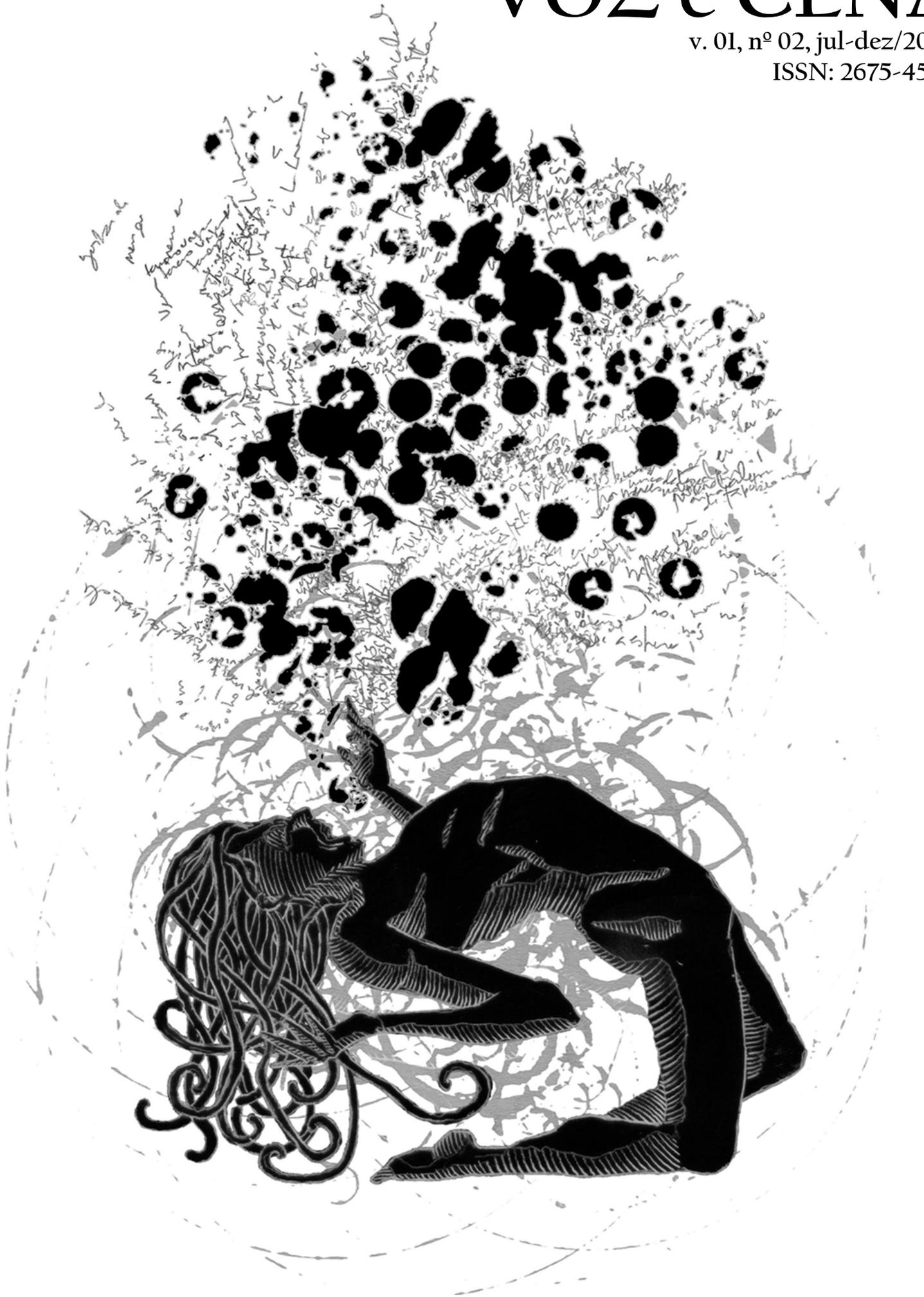


VOZ e CENA

v. 01, nº 02, jul-dez/2020

ISSN: 2675-4584



Sumário

Editorial/Apresentação	04
Expediente	06
Artigos	
Caminhos da Voz <i>Mayra Montenegro de Souza</i>	09
O dito e o inacabado na cena: palavras como incertezas de um corpo em atuação <i>André de Souza Macedo; Suelen Grimes; Leonardo Pontes Ferreira</i>	25
A Voz Nordestina em Cena: vivências na preparação vocal com Marcadores de Quadrilha Junina em João Pessoa (PB) <i>Elthon Gomes Fernandes da Silva; Leneeton de Oliveira Silva; Mardeen Henrique de Souza Dantas; Miguel dos Santos Ferreira</i>	40
Pistas para um inventário de voz: conhecer a si mesmo para se transformar <i>Fernando Aleixo</i>	69
The Telephonist: a communication system for telematic performance <i>Iain Mott</i>	83
A Voz Desincorporada e a Face do Outro <i>Wania Storolli</i>	104
L'acteur et l'écoute augmentée: tissage sonore de voix autour des Bacchantes d'Euripide <i>Ana Cristine Wegner; Chloé Larmet; Christophe D'Alessandro; Roberto Moura</i>	120

Prove di prossimità:

riflessioni ed esperienze sull'educazione musicale in Italia ai tempi del distanziamento sociale

Luca Bertazzoni _____ 140

Coisa Sonora em Cena:

conceito, funções e potencialidades

Marcio Gonçalves Vieira; César Lignelli _____ 157

Registros audiovisuais

Fulaninho

Marcos Machado Chaves _____ 183

Editorial / Apresentação

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

Durante a noite, eis que um clarão toma conta do espaço. Contrastes não são os mesmos, matizes se esvaem, formas se diluem, o aqui e agora num piscar outro se torna e entorta. Somos outros e mesmos e mesmo desconfiados sobre o que, e quem, e até como somos nesse lampejo de percepções a flor da pele... seguem as coisas, ciclos, afetos, vidas, nossa Revista *Voz e Cena*, com seu segundo número, com cada artigo e cada palavra grafada em meio aos feixes de luz emanados das telas de nossos dispositivos ou das folhas brancas cada vez mais alternativas, às quais direcionamos nosso olhar.

Novo equilíbrio da presença da luz em nossa retina, e mesmo exauridas e exauridos da avalanche de intempéries de nosso fatídico 2020, ainda nos restam cintilações que nos incitam à celebrar, pois assim como no primeiro número, aqui estamos em coletivo via professoras e professores atuantes nos cursos de graduação e pós-graduação em 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), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e ainda, fomos recentemente agraciados com a formalização do vínculo da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), via o professor Fernando Aleixo e da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) intermediado pela professora Janaína Martins.

E, para resplandecer nosso número 02 do ano de 2020, contamos com nove artigos e um registro audiovisual que abarcam aspectos metodológicos, conceituais, discursivos, técnicos e estéticos da voz e da música em performance oriundos de pesquisadoras e pesquisadores vinculados a instituições localizadas em quatro das cinco regiões brasileiras, na Itália e na França, com artigos escritos originalmente em português, italiano, francês e inglês.

E assim, com brilho nos olhos, agora em decorrência da emoção, encerramos nossas publicações de 2020.

Expediente

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](#)

[Ana Cristine Wegner](#) (Université de Poitiers - UP, Poitiers, França) - [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 Träsel 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](#)

Wendell Kettle (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE, Brasil) - [ORCID](#)

Pareceristas *ad hoc* (v. 01, n.02, 2020)

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

Ana Cristine Wegner (Université de Poitiers - UP, Poitiers, França) - [ORCID](#)

Ana Flavia Andrade Hamad (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - [ORCID](#)

Ariane Guerra Barros (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

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

Elthon Gomes Fernandes da Silva (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, 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](#)

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](#)

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

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

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

Maurilio Andrade Rocha (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, 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 de Almeida Prado Montenegro (Escola de Comunicações e Artes|Universidade de São Paulo - ECA|USP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

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

Rodrigo Fischer (New York University - Performance Studies - NYU, Nova Iorque, Estados Unidos) - [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](#)

Edição Gráfica

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

Revisão em língua portuguesa

Raquel Fernandes - quelsousa@gmail.com

Ilustração da Capa

João Lucas - joaolucasmusic@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
<https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

Caminhos da Voz

Mayra Montenegro de Souzaⁱ

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal/RN, Brasilⁱⁱ

Resumo - Caminhos da Voz

O presente artigo se propõe a narrar uma trajetória de formação, pesquisa e atuação na área de voz para o teatro. A atriz/pesquisadora descreve o início de sua carreira artística e como a voz sempre esteve presente como elemento primordial de sua história. Evidencia a importância da técnica vocal e do estudo da musicalidade para criação de partituras corpóreo-vocais. Sobre musicalidade, há o diálogo com a tese de Jacyan Oliveira (2008) e a dissertação de Eleonora Montenegro (2001). O termo *corpo vocal* é utilizado no artigo conforme tese de Daiane Jacobs (2015). A atriz/pesquisadora discorre também sobre as relações entre corpo vocal, identidade, emoções, questões de gênero e sotaque, com base nas obras de Janaína Martins (2008) e Alexander Lowen (1982) e na sua experiência como docente da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. De maneira sucinta, trata do processo de criação do seu solo “Violetas” a partir da metodologia da Mimesis Corpórea (Hirson, 2012 e Colla, 2006) e a importância desse processo para as suas pesquisas no âmbito da voz. Por fim, nos apresenta sua hipótese para a sua pesquisa de doutorado na Universidade do Estado de Santa Catarina, que inicia no segundo semestre de 2020, esperando que tal pesquisa possa inspirar outras mulheres em seus caminhos da voz.

Palavras-chave: Corpo Vocal. Processo de Criação. Feminino. Memória. Mimesis Corpórea.

Abstract - Paths of the Voice

This article proposes to narrate a path of formation, research and performance in the field of voice for theater. The actress/researcher describes the beginning of her artistic career and how the voice has always been present as a primary element of her history. She highlights the importance of vocal technique and the study of musicality for the creation of a the actor's score, with the body and the voice. About musicality, there is the dialogue with the thesis of Jacyan Oliveira (2008) and the dissertation of Eleonora Montenegro (2001). The term *vocal body* is used in the article according to the thesis of Daiane Jacobs (2015). The actress/researcher also talks about the relation between vocal body, identity, emotions, gender issues and accent, based on the works of Janaína Martins (2008) and Alexander Lowen (1982) and on her experience as a professor of the Theater Graduation at the Federal University of Rio Grande do Norte. She briefly discusses the process of creating her solo “Violetas”, from the methodology of Corporeal Mimesis (Hirson, 2012 and Colla, 2006) and the importance of this process for her research in the field of voice. Finally, she presents her hypothesis for her doctoral research at the State University of Santa Catarina, which begins in the second half of this year.

Keywords: Vocal Body. Creation Process. Feminine. Memory. Corporeal Mimesis.

Resumen - Caminos de Voz

Este artículo propone narrar una trayectoria de formación, investigación y performance en el campo de la voz para el teatro. La actriz/investigadora describe el inicio de su carrera artística y cómo la voz siempre ha estado presente como elemento primordial de su historia. Destaca la importancia de la técnica vocal y el estudio de la musicalidad para la creación de partituras cuerpo-vocales. Sobre la musicalidad, se dialoga con la tesis de Jacyan Oliveira (2008) y la disertación de Eleonora Montenegro (2001). La expresión *cuerpo vocal* se utiliza en el artículo según la tesis de Daiane Jacobs (2015). La actriz/investigadora también analiza las relaciones entre el cuerpo vocal, la identidad, las emociones, el género y el acento, a partir de los trabajos de Janaína Martins (2008) y Alexander Lowen (1982) y de su experiencia como docente en la Licenciatura de Teatro en Universidad Federal de Rio Grande do Norte. En resumen, se trata del proceso de creación de tu solo “Violetas” basado en la metodología de Mimesis Corpórea (Hirson, 2012 y Colla, 2006) y la importancia de este proceso para tu investigación en el campo de la voz. Finalmente, presenta su hipótesis para su investigación de doctorado en la Universidad Estadual de Santa Catarina que comienza en el segundo semestre de 2020, esperando que dicha investigación pueda inspirar a otras mujeres en sus caminos de voz.

Palabras clave: Cuerpo Vocal. Proceso de Creación. Femenino. Memoria. Mimesis Corpórea.

As primeiras vozes

A minha primeira mestra da voz, da palavra cantada e falada, foi a minha avó materna, dona Wilma. Ela tinha o sonho de ter sido artista, mas nunca pôde realizá-lo. Sua satisfação foi ver uma de suas filhas tornar-se cantora e atriz. Minha mãe, Eleonora, recebeu esse nome da minha avó em homenagem a uma atriz italiana, Eleonora Duse.

Eleonora iniciou sua carreira declamando poesia, depois se formou no Conservatório de Música da Paraíba, Instituto Superior de Educação Musical - hoje, Escola de Música Anthonor Navarro - e foi aluna da primeira turma do Curso de Licenciatura em Educação Artística da Universidade Federal da Paraíba (nas habilitações em Música e em Artes Cênicas). É atriz, cantora, dramaturga, diretora. Conheceu meu pai, Buda Lira, fazendo teatro, nos anos setenta, e eu nasci nesse grupo, formado por meus pais, tios e tias paternos e amigos. Minha mãe, nossa diretora, conduzia nossos treinamentos corpóreo-vocais a partir de sua formação em música e teatro, e com o que trazia de suas experiências na *EITALC - Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe*, com o *Odin Teatret* e com Luís Otávio Burnier.

Aos quatro anos de idade, eu decidi estar em cena com eles e atuei até os treze, pois, com o ingresso de minha mãe como docente na Universidade Federal da Paraíba, a produção de espetáculos foi transferida para os laboratórios com os discentes de artes cênicas. Em todos esses trabalhos que participei, vi a preocupação da minha mãe com a autenticidade da voz e a verdade com que as palavras eram ditas. Nada podia ser dito gratuitamente, mas as palavras tinham que ser, uma a uma, saboreadas, cheias de musicalidade e de intenções claras. Da mesma forma, cada gesto deveria ser vivo e preciso, pois as palavras não pertenciam apenas à voz, mas a todo o corpo. A música se fazia presente o tempo todo, independente da presença da canção, executada por instrumentos ou vozes. Havia ritmo nas cenas, havia a pulsação de cada personagem. Todos os sons, palavras, gestos e pausas iam construindo uma grande partitura sonora e o espetáculo se tornava o que ela chama de *sinfonia teatral*.

Em minha dissertação de mestrado, falando sobre minha infância, recordo:

Em casa, eu cresci ouvindo minha avó e minha mãe cantarem, contarem histórias e declamarem poesias todos os dias. Lembro das palavras da dançarina indiana Sanjukta Panigrahi que, falando de seu ofício, dizia que dançar cotidianamente, mesmo para si, é uma necessidade, como comer e beber (Souza, 2012, p. 48).

No final da adolescência, sem saber bem qual caminho seguir, fiz vestibular e cursei alguns semestres de Psicologia. Nesse período, minha mãe havia retornado da Bahia, onde concluiu seu mestrado. Sua dissertação intitulada *A Alma das Palavras - A Voz Enquanto Imagem das Palavras: Uma Proposta de Leitura e em Cena-Ação* sistematizou um processo de criação que sempre acompanhei de perto, no qual a construção teatral é feita a partir da relação entre imagens sonoras, ações corpóreo-vocais, e a *música individual*¹ do ator/atriz experimentador (a). *O Último Verso* foi seu trabalho prático, construído em laboratório paralelo à escrita. Assistir a esse espetáculo foi arrebatador para mim, dando-me a certeza do que buscava: desejava continuar fazendo teatro.

Primeiros solos - Graduação e Mestrado

Saí da faculdade de Psicologia e do emprego de professora de inglês e decidi fazer novo vestibular, dessa vez para o extinto curso de Educação Artística. Finalizei o curso com a habilitação em Música, para complementar a minha formação - não acadêmica - como atriz. Revisitando minha história, e percebendo então o quanto a expressão vocal sempre foi primordial em minha vida, concluí minha graduação ministrando o componente curricular de Técnica e Expressão Vocal no Curso de Iniciação para Atores, promovido pela prefeitura de Cabedelo - PB, fazendo dessas aulas a base do meu Trabalho de Conclusão de Curso. A partir de então, surgiu o desejo de me aprofundar nesse tema.

No meio da graduação tive uma filha, Gabriela “cravo e canela”. Depois de concluir o curso, a necessidade de nos sustentar era mais importante que continuar estudando. Comecei a cantar na noite, em barzinhos, clubes, casamentos, formaturas e até velórios; fazia animação de festas infantis; dei aula de expressão vocal para crianças e adolescentes; participei de alguns espetáculos em João Pessoa, mas sem me fixar em nenhum grupo de teatro; e o que mais surgisse de oportunidade.

Em 2010, decidi vir para Natal - RN para estudar no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e concluí o mestrado com

¹ “Eleonora Montenegro (2001) chama de *música individual* todas as pulsações e ritmicidades que o indivíduo traz dentro de si; a música de suas lembranças, sonhos, medos e desejos mais profundos, suas experiências gravadas em seu corpo, que irão influenciar na construção de suas partituras físicas e vocais” (Souza, 2012).

uma dissertação intitulada *O Ator que Canta um Conto: a manipulação de parâmetros musicais na voz do ator*.

Minha dissertação trata da busca pela musicalidade do corpo vocal² do ator/atriz, tendo em vista a minha formação e experiência nas duas áreas. Compreendo que o teatro e a música são regidos, de certa forma, pelas mesmas bases: ritmo, melodia, dinâmica, harmonia, textura, timbres. Jacyan Oliveira afirma que parâmetros musicais estão presentes na organização de diversos fenômenos artísticos, especialmente o teatro. Sobre tais aspectos musicais ela diz:

Considerando o teatro como uma ‘obra composta’, uma imbricação de várias linguagens, não seria tolice considerar que estes elementos constituem também a poética do texto verbal, do jogo do ator, dos movimentos físicos, da disposição e uso do cenário, do uso da iluminação, - e, por que não, também da incidência da música na cena. Enfim, propriedades do som e elementos componentes da música são pressupostos como organizadores da musicalidade de qualquer evento estético, incluso e principalmente nas artes cênicas (Oliveira, 2008, p. 25).

Como exercício prático do mestrado, construí a contação de histórias *De Janelas e Luas*, com a direção de Eleonora. Esse exercício cênico é uma “história-sinfonia”, na qual experimentei a manipulação de parâmetros musicais, entrelaçando-os, combinando-os, transformando-os conjuntamente para a construção das partituras corpóreo-vocais. Através do canto das palavras, das imagens e ações, cria-se um ambiente novo, transporta-se o espectador para o universo da história. Neste exercício, a voz ultrapassa as palavras simbólicas, ao mesmo tempo em que intensifica sua força.

Como resultado, descobri uma voz que é *Música*: possui melodias, ritmos, dinâmicas e timbres, pode subir, descer, parar, permanecer, correr, gritar, sussurrar - é uma voz que dança; *Corpo*: a voz como “a parte invisível do corpo” (Barba, 1991, p. 56), fruto dos impulsos de todo o corpo; e *Ação*: ela afeta, atinge, transporta e transforma, agindo sobre mim mesma e sobre o espectador.

² O conceito *corpo vocal* é utilizado aqui baseado na tese de doutorado da Prof.^a Dr.^a Daiane Dordete Steckert Jacobs: *Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance* (2015). Em sua tese, a autora buscou o termo corpo vocal nas obras de Paul Zumthor, Lúcia Helena Gayotto e Adriana Cavarero, e o utiliza com a compreensão de que a voz em cena é “produção de corporeidade afetiva”, corpo e voz como sendo uma unidade, com uma “singularidade mutante, a partir da perspectiva *queer* de não fixação de identidades” (p. 23).

Formando um coro - Experiências Pedagógicas

Durante a pesquisa de mestrado, deparei-me com o desafio de ensinar o que estava pesquisando. Ministrei uma oficina, auxiliiei na preparação vocal de dois grupos de teatro que estavam montando espetáculos e realizei um estágio docência. Transformei essas experiências no quarto e último capítulo da dissertação, refletindo acerca de meios para ensinar algo que antes fazia apenas de forma empírica e intuitiva.

Tracei caminhos possíveis para tal realização através não apenas de minha prática, mas também do estudo das práticas de alguns encenadores do século XX, em especial Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Aliei esses conhecimentos com a teoria musical, usando como base o sistema tonal³ e com os métodos de Educação Musical conhecidos durante a graduação, principalmente o método de Émile Jaques-Dalcroze, pois se fundamenta na educação musical a partir das vivências corpóreo-vocais. Por fim, o jogo e a improvisação estiveram também presentes. Nesse sentido, a obra da autora norte-americana Viola Spolin foi de grande ajuda, e essa contribuição em minha pesquisa devo à minha orientadora, a Prof.^a Dr.^a Vera Lourdes Pestana da Rocha⁴. Com relação ao aspecto musical, o auxílio do Prof. Dr. Eli-Eri Moura⁵ como coorientador foi imprescindível.

Em 2012, após a conclusão do mestrado, atuei como professora substituta no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, suprimindo a necessidade do Curso por um docente na área de expressão vocal. No segundo semestre de 2013, passei no concurso para integrar o quadro de professores efetivos. Ministro, especialmente, os seguintes componentes curriculares: Práticas Vocais I, II, III e IV; Canto para Atuação e Música na Cena.

³ Sistema musical que surgiu no século XVII e imperou até o final do século XIX, início do século XX, mas que ainda permanece bem vivo no Ocidente, nas músicas sacra, popular, folclórica e tradicional.

⁴ Professora atualmente aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, tendo atuado por mais de trinta anos na área de arte-educação e ensino de teatro.

⁵ Compositor, regente, pianista, flautista (flauta doce) e o primeiro professor de Composição da Universidade Federal da Paraíba. Fez diversas trilhas para teatro, ópera e cinema. Atua principalmente nas áreas de música contemporânea, linguagem musical, técnicas composicionais, música desfragmentada, música e temporalidade, harmonia tonal e sistemas musicais.

As vozes de dentro

Em cada um desses componentes, ao longo desses oito anos, venho me deparando com discentes que apresentam dificuldades diversas com relação às suas vozes. As dificuldades físicas já eram esperadas, resultantes do uso forçado e excessivo da voz. As soluções para problemas como esses já me eram conhecidas. Busquei, desde o princípio, promover nas aulas a consciência do aparelho vocal e uso adequado da voz tanto para a fala como para o canto. Além disso, recomendo sempre a consulta com fonoaudiólogos(as) especialistas da área.

Mas outras dificuldades me surpreenderam e têm sido mais difíceis de lidar, como a não aceitação da própria voz, a baixa autoestima, o constante julgamento de si e bloqueios para a soltura da voz sem aparente causa fisiológica. Frases como: “minha voz é feia”, “eu não tenho voz para cantar”, “eu tenho problemas com a minha voz” são frequentes no primeiro encontro, em que cada discente se apresenta e revela suas expectativas com relação ao primeiro componente curricular que cursam comigo.

