPAL  
CLASSIFICAÇÃO LIVRE

UFGD Universidade Federal  
da Grande Dourados



cante\_sorria\_ame\_enlouqueça

20<sup>SEX</sup>  
20h  
SET

Espaço PÉ DIREITO  
Vila Telebrasília  
GRÁTIS

Realização

Argonautas Trupe



Administrativas alcançadas pela 10ª  
radinho (Quadra Central - Sobr  
patrocínio do BRB  
Brasília e é uma realização de  
ebook.com/CRATIVA.EMPREENDEDOR  
pre às 11h.

DeBanda  
nas feiras  
16/06 • FEIRA DO QUARA • 16/06 • FEIRA  
DEIRANTE • 30/06 • FEIRA DE  
FEIRA DE SAMANBAIA • 2

Realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do DF, edital de manutenção de grupos e e



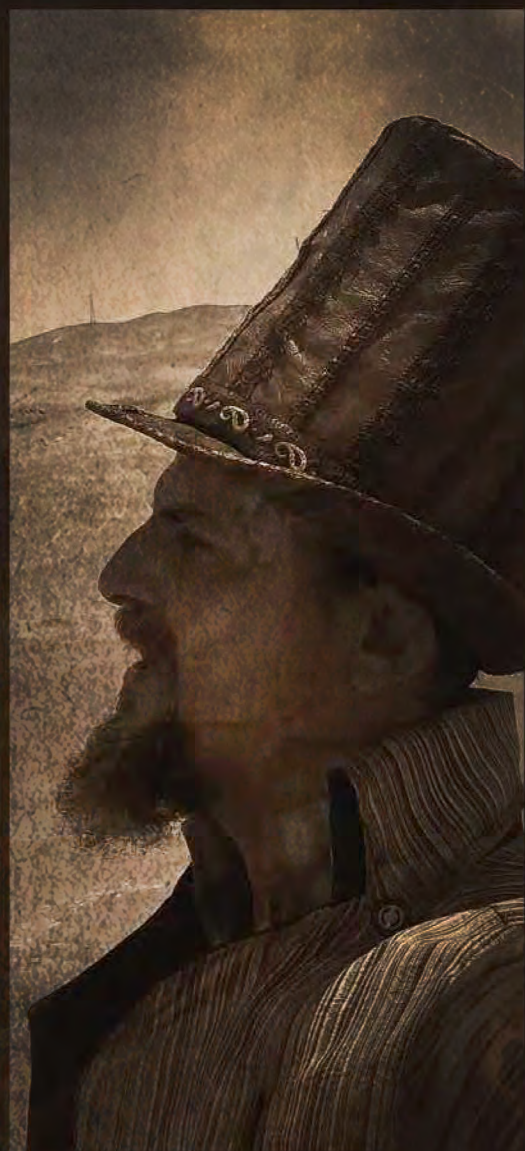




# DEBANDANDO AMERICA DO SUL

ENTRE 2017 E 2018 DEBANDAMOS POR SINGAPURA E CIRCULAMOS PELO BRASIL (ESTADOS DE GO E MS), PARAGUAI, ARGENTINA, URUGUAI, CHILE E PERU. TAL FAÇANHA SE DEU EM UM MOTOR HOME EQUIPADO COM SISTEMA DE SOM E DE ILUMINAÇÃO EM QUE FORAM REALIZADAS 33 PERFORMANCES, EM PRAÇAS, PARQUES, ESCOLAS E RUAS PÚBLICAS, OFICINAS MECÂNICAS E IGREJAS. ESTAS OCORRERAM EM CIDADES DE PEQUENO PORTE (ATÉ 100 MIL HABITANTES - IBGE) E VISAVAM UMA CELEBRAÇÃO DA DIVERSIDADE TENDO COMO PONTO DE PARTIDA DIÁLOGOS COM AS TRADIÇÕES LOCAIS.

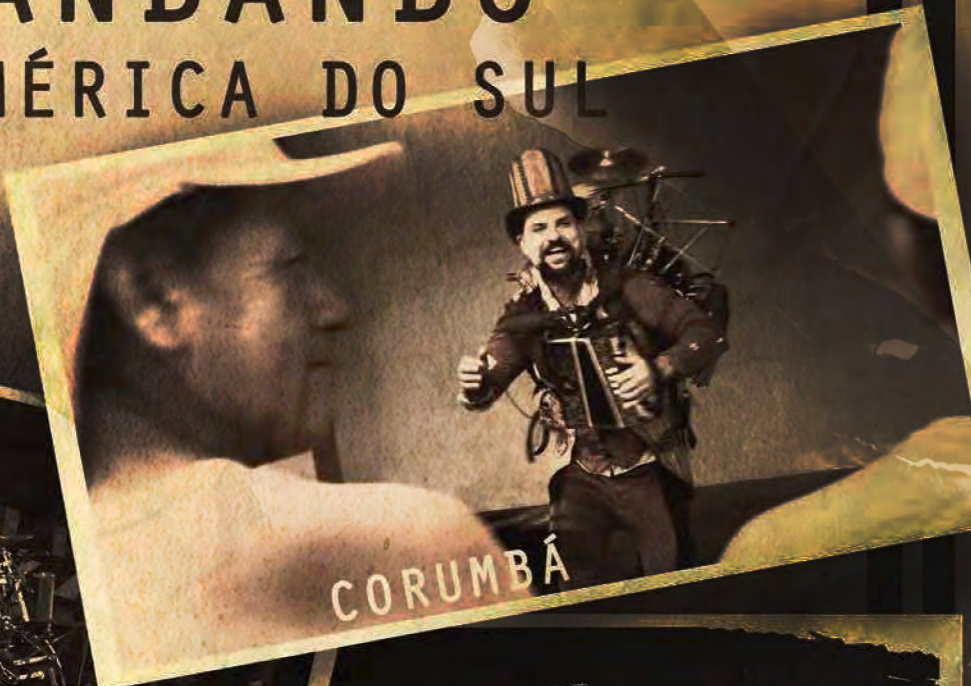
TIVEMOS COMO INTERLOCUTORES CRIANÇAS, MORADORES DE RUA, TRABALHADORES DE OFICINAS MECÂNICAS, MOTORISTAS DE TAXI, VARREDORES E FAMÍLIAS.





# DEBANDANDO

NA AMÉRICA DO SUL



CORUMBÁ



PONTA PORÃ



SANTA HELENA DE GOIÁS



ACREÚNA



CHAPADÃO DO CÉU



# DEBANDANDO

## NA AMÉRICA DO SUL

EL PARAGUAY



MIGRACION URUGUAY





# DEBANDANDO

NA AMÉRICA DO SUL

Argentina

POSTO

13 ENE. 2018

ENTRADA PERMITIDA  
AUTORIDAD AUTORIZADA



HUINCA RENANCO

MENDOZA



PEHUAJÓ



FEDERACIÓN

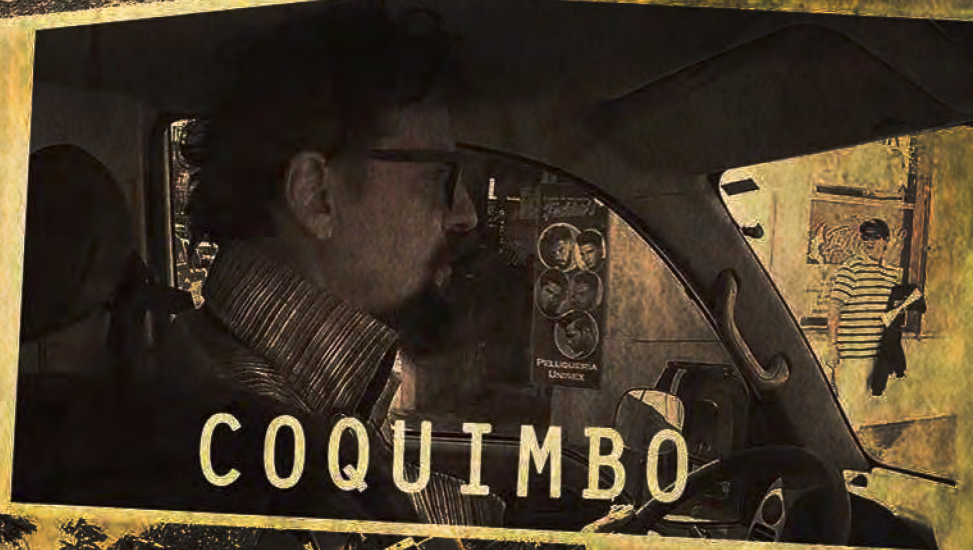


CORDILLERA



# DEBANDANDO

NA AMÉRICA DO SUL





PERU

# DEBANDANDO AMÉRICA DO SUL

CHUCUITO

PUCCHIO

CAMANÁ

NAZCA

ILO

CHALÁ

MAR 2016  
LIMA  
PERU





# DEBANDANDO NAS FEIRAS

EM 2019 DEBANDAMOS POR 8 FEIRAS PERMANENTES DO DISTRITO FEDERAL .