Muitas vezes a não aceitação da própria voz tem relação com os padrões de expressão de gênero impostos pela família, cultura e sociedade. Homens com a voz mais aguda e/ou com expressão considerada mais feminina relatam frequentemente terem sofrido *bullying* na escola ou algum tipo de pressão na família para mudarem o seu jeito de se comportar e de falar. Da mesma forma acontece com mulheres com vozes mais graves e/ou expressão considerada mais masculina. Mulheres relatam também que são podadas na sua expressão, acusadas de “falarem demais”, “falarem muito alto” ou se expressarem de forma “exagerada”.

Além disso, ao longo do curso, tenho testemunhado pessoas assumindo a sua identidade transgênera. Na observação que fiz até aqui, em todos os casos, a aceitação e expressão de sua própria identidade fez com que tais discentes melhorassem consideravelmente seu desempenho corpóreo-vocal em sala de aula.

Ainda há muito o que preciso pesquisar e saber sobre as relações entre vocalidade e gênero, e suas repercussões nas artes da cena. Começo essa jornada com os estudos de Judith Butler, filósofa estadunidense que está entre as principais teóricas contemporâneas do Feminismo e da Teoria *Queer*. Suas obras me auxiliam na compreensão de gênero - não como uma manifestação do corpo “natural”, mas como uma performatividade construída por atos, gestos atuações, meios discursivos. Não como uma escolha, mas como a repetição de normas anteriores que nos constituem, e que não podemos descartar por vontade própria (Butler,

2016). Em seguida, ganhei de presente do próprio autor o livro *Bonecas Falando para o Mundo: identidades 'desviantes' de gênero e sexualidade no teatro*, resultante da tese de doutorado do Prof. Dr. Rodrigo Dourado⁶. Analisando quatro espetáculos teatrais, o autor observa como em tais produções a performance teatral expõe a performance de gênero que constitui os sujeitos, e “a crueldade e a dor produzidas por esse poder que instala o medo, bem como a exclusão e a ininteligibilidade às quais são submetidos os que não se enquadram na norma” (Dourado, 2017, p. 141).

Considerando sermos seres únicos, que nos constituímos e construímos por nossas vivências, memórias, emoções, dores e alegrias diárias de toda uma vida, como não pensar nas consequências que as amarras, limitações e violências que nossa sociedade nos impõe geram nesse corpo vocal? Não é possível classificar e aprisionar o corpo vocal de alguém apenas por aspectos biológicos, mas psicológicos, sociais, culturais, educacionais. Pois “a vocalidade revela várias dimensões de uma pessoa em construção constante na interação entre seu corpo vocal e o mundo” (Jacobs, 2015, p. 66).

A consciência e reconhecimento da singularidade de cada corpo vocal tem norteado minhas práticas em sala de aula, me fazendo subverter inclusive a classificação vocal⁷ que aprendi na minha graduação. Na disciplina de Canto para Atuação, por exemplo, os naipes⁸ não são mais divididos entre vozes masculinas e femininas, mas levando em consideração as necessidades de cada música, de cada arranjo⁹, e como cada voz pode se adequar a tais exigências.

O sotaque é uma questão menor, mas também é um tema que tem surgido ao longo do processo. Alguns discentes procuram imitar sotaques, principalmente do sudeste, dos atores e atrizes das novelas, e de cantores(as) famosos(as), como se o sotaque potiguar fosse “errado” para a cena. Ou, o que é pior, forçam uma caricatura de “sotaque nordestino”, como

⁶ Prof. Dr. Rodrigo Carvalho Marques Dourado é professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco. Desenvolve pesquisa na área de performatividade e teatro contemporâneo; sexualidades e teatro; identidades e teatro; estudos queer. É também tradutor, dramaturgista e fundador do Grupo de Teatro de Fronteira, que atua em Recife - PE.

⁷ A classificação das vozes para o canto surge na música clássica europeia e na ópera, dividindo as vozes masculinas e femininas e subdividindo-as em pelo menos seis categorias, de acordo com as qualidades da voz (a extensão e tessitura que são, respectivamente, o alcance máximo da voz e a região em que a voz tem maior qualidade de emissão; o peso; as notas de passagem, que dizem respeito à passagem de um local de ressonância nas cavidades do corpo para outro, etc.). As vozes masculinas geralmente são divididas entre tenores, barítonos e baixos; as vozes femininas entre sopranos, mezzo-sopranos e contraltos.

⁸ A divisão das vozes dentro de um coral.

⁹ A composição musical para cada naipe de um coro (ou para naipes de instrumentos), resultando em uma organização rítmica, de harmonia e contraponto.

frequentemente é feito em novelas e filmes nacionais, que não levam em consideração as particularidades dos diferentes sotaques dos nove estados do Nordeste.

Nesse sentido, ainda há uma escuta subalterna em relação ao eixo Rio-São Paulo como sendo o lugar de validação, o lugar do artista que alcançou o sucesso. Infelizmente, ainda é prática comum para um artista nordestino no sudeste, a “neutralização” do seu sotaque, para conseguir personagens que não sejam limitadas aos estereótipos dos nordestinos. Porém, esse suposto sotaque neutro foi historicamente construído a partir de um ideal de unidade que não existe, a partir de um processo civilizatório, colocando uma forma de falar como sendo superior à outra, mais “cultura”, “erudita”, mais “evoluída”. Assim, quando se determina um modo de dizer, é também uma forma de “determinar quem pode ousar dizer” (Vieira, 2020, p. 83).

Diante de tudo isso, minha primeira ideia foi muito simples, mas que tem apresentado resultados surpreendentes: a de propor um “pacto” com cada nova turma. Nesse pacto, ninguém poderia mais dizer frases de autodepreciação durante as aulas e elas seriam substituídas por frases afirmativas, como: “eu vou conhecer melhor a minha voz”, “eu sou livre para cantar”, “eu tenho capacidade para usar bem a minha voz”, ou, ainda, “eu vou me divertir enquanto solto a minha voz”. Geralmente o pacto é mantido e, ao longo dos semestres, algumas dessas dificuldades vão sendo superadas. Compreendi então que o meu papel como “a professora de voz” do Curso iria muito além de ensinar a técnica vocal tradicional ocidental, com o objetivo de que falassem bem um texto ou cantassem com afinação e projeção. Necessitava pensar em tudo o que está envolvido na produção da voz e em tudo o que está registrado nesse corpo vocal.

Para o psicanalista Alexander Lowen, a voz reflete a identidade do ser e o bloqueio de qualquer sentimento afeta a expressão vocal de uma pessoa. Por isso é preciso trabalhar esse desbloqueio através da soltura do próprio corpo vocal: “uma vez que a voz está tão intimamente relacionada ao sentimento, sua liberação envolve a mobilização de sentimentos reprimidos, além de sua manifestação por meio do som” (Lowen, 1982, p. 239). Para Lowen, “quando a voz da pessoa está solta, ela vem do coração” (1982, p. 240).

Em artigo para a *ILINX - Revista do Lume* (2017), falo sobre o processo de criação do espetáculo “Violetas” (sobre o qual falarei mais a seguir) e reflito acerca da voz dentro desse processo. Sobre a relação entre voz e ser, cito Janaína Martins, que relaciona de forma profunda a nossa consciência ao som e diz que “a voz é o eco do nosso ser e estar” (Martins,

2008, p. 37). Nesse artigo, falo também que “o fluxo do som da voz em nosso corpo ‘sacode’ as imagens, as memórias, os sons, a música que habita o corpo, ampliando a consciência e possibilitando a reconstrução poética de todo esse imaginário de dentro para fora” (Souza, 2017, p. 43).

Assim, eu descobria a cada semestre o porquê de vozes contidas, das respirações curtas, da dificuldade dos discentes em gritar a plenos pulmões, a dificuldade de se apropriar de um texto com verdade, com o coração. Havia, em especial, uma discente que não conseguia parar de quebrar o nosso “pacto” inicial e falar frases do tipo que combinamos que estavam “proibidas”. Em uma conversa, ela me revelou uma situação traumática que viveu na infância: ela deveria cantar na escola, em uma apresentação de final de ano, e não conseguiu, “travou”. Ela lembra que os colegas riram dela e que, até aquele momento, a sua família também ria da situação e dizia constantemente para ela que sua voz era inadequada. Ela me dizia que se via como alguém inferior, insegura, indecisa, dependente, alguém que não tinha voz no sentido de ter assertividade e autoconfiança.

Essa conversa me fez entender, de uma vez por todas, que eu precisava buscar mais estratégias para desbloquear caminhos do corpo para a voz. O caminho do corpo não me era desconhecido, mas, apesar de compreender e afirmar sempre que voz é corpo, como professora eu ainda estava tratando a voz de forma separada do corpo, muito presa à técnica vocal aprendida na graduação. Comecei a utilizar treinamentos vivenciados em meu primeiro grupo de teatro: minha família. Fui tentando unir tais treinamentos com a técnica vocal. Os exercícios vocais, que geralmente eram feitos sem nenhuma movimentação, agora passavam a integrar as movimentações intensas do treinamento corporal.

O método Dalcroze, tão importante nesse sentido, foi repensado por mim a partir de então de uma forma mais profunda, não mais só como uma maneira de ensinar parâmetros musicais, mas de trabalhar o ser de forma integral: pensamento, sentimento e corpo. A sua ginástica, a *Eurrítmica*, envolve-nos por inteiro e promove uma harmonização entre o que erroneamente achamos que está separado: corpo e voz, corpo e mente, pensamento e emoção, consciente e subconsciente, subjetividade e objetividade. Dalcroze valoriza uma experiência de aprendizagem em que se diga “eu sinto”, não apenas “eu sei” (Caldwell, 1992).

Outra resolução foi a de não mais trabalhar com a palavra no primeiro semestre, mas dedicá-lo inteiramente à soltura do corpo vocal. Lembrei assim do treinamento proposto por Jacques Lecoq em sua escola: “O conjunto das primeiras experiências visa a atrasar o

surgimento da palavra. As instruções de interpretação silenciosa levam os alunos a descobrir esta lei fundamental do teatro: é do silêncio que nasce o verbo” (Lecoq, 2010, p. 68). Assim, no primeiro semestre, buscamos o som da voz, a música da voz, libertando-a das limitações semânticas, do seu “sarcófago impresso” (Schafer, 1991) e assumindo até mesmo uma “função encantatória [...] onde tudo que não seja simples presença seja abolido” (Zumthor, 2010, p. 179).

A partir de 2013, passei a ir todos os anos aos cursos de fevereiro do Lume Teatro¹⁰, e trazia sempre para a sala de aula uma adaptação do que havia aprendido, focando no trabalho com a voz. Os cursos com Carlos Simioni, especialmente, foram fundamentais para uma maior compreensão prática do corpo da voz, da vibração energética dessa voz e, por fim, da importância de trazer a palavra por último nesse processo, para que ela nasça com a força e das intenções do corpo, vencendo clichês e padrões culturais. A esse respeito, Simioni diz: “[...] a voz já é corpo, é lógico. Mas é preciso ativá-la, é preciso saber o mecanismo dela dentro do seu corpo” (Simioni apud Stein, p. 76). Em seus cursos, ele procura construir esses mecanismos com os participantes antes mesmo que emitam sons e, por último, trabalha a intenção, sem preocupar-se com a palavra:

A língua está muito ligada ao pensar. [...] O fato de dar cursos me deu muita consciência do meu trabalho, porque, ao mesmo tempo que eu ia ensinar, eu percebia que quando eu usava a palavra antes de ter todo um trabalho de corpo, imediatamente pelo conhecimento, pelo mecanismo de você falar de uma maneira vinda do intelecto. Por mais que você usasse o corpo, que tivesse alguns parâmetros de corpo que eu dava, na hora de se soltar a palavra, tudo isso ia por água abaixo (Simioni apud Peclát, 2019, p. 415).

A Memória da Voz e o Projeto Voz Feminina

De 2014 a 2016, vivenciei um processo de criação cênica, utilizando como matéria-prima as memórias que me ligavam à minha avó materna, em um projeto que realizei inicialmente sozinha e que intitulei de *Memória da Voz*. Mais tarde, minha mãe se uniu a mim nessa homenagem à sua mãe e assumiu a assistência de direção, a iluminação e a sonoplastia. O meu objetivo era, na verdade, criar um curto e simples exercício, contando apenas a “parte boa” da história. Porém, esse processo me levou a mergulhar de maneira mais profunda, não apenas na história da minha avó, mas na minha própria história, bem como me levou a pensar

¹⁰ Lume Teatro - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Fundado em 1985, por Luís Otávio Burnier, o Lume é formado por sete atores/atrizes-pesquisadores(as) e se tornou uma referência mundial na pesquisa da arte da atuação.

na história de tantas outras mulheres. A memória de sua voz e um reencontro com a minha própria voz foram os fios condutores desse processo de criação, que me proporcionou uma intensa reconexão individual.

Sob a direção de Raquel Scotti Hirson (Lume Teatro), o processo criativo teve como base a metodologia da Mímesis Corpórea e Mímesis da Palavra¹¹. O espetáculo nasceu com o nome de *Violetas*, no final de 2016. *Violetas* é o nome do salão de beleza em Campinas-SP onde fiz a minha primeira entrevista para criação de uma matriz durante o curso de Mímesis Corpóreo Lume Teatro, em 2014. Foi uma surpresa encontrar no salão uma mulher paraibana como eu. Ela trabalhava lá como manicure. Muito jovem, ela me relatou dificuldades suas e de sua mãe, com relação à uma submissão forçada, negação de seus direitos e desejos e silenciamento de suas vozes por parte do seu pai e do seu ex-marido.

Saí dali com o coração aflito, refletindo sobre a condição da mulher nessa sociedade. O nome do salão ficou também na minha cabeça, lembrando de Violeta Parra¹², de Violeta Arraes¹³, de Violeta Formiga¹⁴... Lembrei do apelido de minha avó, Vivi. Percebo que, mesmo com todas as oportunidades que tive e tendo conseguido trilhar um caminho diferente, muito da história de minha avó se repetiu na minha. Começo a ler mulheres, entrevistar mulheres e entendo que há muito mais feminismos que preciso conhecer, há muitas outras camadas a serem investigadas e expostas na história de minha avó, na minha história, nas histórias de muitas outras mulheres. “Somos todas violetas”, pensamento que me acompanhava fortemente durante todo o processo.

Eu estava vivenciando precisamente o que tentava ministrar para os meus alunos: desbloqueando caminhos em meu corpo vocal, reconhecendo e desenvolvendo a minha

¹¹ A Mímesis Corpórea é uma das linhas de estudo dentro do Lume Teatro, um meio particular do Lume para o desenvolvimento de matrizes físicas e vocais através da observação de ações corpóreo-vocais de pessoas encontradas no cotidiano, bem como de ações estanques, como fotos e quadros, de monumentos, animais, etc. Como continuidade da pesquisa da Mímesis Corpórea, Raquel Scotti Hirson desenvolve o que ela chamou de Mímesis da Palavra, uma forma de transformar palavras em ações corpóreo-vocais. A cada palavra ou frase selecionada, uma imagem se forma no pensamento, e se torna corpo, se torna ação. “A mesma gama de possibilidades se dá no corpo, que repoeitiza a poesia, que pensa a poesia em ação, que adentra em campos de intensidade a cada nova imagem dançada, recriando poesia, re-poetizando, recriando poesia no corpo, corpoetizando” (Hirson, 2012, p. 150).

¹² Violeta del Carmen Parra Sandoval (1917-1967). Compositora, cantora, artista plástica e ceramista chilena, considerada a mais importante folclorista e fundadora da música popular chilena.

¹³ Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau (1926-2008). Socióloga, psicanalista e ativista política cearense. Considerada “embaixadora” dos exilados em Paris durante a ditadura militar, foi também Secretária de Cultura do Estado do Ceará e reitora da URCA. Junto com o marido, criou a Fundação Araripe, sediada no Crato, para preservar a vegetação da Chapada do Araripe. <https://caririrevista.com.br/como-falar-de-uma-flor/> - acesso em 20 de julho de 2020.

¹⁴ Violeta de Lourdes Gonçalves Formiga (1951-1982). Poetisa e psicóloga paraibana, foi brutalmente assassinada pelo marido em 21 de agosto de 1982.

própria voz. Percebo, a partir da prática pessoal, a forte relação entre a voz e o ser. Através da Mímesis Corpórea, ouço as vozes de outras mulheres, seus timbres e suas lógicas, suas respirações e ritmos, pausas e hesitações, entonações e ênfases, e procuro o reverberar dessas vozes em meu próprio corpo vocal. Visto-me de outras e revelo a mim mesma, como diz Ana Cristina Colla: “no outro-eu mesmo, me vejo. Aceito ou renego” (2006, p. 95).

Através da Mímesis da Palavra, encontro dentro de mim as vozes das memórias, ou as memórias gravadas em meu corpo-voz; encontro as vozes das emoções aprisionadas; encontro até mesmo a voz da Mayra-criança: um corpo vocal que simplesmente é, antes de desenvolver tantas máscaras, personas¹⁵ necessárias à vida adulta, mas que podem nos distanciar de nós mesmas, escondendo a totalidade de quem somos.

Desde então, venho experimentando aplicar processos e princípios utilizados na criação do espetáculo em oficinas e cursos de curta duração, bem como em alguns componentes curriculares que ministro no Curso de Licenciatura em Teatro da UFRN e em um projeto de pesquisa chamado *Voz e Teatro*, ligado ao projeto de extensão *Voz Feminina*.

Os projetos *Voz e Teatro* e *Voz Feminina* são coordenados pelas professoras Mayra Montenegro (UFRN) e Eleonora Montenegro (UFPB) e são destinados a discentes e pessoas da comunidade que se identifiquem com o gênero feminino. Desde 2017, vimos trabalhando como um laboratório contínuo de pesquisa e criação corpóreo-vocal a partir dos seguintes temas: Corpo Vocal, Feminino, Memória, Mímesis Corpórea e Mímesis da Palavra. Propiciamos às participantes vivências que facilitem o uso pleno da voz, eliminando tensões corpóreas desnecessárias à sua produção, bem como bloqueios e resistências que impeçam a sua organicidade e plena expressão. Apresentamos a Mímesis Corpórea e Mímesis da Palavra como treinamento corpóreo-vocal e estratégias para a criação; e utilizamos também a prática de Danças Circulares Sagradas como auxiliar no processo de desinibição pessoal, integração grupal, coordenação motora, soltura corpóreo-vocal individual e coletiva.

Refletimos sobre conceitos e questões que envolvem a voz e o feminino no fazer artístico e suas possibilidades formativas, ampliando as práticas que constituíram o processo

¹⁵ “Persona é uma palavra derivada da palavra latina equivalente à máscara, fazendo referência às máscaras dos atores no teatro grego clássico que concediam significado aos papéis que representavam. A persona, na psicologia Junguiana, é o arquétipo associado ao comportamento de contato com o mundo exterior, necessário à adaptação do indivíduo às exigências do meio social em que vive. É a maneira como nos relacionamos com os outros, os papéis sociais, as roupas, o estilo de expressão pessoal. É a imagem que oferecemos ao mundo” (Souza, 2017, p. 41).

de criação de Violetas. Convidamos as participantes a mergulharem em suas histórias, a compartilharem essas histórias entre elas e as transformarem em criação artística.

A discente mencionada anteriormente, que compartilhou comigo um evento traumático de sua infância, passou a fazer parte do projeto. Após alguns semestres, ela me conta que resolveu “tomar as rédeas” de sua vida. Disse para a família que não aceitava mais ser alvo de piadas. Em seguida, muitas outras mudanças positivas ocorreram, não apenas em seu seio familiar, mas nela mesma. Continuo acompanhando a sua trajetória, e não posso deixar de dizer que fazer parte desse processo de crescimento pessoal e profissional é bastante gratificante para mim.

Vozes Violetas - o início do doutorado

O espetáculo *Violetas* foi apresentado, até o momento, em dezessete cidades brasileiras, de oito estados, de quatro regiões do país, além de uma apresentação na Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena, Áustria. Pude observar que o espetáculo consegue atingir públicos dos mais distintos, como idosos e crianças do sertão da Paraíba até estudantes e professores de diversos países em Viena. As diferentes possibilidades de corpo-voz e as imagens construídas no espetáculo parecem despertar no público as suas próprias memórias, a lembrança das figuras femininas de sua vida, as opressões e aprisionamentos vividos, os afetos construídos e os sonhos guardados.

Muitas são as pessoas que me dizem após o espetáculo: “eu lembrei muito de minha avó” (mãe, tia, irmã mais velha); “eu quero trazer a minha avó para assistir” (ou outra mulher de importância em sua vida). Esse lugar do afeto é revolucionário. A indignação e a raiva são partes de minha história, que me levaram a construir caminhos importantes. Mas o afeto pelas mulheres de minha vida, e o afeto delas por mim, estão no alicerce do meu ser e me impulsionam diariamente. É o afeto que tem movido minhas pesquisas, que traz poesia ao meu olhar e aos meus processos criativos.

Pessoas diversas que assistem ao espetáculo me relatam os sonhos guardados das mulheres de suas famílias. Outras dizem que nunca pararam para pensar que talvez essas mulheres quisessem ser ou fazer algo diferente, e refletem então sobre o sofrimento e aprisionamento dessas mulheres. Uma mulher me conta que, após assistir ao espetáculo, teve desejo de falar com sua mãe biológica. Ela é filha adotiva, mas sua mãe biológica estava

tentando entrar em contato. O espetáculo a estimulou a se colocar no lugar daquela mulher e pensar nas coisas que ela haveria sofrido para ter tomado a decisão de entregá-la para adoção.

Outra mulher, durante um dos muitos festivais que participamos, nos relata, em uma roda de conversa após o espetáculo, que sua mãe havia se suicidado - ou foi suicidada - por causa das violências que sofria do seu marido. Ficamos chocadas com o relato. Mas ela diz que hoje ousa sonhar e buscar ser o que quer por causa de sua mãe. Os depoimentos e falas seguintes são todos de afeto e para fortalecer umas às outras.

Considero que tais respostas se devem muito à forma como se deu o processo criativo. Sob a supervisão de Raquel, os desbloqueios do corpo vocal, o mergulho na própria história familiar, os afetos, os sonhos, a Mímesis Corpórea e Mímesis da Palavra foram estratégias riquíssimas de investigação, criação e, acima de tudo, de formação de mim mesma. *Violetas* tem ainda inspirado projetos de mestrado e doutorado de ex-alunas e participantes do Projeto *Voz Feminina*.

Por todas essas observações, decidi escrever um projeto de pesquisa de doutorado para melhor compreender os caminhos vivenciados nesse processo. A minha hipótese é a de que os princípios e práticas utilizados na construção do espetáculo, bem como os questionamentos levantados por ele, podem ser inspiradores para muitas outras mulheres artistas, como já tem sido.

Nesse momento, apenas principio o doutorado em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Daiane Dordete Steckert Jacobs. Espero e acredito que descrever e analisar o processo de criação de *Violetas* poderá ser relevante para inspirar outras atrizes a soltarem as suas vozes, fazendo seus gritos, protestos, cantos e poemas de vida serem ouvidos nesse país e quem sabe no mundo. Despertando, assim, outras mulheres a se unirem nesse canto. Não em uníssono, pois temos vozes diversas; mas são justamente as vozes diferentes que criam a harmonia de um coro.