# FEIRA DE SOBRADINHO 09/06 - 11:00



# FEIRA DO GUARÁ 16/06 - 11:00



FEIRA DE SOBRADINHO - 09/06  
FEIRA DO NÚCLEO BANDEIRANTE - 30/06  
FEIRA DO NÚCLEO BANDEIRANTE - 23/06  
FEIRA DA TORRE (PLANO PILOTO) - 14/07  
FEIRA DO NÚCLEO BANDEIRANTE - 28/07



FEIRA DO CRUZEIRO  
23/06 - 11:00

De Banando  
nas Feiras



FEIRA DO  
NÚCLEO BANDEIRANTE  
30/06 - 11:00

De Banando  
nas Feiras



BRB BANCO DE BRASÍLIA  
criativa  
UnB  
TOMADA  
FEIRA PERMANENTE DO NÚCLEO BANDEIRANTE





**FEIRA DE TAGUATINGA**  
**07/07 - 11:00**

**Del Banando**  
**nas Feiras**



**FEIRA DA TORRE**  
**(PLANO PILOTO) 14/07 - 11:00**

**Del Banando**  
**nas Feiras**







FEIRA DA SAMAMBAIA  
21/07 - 11:00

Del Banando  
nas Feiras

BRB  
BANCO DE BRASILIA

criativa

UnB

TOMADA

FEIRA DE SÃO SEBASTIÃO  
27/07 - 11:00

Del Banando  
nas Feiras

BRB  
BANCO DE BRASILIA

criativa

UnB

TOMADA

UBA

BRB





MÁQUINA

SONORA







Manual descritivo  
dos componentes da  
máquina sonora  
DeBanda



## DESCRIÇÃO

### VISTA LATERAL ESQUERDA

1. Gaita de fole
2. Naípe de apitos
3. Agogô agudo
4. Tamborim
5. Prato 10"
6. Reco-reco direito
7. Reco-reco esquerdo
8. Claves de madeira
9. Atabaque de cabaça - centro
10. Atabaque de cabaça - aro
11. Vuvuzela simples
12. Vuvuzela dupla



# DESCRIÇÃO

## VISTA POSTERIOR

1. Gaita de fole
2. Naípe de apitos
3. Agogô agudo
4. Tamborim
5. Prato 10"
6. Reco-reco direito
7. Reco-reco esquerdo
8. Claves de madeira
9. Atabaque de cabaça - centro
10. Atabaque de cabaça - aro
11. Vuvuzela simples
12. Vuvuzela dupla
13. Buzina trombone com pêra
14. Campainha antiga
15. Agogô grave



# DESCRIÇÃO

## DETALHADA DO NAIPE DE APITOS



- 2.1 Apito pequeno bitonal
- 2.2 Apito pequeno monotonal
- 2.3 Apito grande bitonal
- 2.4 Apito grande monotonal
- 2.5 Kazoo com surdina
- 2.6 Apito com palheta vibratória pequeno
- 2.7 Apito monotonal grave
- 2.8 Apito com palheta vibratória grande
- 2.9 Apito com esfera monotonal médio
- 2.10 Apito monotonal agudo



## ACIONAMENTO 1

- 3. Agogô agudo
- 5. Prato 10"
- 6. Reco-reco direito
- 7. Reco-reco esquerdo
- 8. Claves de madeira
- 15. Agogô grave



## ACIONAMENTO 2

- 4. Tamborim - ponta do pé esquerdo
- 16. Bumbo perna direita
- 17. Bumbo perna esquerda
- 18. Caneleira de guizos perna direita
- 19. Caneleira de guizos - perna esquerda