Referências

- BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas, São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1991.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CALDWELL, Timothy & ABRAMSON, Robert M. *Dalcroze Eurhythmics*. Central Michigan University, USA, 1992. G.I.A. Publication, Inc. [Vídeo-aula].
- COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela vejo: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. *Bonecas falando para o mundo: identidades “desviantes” de gênero e sexualidade no teatro*. Recife: Sesc, 2017.
- HIRSON, Raquel Scotti. *Alphonsus de Guimarães: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo*. Campinas: PPG Artes da Cena/UNICAMP, 2012. Tese (Doutorado em Artes da Cena).
- JACOBS, Daiane Dordete Steckert. *Possível Cartografia para um Corpo Vocal Queer em Performance*. PPGT/UEDESC, 2015. Tese (Doutorado em Teatro).
- LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético. Uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Senac e Sesc, 2010.
- LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. São Paulo: Summus, 1982.
- MARTINS, Janaína Träsel. *Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator*. Salvador: PPGAC/UFBA, 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).
- OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. *O Ritmo Musical da Cena Teatral. A dinâmica do espetáculo de teatro*. Salvador: PPGAC/UFBA, 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).
- PHILIPPE, Pedro. Violetas Arraes: como falar de uma flor? *Revista Cariri*, Juazeiro do Norte, 12 de Julho de 2017. Disponível em <https://caririrevista.com.br/como-falar-de-uma-flor/>. Acesso em 10 de agosto de 2020.
- SCHAFFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.
- SIMIONI, Carlos, PECLÁT, Chavannes. Entrevista sobre voz e treinamento vocal com Carlos Simioni. *Urdimento*, Florianópolis, v.1, n.34, pp. 405-420, mar./abr. 2019.
- SOUZA, Maria Eleonora Montenegro de. *A Alma das Palavras - a voz enquanto imagem das palavras: uma proposta de leitura e em cena-ação*. Salvador: PPGAC/UFBA, 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).
- SOUZA, Mayra Montenegro de. A Voz em Violetas. *ILINX - Revista do Lume*, Campinas, v. 1, n. 12, pp. 40-49, 2017.

SOUZA, Mayra Montenegro de. **O Ator que Conta um Conto**: a manipulação de parâmetros musicais na voz do ator. Natal: PPGARC/UFRN, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).

VIEIRA, Laise Aparecida Diogo. A Língua Falada no Teatro e em Telenovelas Brasileiras: um percurso pela história das ideias linguísticas. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, Campinas, v. 23, n. 45, pp. 46-89, jan./jun. 2020.

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

Artigo recebido em 15/08/2020 e aprovado em 31/10/2020.

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

ⁱ Mayra Montenegro de Souza - Atriz, cantora, fundadora da Cia. Violetas de Teatro e professora da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Licenciada em Educação Artística com habilitação em Música pela UFPB em 2008, Mestra em Artes Cênicas pela UFRN em 2012 e atualmente Doutoranda em Teatro pela UDESC. mayra.montenegro@hotmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4144275568126443>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8762-581X>

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



O dito e o inacabado na cena: palavras como incertezas de um corpo em atuação

André de Souza Macedo ⁱ

Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA, Foz do Iguaçu/PR, Brasil

Suelen Grimes ⁱⁱ

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil

Leonardo Pontes Ferreira ⁱⁱⁱ

Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA, Foz do Iguaçu/PR, Brasil ^{iv}

Resumo - O dito e o inacabado na cena: palavras como incertezas de um corpo em atuação

O presente artigo propõe a reflexão acerca dos usos da voz e das práticas com as palavras na cena contemporânea. Para isso, focamos nos aspectos relacionados à atuação, quando pressupõe o trabalho com o texto. Nosso percurso de investigação traz a noção de palavra enquanto produção afetiva, vinculada ao corpo no aqui e agora da cena. Discutimos com base na noção de *contato* desenvolvida por Jerzy Grotowski, em suas pesquisas sobre a atuação, e na noção de *experiência do fora* ancorada no pensamento de Tatiana Salem Levy. Sugerimos praticar a palavra como fracasso, para que nasça do acontecimento e se complete pelos acidentes que nascem da relação, tendo o imprevisível e o outro como paixão.

Palavras-chave: Atuação. Voz. Palavra. Contato. Experiência do fora.

Abstract - The said and the unfinished in the scene: words as uncertainties of a body in action

This article proposes reflection on the uses of the voice and practices with words in the contemporary scene. For this, we focus on aspects related to performance, when it presupposes working with the text. Our investigation path brings the notion of word as an affective production, linked to the body in the here and now of the scene. We discussed the notion of contact developed by Jerzy Grotowski in his research on performance and from the notion of the outside experience anchored in the thought of Tatiana Salem Levy. We suggest practicing the word as failure, so that it is born from the event and is completed by the accidents that arise from the relationship, having the unpredictable and the other as passion.

Keywords: Acting. Voice. Word. Contact. Experience of the outside.

Resumen - El dicho y lo inacabado en la escena: palabras como incertidumbres de un cuerpo en actuación

El presente trabajo propone una reflexión acerca de los usos de la voz y de las prácticas con las palabras en la escena contemporánea. Para eso, nos enfocamos en los aspectos relacionados a la actuación, cuando se presupone el trabajo con el texto. Nuestro camino de investigación trae la noción de la palabra como producción afectiva, pegada al cuerpo en el aquí y ahora de la escena. Discutimos con base a la noción del contacto, desarrollada por Jerzy Grotowsky en sus investigaciones acerca de la actuación y a la noción de la *experiencia del fuera*, anclada en el pensamiento de Tatiana Salem Levy. Sugerimos practicar la palabra como fracaso, para que surja del acontecimiento y se complete por los accidentes que nacen de la relación, teniendo el imprevisible y el otro como pasión.

Palabras clave: Actuación. Voz. Palabra. Contacto. Experiencia del fuera.

Notas Introdutórias

O jeito é começar de repente, assim como me lanço de repente na água gélida do mar, modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio. Vou agora começar pelo meio, dizendo que - que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona (Lispector, 1993, p. 39).

Antes mesmo das ideias que habitam este texto esboçarem-se num sussurro, elas perpassam corpos em experiência de atuação. Com base na vivência reflexiva e prática com vistas àquilo que é dito em cena, perguntamo-nos: *como podemos operar e agir com as palavras para que elas se tornem acontecimentos em cena? Seria possível o corpo acionar a palavra mais performativa, num ato de incerteza?*

Considerando que, ao longo do século XX, a tentativa de fixar os sentidos sobre a palavra escrita submeteu a atuação a serviço do texto, percebemos que a experiência criativa buscou acabamento formal para o proferido em cena. Isso fez com que, muitas vezes, as metodologias criativas estivessem centradas em estabelecer formas de dizer. Nesse sentido, observamos dois aspectos principais: de um lado, o surgimento de uma palavra psicologizada (que revela um ser interior); de outro, a tentativa de encontrar a potência, centrando a enunciação à sua materialidade (métrica, articulação e sonoridade).

Nesse contexto, é comum percebermos práticas que se orientem pelo desejo de controlar a voz, tanto para definir sua emissão como para ampliar as suas qualidades. Porém, como parte da preparação conduz ao fechamento da palavra, tanto sonoramente quanto em relação ao que ela significa, limita as possibilidades de novos sentidos que as palavras podem revelar no jogo. Podemos propor uma aproximação com a perspectiva de Silvia Adriana Davini (2008), quando sugere um corpo ressoante na cena, que se abre e se multiplica a forças e a “devires-outros” que podem fraturar a noção de sujeito ensimesmado. Entretanto, diferente do que é proposto por Davini, abrimos mão do acabamento e/ou dos lugares a que se retornam como desejo de controlar a eficácia da cena. Mesmo assim, salientamos a importância da preparação vocal e da trajetória de descoberta da voz como lugares que potencializam o trabalho criativo. Pensando nisso, procuraremos refletir sobre a importância e a necessidade da percepção de como a voz pode ser qualificada durante a preparação, porém, compreendendo que esses processos não deveriam encontrar modos fixos para o dizer.

Por isso, as experiências aqui refletidas dialogam com uma cena que busca fissurar a representação, permitindo a irrupção do real, situação na qual a atuação se torna uma experiência corpórea única, irrepitível e singular naquilo que produz fisicamente, mesmo se observarmos as múltiplas linguagens que a suportam, tais como teatro, cinema ou contação de histórias. Sendo a voz e a palavra recursos afetivos de quem atua - que não se distinguem -, propomos uma aproximação a processos que redimensionam as lógicas de lidar com as palavras, por um viés menos autoritário em sua relação com o corpo e a cena. Nesse caso, ao ser singular, a palavra abre mão de seu caráter enunciativo para ser o resultado de uma experiência íntima e pública.

Ao longo do artigo, partimos da discussão conceitual para finalizarmos com algumas reflexões que perpassam a cena contemporânea, tais como: experiências de atuação no grupo de pesquisa *ÁHQIS-Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística*¹, coordenado por André Carreira; a participação no *workshop de atuação frente à câmera*, ministrado por Guillermo Cacace; e o diálogo com o cinema e a contação de histórias - para ilustrarmos o aspecto accidental da palavra no ato do jogo.

A preparação da voz e o controle dos sentidos da palavra

Pensar a palavra na cena pressupõe o encontro do/a artista com a voz. Um processo que passa pela preparação, pelo (auto)conhecimento corpóreo. Um trabalho sensível que envolve mais que o pulmão e o sopro, ampliando as experiências e usos da voz - o que é imprescindível para atores e atrizes, já que a voz é afeto e troca. Porém, o que gostaríamos de refletir neste artigo se relaciona à seguinte proposição: na cena, o saber/fazer técnico da voz deve ceder lugar à organicidade e à imprevisibilidade do jogo.

Grotowski, em sua prática, refletiu profundamente sobre os aspectos sonoros de suas experimentações com atrizes e atores, levando em conta o som como mecanismo de contato entre performers e espectadores/as. Porém, numa espécie de autocrítica, reconheceu que muitas vezes o trabalho que concentra a atenção na vocalidade enquanto instrumento dos atores e atrizes prejudica a condição teatral, já que os/as separa do mundo e os/as encerra em si mesmos/as. Para ele, a noção de contato entre atores/atrizes e audiência é o que caracteriza

¹ O *ÁHQIS* reúne desde estudantes de graduação, mestrado e doutorado, e tem como interesse experimentar condições de atuação que levem em conta o 'aqui e agora'.

a poesia atoral. A capacidade de sair de si e de exteriorizar-se é uma das buscas que Grotowski perseguiu ao longo de suas investigações. No texto *Em busca do teatro pobre* (1987, p. 167), afirma que:

O ator deve reagir para o exterior, atacando o espaço que existe a sua volta, em contato, todo o tempo, com outra pessoa ou outras pessoas. Nunca deve ouvir-se, pois isso resulta na introspecção da voz. Muitas vezes, no entanto, o ator é incapaz de resistir à tentação de ouvir-se, quando deve ouvir o eco da sua voz.

Pensando no acontecimento, sugerimos uma operação que envolva menos uma atitude ensimesmada (o foco prioritário ao texto decorado, às marcas, às formas, ao narcisismo, etc.) e mais uma atitude atenta: aberta, atenta para o 'fora' e em como o 'fora' mexe com algo que está dentro, convoca uma decisão, uma reação na pele e no osso. Pois é no 'fora' que está o outro e é o outro quem me convoca a atuar, a narrar - no sentido de que o fazemos num ato de generosidade, endereçando nossos afetos para alguém que está escutando, assistindo, presenciando o acontecimento. Endereçar nossos afetos, porém, solicita-nos uma atitude atenta, que se relaciona ao estar aberto/a ao jogo e ao contato.

Um estudo interessante sobre a voz é o livro *Voz: partitura da ação* (2002), da fonoaudióloga Lucia Helena Gayotto, principalmente quando trata a voz como um fluxo: a voz é um “[...] movimento que não é igual ao que foi ontem; está presente há pouco, agora, e cria o novo a cada minuto; já é um depois” (Gayotto, 2002, p. 19). A ideia de voz como algo que passa expande nossas percepções sobre a forma de abordar a palavra escrita, ao necessitar memorizá-la, mas também esquecê-la, para que possa 'vir a ser' no contato.

Essa abordagem parece, a nosso ver, mais rica ao pensarmos o corpo na/da atuação não com ênfase no trabalho sobre si mesmo, não como a possibilidade de um resultado que conforme um modo de dizer, mas a palavra como instância de abertura ao outro, dentro e fora da cena. Tendo isso em consideração, para que a palavra possa contornar um real em cena, que se faça corpo e ato, só poderia nascer desse abismo entre o 'eu' e o 'tu'. Ou seja, para a palavra tocar o corpo beirando o real, ela necessariamente deve se vincular ao acontecimento e aceitar toda sua impossibilidade de satisfação do corpo, na fronteira do contato que se dá entre o corpo e o meio.

Para o diretor, professor e pesquisador André Carreira, “*el arte vivo del teatro no puede asentar únicamente en su potencia mimética en relación con la realidad, puede y debe intentar insertarse en esto que podemos reconocer como realidad*” (s/ano, p. 5). Nessa condição de real, ao pensarmos a

atuação, entendemos o corpo como uma membrana porosa que se faz àquilo que se abre por um ato apaixonado pelo perigo do *não saber*. Como numa espécie qualquer de queda, que pressupõe renunciar ao controle. O que talvez possa abrir uma janela criativa, nos limites de si como sujeito, vivendo uma experiência singular de si mesmo, encontrando-se na intimidade do próprio destino. Talvez pelo medo de nos expormos na cena e de nos implicarmos, é que evitamos tais territórios, e tudo planejamos e controlamos. Assim, fixamos os nossos modos de dizer, protegendo-nos daquilo que não controlamos e que nos é totalmente misterioso: *o outro, o imprevisível, o real*.

Partindo da ideia de que nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio, seria ingênuo crer que a ação vocal esteja em estabelecer um plano fixo sobre a variação da vocalidade cênica ou cinematográfica. Ou seja, o controle sobre a qualidade do emitido produz lugares já trilhados e conhecidos. O poeta curitibano Paulo Leminski, no texto *Poesia: a paixão da linguagem*, ao pensar o poema, afirma que: “O poeta é um sofredor: sofredor da língua, em primeiro lugar, com suas formas sociais e históricas dadas, impostas, e na qual ele deve fazer cintilar nem que seja um centímetro de liberdade” (Leminski, 1987, p. 1).

Essa ideia nos convida a olharmos com lentes revolucionárias e reivindicarmos um lugar de maior liberdade, erotismo e paixão ao pensarmos a produção da sonoridade em cena, ancoradas não na busca da forma ideal, mas num aqui e agora imprevisível. A poesia da palavra em cena residiria numa prática que se libera de encontrar formas fixas, mas se faz num ato de escuta/contato, numa espécie de interesse, atenção, encantamento e paixão pelo *outro*, numa atitude de entrega radical. Com isso, pensamos a forma como um ato de paixão, que queima intensamente quando aparece, mas passa rápido e não se fixa. Age como faísca e evidencia o imprevisível, o efêmero e o transitório como condições da escuta. Em relação à escuta, de acordo com o professor Zebba Dal Farra:

[...] urge cultivar uma escuta estrangeira, uma escuta que capture os silêncios, os ruídos e os *chiaroscuri* das palavras: uma escuta contra as palavras. Na intersecção do dizer e do escutar, ponto a ponto no espaço-tempo interpessoal, a voz poética em ressonância se lança (Farra, 2015, p. 275).

Por isso, um corpo em situação de atuação é uma membrana que toca e é tocada pelo mundo. Logo, a potência do corpo se situa em sua periferia e não em sua profundidade. Por isso, pensamos o corpo como órgão de contato, o lugar da experiência, da errância e do exílio. No livro *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze* (2011), a autora Tatiana Salem Levy

analisa, com base nos autores que recebem o subtítulo da obra, a experiência de saída da interioridade para a exterioridade, ou seja, o movimento para o fora do *sujeito cartesiano* do cogito, do “penso, logo existo”, do eu como centralidade do fazer artístico, no encontro com o mundo. De acordo com a argumentação exposta no texto, a radicalidade residiria no *fora*.

Pensar a atuação, por meio do outro, é colocar-se no jogo como uma espécie de exilado, estrangeiro de si mesmo, colocando em crise a noção de identidade e de corpo como seres territorializados. Porém, como sujeitos da cultura, intuímos que não há um fora absoluto. A busca ideal do fora também seria um disparate. Por isso, sugerimos um lugar ambíguo e fronteiro, que se abra ao contato com aquilo que não se sabe. Sendo atravessado pelo que vem de fora e que não tem moradia certa. Nessa condição, ao ser habitado no jogo, o corpo pode abrir mão do gesto premeditado e entregar-se ao movimento de alteridade. Numa espécie de abandono, coloca-se em risco. Na impossibilidade de uma organização prévia do acontecimento por uma escolha intencional, já que o *outro* está fora, os modos de dizer se abrem para os modos de escutar. No contato com o outro pela escuta, “[...] o *ator* está disposto a ouvir o que não sabe, o que não quer, o que não necessita. Está disposto a perder o pé e a deixar-se cair e arrastar pelas curvas, os espaços abertos, as perspectivas do caminho” (Farra, 2015, p. 281).

Uma aproximação com o texto pela experiência do fora

Pelo exposto anteriormente, cabe pensar sobre a experiência criativa de atores e atrizes em relação ao contato com o texto: o ato de leitura. Por um lado, a leitura pessoal e silenciosa, que perpassa a prática atoral, e por outro, o que se dá em jogo, coletivamente, a partir da cena. Um lugar fora do si, ou um si desterritorializado. Nesse percurso poético, a expressão da palavra - relacionada ao estilo, à maneira convencional de falar e declamar - se abre ao acontecimento e quem atua pode vivenciar um território do brincar com as palavras. Ao não atribuir significação no ato de memorização do texto, quem atua pode descobrir sentidos através da incandescência, que emana de um corpo, que fala, em direção ao encontro com outro corpo, que escuta.

Alargando essa ideia de leitura a um processo de contato com o texto escrito, poderíamos pensar na atuação enquanto produção sonora, em seu viés mais performativo,

marcado por sua prática, a qual poderíamos acrescentar o adjetivo 'lúdica', entendendo por lúdico aquilo que faz parte do jogo, portanto, liberdade, espontaneidade, invenção, regra e prazer. Em jogo, a experiência criativa que envolve o texto implicaria um sentido de inacabamento do fazer vocal, por isso, do desprendimento das formas convencionais de pensar a criação artística, numa negociação entre as formas planejadas e as formas que são instantâneas, como no caso do corpo em atuação - que o gesto acabado está sempre por descobrir. No entanto, a busca pelo controle em cena coloca quem atua num nível muito mais racional que afetivo, já que a partir da leitura do texto e das experimentações com a voz, no encontro com as palavras, o/a ator/atriz pode acabar encontrando *algum modo de produzir a voz*, utilizando a vocalidade como instrumento de buscar eficácia na atuação.

Mas como pensar a palavra para além de um sentido, de um acabamento sobre o narrado? Nesse caminho, sugerimos pensar a palavra, ou a prática das palavras, em seu viés pedagógico, como uma operação de cartografia da voz, que leve em consideração os fluxos energéticos que perpassam a produção e a leitura da voz e o contato como formulação dos sentidos para a palavra. São fluxos que potencializam animicamente a palavra, já que, no acontecimento e no jogo, a palavra escrita seria uma faísca, que pode incendiar o corpo. Mas a atuação não implicaria satisfazer a vontade imediata de proferir a palavra segundo uma operação organizativa, premeditada e centrada no sujeito. Em ato, a experiência com a palavra seria justamente um abandonar o controle sobre o que é dito e sobre como é dito.

Talvez, trate-se de deixar-se incendiar pelo que ocorre no 'fora'. E em como isso que ocorre no 'fora' nos solicita tomar uma decisão de estar atento ao mundo que pode potencializar o que é dito. Nesse sentido, é no jogo que encontramos o combustível para deixar as palavras incendiarem-se. Isso seria, à diferença da ideia de controle da voz, não fechar o desenho da palavra, mas desenhar em ato. Nessa operação, o trabalho pedagógico sobre a palavra versaria em procedimentos de abertura e criação de condições para germinar o dizer, os quais se tornam experiências cartográficas sonoras, afetivas e corpóreas. E, talvez como corpos afetivos em atuação, possamos apenas atender à escuta do instante, uma escuta que testemunha e deseja o outro.

A voz e a palavra como imprevisibilidade, tensão e risco na cena contemporânea

Tendo em vista algumas das principais discussões sobre o tema do ‘corpo em atuação’, trazemos, à luz dessa reflexão, o pensamento de André Carreira, o qual acredita numa atuação feita no ‘aqui e agora’, que se reconfigura em sua presença de ‘corpo em relação’, durante a escuta do instante. Não como uma presença inventada para cumprir qualquer sentido textual, mas uma presença física e intensa. Ou seja, um corpo poroso e aberto ao encontro *versus* a eficácia do espetacularizado. De acordo com Carreira (2018, p. 2):

Este ‘aqui e agora’ deve incorporar as condições políticas e as relações que o ator vive no seu processo de atuação desde o momento do ensaio / experimentação até na hora da apresentação. Uma atuação no aqui e agora também pode questionar as rígidas fronteiras entre o ensaio e a apresentação por considerar que tudo é espaço de jogo e criação constante.

Essa perspectiva sugere uma ênfase nas relações de si com os outros: num território fronteiriço, sustentado pelo contato que se estabelece num tensionamento de forças, entre o eu e os demais. Ao pensarmos o trabalho sobre a emissão da palavra e um corpo em atuação, temos de levar em conta a incerteza do jogo e tratar a poética atorial como uma arte da impossibilidade do acabamento. Com isso, o próprio sentido do que é dito em cena - a palavra pronunciada -, seus sons, timbres e intensidades, se fazem uma única vez, na tensão gerada no entre/fronteira do ato de contato, como uma prática inusitada e irrepetível.

Quando não se está vivendo o presente, o gesto pronto interrompe o fluxo do jogo e se desvincula de suas necessidades do fazer. A atenção, nesse caso, vincula-se com “outros interesses” que partem da vontade de satisfazer a eficácia da forma e, assim, desviam-se do acontecimento. Pelo contrário, se a escuta for um ato de entrega e abertura, o jogo poderá fluir, incorporando os acidentes que surgirem. A escuta se torna necessária para a invenção, para a irrupção de um gesto e comportamento que possa ser singular. No texto *Precisamos Acabar com as Obras-Primas* (1999, p. 84), Artaud nos advertiu sobre a impossibilidade da repetição, ao pensar a palavra pronunciada:

[...] reconheçamos que o que já foi dito não está mais por dizer; que uma expressão não vale duas vezes, não vive duas vezes; que toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada, que uma forma usada não serve mais e só convida a que se procure outra, e que o teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não se faz duas vezes.

Corroborando o pensamento de Artaud, uma atuação que pressuponha o imprevisível tangencia o real e adentra lugares que escapam do representativo e do mimético. Nessa experiência da atuação, pressupomos haver uma negociação com o agora, em que tanto o trabalho de aprendizagem como os ensaios são produções de experiências, marcas na pele, sons, perfumes, sabores e sensações diversas que se acumulam pelo contato. Esse trabalho de acúmulo afeta a percepção durante a atuação e tem a ver com o que transborda o controle. Ou seja, algo mais próximo a um acidente, um corte. Por essa perspectiva, a vontade da forma e do acabamento cede lugar ao estar dialógico, atento ao fora.