## ACIONAMENTO 3

9. Atabaque de cabaça - centro

10. Atabaque de cabaça - aro

11. Vuvuzela simples

12. Vuvuzela dupla

13. Buzina trombone com pêra

14. Campainha antiga





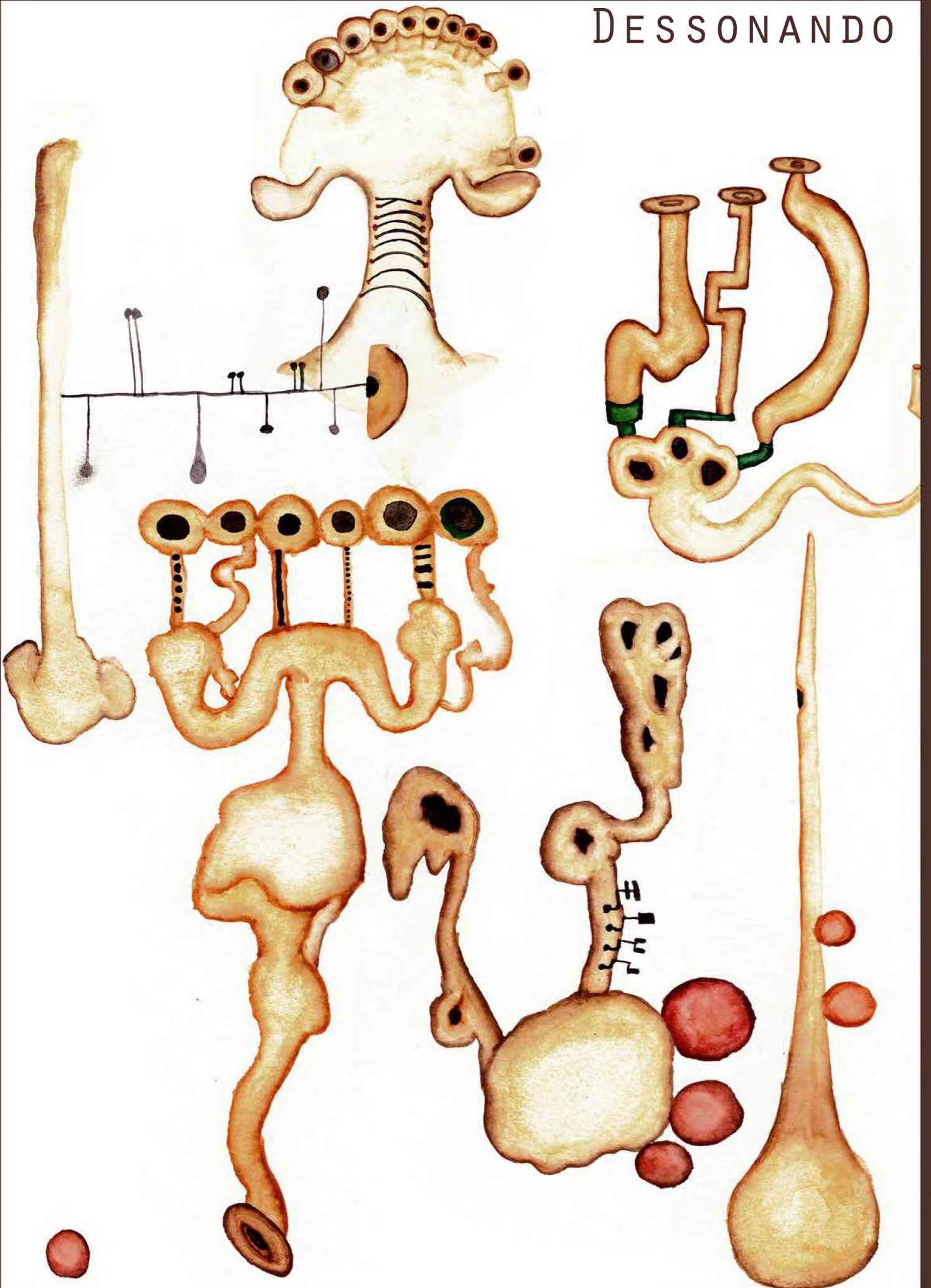


## DEBANDANDO NAS GALERIAS

DURANTE O PROCESSO DE ENSAIOS DO ESPETÁCULO DEBANDA FOI DESENVOLVIDO UM ACERVO PICTÓRICO POR FRED CHAVES COMPOSTO POR 76 OBRAS EM AQUARELA E ÓLEO. AS SÉRIES DENOMINADAS DESSONANDO, DISSECANDO, DELIRANDO, DEPANDANDO E DESALMANDO ECOAM REMINISCÊNCIAS SUTIS E COMPLEXAS DESSAS EXPERIÊNCIAS EM COMUNHÃO COM OS REPERTÓRIOS DOS ARTISTAS



DESSONANDO



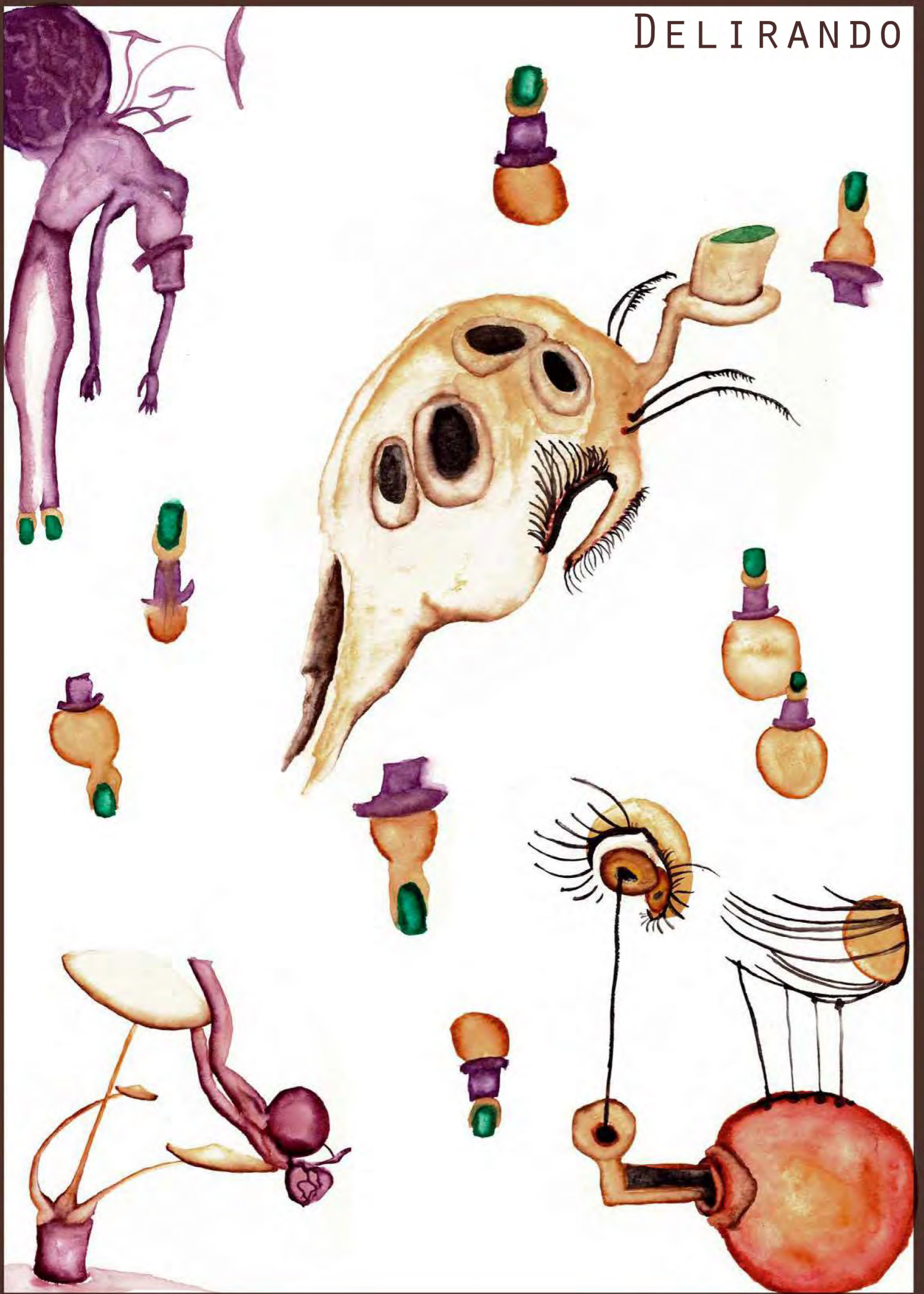


DISSECCANDO





# DELIRANDO





DE PANDANDO





# DESALMANDO







**INFORMAÇÕES TÉCNICAS**





# DRAMATURGIA

LINK:

LINK:

[HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/FILE  
D/1NFE7ICR\\_ZOUEMZXLmYSR9Y4QK-  
MA7IB1H/VIEW?USP=SHARING](https://drive.google.com/file/d/1NFE7ICR_ZOUEMZXLmYSR9Y4QK-MA7IB1H/view?usp=sharing)