É nesse lugar de “desorganização” que se desenvolve a atuação e o surgimento da palavra. São sensações, imagens e vetores que operam no corpo gerando tensões, contrações, espasmos, gemidos, suspiros, etc. A precariedade da consciência deixa-se invadir pelos ecos, pelas rasuras, pelo esboço e pelo efêmero. É como se esses ecos nos convidassem à fala. O corpo e a voz sendo afetados por essas transformações que operam do espaço aproximam a palavra de sua vibração carnal. Pensamos o não saber da cena como a abertura ao real e ao risco, aproximando-nos da ideia de perigo de Artaud (1999). Nessa zona imprecisa, as palavras seriam estímulos para uma aventura corpórea inédita. Sendo a palavra, o contato e o aqui e agora um convite ao impossível, ao imprevisível e desconhecido, deslocando o interesse de um resultado para recair sobre o mundo, sobre o outro e sobre o fora de si.

O inacabamento produz certa ambiguidade que auxilia o embaralhamento dos sentidos. São várias camadas que se contradizem no jogo e, se habitado pela fronteira do contato, produzem campos de incertezas e impossibilidades, permitindo um terreno fértil para a palavra brotar: *a palavra indizível*. Esse (in)dizer pressupõe a palavra como problema, a palavra como fracasso. Que experiências podemos pensar como resultado de uma palavra que fracassa?

Ao ter como exemplo e metáfora a cena do filme *Mulholland Drive* (2001)², de David Lynch, podemos pensar a atuação por meio de uma intervenção do real que desarticula o nível da simulação e adentra um espaço mais ambíguo e de menos certezas. No caso que analisamos, a personagem *Betty* precisa realizar uma audição para participar de um filme. Na

² *Betty* (Naomi Watts) é uma jovem atriz que viaja para Hollywood para conseguir um papel num filme e se vê envolta numa intriga misteriosa com *Rita* (Lara Harring), uma mulher que escapou por pouco de ser assassinada e que agora se encontra com amnésia, devido a um acidente de carro. A trama vai adentrando num mundo onírico e surreal.

cena em questão, *Betty*, ao ser desestabilizada pela atitude do outro ator, passa a ter um comportamento autêntico, que extrapolou as possibilidades que havia encontrado nos ensaios, alterando o modo de acionar as palavras pelo contato com seu parceiro de cena. Esse desordenamento físico proposto pelo outro ator abriu uma janela para algo inesperado nela e, logo, em todo o acontecimento.

A cena, que se tratava da discussão íntima entre dois amantes, adquiriu uma imprevisibilidade quando a atriz precisou lidar com o aspecto accidental. Ao observarmos o corpo de *Betty*, fica visível o momento em que para de controlar o que está passando entre eles, com base em sua interpretação do roteiro, e permite que algo inesperado surja da relação de contato. O outro ator também se sente provocado e tocado pelo que está acontecendo. A cena ganha um fluxo que é alimentado sempre pelo outro. Ao compararmos esse momento com outros do filme, em que a personagem ensaiava para o teste, vemos uma grande diferença naquilo que faz. É como se, ao ensaiar e se preocupar em estabelecer algo, criasse a sua própria prisão, que lhe impedia de adentrar aos sentidos profundos da cena. Nesse exemplo, o comportamento e a tensão que nascia do “entre corpos” era o terreno propício ao nascimento da palavra.

Também vemos, com essa cena, uma profunda relação com a possibilidade de o real fissurar o organizado. Condição propícia ao surgimento de um real inesperado, que provoca no fluxo da atriz um acidente que altera o sentido do jogo, desorganizando o que foi ensaiado. Por isso, pensamos que o ensaio possa ser mais uma abertura e convite apaixonado ao *outro*. Diante dessa concepção, percebemos surgir uma possibilidade de praticar as palavras na cena, como resultado de uma necessidade gerada pelo interesse ao mundo, numa prática que se opere pelo lugar de escuta.

Estendendo a discussão, num trânsito entre o teatral e o cinematográfico, aproximamo-nos da prática do diretor e professor de atuação argentino Guillermo Cacace, que propõe que as palavras não satisfaçam e não organizem o jogo. Nessa condição, o corpo, como vetor de forças em direção a outro corpo, vai acumulando a tensão dessa insatisfação. No jogo, a palavra não nasce do controle e tampouco controla o corpo de quem fala. Ocorre certo movimento em deixar a palavra de lado. Ela sobrevive, assim, no limite do fracasso.

Esse ponto nos parece uma das chaves de acesso para que o que consideramos próprio do acontecimento não se perca frente a mecanismos de controle, marcações ou subtextos. Guillermo Cacace aponta para a potência de compreendermos o ensaio não enquanto espaço

para organizar, planejar e combinar formas de excluir o risco da apresentação, mas justamente o oposto, a fim de manter aspectos de instabilidade presentes também no momento do compartilhamento com o público. Os sentidos das palavras vão sendo significados por meio das sensações e fisicalidades da relação.

Para isso, Cacace propõe que cada “eu” envolvido no processo abandone suas intenções, desejos de organização e controle frente ao público para abrir-se ao aspecto de teia que o encontro possui, confiando ao próprio acontecimento, sua estruturação. Como que visualizando a composição cênica em um organismo vivo, capaz de desenvolver sua própria autonomia no coletivo, enquanto é vivenciado. Abandonar a potência experimental do ensaio, neste sentido, seria terminar por engessar as possibilidades intensivas e intempestivas dos corpos em relações e seus devires composicionais. Por outro lado, aproximar as instâncias do ensaio e da apresentação põe em crise a noção de ensaio enquanto lugar que se resume a uma funcionalidade, o que parece, como ressalta Cacace, estar ligado a uma espera pela transcendência, como promessa de algo que dure para além do próprio fazer.

Nesse sentido, nas experiências desenvolvidas no núcleo de pesquisa *ÁHQIS*, em relação à prática com a palavra, um dos procedimentos utilizados parte da percepção do texto enquanto obstáculo para a atuação. Os textos memorizados chegam ao processo no momento em que outros materiais (físicos e afetivos) já foram investigados pelas atrizes e atores. As palavras surgem como resultado do jogo. Cada pessoa memoriza o texto e abre-se para a experiência das forças corporais que nascem nas relações. Aqui, as palavras são condições para potencializar a tensão e, nesse sentido, elas aparecem como um problema. Logo, a palavra em cena não se encontra na satisfação e no repouso, mas sim no instável e na desordem.

No *ÁHQIS*, é proposto um exercício de tensão, baseado no contato físico e em vetores diferentes de força, criando “acúmulos físicos” que interferem no jogo e em como as palavras são enunciadas. Esse exercício permite que a escuta e a criação se deem no ‘entre’, sustentando a atenção aos fluxos corpóreos, perceptivos, vibratórios e pulsionais. O pensamento age no sentido de: *quero ir, mas não consigo*. Esta ambiguidade é um convite para quem atua adentrar em zonas mais turbulentas do ser/estar.

Habitar campos de intensidade e jogar no aqui agora, como propõe Carreira, possibilita que as experiências corpóreas vivenciadas em grupo sejam a matriz pela qual a palavra encontra suas vias de acesso ao mundo, deixando de transpor à voz seus sentidos

cultural ou artisticamente predefinidos. A palavra, em seu sentido poético e narrativo, é uma maneira de nos *transferirmos* ao mundo, de nos lançarmos em direção ao fora. Na instância do fazer artístico, contar envolve muito mais do que transmitir uma informação: o contar mobiliza não somente a voz e a palavra, mas o símbolo, o corpo, o objeto e o espaço. Do ponto de vista de quem atua, parece-nos que a relação com a palavra se torna muito mais estabelecida na noção de desvio de suas capacidades organizacionais do que o oposto, o que tradicionalmente estabeleceu-se como prioridade nas teorias e práticas da atuação do século XX.

Alargando o debate com um exemplo possível desses acidentes e sobre como eles incidem na cena e no fluxo do/a ator/atriz, trazemos o relato de uma experiência com a contação de histórias, narrada em primeira pessoa pelo ator/narrador. A experiência em questão ocorreu durante a apresentação de uma história recriada a partir de uma colagem entre o poema *Apanhador de Desperdícios*, de Manoel de Barros, e o conto *A árvore Generosa*, de Shel Silverstein, que trazia a narrativa sobre a amizade entre uma criança e uma árvore - amizade que os acompanhava durante toda a vida. Havia um momento da história em que o menino Manoel recebia uma semente de uma ave onírica. Durante a apresentação³, o ator/narrador se dá conta de algo que podemos relacionar à noção de acidente aqui discutida:

Nesse dia específico, as árvores estavam soltando muitas e muitas sementes que, literalmente, choviam sobre mim e as pessoas para quem eu contava a história. Era uma chuva de sementes que caíam, produzindo barulho, atritos, participando fisicamente do acontecimento, sendo mais um elemento (nesse caso, fortuito, inesperado) da história. Essa interferência do espaço nunca foi ensaiada, mas foi um chamado que solicitava muita atenção: aquelas sementes que caíam poderiam ser, talvez, as sementes que o menino Manoel recebia do pássaro azul. Eu poderia ter ignorado as sementes reais que caíam, insistindo apenas na potência da voz, em contar “e as sementes caem”, ou poderia ter deixado as sementes que caíam se autorrealizar, estando atento a elas, circunscrevendo essa situação dentro da história narrada, não esgotando, através do contar, os sentidos do que é contado⁴.

Essa abertura de escuta ao desconhecido pôde permitir à cena algo que não se apreende pelo ato consciente, como foi o caso das sementes que caíam durante a cena. Esse real faz com que as palavras, que antes eram ditas de um modo planejado e intencional, assumam uma qualidade dionisíaca e pulsional que nasce da escuta ao mundo. Por esse

³ O espaço onde a apresentação acontecia era aberto, sob um tablado, aos pés de muitas árvores, na Praça da Paz, no centro de Foz do Iguaçu.

⁴ Diário de experiências do ator Leonardo Pontes, 2020.

ângulo, quem atua deixa de estar submetido às exigências de “fazer o texto funcionar” ou ser “bem sucedido” ao entoar palavras em cena. Importa menos a camada de fidelidade às palavras e suas “boas enunciações” e mais as descobertas possíveis por meio deste tensionar entre textualidade e acontecimento, que passa diretamente pelas possibilidades próprias da voz diante da experiência.

Vemos nessas práticas, que se aproximam das palavras sem buscar o sentido nelas, uma espécie de tática que opera mais pelo “esquecimento” do que pela “lembrança”. Táticas que permitem ao corpo entregar-se ao contato, da mesma forma que reivindicam a possibilidade de habitar o vazio da incompreensão, dão passagem ao devir utilizando-se da palavra apenas dentro desta condição: *a palavra que atravessa o acontecimento*.

Contudo, o que gostaríamos de elaborar aqui diz menos à busca de dar fim ao juízo das palavras e mais ao refletir sobre condições para que se estabeleça uma relação intensiva com elas. É possível que imaginemos a criação contínua de novos sentidos possíveis. Nesta relação, baseada na intensidade e na porosidade, podemos pensar uma cena que se estabelece enquanto procedimento e um procedimento que se estabelece enquanto cena. Estaríamos diante de um esboço que aponta a um fracasso da palavra enquanto experiência coletiva?

Referências

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho; revisão da tradução Monica Stahel. - 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CACACE, Guillermo. **Sobre los ensayos....** Disponível em: <https://www.guillermocacace.com/sobre-los-ensayos> . Acesso em: 18/07/2020.

CARREIRA, André (org.). **Atuação por estados: uma pesquisa sobre procedimentos de criação cênica**. Florianópolis: ÁQIS - Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística: Letras Contemporâneas, 2016.

CARREIRA, André. **Actuación por estados: por una utopía de la proximidad en escena**. S/Ano, pp. 1 a 13. Disponível em: https://www.academia.edu/36971756/Actuaci%C3%B3n_por_estados_por_una_utop%C3%ADa_de_la_proximidad_en_escena. Acesso em 12/08/2020.

DAVINI, Sílvia Adriana. **O Corpo Ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo**. Apresentado no Congresso ABRACE/2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1663>, acessado em 09 de nov. de 2020.

FARRA, Dal Zebba. A palavra muda. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (orgs.). **Contaçon de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições SESC, 2015. p. 274-287.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz: partitura da ação**. 2ª ed. - São Paulo: Plexus Editora, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca do teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987.

LEMINSKI, Paulo. **Poesia: a paixão da linguagem**. Artepensamento, 1987. Disponível em: https://artepensamento.com.br/item/poesia-a-paixao-da-linguagem/?sf_s=poesia:+paix%C3%A3o+da+linguagem. Acesso em: 02/09/2020.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 22ª ed. - Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MULHOLLAND Dr. Direção de David Lynch. França/Estados Unidos: Universal Studios & Groupe Canal+, 2001. (146 min).

Artigo recebido em 14/09/2020 e aprovado em 31/10/2020.

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

ⁱ André de Souza Macedo - graduado em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Atualmente é diretor de artes cênicas na UNILA e doutorando no Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com pesquisa em atuação entre teatro e cinema. Participante do ÁHQIS - Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística, grupo voltado à pesquisa em atuação como experiência no aqui e agora. andremacedo.arte@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2227353208160205>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1901-2944>

ⁱⁱ Suelen Grimes - atriz e pesquisadora, mestranda do Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com pesquisa em atuação contemporânea. Cursa simultaneamente a graduação em Teatro - Licenciatura, na mesma instituição e possui bacharel em Comunicação Social - Jornalismo, pela Faculdade Satc (Criciúma-SC). Atualmente é integrante do ÁHQIS - Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística, grupo voltado para pesquisas em procedimentos de atuação. Já desenvolveu experiências artísticas em dança e fotografia. suelengrimes@live.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9632092958211481>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7547-4495>

ⁱⁱⁱ Leonardo Pontes Ferreira - mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada na Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA. Bacharel em Antropologia – Diversidade Cultural da América Latina pela UNILA. leonardo96pontes@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8692141937724988>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2845-8542>

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



A Voz Nordestina em Cena: vivências na preparação vocal com Marcadores de Quadrilha Junina em João Pessoa (PB)

Elthon Gomes Fernandes da Silva ⁱ

Leneeton de Oliveira Silva ⁱⁱ

Mardeen Henrique de Souza Dantas ⁱⁱⁱ

Miguel dos Santos Ferreira ^{iv}

Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, Brasil ^v

Resumo - A Voz Nordestina em Cena: vivências na preparação vocal com Marcadores de Quadrilha Junina em João Pessoa (PB)

Ao assistir uma apresentação de quadrilha junina, podemos observar um personagem executando uma espécie de narração, sendo alguns comandos como o “balancê”, “olha a chuva!”, “anavantur”. Essas expressões são ditas por um dos principais personagens desse universo junino, o marcador de quadrilhas juninas. Podemos dizer que a principal função do marcador é liderar um grupo de brincantes/quadrilheiros usando como ponto disparador de energia o poder de sua voz. O presente artigo descreve estratégias de preparação vocal de marcadores de quadrilhas juninas na cidade de João Pessoa (PB).

Palavras-chave: Pedagogias da Voz. Preparação Vocal. Festas Populares. Quadrilha Junina. Marcadores de Quadrilha Junina.

Abstract - The Northeastern Voice on the Scene: experiences in the vocal preparation with Markers of the June Quadrille in João Pessoa (PB)

When watching a dance performance in june quadrilles, we can observe a character performing a kind of narration, with some commands such as “balancê”, “look, the rain!”, “Anavantur”. These expressions are said by one of the main characters of this june universe, the june quadrilles marker. We can say that the main function of the marker is to lead a group of players using the power of their voice as the trigger point of energy. This article describes vocal preparation strategies for june quadrilles markers in the city of João Pessoa (PB).

Keywords: Pedagogies of Voice. Vocal Preparation. Popular Festivals. June Quadrilles. June Quadrilles Markers.

Resumen - La voz del noreste en escena: experiencias de preparación vocal con marcadores del grupo de danza Cuadrilha junina en João Pessoa (PB)

Al ver una presentación de un grupo de danza Cuadrilha junina, podemos observar a un personaje realizando una especie de narración, con algunos comandos como “balancê”, “¡mira la lluvia!”, “Anavantur”. Estas expresiones las dice uno de los personajes principales de este universo de junio, el marcador del grupo de danza Cuadrilha junina. Podemos decir que la función principal del marcador es liderar a un grupo de jugadores utilizando el poder de su voz como punto de activación de la energía. Este artículo describe las estrategias de preparación vocal para los marcadores del grupos de danza cuadrilha junina en la ciudad de João Pessoa (PB).

Palabras clave: Pedagogías de la voz. Preparación vocal. Fiestas populares. Cuadrilha Junina. Marcadores de Cuadrilha Junina.

Vai começar a brincadeira e nessa dança eu quero entrar¹

A quadrilha junina é uma dança típica das festas juninas brasileiras, também reconhecida como uma das principais manifestações da cultura popular no Brasil. Em João Pessoa, tornou-se patrimônio imaterial em novembro de 2017, de acordo com a Lei Municipal nº 13.480/2017. Santos (2018) comenta que estar em condição de patrimônio imaterial indica um compromisso do poder público em preservar e cuidar da manutenção dessa manifestação cultural.

Essa festa pode ser considerada a principal da Região Nordeste do país, sendo composta por vários elementos, apresentando características bastante regionais presentes na culinária, na música, nas vestimentas, na decoração e nas danças, sendo a quadrilha junina considerada a principal e, portanto, o objeto de estudo desta pesquisa. A origem da quadrilha junina remete a tempos passados, desde quando a *quadrille* surgiu em Paris, no século XVIII, como uma dança de salão composta por quatro casais. Era dançada pela elite europeia e veio para o Brasil durante o período da Regência, por volta de 1830, sendo praticada pela corte carioca. A quadrilha se popularizou pelo Brasil ao longo do século XIX e se fundiu com outras manifestações brasileiras. A partir daí, diversas evoluções foram sendo incorporadas à quadrilha, entre elas o aumento do número de pares dançantes e o abandono de passos e ritmos franceses. As músicas de forró e o casamento matuto também foram novidades incorporadas ao longo dos anos (Ramos, 2013).

Ao assistir uma apresentação de quadrilha junina, podemos observar um personagem executando uma espécie de narração, sendo o “balancê”, “olha a chuva!”, “anavantur”, alguns dos comandos. Essas expressões são ditas por um dos principais personagens desse universo junino: o marcador de quadrilhas juninas.

Os marcadores, em geral, têm a função de conduzir as coreografias da quadrilha. Em parceria com os coreógrafos, estudam as melhores propostas coreográficas e a relação dela com os quadrilheiros. Auxilia também na escolha do repertório musical junto com o trio pé de serra ou banda junina, pois cada música influencia em seu roteiro de animação. Em algumas

¹ O tópico que abre esta sessão do artigo trata-se da estrofe da música “Festa do Balão”, uma composição de Ferreira Filho. Sugerimos que, antes da leitura deste manuscrito, aconteça uma experiência de escuta desta música presente em apresentações de inúmeras quadrilhas juninas do Nordeste. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QFjyrcX4CJw>.

quadrilhas eles representam personagens (são chamados de “marcador-personagem”), dançam juntamente com os quadrilheiros e interagem com o público.

Na Paraíba, Flores (2020) comenta que o coronel (antigo nome do marcador) definia anualmente a estética visual de figurinos, tema de apresentação da quadrilha, marcava e ensaiava passos, entre outros elementos criativos da apresentação. Ao passar do tempo, esse poder de coronel fica compartilhado entre figurinistas, direção artística e coreógrafos(as), por exemplo. A mudança do nome coronel para marcador fica mais estabelecida à medida que evolui o modo de realização da quadrilha junina (Flores, 2020). Um bom marcador é um grande líder, que em sua voz traz a responsabilidade de animar e contribuir na energia cênica da sua quadrilha junina. Podemos dizer que a principal função do marcador é liderar um grupo de brincantes/quadrilheiros usando como ponto disparador de energia o poder de sua voz.

A cada ano, as regras dos concursos juninos em vários estados brasileiros vão sofrendo modificações, no entanto, o marcador continua sendo um dos principais quesitos avaliados durante a apresentação do espetáculo. Sua desenvoltura cênica, de acordo com a temática de apresentação da quadrilha, é julgada. Avalia-se sua clareza vocal/dicção (termo geralmente usado nos estatutos que direcionam avaliação de jurados); a maneira que conduz seus brincantes; seu carisma com o público; e a sintonia entre comandos e a realização deles na coreografia.

A alta demanda de uso da voz dos marcadores de quadrilha, observada nas apresentações do festival FUNJOPE no período de 2015 a 2018, trouxe ao pesquisador e preparador vocal do presente estudo curiosidades sobre quais seriam os hábitos de saúde e bem estar vocal, além da preparação de voz e movimento na época de ensaios.

Um olhar especializado nessa área faz perceber, quando comparados os momentos de início e fim da apresentação do marcador, uma qualidade vocal prejudicada com sinais de rouquidão, imprecisão articulatória de fonemas da fala e perda de projeção da voz ao final da performance.

A ideia surgiu ainda durante a graduação em Fonoaudiologia de um dos autores do trabalho. Depois, foi retomada, ao observar apresentações de quadrilhas no festival FUNJOPE - o mais importante para o movimento de artistas juninos na cidade de João Pessoa - PB - e ouvir relatos de estudantes do Teatro e Dança da Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

comentando sobre vivências pessoais como quadrilheiros(as). Em 2019, após conversa com um desses estudantes, o curso de extensão - com ênfase em voz - voltado à formação artística de marcadores de quadrilha junina se concretizou, mediante ajuda de coautores deste trabalho.

O estímulo de um coautor deste estudo foi trazer informações sobre os bastidores de uma quadrilha junina, especificamente sobre a figura do marcador. À medida que se traziam fatos sobre ensaios e apresentações, revelava-se a urgência de olhar este profissional da voz no contexto junino paraibano.

Desse modo, no período de abril a junho de 2019, o curso buscou contribuir com a atuação dos marcadores trazendo informações sobre cuidados com a voz, promovendo assim espaço para o olhar direcionado e o treinamento de uma performance vocal específica.

Trata-se de uma abordagem não falada na literatura especializada em voz (na área de Artes da Cena e também da Fonoaudiologia), e de acordo com relatos dos marcadores que participaram do curso, que mantêm contato com seus colegas de outros estados, é também inédita no Nordeste.

O objetivo deste trabalho é descrever uma experiência como ministrante do curso de extensão “Experimentações em voz, cena e expressividade para marcadores de quadrilha junina”.

Vai ser a festa, vai todo mundo dançar²

Inicialmente, no mês de março de 2019, foi realizada divulgação do curso de extensão nas redes sociais (*Whatsapp* e *Instagram*). Um fato importante é que grande número de estudantes do Departamento de Artes Cênicas fazem parte do universo junino, seja exercendo alguma função na quadrilha ou ainda mantendo contato com pessoas envolvidas em seu círculo de amizade. Desse modo, houve facilidade no acesso às formas de inscrição do curso e na consequente chegada de marcadores interessados.