# PARTITURA COMPLETA

LINK:

LINK:

[HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/FILE/-  
D/1NFE7ICR\\_ZOUEMZXLmYSR9Y4QK-  
MA7IB1H/VIEW?USP=SHARING](https://drive.google.com/file/d/1NFE7ICR_ZOUEMZXLmYSR9Y4QK-MA7IB1H/view?usp=sharing)





# RIDER TÉCNICO

RUA:

MAPA DE LUZ

LINK:

[HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/FILE/D/1MMTTNTQBHRRVZCBBSD-A\\_N9PHM-](https://drive.google.com/file/d/1MMTTNTQBHRRVZCBBSD-A_N9PHM-)

MAPA DE SOM

LINK:

[HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/FILE/D/1sE2XVHJFUxM8V0VTGNSJ3-GOGGM\\_Ls0UI/VIEW?USP=SHARING](https://drive.google.com/file/d/1sE2XVHJFUxM8V0VTGNSJ3-GOGGM_Ls0UI/view?usp=sharing)

MAPA DE CENA

LINK:

[HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/FILE/D/1sE2XVHJFUxM8V0VTGNSJ3-GOGGM\\_Ls0UI/VIEW?USP=SHARING](https://drive.google.com/file/d/1sE2XVHJFUxM8V0VTGNSJ3-GOGGM_Ls0UI/view?usp=sharing)

CAIXA CÊNICA:

MAPA DE LUZ

LINK:

[HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/FILE/-D/1BRV020J-VCrb37I81TML9QWHFUK-J1Xp8/VIEW?USP=SHARING](https://drive.google.com/file/d/1BRV020J-VCrb37I81TML9QWHFUK-J1Xp8/view?usp=sharing)

MAPA DE SOM

LINK:

[HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/FILE/-D/1DXIRYzSsXZART70I60RVHZTDEAUI-PLNH/VIEW?USP=SHARING](https://drive.google.com/file/d/1DXIRYzSsXZART70I60RVHZTDEAUI-PLNH/view?usp=sharing)

MAPA DE CENA

LINK:

[HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/FILE/-D/1DXIRYzSsXZART70I60RVHZTDEAUI-PLNH/VIEW?USP=SHARING](https://drive.google.com/file/d/1DXIRYzSsXZART70I60RVHZTDEAUI-PLNH/view?usp=sharing)





# FICHA TÉCNICA

## ESPETÁCULO

DIREÇÃO COLETIVA: CÉSAR LIGNELLI, JOÃO LUCAS, SULIAN VIEIRA E GIL ROBERTO  
DRAMATURGIA, COMPOSIÇÃO E DIREÇÃO MUSICAL: JOÃO LUCAS & CÉSAR LIGNELLI  
ATUAÇÃO: CÉSAR LIGNELLI E ESTELA VIEIRA LIGNELLI  
CONCEPÇÃO E CONSTRUÇÃO DA MAQUINA MUSICAL: CÉSAR LIGNELLI  
CONCEPÇÃO E CONSTRUÇÃO DE ARCORDILHÃO: MÁRCIO VIEIRA  
CONCEPÇÃO DO ESTANDARTE ANIMADO: CÉSAR LIGNELLI E SULIAN VIEIRA  
BORDADO/ESTANDARTE: COORDENAÇÃO ALICE MARTINS/OFICINA DOS FIOS (FAV/UFG)  
BORDADORES: AMANDA ARANTES, ANA SABOIA, ANA PRADO, BÁRBARA OLIVEIRA, GABRIEL ALVES, GABRIELA OLIVEIRA, LARA PIRES, MARIA OLIVEIRA, MICHEL FREITAS, SARAH VENCIO, STAEL LEITE, TEREZINHA RIBEIRO E VASTI DUTRA.  
PREPARAÇÃO VOCAL E MAQUIAGEM: SULIAN VIEIRA  
ILUMINAÇÃO: PEDRO DUTRA E ADRIANO ROZA  
FIGURINOS: CYNTHIA CARLA  
VIDEASTAS: ADRIANO ROZA E ROBERTA MATSUMOTO  
FOTOGRAFIA: DIEGO BRESANI  
CONSULTORIA TÉCNICA: FERNANDO GUTIÉRREZ  
COSTUREIRA: NEIDE OLIVEIRA  
SERRALHEIRO: CLEMILTON RODRIGUES DOS SANTOS  
ELETRICISTA: FLÁVIO FERNANDES DE PAIVA  
REALIZAÇÃO: GRUPO DE PESQUISA VOCALIDADE & CENA (CNPQ)  
GESTÃO DE PATROCÍNIO: C1 ARTE E ENTRETENIMENTO  
GESTÃO DE PROJETO E REALIZAÇÃO: CRIATIVA EMPREENDEDORISMO  
PATROCÍNIO: FUNDO DE APOIO À CULTURA DO DISTRITO FEDERAL