O curso foi registrado como ação extensionista pelo Edital n° 02/2019 - FLUEX 2019 da UFPB. Foi realizado de abril a junho de 2019, em uma sala no prédio “Abacatão” do

² O tópico que abre esta sessão do artigo trata-se de estrofe da música “Festa do Balão”, uma composição de Ferreira Filho.

Departamento de Artes Cênicas da UFPB, durante o turno da noite, com tempo médio de 3 horas e meia a cada encontro. O trabalho foi realizado em sala ampla, com tablado de madeira, permitindo assim maiores possibilidades de atividade corporal.

A equipe de planejamento pedagógico contou com um professor do Departamento de Artes Cênicas da UFPB (com formação em Fonoaudiologia e também nas áreas de preparação vocal e ensino da voz falada e cantada para as Artes Cênicas), além de três discentes dos cursos de Licenciatura e de Bacharelado em Teatro - como monitores - que possuem vasta trajetória nas festividades juninas da cidade de João Pessoa (PB), atuando em funções diferentes durante a preparação de espetáculo das quadrilhas por onde passaram.

No dia de abertura do curso, estiveram presentes marcadores das seguintes quadrilhas de João Pessoa (PB): Flor do Mandacaru, Lageiro Seco, Pindura Saia, Sanfona Branca e Xamego Arretado. Um detalhe importante, e muito considerado em João Pessoa, são os bairros onde estão sediadas essas quadrilhas. Respectivamente, elas representam os bairros de Mandacaru, Roger, Torre, Bancários e Ilha do Bispo.

Existe no município um grande número de quadrilhas e organizar aqui as informações por bairros, além de situar a agremiação na geografia da cidade, também permite observar o quanto brincantes são conscientes de seu lugar social ao participar da festividade junina. Apresentar-se num festival em João Pessoa é também levar o nome de seu bairro a um evento que atualmente se configura como o maior espaço - talvez o único - de grande visibilidade artística, patrocinado pelo governo municipal, destinado a fazedores de cultura popular da cidade.

Também recebemos marcador e representante de quadrilhas de outras cidades: Ação Nordestina (Pilar - PB), Flor de Macambira (Cabedelo - PB) e Mocidade Junina (Distrito de Várzea Nova, na cidade de Santa Rita - PB).

No momento de boas-vindas, houve a apresentação da proposta do curso, do histórico do ministrante e de sua relação com o universo junino, bem como de sua equipe. Em seguida, cada integrante comentou sobre o tempo de experiência enquanto quadrilheiro, enquanto marcador e executando outras funções que envolvem o fazer artístico e de produção numa quadrilha junina.

Além de informações obtidas durante conversa, foi entregue um questionário de autoanálise da voz do Clínico de Fonoaudiologia da PUC-Minas, apresentado na pesquisa de

Miranda, Ladeira, Gouvêia e Costa (2012). O questionário foi escolhido por apresentar perguntas de fácil compreensão e abordava as dimensões de saúde geral, saúde vocal, autoimagem da voz e uso da comunicação em contexto social.

Falei aos marcadores que, na condição de público e de pessoa que trabalha com preparação vocal, assisti às apresentações do festival de quadrilha junina em João Pessoa, nos anos anteriores, com o olhar mais direcionado ao modo como essa voz se comportava na cena. Citei, então, alguns exemplos do que mais observava: a coordenação entre respiração e fala, intensidade de voz, articulação das palavras, habilidade de criação sonora da voz, relação entre palavra proferida e gestualidade utilizada na apresentação.

Na fisiologia da voz, estruturas ósseas e musculares se interligam para formar um sistema de produção da fala. Em abordagem apresentada por Ortiz (2010), voltada ao trabalho com pessoas que apresentam dificuldade de verbalizar devido a comprometimento orgânico, a lógica de proposição de técnicas possui bases motoras. A autora apresenta como base motora as funções corporais resultantes da integridade do sistema musculoesquelético: respiração, fonação, articulação, ressonância e prosódia. Nessa perspectiva, as cinco bases motoras, quando bem realizadas, indicam ótimo desempenho de estruturas corporais relacionadas à produção de sonoridade para comunicação verbal.

O raciocínio técnico para seleção de exercícios vocais já existentes em literatura especializada, juntando a possibilidade de relacioná-lo ao trabalho de preparação da voz para a cena, teve embasamento teórico na abordagem das bases motoras de Ortiz (2010) e dos recursos vocais para ação vocal apresentados com Gayotto (2002).

A partir da leitura sobre a obra de Gayotto (2002), ação vocal pode ser entendida com um somatório de recursos vocais - primários e resultantes - mobilizados, para que essa voz esteja de acordo com o contexto da cena e propósito da personagem. Uma emissão vocal que está em harmonia com a proposta cênica e contém elementos psíquicos, culturais, situacionais e corporais.

De acordo com a autora, recursos vocais primários são aqueles que se manifestam por condições anatomofisiológicas - respiração, intensidade, frequência, ressonância e articulação -, as quais geram recursos vocais, chamados de resultantes, que se revelam como características sonoras originadas por ligação de dois ou mais recursos primários. São

chamados de recursos vocais resultantes: projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, duração, pausa e ênfase.

Estes recursos, quando treinados, permitem trazer à palavra da cena modos de verbalização muitas vezes diferentes daquilo que observaríamos no dia a dia do indivíduo.

No trabalho, foram inclusas referências básicas na área de jogos teatrais, a exemplo de Spolin (2007), Koudela (2009) e Boal (2011), as quais foram consultadas, adaptadas e somadas a outros materiais que tratavam de técnicas tradicionalmente utilizadas para abordagem clínica da voz. Assim, os exercícios vocais foram consultados e adaptados ao contexto artístico e de saúde vocal necessário para o uso da voz cênica durante uma apresentação de marcador de quadrilha. Destaco também a existência de criação de novas atividades não listadas em materiais publicados sobre preparação vocal, utilizando a compreensão sobre as bases motoras, recursos vocais - primários e resultantes -, jogos teatrais e técnicas vocais para realização do trabalho de voz e movimento dos marcadores.

Desse modo, também influenciaram no treinamento vocal conceitos e técnicas presentes nas seguintes referências: Beuttenmüller (1995); Behlau (2001); Brandi (2002); Gayotto (2002); Martins (2004); Aleixo (2007); Martins (2008); Davini (2008); Ortiz (2010); Schafer (2011); Silva, Costa e Ferreira (2016).

Na minha quadrilha só tem gente que brilha³

Preparação para entrada

Antes de qualquer descrição a respeito das aulas do curso, trazemos comentário sobre o ineditismo dessa proposta na Paraíba. Se o desejo de trabalhar neste campo artístico surgiu ainda por volta de 2005, para colocar em prática em 2019 era preciso fazer pesquisas a respeito do tema. Somente encontrei notícias sobre este tipo de ação em Belém (PA), no ano de 2015 (G1 Pará, 2005). No entanto, publicações a respeito de metodologia em preparação vocal voltada a marcadores de quadrilha junina no Norte e Nordeste (regiões onde esse tipo de manifestação artística popular tem destaque), não foram encontradas até a finalização do

³ O tópico que abre esta sessão do artigo trata-se de estrofe da música “Festrilha”, originalmente lançada na voz do intérprete Alcimar Monteiro. Sugerimos uma experiência de escuta desta música presente em apresentações de inúmeras quadrilhas juninas do Nordeste. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VXFLv_7nTK0.

curso em junho de 2019. Sobre a Paraíba, podemos afirmar que um curso voltado a esse público não havia ocorrido até aquele ano.

Em segundo lugar, apresento uma observação resultante dos anos assistindo o Festival FUNJOPE de Quadrilhas Juninas de João Pessoa (PB), dos contatos que fiz com os marcadores interessados durante a divulgação do curso e do que observei no primeiro dia de encontro: não houve inscrição de marcadora de quadrilha junina. Sobre esse fato, eu pude obter mais informações já no primeiro dia, quando os participantes comentaram que é muito difícil encontrar quadrilhas com mulheres na marcação. Citaram alguns exemplos de anos anteriores, com marcadoras em João Pessoa e em cidades do interior da Paraíba, mas comentaram que ainda é muito escassa a presença de mulheres marcando as quadrilhas, quando observado o contexto junino na Paraíba. Trago esta reflexão por sentir necessidade de, no futuro, olhar fatores que possam estar colaborando para esta ausência de oportunidades (invisibilização) para vozes femininas (das mulheres cis ou transgêneros) como marcadoras.

E, por fim, resalto que a presente descrição sobre a experiência em realizar atividade pedagógica em preparação vocal tem o caminho de apresentar a leitores um panorama sobre a trajetória vivida em três meses de atividades que envolveram aulas teórico-práticas, visitas a ensaios de quadrilha junina e observação dos marcadores em espetáculo cênico - a apresentação da quadrilha junina no festival em João Pessoa - PB.

Este trabalho descreve impressões acerca de uma primeira experiência de curso realizado na Paraíba, voltada à formação artística - na área de voz - para marcadores de quadrilha. Futuras publicações serão necessárias para esmiuçar técnicas vocais adaptadas ao contexto desses profissionais da voz, relações sonoras-gestuais pensadas para o âmbito cênico da quadrilha, estudos de caso envolvendo quadrilha junina, entre outras propostas de publicação importantes para estimular debates sobre esta abordagem de trabalho vocal.

Passadas as devidas informações sobre a proposta do curso e as apresentações dos integrantes, houve conversa sobre o foco do primeiro encontro: as condições vocais dos marcadores. Suas experiências com a voz na quadrilha junina, impressões sobre a própria voz, cuidados vocais em ensaios e em fases de apresentação nos festivais da Paraíba, queixas vocais e se realizavam outras atividades com uso da voz - fora o ofício de marcador junino.

O grupo se mostrou heterogêneo, com marcadores estreadores, outros com período de carreira entre 5 e 10 anos, outros com mais de 20 anos de trajetória em quadrilha junina, mas que se tornaram marcadores há pouco mais de 10 anos.

Ainda houve a presença do diretor artístico da Mocidade Junina e do coreógrafo da Flor de Macambira. Ambos decidiram se inscrever no curso pois a constante relação estabelecida durante as aulas permitiria entender um pouco como os marcadores refletem sua função no movimento junino e como atuam neste ofício. Em se tratando da Flor de Macambira, a presença do coreógrafo em atividade de voz e movimento no curso também tinha a intenção de suprir uma demanda emergencial porque, faltando pouco mais de dois meses para apresentação em festivais do estado, não havia marcador em sua quadrilha de origem. No mês de abril, o trabalho nas quadrilhas começa a ficar mais intenso. Em quadrilhas de grande porte e que estão sempre presentes nos festivais, os ensaios iniciam no 2º semestre do ano anterior (bem antes das festas de final de ano) e se tornam mais constantes e com maior duração (chegando a um tempo total de 4 a 5 horas) nos meses de abril, maio e junho.

Abertura

O primeiro encontro com o grupo tinha o objetivo de colher informações a respeito de saúde geral, saúde vocal, autoimagem da voz, uso da comunicação em contexto social e atividades com uso da voz, além da marcação de quadrilha. A saúde da voz foi o primeiro eixo norteador do discurso do ministrante na primeira metade das oficinas.

Tal decisão ocorreu por conta da grande quantidade de dúvidas sobre o que fazer para manter a voz saudável e falar melhor durante ensaio e apresentação. Ressaltamos que apenas duas pessoas da turma tinham passagem pelas Artes Cênicas fora do contexto junino, uma delas teve em sua formação universitária no Bacharelado em Teatro a oportunidade de cumprir disciplinas e ter preparação vocal em espetáculo. Outro integrante teve algumas sessões de terapia vocal com fonoaudióloga, nas quais o objetivo era tratamento de uma alteração funcional da voz (rouquidão constante), não sendo o foco do trabalho no corpo em cena. O restante do grupo não possuía na trajetória artística contato com preparação vocal, aulas de canto, ou atividades relacionadas ao treino da voz em âmbito artístico.

Em conversa com os monitores do curso, que também exerceram atividade de assessoria, trazendo dados relacionados ao fazer artístico na cena junina em João Pessoa (PB),

esses achados de primeiro encontro foram compartilhados e reforçou-se a hipótese dos monitores de que a falta de auto percepção dos marcadores sobre hábitos que promovem o bem estar vocal teriam ligação com a falta de acesso a informações sobre este tema. A hipótese foi elaborada ainda na fase de escrita da proposta pedagógica do curso, pois os monitores convivem no circuito junino da cidade - se apresentando, assistindo concursos, apoiando pessoas amigas, entre outras funções - há mais de dez anos. A experiência na condição de estudiosos, público, artistas e/ou área técnica em quadrilha junina, levou os monitores a pensarem sobre quais contextos encontraríamos e quais abordagens deveríamos planejar para as aulas.

Ainda no primeiro dia de curso, houve explanação sobre as estruturas corporais e suas dinâmicas de funcionamento na produção de sonoridade pelo aparelho vocal, indicação de hábitos saudáveis para voz e sinalização dos hábitos que trazem prejuízos (Pinho, 1998a; Pinho, 1998b; Behlau, 2001; Behlau, 2005; Fantini 2010). Algumas dúvidas foram comentadas pelo grupo e sua constante surpresa sobre atitudes simples que poderiam ajudá-los em fase de ensaio e apresentações, só corroborava com as hipóteses levantadas pelos monitores. As atitudes na promoção de saúde e bem estar vocal, por exemplo, eram ligadas à hidratação, cuidados na alimentação, treinamento de respiração, à existência de aquecimento e desaquecimento vocal, entre outros.

Como proposta de continuidade dessa temática que deveria permear todos os encontros, os marcadores foram avisados que várias postagens seriam enviadas, via rede social, no período de intervalo semanal entre as aulas, com intuito de reforçar explicações sobre saúde e bem estar vocal. Assim, o lembrete poderia ajudar o grupo a incluir na rotina de ensaios comportamentos de cuidados com a voz. Essas orientações estavam baseadas nas publicações da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia - SBFa, 2019.

Ao final do encontro, foram praticados exercícios respiratórios iniciais, utilizando sopro e sons fricativos, voltados ao controle de saída do ar e treino de intensidade, além de exercício visando equilíbrio de ressonância no trato vocal. Houve indicação de realizá-los em momento prévio ao ensaio de sua respectiva quadrilha junina (aquecimento vocal) e também após o fim do ensaio (desaquecimento vocal). Estas orientações técnicas em voz - exercícios e momentos de realização - foram embasadas nas indicações de Pinho (1998a) e Behlau (2005).



AQUECIMENTO VOCAL

- É preciso fazer aquecimento vocal antes de ensaios e apresentações?

Sim! Porque o aquecimento vocal ajuda a preparar respiração, movimento corporal e emissão da voz para melhor desempenho do marcador de quadrilha. A média de tempo é de 5 a 10 minutos. Devem ser feitos os melhores exercícios que você percebeu que ajudam a sua voz, quando estávamos nos encontros do curso.

O aquecimento vocal permitirá você usar a voz com máximo rendimento e mínimo esforço. Não é para gerar dor ou cansaço e sim uma voz mais “limpa” e projetada. Em caso de longo período de uso da voz, como é o caso de um dia de ensaio, o aquecimento pode ser feito mais uma vez após o intervalo.

Material adaptado de:

Comitê de voz da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia (SBFa). Respostas para perguntas frequentes na área de voz profissional. Disponível em: <https://www.sbfafono.org.br/portal2017/themes/2017/faqs/faq_voz_profissional.pdf>. Acesso em 19 abr 2019.

Prof. Elthon Fernandes

Área de voz do Departamento de Artes Cênicas da UFPB

Curso: “Experimentações em voz, cena e expressividade para marcadores de quadrilha junina”.

UFPB, abril a junho de 2019.



Figura 1: Postagem sobre cuidados com a voz - aquecimento vocal - enviada aos marcadores por rede social.



DESAQUECIMENTO VOCAL

- É preciso fazer exercício de desaquecimento vocal depois de ensaios e apresentações?

Sim! O desaquecimento vocal permite a voz e o corpo voltarem ao modo que estavam antes do momento de ensaio e apresentação. O ideal é não haver cansaço ou rouquidão ao final de cada ensaio ou apresentação, mas caso aconteçam esses e outros sinais que revelam mal uso da voz, eles também podem ser minimizados com o desaquecimento.

E aí, consegue lembrar dos exercícios de desaquecimento que já fizemos no dia do nosso curso?

Material adaptado de:

Comitê de voz da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia (SBFa). Respostas para perguntas frequentes na área de voz profissional. Disponível em: <https://www.sbfafono.org.br/portal2017/themes/2017/faqs/faq_voz_profissional.pdf>. Acesso em 19 abr 2019.

Prof. Elthon Fernandes

Área de voz do Departamento de Artes Cênicas da UFPB

Curso: "Experimentações em voz, cena e expressividade para marcadores de quadrilha junina".

UFPB, abril a junho de 2019.



Figura 2: Postagem sobre cuidados com a voz - desaquecimento vocal - enviada aos marcadores por rede social.



FIGURINO

- O figurino que usarei nas apresentações interfere na minha voz?

Claro! Roupas e adereços influenciam positivamente ou podem prejudicar a emissão da voz. Fala-se muito de evitar roupas e adereços apertados na região do pescoço e da cintura para não criar tensões na laringe (onde ficam as pregas vocais) e diafragma.

Entretanto, se vestir desde a fase de ensaios com elementos do figurino (ex: sapato e peças de roupa parecidas com a que vai ser usada nas apresentações), já permitem adaptar postura, movimentação corporal, caminhada e respiração necessárias para boa emissão da voz durante a apresentação da quadrilha.

Material adaptado de:
Comitê de voz da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia (SBFA). Respostas para perguntas frequentes na área da voz profissional. Disponível em: <https://www.sbfa.org.br/portal2017/themes/2017/faq/faq_voz_profissio nal.pdf>. Acesso em 19 abr 2019.

Prof. Elthon Fernandes
Área de voz do Departamento de Artes Cênicas da UFPB
Curso: "Experimentações em voz, cena e expressividade para marcadores de quadrilha junina".
UFPB, abril a junho de 2019.



Figura 3: Postagem sobre cuidados com a voz - figurino - enviada aos marcadores por rede social.

“Anavantur”, “Anarriê”

No encontro seguinte, com a temática da respiração, o trabalho teve enfoque na percepção do próprio corpo, visando entender o mecanismo de anatomia e fisiologia da respiração - houve uso de imagens para facilitar a apreensão visual do assunto -, e posteriormente facilitar os marcadores a relacionarem o modo de praticar os exercícios a partir de uma autoimagem corporal. Cabe destaque ao jogo de ritmo e movimento (Boal, 2011), no qual uma pessoa ao centro da roda realiza o movimento e todo grupo acompanha. Variações de velocidade e criação de ritmos corporais devem ser incluídas. À medida que todas as pessoas realizam a ação, uma nova etapa acontece, quando novo(a) integrante faz indicação de ritmo e movimentos corporais. O objetivo primeiro do jogo teatral era de promover consciência corpórea e expressividade gestual, mas esta atividade era constantemente adaptada, sendo também utilizada com sopros, sons fricativos, vogais e palavras geralmente utilizadas por marcadores para animar as quadrilhas.

Gestualidades ao caminhar com movimentos expansivos eram exploradas utilizando som vocal, no intuito de fazer o grupo perceber sobre inspiração, expiração, controle de saída do ar, tipo e modo respiratório, respiração como recurso de composição do modo de falar em cena. A repetição de mesmas indicações do início do encontro foi passada pelo ministrante da atividade e ao final da aula, em espaço de compartilhamento das percepções sobre a vivência, os relatos foram unânimes ao reconhecer um gesto mais integrado à palavra; a respiração como apoio para emissão das palavras e frases sem “cansaço na voz”; a região de tórax, abdominal e intercostal mais sensível; uma dilatação de espaço interno que trazia a impressão, comentada por eles, como sendo de um corpo “grande e mais largo”.

Se novas percepções, relacionadas a som e gesto, surgiam a cada momento da aula, causando certo estranhamento sobre o novo lugar do corpo cênico em fase de preparação para os ensaios e festivais de quadrilha junina, houve também a dúvida sobre a constante repetição de exercícios. Um conceito utilizado em minha trajetória em preparação vocal, e que foi repassada aos companheiros de equipe pedagógica do curso, é o da “repetição transformável” e a “transformação repetível”, de Icle (2006). Trazer à luz esses conceitos durante as aulas do curso foi crucial para melhor engajamento do grupo. Marcadores de grande vivência nessa função naturalmente verbalizavam a importância dos ensaios enquanto espaço de

treinamento constante e permitindo assim realizar uma atuação de destaque no dia do grande festival em João Pessoa (PB). Icle (2006) traz o elemento “repetição” como necessário ao trabalho de artista, a fim de internalizar no corpo, durante preparação de espetáculo, características cênicas necessárias à personagem.

De acordo com o autor (Icle, 2006), é possível compreender o corpo em cena como reflexo de um treinamento prévio, no qual repetir nunca é realizar exatamente a mesma ação, pois algo novo surge sempre. É a *repetição transformável*. Também é preciso observar que o resultado disso é uma nova ação no corpo de artista, que pode mostrar em cena o gesto transformado e realizá-lo novamente. É a *transformação repetível*.

Naturalmente, os marcadores já fazem ações pautadas na repetição, pois, geralmente, a quantidade de ensaios em 8-9 meses de preparação para quadrilha é imensa. Trazer as definições de Icle (2006) serviu como um alerta de que eles, em marcação de quadrilha junina, nas suas metodologias intuitivas/empíricas de trabalho, estariam ligados a conceitos de campo teórico já conhecidos das Artes Cênicas.

A carreira de marcador de quadrilha é construída de acordo com a existência do ciclo junino, em determinado período do ano, na qual o modo intuitivo prevalece. A direção artística pode fazer o(a) marcador(a) virar “marcador(a)-personagem”: a pessoa que além de conduzir a quadrilha com suas falas características, o tempo todo se revela como personagem que ajuda a narrar a temática de apresentação escolhida para aquele determinado ano. Numa marcação-personagem, quem conduz a quadrilha tem inserção direta, por exemplo, em cena de abertura e casamento. Repetição é algo intrínseco ao ofício de marcador, tanto quanto de atores, profissionais da dança e performers. Um marcador de quadrilha junina não estar vinculado a um ambiente formal de ensino, não reflete ausência de saberes ou ausência de reflexão sobre a prática artística. Além de ensaiar com toda a quadrilha, um marcador tem consciência da necessidade de encontro em horários extras durante o processo de montagem de cenas com a equipe teatral que também participará da apresentação.

“Retornê”

Após as primeiras experiências no curso, a fase de trabalho com a fonação trazia elementos de experiência da aula anterior e perspectivas sobre os efeitos que essa abordagem traria nos próximos ensaios de marcadores e nas suas respectivas quadrilhas. Fonação basicamente corresponde ao som produzido pela vibração das pregas vocais (Behlau, 2001b). O trato vocal será a estrutura responsável por distribuir esse som em espaços de ressonância internos e assim permitir a projeção sonora (Behlau, 2001b). Entretanto por meio do treinamento da base motora fonação, preconizado por Ortiz (2010), os recursos vocais intensidade e frequência descritos por Gayotto (2002) poderão ser melhor desempenhados em cena.

A autopercepção sobre o quanto de ar inspirado favorece uma emissão de forte intensidade, foi um ponto norteador da escolha de técnicas vocais, jogos teatrais e atividades que surgiram em momento de aula mediante interação do grupo. Além disso, explorar sonoridades de frequência grave, média e aguda também fez parte das atividades do grupo. Os próprios movimentos de liderança que um marcador realiza na apresentação de quadrilha foram utilizados como base de exploração gestual e sonora na aula. Este dia foi crucial para o sucesso do grupo em seus ensaios, que ocorriam durante o final de semana.

A apresentação num grande festival envolve uso de microfones. No entanto, o ambiente é de extrema competição sonora: banda ao vivo, torcida, quadrilha cantando, ruídos externos ao ambiente e marcador vocalizando. É tudo simultâneo, aqui e agora.

Intensidade e frequência são parâmetros passíveis de coleta de informações por meio de unidades de medida (*decibel* e *hertz*, respectivamente). Ao escutar uma voz sem aparelhagem específica para fazer as mensurações, o que temos é a sensação psicoacústica da intensidade e frequência, que são denominadas de *loudness* e *pitch* (Behlau, 2001b). No entanto, embora equivalentes, neste manuscrito, teremos prioridade em descrever os termos objetivos, tendo em vista que a maior parte da literatura especializada das Artes Cênicas os utiliza.

Se no primeiro encontro eles referenciarão, por exemplo, “cansaço vocal”, “falhas na voz”, sensação de “aperto na garganta”, rouquidão - transitória ou persistente - depois de ensaios e apresentações, a abordagem do dia era crucial em permitir usar uma intensidade de voz próxima ao que era necessária no momento da cena em festival. Era preciso finalizar o

encontro direcionando o pensamento de “qual(quais) foram as técnicas que me propiciaram mais conforto vocal após usar a voz em forte intensidade e variando frequência?”. Em diálogo no final do encontro, o grupo foi unânime em se reconhecer capaz de emitir uma voz em forte intensidade, sem sintomas de abuso vocal durante e depois da técnica escolhida na atividade contextualizada. A abordagem teórica de Schafer (2011) a respeito de parâmetros sonoros foi incluída de modo transversal durante a conversa sobre a vivência deles nas atividades do dia. Outra referência teórica foi tratar dos recursos vocais primários, intensidade e frequência, listados por Gayotto (2002).

Segue o passeio na roça!

A semana seguinte trouxe novidades: a aplicabilidade de aquecimento, desaquecimento, hábitos saudáveis para voz e saúde geral estavam sendo referenciados pelos marcadores. Foi percebido que, aos poucos, as conversas eram internalizadas em hábitos do dia a dia - e nos dias de ensaio principalmente. As técnicas que melhor davam efeito na semana anterior ajudavam bastante em dia de ensaio. O modo de se relacionar com a palavra em cena estava sendo reelaborado a partir da consciência sobre modo de emissão que não comprometesse as estruturas do aparelho vocal. Tal condição corrobora com as premissas de Gayotto (2002), ao tratar sobre fatores que influenciam na ação vocal do ator: uma voz cênica realizada sem prejuízos orgânicos a quem realiza, é uma das condições essenciais para efetividade da ação vocal no palco.

No percurso metodológico das bases motoras, iniciado com respiração, e tendovivenciado atividades com base na fonação, o grupo se dedicou ao treino articulatório na fala. Em nova etapa do curso, a ligação entre a abordagem de Ortiz (2010) e Gayotto (2002).

Após breve explanação das estruturas corporais responsáveis pela articulação da palavra, utilizando imagens e explicações sobre as posições que as vogais geram no trato vocal e também as consoantes - diferenças em pontos articulatórios, traços de sonoridade surdo-sonoro - baseadas em (Brandi, 2002), o momento da prática foi iniciado.

Trava-línguas, palavras lançadas de improviso pelos integrantes, palavras que geralmente são lançadas por eles num ensaio de quadrilha e palavras pertencentes a textos que os marcadores utilizaram em suas quadrilhas no ano anterior: todas eram solicitadas com

exagero na articulação e variações de velocidade para que pudessem gerar uma precisão articulatória mais eficiente em futuras apresentações.

Os exageros e variações também foram pontos norteadores para explorar gestualidades, pois considerando a sala como uma arena de festival com quatro lados, cada participante deveria interagir com este fictício espaço de arena e incluir no gesto o que verbalizava. Além da velocidade, outros recursos vocais resultantes (Gayotto, 2002) - a exemplo de cadência, pausa, ênfase e ritmo - surgiram naturalmente.

Com a indicação de atividade semanal e a chegada do grupo com relato sobre a sensação de falar com mais clareza durante a semana - e durante os ensaios -, a abordagem com ressonância, base motora comentada por Ortiz (2010) e recurso vocal primário de Gayotto (2002), teve facilidade de ser compreendida mediante indicações do facilitador do processo.

Se a percepção do modo de emitir a palavra, em sentido articulatório e emotivo, aflorava, agora era necessário experimentar locais no corpo que pudessem ser ocupados por esta palavra. A exploração de focos de ressonância, conforme indicação de Behlau (2001) e Grotowski (1992), gerou ambiente de criatividade sonora com a voz aliada à confiança do marcador, que, independente do local do corpo onde a palavra ressoava, era necessário a precisão articulatória.

A abordagem do curso foi pensada a um corpo de marcador junino que se reconhecesse em sonoridade, palavra e gestualidade na comunicação em cena. O curso permitiu ao ministrante fazer uma experiência de visita aos ensaios, nos quais observações eram realizadas *in loco* sobre o desempenho cênico-vocal do marcador. Após o dia da visita, era entregue um relatório de observação (Anexo 1) sobre impressões que estavam diretamente ligadas a situações positivas e negativas do ensaio, bem como soluções pensadas pelo professor. Tanto o marcador quanto a direção artística recebiam as informações. Estar presente num ensaio, na condição de observador-participante, ajudava a presenciar como a dinâmica vocal do marcador se mostrava mais próxima de um momento de apresentação da quadrilha. Gerava material para debate entre professor e monitores acerca do modo como as técnicas e indicações referidas nos nossos encontros eram incorporadas nas práticas diárias de ensaio pelos participantes. A experiência de observação ajudava a planejar os encontros

seguintes e apontar o que a turma havia conseguido realizar corporalmente em som e gestualidade.

No entanto, as visitas aos ensaios também despertaram em nós pesquisadores o quanto é preciso considerar que fatores ambientais influenciam na saúde vocal dos marcadores, e podem comprometer a transmissão de informações verbais durante a apresentação. As influências ambientais se tornaram preocupantes, pois acústica do ambiente, condições de limpeza deficientes no espaço de ensaio, exposição à poeira - e outros alérgenos -, ventilação precária e falta de material eletrônico com boa qualidade sonora que apoie o marcador em seu trabalho eram fatores problemáticos nos ensaios de quatro agremiações juninas que foram visitadas. Publicações são necessárias para investigar a influência do ambiente na emissão da voz em marcadores de quadrilha junina em João Pessoa e para evitar que, após vários meses de ensaio em espaços inapropriados, fatores presentes nesses locais contribuam para que marcadores cheguem à fase de apresentação, nos festivais, com a saúde vocal já comprometida.

Preparar para o grande baile

Sobre a última fase de estratégias de ensino no curso, apresento o comentário de Rodero (2007) sobre as variações de frequência, intensidade e duração: quando se manifestam simultaneamente, constituem a prosódia. Durante um discurso, conferem à palavra um sentido ao que está sendo dito, incluindo parâmetros como entonação, ênfase, velocidade de fala e a duração dos segmentos vocálicos ou consonantais.

A expressividade de fala acontece pela influência das diversas variações prosódicas geradas pelos parâmetros de intensidade - ou *loudness* -, frequência sonora - ou *pitch* - e duração durante uma conversação, conferindo assim um sentido à palavra falada (Lopes Wanderley; Lima, 2014).

Tais variações tem relação direta com a intenção do discurso. Um exemplo disso seria o uso de uma determinada impressão acústica de frequência na voz, podendo gerar conversas de clima alegre ou triste ao envolver uma fala com sonoridade mais aguda ou grave, respectivamente (Rodero, 2007).

Pensando na ideia de corpo como primeiro palco da cena descrita por Davini (2008), na marcação de quadrilha, a palavra precisa ter uma potência que permita fazer o corpo-palco do marcador estar em destaque e na interação com a quadrilha, com jurados, com a banda que executa a música ao vivo, com a torcida do bairro de onde a quadrilha está sediada, com o público geral que assiste em arquibancadas dispostas em formato de arena, com jornalistas que realizam a cobertura do evento, com integrantes de outras agremiações juninas que estão camuflados no meio do público - muitas vezes como “olheiros” e repassando informações sobre como a apresentação da quadrilha concorrente aconteceu.

O texto utilizado no ano anterior, e frases de texto do marcador que estariam nas apresentações de 2019, foram o ponto de partida para o trabalho de experimentação de gesto associado à palavra em cena. Em seguida, houve diálogo sobre a abordagem de partitura vocal (Gayotto, 2002), momento em que os sinais para registro gráfico das variações prosódicas (e demais recursos vocais resultantes) foram detalhadamente mencionados. Tamanha foi a surpresa do grupo ao perceber que já possuía este conhecimento de forma prática, e instantaneamente exemplos reais surgiram desses marcadores, comentando trechos de falas que utilizaram nas apresentações de anos anteriores. Como preparador vocal, e considerando o encontro como etapa do processo de ensino-aprendizagem em voz, utilizei ao máximo esses saberes práticos que o grupo mobilizava para facilitar a aplicabilidade deste conhecimento teórico recém-apresentado.

Na sequência, cada participante teve o tempo livre de exploração do texto, de anos anteriores ou de 2019, considerando respiração, fonação, articulação, ressonância e prosódia. Os recursos vocais primários e resultantes, naturalmente seriam mobilizados nesse momento. Toda emissão sonora precisaria estar reconhecida no gesto.

Um dos pontos comentados pelo facilitador da atividade era o modelo “recitativo” que se observava nos marcadores em geral, sendo uma quadrilha paraibana ou não. Esse estudo tem o recorte de localidade em João Pessoa, e estimular os participantes em outros modos de manifestação da palavra em cena seria romper um modelo de fala tradicionalmente consolidado nas apresentações de marcadores em quadrilhas juninas da cidade.

Gravação audiovisual foi realizada no início e no final da atividade prática. Antes da gravação final, os marcadores precisavam registrar, em caderno de uso pessoal, a partitura que surgiu após o momento de experimentação. Logo após a segunda gravação realizada, o grupo

fazia desaquecimento vocal e depois o material era apresentado com intuito de gerar percepção sobre os efeitos da atividade.

Um dos marcadores ainda apresentava resistência em fazer a experimentação sonora, por considerar que não poderia alterar o modelo de fala aceito pelo seu diretor artístico de quadrilha em ensaios anteriores. Embora repetidas vezes fosse comentado que neste encontro, como preparador vocal, gostaria de ver o modo como realizavam o exercício. A palavra em cena é mutável e por isso não havia a proposição de sair da aula com um modelo que se repetisse por todos os ensaios e apresentações futuras. Ainda na abordagem teórica do assunto, a explicação era direta ao falar que a partitura não deveria cristalizar a palavra, mas funcionar como um método de registro para aquele dia de aula vivenciado. Este marcador apresentara poucas diferenças de parâmetros sonoros quando comparadas as suas gravações. No entanto, a gestualidade tinha mais precisão ao momento da palavra.

Ainda faltariam dois encontros para finalizar o curso e foi neste viés que seguimos. O sucesso da aula se refletia nos dias seguintes, pois novas formas de organização dos recursos vocais eram constantemente reveladas em sala de ensaio.

A essa época do curso, estávamos com seis participantes na turma. Houve desistência dos demais por questões de dificuldade no transporte, outras atividades remuneradas que surgiram no dia do curso e a demanda de ensaios que aumentou para um deles.

São João, meu São João! Toda alegria no meu coração!⁴

Nos dias 13 e 14 de junho de 2019, os marcadores de quadrilha que participaram do curso tiveram apresentações no festival FUNJOPE de quadrilhas juninas em João Pessoa (PB). Observei o festival como público, um dos monitores estava dançando na Quadrilha Junina Lageiro Seco, caracterizado como a personagem do Lampião, e outros dois monitores do curso (ex-quadrilheiros) estiveram como público no festival FUNJOPE e no festival estadual realizado na cidade de Santa Rita, região metropolitana de João Pessoa (PB), de 17 a 20 de junho de 2019.

⁴ O tópico que abre esta sessão do artigo trata-se de estrofe da música “São João na terra”, uma composição de Rita de Cássia e que faz parte de repertório na maioria das apresentações de quadrilha junina do Nordeste. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m7fk3aVCWjA>.

O festival FUNJOPE representa o início do ciclo junino para marcadores e suas agremiações. A estreia do espetáculo popular - fruto de muitas horas de ensaio -, “o frio na barriga” da primeira apresentação da temporada. Nos meses de maio ocorrem visitas em lançamentos de tema/enredo de quadrilhas concorrentes. A essa época, o clima amistoso se estabelece, pois em junho a competitividade é muito evidente entre elas. Nessas visitas, acontece uma apresentação mais geral. Entretanto, figurinos, texto do marcador, repertório musical, coreografias mais complexas e demais fatores que compõem o elemento surpresa de um espetáculo, somente serão revelados nesse primeiro festival de João Pessoa. Após esses dias, as quadrilhas viajam por cidades de região metropolitana, interior, participam de festival paraibano e também em outros estados do Nordeste. A depender do resultado na estadual, se apresentam também na competição nacional.

Sobre os marcadores, observar sua voz e movimento em cena era relembrar a construção do grupo. Corpos em frequente estado de curiosidade sobre *o que e como* melhorar a performance durante apresentação. Pessoas que, após a apresentação, agradeciam a oportunidade de um espaço que contribuiu em sua formação artística, a apresentação realizada com êxito, por ter o curso como um dos elementos que ajudaram em seu desempenho.

A marcação da quadrilha é avaliada por jurados. Dois integrantes que finalizaram o curso foram avaliados com nota máxima e outros dois com nota acima de 9,0 (nove). Um dos marcadores, que tinha participação ativa quando acompanhava as aulas, mas não seguiu todo o processo de preparação - saiu por demandas pessoais -, também recebeu nota máxima e foi premiado como melhor marcador em reconhecidos festivais de cidades do interior da Paraíba. Além disso, a partir de seu desempenho como marcador, foi convidado para fazer *voz off* de vídeo institucional sobre o festival paraibano realizado em Santa Rita.



Figura 4: Apresentação da quadrilha junina Xamego Arretado, no Festival de Quadrilhas Juninas de João Pessoa - FUNJOPE/2019. À direita, o casal de noivos e, à esquerda, o marcador Joseilson de Souza, conhecido no Nordeste como marcador Pequeno (Imagem de arquivo pessoal do autor).



Figura 5: Apresentação da quadrilha junina Lageiro Seco, no Festival de Quadrilhas Juninas de João Pessoa - FUNJOPE/2019. Em destaque, o marcador Webson Nosebaw, na condição de marcador-personagem (Imagem de arquivo pessoal do autor).



Figura 6: Apresentação da quadrilha junina Flor do Mandacaru, no Festival de Quadrilhas Juninas de João Pessoa - FUNJOPE/2019. À direita, o marcador Ricardo Félix (Imagem de arquivo pessoal do autor).

Faz teu pedido a São João, entrega teu coração⁵

De um desejo pessoal, do valor simbólico que a quadrilha junina teve em nossas infâncias e trajetórias de vida, do desejo de aplicar conhecimento acadêmico aos artistas de cultura popular - especificamente do ciclo junino -, este curso se concretizou em 2019.

Pensar na festividade junina é pensar afeto e observar um trabalho artístico resultante de uma coletividade empenhada em fazer o melhor espetáculo para si mesma e para cultura paraibana. Visitar ensaios e receber das pessoas envolvidas falas de gratidão por, pela primeira vez, as quadrilhas juninas serem contempladas com uma ação da universidade, enquanto traz a beleza da criação do vínculo, também nos faz perguntar sobre o quanto nós (universidade) ainda estamos em dívida com o movimento junino na Paraíba. Planejamento de novas atividades formativas, eventos científicos, maior inserção de acadêmicos aprendendo com a comunidade e modos de atuação nas áreas administrativa e artística da quadrilha podem ser algumas das muitas alternativas de aproximação.

⁵ O tópico que abre esta sessão do artigo trata-se de estrofe da música “Festa do Balão”, uma composição de Ferreira Filho.

A surpresa da equipe em ter uma demanda de público interessado em 2019 estimulou a criação do 2º curso em 2020, que só realizou o primeiro encontro, devido à pandemia da COVID-19 e à interrupção das atividades presenciais, incluindo os festejos juninos presenciais no nordeste.

Ao fim das atividades em 2019, percebemos a necessidade de mais ações voltadas ao movimento junino da Paraíba em diversas áreas artísticas. O acesso a novas informações vindas do ambiente universitário trouxe ao marcador uma oportunidade de ampliação do saber, inicialmente construído na prática, enquanto, na universidade, estudantes de Artes Cênicas geralmente iniciam ações artísticas após vivências teóricas.

Também reconhecemos o espaço do curso enquanto momento no qual a categoria profissional “marcador de quadrilha junina” teve oportunidade de trocar informações sobre experiências pessoais; de refletir sobre fatores que influenciam na sua dinâmica de trabalho - por exemplo, o espaço onde se realiza ensaios e aparelhagem sonora oferecida ao marcador -; se pode ter acesso a um conhecimento teórico que veio complementar saberes que há tempos foram adquiridos na prática; se teve a chance de experimentar práticas que levariam a novos modos de performance artística, utilizando som e movimento. Acima de tudo, os encontros mobilizaram ótimas lembranças de paixão pelas festas juninas.

Referências

- ALEIXO, Fernando. *Corporeidade da voz: voz do ator*. Campinas: Editora Komed, 2007.
- BEHLAU, Mara. Técnicas Vocais. In: Fernandes, F.; Mendes, B.; Navas, A.L. (org.). *Tratado de Fonoaudiologia*. 2ed. São Paulo: Roca, 2010, pp. 715-33.
- BEHLAU, Mara. *Voz: o livro do especialista*. v. 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2001b.
- BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. *Higiene vocal: cuidando da voz*. São Paulo: Revinter, 2001a.
- BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória. *O despertar da comunicação vocal*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1995.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BRANDI, Edmeé. Educação da voz falada: a terapêutica da conduta vocal. 4ª ed. São Paulo: Atheneu, 2002.

Comitê de voz da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia (SBFa). Respostas para perguntas frequentes na área de voz profissional. Disponível em: https://www.sbf.org.br/portal2017/themes/2017/faqs/faq_voz_profissional.pdf. Acesso em 19 de abril de 2019.

DAVINI, Sílvia Adriana. Voz e Palavra - Música e Ato. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p 307-315.

FANTINI, Leila de Abreu. **O bem estar vocal na formação de professores**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2010. Mestrado em Fonoaudiologia. 60f.

G1 PARÁ. Fumbel promove curso para marcador de quadrilha em Belém. Disponível em: <http://glo.bo/1zPVARE>. Acesso em 05 de setembro de 2020.

GAYOTTO, Lúcia Helena. **Voz: Partitura da Ação**. 3a. ed. São Paulo: Plexus, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca do Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

ICLE, Gilberto. **O ator como xamã**. (1ª ed.). São Paulo: Perspectiva. (2006).

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LOPES WANDERLEY, Leonardo; LIMA, Ivonaldo Leidson Barbosa. **Prosódia e transtornos da linguagem: levantamento das publicações em periódicos indexados entre 1979 e 2009**. Rev. CEFAC. 2014;16(2): 651-659.

MARTINS, Janaína Träsel. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator**. 2008. 198f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MARTINS, Rose Mary de Abreu. **A voz e a palavra na cena do Recife hoje**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

MIRANDA, Izabel C.C.; LADEIRA, Adriana C.; GOUVÊIA, Vivian L.; COSTA, Viviane R. **Auto análise vocal de alunos do curso de Teatro**. Revista Distúrbios da Comunicação. v. 24, n. 3, pp. 369-378, 2012

ORTIZ, Karin Zazo. Avaliação das Disartrias. In: ORTIZ, Karin Zazo (org.). **Distúrbios neurológicos adquiridos: fala e deglutição**. 2ª ed. Barueri: Manole, 2010, pp. 73-96.

PINHO, Sílvia Maria Rebelo. **Fundamentos em Fonoaudiologia: tratando os distúrbios da voz**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1998a.

Elthon Gomes Fernandes da Silva; Leneeton de Oliveira Silva; Mardeen Henrique de Souza Dantas; Miguel dos Santos Ferreira - A Voz Nordestina em Cena: vivências na preparação vocal com Marcadores de Quadrilha Junina em João Pessoa (PB).

Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 01, nº 02, julho-dezembro/2020 - pp. 40-68.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

PINHO, Sílvia Maria Rebelo. *Manual de higiene vocal para profissionais da voz*. Carapicuíba: Pró-fono, 1998b.

RAMOS, Bruna. *Saiba de onde vem a quadrilha, dança típica das festas juninas*. Portal Empresa Brasil de Comunicação (EBC) - Memória EBC. 2013. Disponível em: <https://memoria.etc.com.br/cultura/2013/06/saiba-de-onde-vm-a-quadrilha-danca-tipica-das-festas-juninas>. Acesso em 12 de setembro de 2020.

RODERO, Emma. *Intonation e emotion: influence of pitch levels and contour type on creating emotions*. *Journal of Voice*. v. 25, n. 1: e25-e34, 2007.

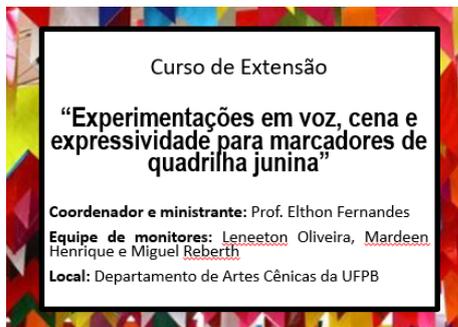
SANTOS, Adailson Costa dos. *Performance e quadrilha junina: uma relação entre Richard Schechner e Quadrilhas juninas da Paraíba*. *Iaçá- Artes da Cena*. v. 1, n. 1, pp. 67-82, 2018.

SCHAFER, M. *O ouvido Pensante*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011. 408p.

SILVA, Elthon Gomes Fernandes da; COSTA, Maria Lúcia Gurgel da; FERREIRA, Léslie Piccolotto. *Jogos teatrais para comunicação oral de pessoas com doença de Parkinson: proposta de intervenção fonoaudiológica*. *Distúrbios da Comunicação*. v. 28, n. 3, pp. 548-567, 2016.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2007. 321 p.

Anexo 1 - Relatório de observação sobre ensaio de quadrilha junina



MARCADOR DA QUADRILHA XAMEGO ARRETADO (Visita ao ensaio no dia 27-04-2019)

OBSERVAÇÕES: Ensaio com microfone, som um pouco abafado, teto do espaço de ensaio é baixo, facilitando o retorno de voz e amenizando o eco. É dia de ensaio com a banda.