## DEBANDANDO NAS FEIRAS

PRODUÇÃO: MIRELLA DIAS  
ASSESSORIA DE IMPRENSA: BAÚ COMUNICAÇÃO INTEGRADA  
INTÉRPRETE DE LIBRAS: BÁRBARA BARBOSA  
PATROCÍNIO: BANCO DE BRASÍLIA - BRB

## LIVRO

COMPOSIÇÃO E DIAGRAMAÇÃO: JOÃO LUCAS  
TEXTOS: CÉSAR LIGNELLI  
AQUARELAS E PINTURAS A ÓLEO: FRED CHAVES  
LETRAS DAS CANÇÕES: JOÃO LUCAS & CÉSAR LIGNELLI  
FOTÓGRAFOS: DIEGO BRESANI, SULIAN VIEIRA, ANA LIGNELLI, OSMAR PEREIRA NEVES, ALEXANDRE LIGNELLI, CÉSAR LIGNELLI.  
REVISÃO DE TEXTO: MÁRCIA VIEIRA PACHECO  
TRADUÇÃO PARA O ESPANHOL: RENZO A. ROBLES

## VIAGEM

VIAJANTES: ALEXANDRE LIGNELLI, ANA LIGNELLI, ANDRÉIA LIGNELLI NEVES, ARTHUR LIGNELLI, CÉSAR LIGNELLI, DOUGLAS NEVES, ESTELA VIEIRA LIGNELLI, JOSÉ LIGNELLI, OSMAR NEVES, SULIAN VIEIRA,

## PORTFÓLIO

DESIGNER: VICK ALBALI ( VICTORHUGOCORREADF@GMAIL.COM )  
FOTÓGRAFOS: [HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/DRIVE/U/1/FOLDERS/1H80FRpxKn6P0CRdeb2RZ5Mgd0xDx15FT](https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1H80FRpxKn6P0CRdeb2RZ5Mgd0xDx15FT)

## APOIO

DEPARTAMENTO E PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (CEN-PPGCEN-UNB), DECANATO DE EXTENSÃO (DEX-UNB), LABORATÓRIO DE FORMAS ANIMADAS (LATA-UNB), REDE DE PESQUISA A VOZ E A CENA (REVOCE), SINDICATO DOS TRABALHADORES DA FUNDAÇÃO (SINTFUB-UNB), COORDENADORIA DE TRANSPORTES (CTR-UNB).



# CONTATOS

E-MAIL:

ESPETACULODEBANDA@GMAIL.COM

TELEFONE:

55 61 981041201



Registro Audiovisual recebido em 15/05/2020 e aprovado em 12/06/2020

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

---

<sup>i</sup> César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e dos Programas de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte) e de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Editor do Periódico Voz e Cena. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Autor do livro Sons e(m) Cenas (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais (2019) e de inúmeros artigos publicados em periódicos qualificados. Pesquisa e orienta temas que envolvam sonoridades, estéticas e pedagogias. Palavra falada e cantada. Glossolalias. Vocalidades e educação. Vocalidades e movimento. Vocalidades e tecnologias. Vocalidades e cultura. Sonoplastia. Música de cena. Música cênica. Desenvolve com recorrência produções estéticas em parcerias com os grupos de teatro Desvio, Sutil Ato, alaOca, Teatro do Concreto e Trupe dos Argonautas. Desde 2017, junto ao Grupo Desvio, circula com o DeBanda pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Perú.

[cesarlignelli@gmail.com](mailto:cesarlignelli@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

<sup>ii</sup> Victor Hugo Correa Silveira - designer gráfico e estudante de Bacharelado em Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília com projeto de iniciação científica em desenvolvimento orientado pelo Prof. Dr. César Lignelli. Bolsista do projeto Sons e(m) Cenas.

[victorhugocorrea@icloud.com](mailto:victorhugocorrea@icloud.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6185198517535640>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7648-5388>

<sup>iii</sup> This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