Atenção para que a dicção das palavras seja melhor, porque há certa dificuldade para entender palavras com R vibrante, L, LH. Os finais de frase, inclusive, precisam melhorar (isso pode ser por respiração que não sustenta até o final da frase ou mesmo por questões de articulação da palavra). As distorções na articulação dos sons estão saindo muito no microfone. Há também momento de esforço vocal, voz concentrada na garganta.

Percebo dois momentos de fala. O início tá seguindo a proposta do diretor artístico, algo mais calmo e ao mesmo tempo o tom de protesto (que está precisando melhorar). Na

sequência, vem o termo “posso falar?” e inicia outra característica de fala. Antes era personagem, depois vira o narrador.

O momento que inicia a fala do marcador estava muito em cima da parte verbalizada da música. Também observei que precisa olhar mais para os integrantes da quadrilha... olhar e trazer sorriso para o grupo.

É preciso Pequeno estar com o “corpo da cena”, mesmo sem estar de frente aos jurados. Na espera para entrar em cena, a concentração e corpo da personagem precisa estar presente.

Já possui uma boa característica de lançar termos que indicam a música que vem a seguir. Sobre a relação entre músicos e marcador, há um “jogo” entre eles que é interessante ser explorado.

AS SOLUÇÕES envolvem estudar muito as músicas da quadrilha para ver cada parte que sobra da música e assim encaixar a fala do marcador de jeito certo, com pouca sobreposição na música.

O olhar para a quadrilha é importante, para manter a conexão. Também esse olhar pode ser corporal... com movimentos que indicam que tá puxando a quadrilha consigo. O sorriso também é importante. A felicidade em estar ali, em contato com as pessoas, pode ser o grande norteador quando Pequeno assume o posto de marcador.

De acordo com as indicações feitas pelo diretor artístico, continuar explorando essa parte corporal da personagem e ver como a respiração e recursos da voz ao dizer o texto se manifestam na cena.

Deve-se realizar o treino de aquecimento vocal todos os dias para que ocorra melhora na resistência vocal. Também realizar aquecimento e desaquecimento vocal em dias de ensaio e apresentações. E sempre estar consciente da respiração e do local onde a voz ressoa na cabeça, para não gerar tensões no pescoço e dar a sensação da voz rasgando a garganta.

***Anotações do autor do texto**

Área de voz do Departamento de Artes Cênicas da UFPB



Artigo recebido em 28/09/2020 e aprovado em 13/11/2020.

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

ⁱ Elthon Gomes Fernandes da Silva - Doutor em Fonoaudiologia (PUC - SP). Preparador vocal, ator, produtor cultural, é professor adjunto da área de Voz Falada e Cantada para o Teatro no Departamento de Artes Cênicas (UFPB). Criador e líder do grupo de pesquisa Brega, Festas Populares e Comunidade, reconhecido pelo CNPq e UFPB, fundado em 2019. elthonfernandes@yahoo.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0018858945659727>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4495-3279>

ⁱⁱ Leneeton de Oliveira Silva - discente do curso de Bacharelado em Teatro da UFPB. Ator, arte educador, diretor, pesquisador, dançarino, coreógrafo, quadrilheiro, performer e brincante popular. Desenvolve pesquisas com enfoque no hibridismo artístico que surge com a integração do teatro, da dança e da música.

leneeton.hollywher@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5062704430785302>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7160-5758>

ⁱⁱⁱ Mardeen Henrique de Souza Dantas - graduado em Licenciatura em Teatro pela UFPB. Cursa Bacharelado em Teatro pela UFPB e pós-graduação em Arteterapia pela Faculdade Dom Alberto (PB). Ator, dançarino, quadrilheiro, produtor e diretor teatral, também atua como professor efetivo da rede estadual de ensino do estado da Paraíba, ministrando a disciplina de Arte no ensino médio/técnico. mardeenh@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3159656325977242>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7512-1120>

^{iv} Miguel dos Santos Ferreira - graduado em Licenciatura em Teatro pela UFPB, professor de Artes/Teatro na educação básica, ator com vasta experiência e produção no Teatro de Rua, coordenador da Cia de Teatro Soluar e quadrilheiro na cidade de João Pessoa. miguelreberth22@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3546765699728212>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1847-2677>

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



Pistas para um inventário de voz: conhecer a si mesmo para se transformar

Fernando Aleixo ⁱ

Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Pistas para um inventário de voz: conhecer a si mesmo para se transformar

Neste artigo eu apresento uma reflexão que emerge de recentes estudos promovidos pelos grupos de pesquisa *Práticas e Poéticas Vocais* e *Conexão Erê*. Inicialmente, apresento dados levantados nos anos de 2018 e 2019 para, a seguir, descrever alguns princípios e procedimentos adotados enquanto ampliação metodológica do processo pedagógico vocal. Espero que o compartilhamento destas reflexões possa colaborar com estudos e pesquisas sobre a oralidade, a fala, a pedagogia e a linguagem.

Palavras-chave: Corpo-voz. Oralidade. Fala. Pedagogia Vocal. Linguagem.

Abstract - Clues for a voice inventory: know yourself to transform yourself

In this article I present a reflection that emerges from the recent studies promoted by the research groups *Práticas e Poéticas Vocais* and *Conexão Erê*. Initially, I present data collected throughout the studies and experiences to, then, describe the principles and procedures of a pedagogical approach elaborated as methodological expansion. I hope that the sharing of partial conclusions will collaborate with studies and research on orality, speech, vocal pedagogy and language.

Keywords: Body-voice. Orality. Speech. Vocal pedagogy. Language.

Resumen - Pistas para un inventario de voz: conocerse a sí mismo a transformarse

En este artículo presento una reflexión que surge de estudios recientes impulsados por los grupos de investigación *Práctica y Poética Vocal* y *Conexão Erê*. Inicialmente presento datos recolectados en los años 2018 y 2019 para, a continuación, describir algunos principios y procedimientos adoptados como expansión metodológica del proceso pedagógico vocal. Espero que compartiendo estas conclusiones, aunque sean parciales, pueda colaborar con estudios e investigaciones sobre oralidad, habla, pedagogía y lenguaje.

Palabras clave: Cuerpo-voz. Oralidad. Habla. Pedagogía vocal. Lenguaje.

Neste artigo, apresento uma síntese de dados levantados em estudos desenvolvidos nos grupos de pesquisa *Práticas e Poéticas Vocais*¹ e *Conexão Erê*², nos anos de 2018 e 2019³. As práticas dos referidos grupos abordaram a relação corpo-voz no contexto de um trabalho pedagógico e terapêutico sobre a voz, a fala e a linguagem⁴. Mais precisamente, vou tecer uma reflexão sobre como foi a elaboração e aplicação de um conjunto de procedimentos técnico-pedagógicos vocais, compreendendo autoconsciência, autoeducação, aprofundamento de dispositivos de aprendizagem e transformação de padrões de comportamentos corporais, orais e verbais. Partirei da apresentação de dados levantados ao longo da pesquisa para, na sequência, elencar alguns pontos que guiaram a elaboração de novos dispositivos. Informo que a apresentação mais definitiva de resultados da aplicação deste conjunto de procedimentos será parcial, visto que no ano de 2020 todas as atividades práticas foram suspensas, em função do atual contexto de pandemia gerado pela COVID-19.

Inicialmente, convém esclarecer que este texto, pela característica descritiva, analítica e em parte autoreferenciada, acompanha - e de certo modo complementa - o artigo publicado no ano de 2017, intitulado: *CORPO-VOZ-RITUALIDADE: Primeiras Abordagens*.⁵ Nesse referido artigo, no último parágrafo, indiquei o seguinte:

Após estas fases de introdução, o percurso de desenvolvimento vocal seguirá na articulação do trabalho técnico com a essência orgânica da vida, pois, do ponto de vista da ritualidade da voz, a prática está empenhada na busca do autoconhecimento e na clareza de que se os alcances estiverem conectados com a verdade interior de cada um, se constituirá como um processo curativo, capaz de potencializar a força criativa do artista. Esta jornada está em desenvolvimento nas pesquisas atuais e os resultados poderão ser publicados posteriormente (Aleixo, 2017).

Na intenção de tocar aquilo que foi nomeado como a *essência orgânica da vida* e a *verdade interior*⁶ por meio do trabalho, foram definidas três considerações como pressupostos das práticas:

¹ Grupo em atividade no curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia, sob a minha coordenação.

² Núcleo interdisciplinar de estudos e pesquisas sobre a primeira infância. Universidade Federal de Uberlândia. Coordenação: Prof. Dr. Fernando Aleixo e Prof.^a Dr.^a Mariene Perobelli.

³ Agradeço a toda equipe editorial da Revista a Voz e a Cena e, também, aos (às) pareceristas que teceram uma análise muito cuidadosa, criteriosa e valiosa para o aprimoramento do texto.

⁴ No contexto deste material, quando utilizar o termo *linguagem*, estou me referindo à capacidade de comunicação por meio de um sistema complexo que envolve expressão verbal (fala e escrita) e corporal (movimento expressivo e ação).

⁵ Artigo publicado no periódico: Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 8 n. 1, jan/jul 2017, pp. 117 a 127.

⁶ Esses termos aparecem em diferentes textos de autores como Grotowski e Stanislavski. Contudo, o emprego desses termos aqui não compreende toda a gama de definição e sentidos que esses grandes mestres apresentam. Trata-se de uma inspiração movida pelas sensações que esses termos suscitam em nós.

a) o desenvolvimento dos sentidos, da motricidade, da cognição e da linguagem ocorrem de forma integrada e concomitante: aqui, mais especificamente, considerou-se o período do desenvolvimento da criança, com ênfase na primeira infância, ou seja, desde a gestação até os seis anos. Inúmeros estudos científicos demonstram que os primeiros anos de vida da criança, a qualidade do acolhimento, do cuidado e das relações afetivas e de vínculo são fundamentais para o desenvolvimento da criança⁷. Sobre este ponto, é consenso substancial entre diferentes pesquisadores e centros de pesquisa e de difusão de conhecimento que as condições dos ambientes sociais e emocionais sob as quais as crianças vivem são determinantes da qualidade do seu desenvolvimento pleno.

b) são muitas as dimensões que podem interferir na qualidade das expressões verbais e corporais de uma pessoa: Esse ponto toca a história de vida e o caminho percorrido ao longo do desenvolvimento da linguagem, desde os primeiros balbúrcios até a estruturação de domínios fonológicos, léxicos e morfossintáticos⁸.

c) o autoconhecimento e a autoeducação: processo de voltar a atenção para si, de tomar conhecimento e consciência da autobiografia, das diferentes fases do desenvolvimento, dos padrões de pensamentos e modos de agir, da cultura e dos valores adquiridos.

Dinâmicas práticas

As dinâmicas práticas do trabalho foram organizadas conjuntamente e considerando a definição de papéis e funções dos participantes: a) coordenação - coordenar e propor práticas e estudos; b) participantes que se revezavam na função de propositores e condutores de exercícios práticos corporais e vocais. No geral, os encontros foram programados para vivenciar o que foi denominado internamente como *práticas para a aquisição de saberes sensíveis sobre a voz e a fala*. Neste contexto, foram determinados dois momentos: 1) as vivências de **corpo-voz**: encontros presenciais realizados por um determinado período contínuo, em que são abordados estudos sobre o corpo, a voz, a fala e a linguagem sob diferentes perspectivas e

⁷ Para uma referência introdutória, ver as publicações do Núcleo Ciência pela Infância (NCPI); do *Center on the Developing Child* (Universidade de Harvard), e da Rede Nacional Primeira Infância (RNPI).

⁸ Ver estudos sobre esse tema em Desenvolvimento da linguagem e alfabetização in Tremblay RE, Boivin M, PetersRDeV, eds. Rvachew S, ed. tema. *Enciclopédia sobre o Desenvolvimento na Primeira Infância* [online]. <http://www.encyclopedia-crianca.com/sites/default/files/dossiers-complets/pt-pt/desenvolvimento-da-linguagem-e-alfabetizacao.pdf>. Atualizada: Julho 2011. Consultado: 07/11/2020.

aspectos; 2) Processos e práticas de composição e criação artística com ênfase na palavra, na expressão verbal, no texto, na musicalidade e na fala poética.

O grupo

O trabalho, realizado no período abarcado por este artigo, contou com um grupo formado por estudantes do curso de graduação em teatro⁹ em diferentes fases do processo de formação. A faixa etária dos participantes foi de 18 a 23 anos. No geral, a maioria dos participantes registrou ter estudado o ensino básico e fundamental em escolas públicas. Alguns estudaram em escolas da rede privada. Poucos tinham alguma prática anterior com música, instrumentos musicais, canto e dança.

Embora o grupo tenha sido diverso do ponto de vista das condições físicas, emocionais, psicológicas e do quadro geral de saúde e, para assegurar mais precisão no levantamento de alguns dados primários, foram considerados nesta reflexão apenas os dados das práticas de estudantes sem diagnósticos de déficits, síndromes ou distúrbios diversos do desenvolvimento e da fala. Ou seja, as informações em torno da expressão e da linguagem foram identificadas em condições que podem-se dizer *normais* do ponto de vista da formação dos sistemas respiratório, articulatório e fonador. Neste caso, foi considerada a autoavaliação realizada por meio de uma anamnese para identificação de dados iniciais do trabalho, que foram comparados - periodicamente - até o fim de um ciclo.

Primeiros desafios

Mensurar dados técnicos precisos na pesquisa em artes é, na minha avaliação, tarefa impossível. Portanto, aqui apresento uma espécie de contorno, uma organização de informações presentes nas avaliações do trabalho prático. Quando escrevi o prefácio para o livro *Pesquisa em artes cênicas: textos e temas* (Telles, 2012), indiquei a dificuldade que a especificidade da pesquisa em arte carrega:

⁹ Curso de Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

A questão será melhor abordada pelo procedimento do relativismo e da subjetividade, o que impõe outras muitas dificuldades de dimensionamento e precisão. Mas acredito que é justamente nesta dificuldade que está o fundamental ponto para o pesquisador: a liberdade de ocupar uma espécie de “não-lugar” (melhor definido como lugar-expandido) permite o rompimento de fronteiras e, conseqüentemente, o trânsito em diferentes campos do conhecimento e em distintas experiências da vida humana (p. 07).

Deste modo, embora seja evidente e consensual que as vivências práticas voltadas para o autoconhecimento geram benefícios amplos para cada participante, é possível nos determos nas experiências para contornar qualitativamente certos aspectos em termos de mudanças atitudinais e de saberes pessoais ao longo e ao final do trabalho. É neste sentido que identifiquei e organizei alguns dados recorrentes e, portanto, comuns a muitos participantes. Esta organização levou em consideração a qualidade da execução de exercícios de cena, de leitura de textos (leitura dramática) e de dinâmicas simples promovidas pelos jogos e exercícios práticos de movimento corporal e vocal, executadas coletivamente e individualmente.

Um dado que nos proporcionou um primeiro desafio foi verificar que alguns estudantes/pesquisadores, após passarem por todas as etapas das *vivências do corpo-voz*¹⁰, apresentavam ainda pouca ou quase nenhuma alteração no padrão da comunicação verbal, da fala e da linguagem. Neste contexto, identificou-se que - com pequenas variações - todos apresentavam algumas dificuldades com a comunicação verbal que impediam uma fala expressiva e plena.

A seguir, e para que se possa visualizar melhor este aspecto, vou descrever algumas destas dificuldades identificadas quando na avaliação do *perfil comunicativo* dos participantes em diferentes estágios do trabalho. Organizei a descrição em dois eixos: *comunicação não-verbal* (expressão por meio do movimento corporal, do gesto e da ação) e *comunicação verbal* (voz, fala, expressão oral e escrita).

¹⁰ Nos livros *Corpor e idade da voz: voz do ator* (2007) e *Corpo-voz: revisitando temas, revisando conceitos* (2016) eu apresento em detalhe os procedimentos e atividades da prática do trabalho. Aqui, com poucas adaptações, foram propostas vivências nas dimensões sensível, dinâmica e poética.

Comunicação não-verbal

1) Dificuldades acentuadas de movimentação corporal:

- a) propriocepção fraca (corporal-cinestésica), considerando as respostas aos estímulos básicos de voltar a atenção para o próprio corpo e para o padrão de movimento;
- b) alongamento precário: dificuldade com os exercícios de alongamento e comprometimento da amplitude do movimento;
- c) problemas posturais: desalinhamento corporal de ossos e articulações identificadas nas dinâmicas estáticas e de movimento corporal;
- d) observando o sistema do tônus postural foi verificado também alterações na “pisada”, ou seja, no apoio dos pés enquanto base de sustentação do corpo: torções, rotações e apoios;
- e) as dinâmicas de deslocamento espacial revelaram dificuldades na percepção espacial e de direção.

Comunicação verbal

1) Dificuldades de escuta e compreensão dos textos trabalhados;

2) Insegurança para assumir um lugar de emissor, de foco e de protagonismo nas rodas de conversas e nos relatos ao término das vivências;

3) Dificuldades na “leitura em voz alta” (intensidade) de um fragmento de texto: problemas diversos de articulação, ritmo, acentuação, interrupção dos períodos/frases, inadequação da respiração, etc.;

4) Vocabulário limitado e erros de concordância verbal. Observou-se ainda, o uso excessivo de gírias e redução de palavras, usos de termos e sons onomatopéicos como: “tipo assim”, “né”, “aaaa”, “uhnnn”, “éééé”, etc., utilizados excessivamente como marcadores discursivos.

5) Mesmo não tendo sido aplicada uma atividade avaliativa específica sobre as competências da escrita, produção e compreensão de texto, as dinâmicas de produção de relatórios, de leitura de textos dramáticos e técnicos revelaram dificuldades e erros gramaticais e ortográficos, limitação na estrutura e no conteúdo semântico, fragilidade e deficiência de vocabulário;

Para visualizar melhor, apresento uma síntese dos tópicos em uma tabela:

<i>Comunicação não-verbal</i>	<i>Comunicação verbal</i>	
corporal	oral	escrita
Baixa consciência corporal (corporal-cinestésica); Dificuldades de alongamento de certos conjuntos musculares; Problemas posturais; Apoio dos pés; Percepção espacial.	Dificuldade de escuta; Insegurança para ser emissor, foco, evidência; Dificuldade de leitura em voz alta; Problemas de articulação, ritmo, acentuação, interrupção de períodos/frases; Erros de concordância verbal; Uso excessivo de gírias e redução de palavras como marcadores discursivos: <i>tipo assim, né, aaaa, uhmm, éééé.</i>	Problemas com escrita, produção e compreensão de texto; erros gramaticais, ortográficos, semânticos, baixo nível de vocabulário.

Algumas pistas

Ao avaliarmos as práticas e confrontarmos dados com informações provenientes de estudos referenciais sobre o desenvolvimento na primeira infância e sobre a aquisição e maturação da linguagem, foi possível levantar algumas primeiras considerações inferidas do processo:

- 1) Há uma íntima relação entre o desenvolvimento da linguagem e o da motricidade, ou seja, a expressão verbal e movimentação corporal (Soares, 2017), (Falk, 2016);
- 2) As fragilidades na alfabetização e consequente baixo domínio da linguagem podem gerar inseguranças, medo de comunicação, problemas de ansiedade, de baixa autoestima, introspecção excessiva, depressão, etc.;
- 3) As dificuldades com a comunicação verbal se devem em parte por uma fraca consciência do corpo e, ainda, por deficiências na capacidade de leitura, escrita e produção de texto.

A partir destas primeiras constatações, o trabalho se deparou com uma questão: como reverter problemas acentuados na relação com a linguagem, como a articulação, a gramática, o vocabulário, a leitura, a escrita, a fala, a expressão corporal, etc.? Depois seguiram outras: quais são os fatores e as fases do desenvolvimento da linguagem? Qual a base orgânica e biológica da linguagem? Como as dificuldades com a linguagem impactam nas relações

sociais, no processo de aprendizado e nas relações interpessoais? Como identificar, reconhecer, aceitar e transformar impedimentos de naturezas distintas - psicológicas, emocionais, corporais - que não permitem a manifestação plena da voz e da expressão? Como aprofundar e ampliar as ações voltadas para despertar no estudante a importância do autoconhecimento e do autocuidado na relação com a linguagem?

Ampliação...

Se vocês pretendem fazer teatro, deveriam perguntar-se: o teatro lhes é indispensável para viver? Não enquanto teatro. Não enquanto instituição e edifício e não enquanto profissão, mas enquanto grupo e lugar. Mas, com certeza, pode ser indispensável para a vida se nele se procura um lugar em que não se mente consigo mesmo. Onde não nos escondemos, onde somos aqueles que somos, onde o que fazemos é assim como é, sem fingir outra coisa, portanto um lugar onde não somos divididos (Grotowski, 2007, p. 211).

Uma outra constatação importante, efetuada pela mediação da pesquisa com histórias de vida, evidencia a exigência metodológica de pensar as facetas existenciais da identidade através de uma abordagem multi-referencial que integra os diferentes registros do pensar humano (as crenças científicas, crenças religiosas, esotéricas), assim como as diferentes dimensões de nosso ser no mundo. Se abordamos a vida das pessoas na globalidade de sua história, as variações dos registros nos quais elas se exprimem, e as múltiplas facetas que elas evocam de seu percurso, é realmente difícil não tomar consciência das sinergias positivas ou negativas entre as dimensões psicossomáticas, psicológicas, sociológicas, antropológicas, sóciohistóricas, espirituais, por exemplo, que intervêm na expressão evolutiva da existencialidade e, assim, da identidade (Educação Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 3 (63), p. 413-438, set./dez. 2007).

Diante do desafio que este quadro apresentou, o trabalho foi reorganizado para inclusão das *Histórias de Vida*. Trata-se, aqui, de uma abordagem elaborada para integrar às práticas o estudo autobiográfico dos três primeiros setênios, à luz da Antroposofia¹¹, para mapeamento sensível das diferentes fases do desenvolvimento da linguagem: vínculo, motricidade, desenvolvimento fisiológico e neurológico da fala e da linguagem, processo de alfabetização, experiências escolares, etc. (Burkhard, 2010, 2011), (Schoorel, 2013). A ênfase

¹¹ No artigo publicado no periódico: Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 8 n. 1, jan/jul 2017, pp. 117 a 127, eu apresentei alguns tópicos trabalhados a partir da Antroposofia, enquanto ciência espiritual criada por Rudolf Steiner: “O curso percorreu conteúdos da Antroposofia enquanto uma ciência que considera o ser humano nas suas dimensões física, vital, emocional e espiritual. Foram abordados conteúdos sobre as leis que regem o desenvolvimento físico, psíquico e espiritual nas fases da vida; Imaginação, inspiração e intuição; etapas de desenvolvimento da prática meditativa; O sistema neurossensorial, rítmico e metabólico. O pensar, o sentir e o agir e suas relações com o processo de saúde e doença. Quadrimestração do corpo, os quatro elementos, os quatro órgãos e os quatro temperamentos” (p. 120).

do trabalho biográfico se deu no primeiro setênio, considerando que diferentes campos do conhecimento estão pesquisando sobre o desenvolvimento da criança na primeira infância.

A neurociência, por exemplo, estuda os processos de maturação de toda a plasticidade cerebral e as mudanças nas diferentes fases do desenvolvimento da criança até a fase adulta. Já foi constatado que o ambiente e os estímulos adequados a cada fase do desenvolvimento da criança geram impactos, para toda a vida, na qualidade e capacidade cognitiva, no aprendizado, na comunicação, na saúde, no equilíbrio emocional e psicológico. Ainda, a título de exemplo, o *Center on the Developing Child, Harvard University*¹², apresenta inúmeros estudos e pesquisas sobre as consequências do estresse tóxico no desenvolvimento da criança.

Mas por que voltarmos para a infância? Porque é na primeira infância que está a base e o motor da linguagem. É ali também que acredito estar a chave para a mudança no padrão já formado da expressão de cada um de nós. Assim, se for possível identificar alguns marcos biográficos em relação ao desenvolvimento da linguagem, podemos organizar uma abordagem específica e direcionada para a mudança do padrão instituído da expressão corporal e verbal, bem como atuar para a superação de fragilidades aparentes.

Sabe-se, hoje, por exemplo, que a quantidade de palavras que compõe o vocabulário da criança é uma importante referência para projetar sua relação com a alfabetização, a escrita e a leitura. Então surgem outras questões: como foi o processo de alfabetização de cada participante? Como foi o aprendizado e desenvolvimento da linguagem?

Outra constatação que diferentes pesquisas sobre a infância apontam é que a qualidade na relação entre pais e filhos, ou adultos cuidadores e crianças, considerando o período da primeira infância, é determinante de como a criança vai desenvolver sua linguagem. Como indicativo de qualidade está a qualidade da presença do adulto, a clareza e verdade do gesto corporal e vocal na comunicação com a criança. E, ainda, o vínculo, o olhar, o toque, a fala, o modo como o adulto se coloca diante da criança. A linguagem também está sendo formada ao longo das conquistas em termos de motricidade: o movimento, a conquista do equilíbrio e as várias etapas até alcançar o caminhar. Os impulsos que movimentam a criança são os mesmos que a levam para o exercício da expressão verbal.

Neste contexto de voltar para o estudo biográfico, as práticas das *vivências do corpo-voz* passaram a contar com dois procedimentos reelaborados: o primeiro foi a aplicação de um diagnóstico mais detalhado para levantar dados iniciais e, ao mesmo tempo, servir de roteiro

¹² Referências diversas no site: <https://developingchild.harvard.edu/guide/a-guide-to-toxic-stress/>

para a introdução dos conceitos sobre biografia, as fases do desenvolvimento, os setênios e as histórias de vida. O propósito foi de identificar na biografia dos estudantes aspectos importantes para a compreensão do desenvolvimento da linguagem, como a aquisição da fala, o processo de alfabetização, a escrita e a leitura, bem como as relações interpessoais.

Este material de orientação para diagnóstico e avaliação biográfica e corporal foi produzido em parceria com Ana Carolina Tannús Gontijo¹³, que também prestou apoio técnico e pedagógico nas dinâmicas corporais presenciais. Os principais pontos levantados foram:

Gerais biográficos

- a) Antecedentes pessoais (culturais, sociais, corporais);
- b) Antecedentes patológicos;
- c) Estrutura e ambiente familiar;
- d) Processos de aprendizagens;
- e) Biografia: fatores biográficos de maior impacto em cada setênio;
- f) Primeiro setênio 0-7 anos: como foi o caminhar, a aquisição da fala, acontecimentos, etc.;
- g) Segundo setênio 7 - 14 anos: ambiente familiar, rotina, fatos marcantes, etc.;
- h) Terceiro setênio 14-21 anos: manifestação da vontade, das ideias, das aspirações e sonhos, fatos marcantes, etc.

Gerais para avaliação corporal/postural

- a) Linha de referência vertical;
- b) Alinhamento, plano médio-coronal, plano médio sagital;
- c) Postura da coluna: desvios e curvaturas;
- d) Postura da cervical;
- e) Postura e apoio dos pés: pisadas;
- f) Postura dos joelhos.

¹³ Ana Carolina Tannús Gontijo, bailarina e coreógrafa do curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

Por uma questão ética e pedagógica, os dados levantados nos diagnósticos não eram compartilhados. Somente aqueles estudos de observação executados em duplas e em grupos para promover o exercício da observação de si por meio do outro. Ou seja, uma dupla se reveza na observação dos apoios, da postura, do alinhamento corporal - e enquanto um observa o trabalho do outro, está exercitando o olhar para si mesmo e para o reconhecimento de suas próprias características. Assim, os dados biográficos permanecem com o estudante para nortear as reflexões e práticas das vivências. O mais importante neste processo foi a atitude de buscar sua história pessoal, seu percurso afetivo, seu inventário sensível. Outra observação importante é que o trabalho sobre as *Histórias de Vida* (Josso, 2004, 2007), amparado em uma base metodológica autobiográfica (Abrahão, Cunha, Villas Bôas, 2018), foi abordado de modo criativo, ou seja, não se tratava de contar, revelar, escrever a história da sua vida, mas sim de promover outras narrativas: corporais, dança, canto... sensibilizado e impulsionado pela presença das experiências vividas¹⁴.

O segundo procedimento adotado nas vivências do corpo-voz foi a intensificação do trabalho corporal para a tomada de consciência mais profunda, para equilibrar o tônus, o alongamento, a postura, a respiração, ativar sistema circulatório, fonoarticulatório, etc. Também, para acolher e amparar dificuldades, bem como para trabalhar e promover a motivação, o entusiasmo, a alegria e o bem estar, intensificou-se os trabalhos com a *meditação guiada*. Estas práticas, em específico, objetivaram trabalhar o relaxamento, a propriocepção, o alívio do estresse, a diminuição da ansiedade, o equilíbrio emocional e psicológico. As meditações possibilitam, ainda, trabalhar a concentração e a imaginação.

Os impactos que esses procedimentos trouxeram ao trabalho foram visíveis: maior engajamento, concentração, presença, escuta e disponibilidade. Contudo, ainda não é possível avaliar a eficiência na superação das dificuldades acima apresentadas, pois, conforme já apontado, o trabalho prático foi suspenso. Diante deste contexto de suspensão, as ações se voltaram para o trabalho de extensão universitária e difusão de conhecimentos.

¹⁴ A prática deste procedimento foi interrompida no início do ano de 2020, em meio à crise da pandemia da COVID-19. Assim, a conceituação, a descrição e a reflexão sobre o processo das *Histórias de Vida* serão apresentadas posteriormente.

Tecendo caminhos...

O movimento da pesquisa - avaliações, dados, revisões, desafios, etc. - revelou, desde o início, a importância de investir e imergir em uma prática pedagógica centrada no autoconhecimento, no reconhecimento das forças e dos poderes pessoais. As primeiras palavras desde movimento foram: mergulho, entrega, confiança, encontro, reconexão, resgate, apropriação e transformação.

Para além da pesquisa e como possível contribuição social, constatou-se a necessidade de ampliação da ação para alcançar famílias com crianças, como forma de *ação preventiva* - ou seja, atuar na primeira infância para garantir à criança um bom desenvolvimento da linguagem. Mais precisamente, a proposta é contribuir com pais, mães, educadoras, educadores e cuidadores para a criação de ambientes adequados ao bom desenvolvimento da base da linguagem na primeira infância, de modo a impactar toda a vida desta criança. Aqui, o foco foi permitir que dados e informações resultantes de pesquisa sobre a primeira infância chegassem de forma acessível às pessoas, grupos e profissionais de diferentes contextos sociais e educacionais. Como estratégia desta ação preventiva, surgiu o *Programa de Extensão Conexão Erê*¹⁵, cujo principal objetivo é promover ações para a difusão de conhecimentos e resultados científicos e acadêmicos, de forma acessível, para alcançar famílias e ambientes escolares responsáveis pelo cuidado e desenvolvimento da criança. As palavras desta ação são: cuidado, respeito, informação, atenção, presença, acolhimento, desenvolvimento e autonomia.

Contudo, a crise gerada pela pandemia da COVID-19 impossibilitou seguir com as ações da pesquisa conforme planejado. O trabalho está suspenso, mas não interrompido. Segue-se descobrindo novas formas de manifestação, de ressonância e de tato. A impossibilidade dos estudos presenciais levou à intensificação da ação de difusão de dados e informações sobre linguagem. A estratégia é utilizar mecanismos remotos para acolher e apoiar famílias com crianças em isolamento social, oferecendo informações e criando redes de apoio. Foi justamente neste contexto que surgiu a *Comunidade de aprendizagem em parentalidade*¹⁶, projeto interdisciplinar que visa oferecer práticas educativas e terapêuticas para a promoção da saúde e bem-estar de adultos e crianças em reclusão social.

¹⁵ Para mais informações: www.conexaoere.com.br.

¹⁶ Projeto realizado no âmbito do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Coordenação: Prof. Dr. Fernando Aleixo e Prof.ª Dr.ª Mariene Perobelli.

Esse projeto atua na interface artística e pedagógica com áreas como a educação e a saúde. As ações em fase de execução estão sendo realizadas em parceria com profissionais da saúde, em especial, das Práticas Integrativas e Complementares em Saúde - SUS. Algumas ações já realizadas pela equipe: 1) O trabalho de voz e canto para gestantes como possibilidade terapêutica, que visa equilibrar as emoções nas fases da gestação e do pós-parto; 2) Palestras sobre o desenvolvimento da criança na primeira infância, práticas meditativas e lúdicas para o favorecimento da criação de vínculo e do desenvolvimento adequado da motricidade; 3) Espetáculo *Erê Bebê* - ambientação sonora, musical e sensorial para famílias com crianças de 0 a 3 anos; 4) produção do álbum *Erê Miniaturas*, com 20 faixas musicais voltadas para a criação de vínculo entre adultos e crianças; 5) Quadro *CPI dos Pais* - difusão de informações sobre o desenvolvimento da criança - rádio *universitária FM*¹⁷, Uberlândia.

Sobre esta perspectiva *preventiva* em curso atualmente, bem como a relação da arte, da educação e das práticas curativas, pretendo abordar em outro artigo as metodologias aplicadas e os possíveis resultados das ações.

Referências

ABRAHÃO, M. B., CUNHA, J. L., VILLAS BÔAS, L. **Pesquisa (auto)biográfica: diálogos epistêmico-metodológicos**. Curitiba: CRV, 2018.

Aleixo, F. M. **Corporeidade da voz: voz do ator**. Campinas: Komedi, 2007.

Aleixo, F. M. **Corpo-voz-ritualidade: primeiras abordagens**. In: Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 8 n. 1, jan/jul 2017, pp. 117 a 127.

BURKHARD, GudrunKrökel. **As forças zodiacais: sua atuação na alma humana**. 5ª ed. São Paulo: Antroposófica, 2011.

BURKHARD, GudrunKrökel. **Tomar a vida nas próprias mãos: como trabalhar na própria biografia o conhecimento das leis gerais do desenvolvimento humano**. 4ª ed. São Paulo: Antroposófica, 2010.

FALK, Judit (Org). **Abordagem Pikler, educação infantil**. São Paulo: Omnisciência, 2016.

¹⁷ Todos os quadros deste programa estão disponíveis como PODCAST no Spotify: https://open.spotify.com/show/2sMfNhe7g4iz0Mk0y05kin?si=4LVsqV7STnW_OLlunJzNOg.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e LudwikFlaszen com um escrito de Eugênio Barba*; curadoria de LudwikFlaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português, Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

JOSSO, MARIE-CHRISTINE. *A transformação de si a partir da narração de histórias de vida*. In: Educação. Porto Alegre/RS, n. 3 (63), pp. 413-438, set./dez, 2007.

JOSSO, MARIE-CHRISTINE. *Experiência de vida e formação*. Prefácio Antônio Nóvoa; revisão científica, apresentação e notas à edição brasileira Maria Vianna - São Paulo: Cortez, 2004.

SCHOOREL, Edmond. *Os primeiros sete anos: fisiologia da infância*. Tradução Joana M Falavina, Sonia Setzer. - São Paulo: Antroposófica, Federação das Escolas Waldorf no Brasil (FEWB), 2013.

SOARES, Suzana Macedo. *Vínculo, movimento e autonomia - educação até 3 anos*. São Paulo: Omnisciência, 2017.

Telles, Narciso (org.). *Pesquisa em artes cênicas: textos e temas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

Artigo recebido em 16/09/2020 e aprovado em 10/11/2020.

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

ⁱ Fernando Aleixo - ator, pesquisador e professor no Curso de Teatro da UFU. Graduação, Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas (UNICAMP); Pós-doutorado na University of Cape Town. Coordena o grupo de pesquisa Prática e Poéticas Vocais e o Programa Conexão Erê. aleixo@ufu.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1741102508969302>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8875-8494>

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



The Telephonist: a communication system for telematic performance

Iain Mott ⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil ⁱⁱ

Abstract - The Telephonist: a communication system for telematic performance

This article describes a communications system for telematic performance developed during the COVID-19 pandemic of 2020. Taking the form of an antique telephone switchboard, the system is designed specifically for a solo performer to interact with voice recordings, music and sound synthesis mechanisms and engage with local and remote audiences via telephone.

Keywords: Telematic art. Performance. Voice. Pandemic. Interactivity.

Resumo - A Telefonista: um sistema de comunicação para performance telemática

Este artigo descreve um sistema de comunicação para performance telemática desenvolvido durante a pandemia de COVID-19 de 2020. Na forma de uma central telefônica antiga, o sistema é concebido especificamente para uma performance solo para interagir com gravações de voz, músicas e mecanismos de síntese de som e engajamento, por telefone, com audiências remotas e locais.

Palavras-chave: Arte telemática. Performance. Voz. Pandemia. Interatividade.

Resumen - La Telefonista: un sistema de comunicación para la performance telemática

Este artículo describe un sistema de comunicación para performance telemática desarrollado durante la pandemia de COVID-19 de 2020. En forma de central telefónica antigua, el sistema está diseñado específicamente para una performance en solitario para interactuar con grabaciones de voz, música y mecanismos de síntesis de sonido e interacción con audiencias locales y remotas por teléfono.

Palabras clave: Arte telemático. Performance. Voz. Pandemia. Interactividad.

Introduction

This article deals with the design of an extended telephony system for live performance. The project has seen a long period of gestation and the initial idea was born in conversation with performer Simone Reis, well over ten years ago. The desire was to have a device that enabled Simone to record her voice and play it back, along with other recordings, as part of a performance. Also, to change the quality of the voice in real-time. I initially thought of using an audio patchbay, of the type used in recording studios, linked via a microcontroller board to software to perform these tasks. Different cord patchings would be registered by the microcontroller and used to launch different effects as well as triggering both sound capture and reproduction. The idea slept. It later re-emerged when a relation was made between the studio patchbay and its origins in telephony. An idea was forged of the performer as telephone operator and Simone Reis and I gave the project the name *A Telefonista* (*The Telephonist*, in the feminine gender).

The character of telephonist would express a form of omnipotence, able to receive calls and make connections, as well as intercept conversations, messages, ghosts and memories from the ether with the aid of a switchboard. An antique hotel switchboard was purchased.

The Telephonist was conceived as telematic theatre performed by Simone Reis, in front of a live audience, involving communication with and between audience members and with other people or telephone services beyond the performance space. This would be achieved by way of analogue telephones distributed amongst the audience and connected to the performer's switchboard. The switchboard would itself be connected to the external telephone network and act as a hub for communications in the performance, mediating connections and transfers between all parties. Conversations would be audible to the audience via loudspeakers in the performance space.

The switchboard would also serve to connect to virtual extensions with, for example, recorded messages or music and as such, could free the performer to leave her station, perform movements or interact with the audience. In the early conception it was never considered that the performance itself might be transmitted and with a remote audience capable of engagement with the performer. This possibility and indeed potential necessity, called attention to itself during the pandemic.

After abandoning an earlier idea of restoring the electromechanical components of the switchboard to function as it would have done when it was built in the 1940s or 50s, I began, in March 2020 and at the beginning pandemic in Brazil, to research how the switchboard might be used as an interface to a computerised telephony system.

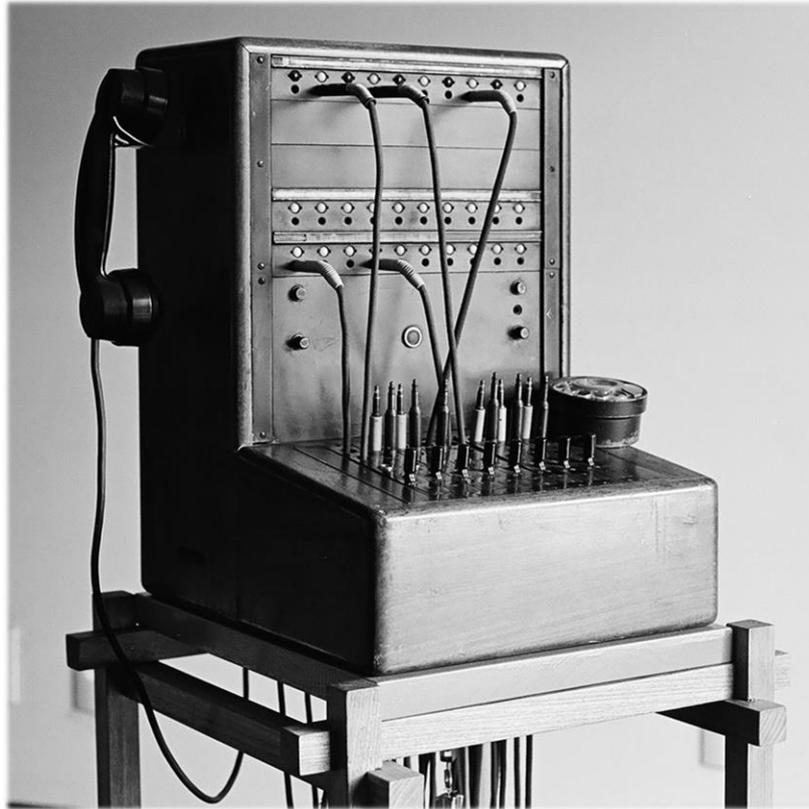


Figure 1: Restored Ericsson switchboard and stand

The open-source and widely used *Asterisk* software system was identified as an ideal choice for the telephony requirements of the project along with the *SuperCollider* audio language to perform high-fidelity audio processing and sound synthesis. The Arduino Mega microcontroller was chosen for the interface between switchboard and software.

Once these elements were defined and in the context of the pandemic, it became clear that audience involvement need not be restricted to local interactions but could be open to a wider remote audience via internet video streaming and public telephone numbers assigned to the switchboard. The project has taken a path that embodies both options of performance. A third option exists for the system where it can act as an autonomous agent, for example receiving calls and delivering content via interactive mechanisms such as voice recognition or

caller selection of options. Further, the system could potentially take a yet more aggressive and active role, making its own scheduled calls to individuals.



Figure 2: Cord plugs

This article describes the methods used to realise these goals developed between March and August, 2020. The performative content to be delivered and engaged with by the system as well as the aesthetics of the project its design, will be the subject of future texts.

The switchboard and its original use

The switchboard used in *The Telephonist* (Figure 1)¹ is stamped with the make *Ericsson Brasil* and came from a hotel in the city of Maringá in the Brazilian state of Paraná. It is part of a line of manual switchboards produced by Ericsson from 1946 into the 1950s and the models are documented in the L. M Ericsson review (Engqvist, 1946, 1950; Siewert, 1953). The switchboard was designed to follow a standardised operational procedure (“General Switching Discussions”, 2020; War Department, 1944). In Figure 1 above, one can see on the vertical board, three rows of sockets or *jacks* with a lamp above each as well as two buttons and two rotary switches beneath them. The top row of plugs would have been used to connect to with external exchanges or *trunks*. Only five of the ten sockets in the upper row

¹ All photos by Iain Mott.

were connected to circuitry and consequently there are only five lamps in the upper row. The two rows of jacks below were apparently connected to local telephones in the rooms of the hotel and many of the room number labels remain. The other items on the panel include a jack for headset use, a buzzer to register incoming calls and two switches and buttons for power management and the operation of a *night bell* to alert a sleeping telephonist. On the more horizontal board, two rows of cords and their terminal plugs may be seen, some inserted into jacks. The upper cord plugs are pale in shade and the lower plugs are dark. The upper and lower rows form eight *cord-pairs* and the lower cord of each was known as the *answer cord* and upper cord was known as the *calling cord*. Immediately beneath each of the eight cord-pairs is a three-way *key* with a black Bakelite handle (see also Figure 3) and the three positions of which were used to ring the bell on local extensions and to speak and listen to connected parties.

When an incoming call was received, a buzzer would sound and the *supervisory* lamp above the jack of the incoming call was illuminated. The telephonist would take the answer cord of an unoccupied cord-pair, insert it into the jack and shift the corresponding key of the cord-pair to the forward position to speak with the caller. The answering of the call would have the effect of switching off the lamp. If asked by the caller to make a transfer, the telephonist would take the calling cord of the pair and insert it into the jack of the desired local extension or a jack connected an external trunk. To gain the attention of a person on a local extension, the telephonist would shift the key to its spring-loaded back position. This would have the effect of sending an alternating current down the line to sound the bell on the telephone of the extension. A crank generator is also included on the right-hand side of the Ericsson switchboard to perform this task if no such suitable power supply were available. When the desired transfer was to an external number and the trunk was a manual exchange, the insertion of the calling cord into the jack of the trunk would sound a buzzer and lamp at the external exchange. The local operator would move the key forward to speak with the attendant operator at the exchange and read the number of the transfer to the operator to initiate the transfer. Once the remote operator confirmed that the transfer request was accepted, the local telephonist would return the key to the central, *do nothing*, position to allow the call to proceed. If the external exchange were automatic, there would be no need to speak with an external operator. The local telephonist would simply dial the desired number after having inserted the calling cord into the trunk jack. As with the assisted trunk call, the

operator would return the key to the central position if the transfer was accepted to complete the transfer. Once the call between the two parties ended, the lamps above the connected jacks would switch on, signalling to the telephonist that the cords could be returned to their resting position on the horizontal panel of the switchboard and in doing so, the cords would be retracted by cord-weights under the switchboard (Figures 9 and 10).

The performing switchboard - a system overview

As mentioned in the introduction, the *Asterisk* (Sangoma Technologies, 2020) communications software system was chosen to perform telephonic managements tasks and the keys, jacks and cords of the Ericsson switchboard serve as an interface to Asterisk, by way of an Arduino Mega microcontroller board (Arduino, 2020), rather than channelling and switching analogue audio signals directly as was done in its original use. Asterisk is open-source software and is used to develop internet-based PBX systems. PBX stands for Private Branch Exchange and such systems allow for the management of internal telephone networks and their connection to external networks achieved via Voice over IP, ISDN² and analogue channels, among others. Asterisk, which runs as a server on a networked computer, may also be configured to deploy additional services such as internal voice mail, menu-driven interactive mechanisms to process incoming calls or to run surveys, for example, as well as audio and video-conferencing. The compact raspberry pi 4 (Raspberry Pi Foundation, 2020) with its standard Debian-based Linux operating system was chosen to serve as the onboard switchboard computer and run Asterisk and all other software besides that used in the Arduino interface.

² Integrated Services Digital Network.



Figure 3: Channel keys in the forward talk position

While there was a desire to modernise the Ericsson switchboard, it is not meant to function solely as a PBX. It has been developed as a performance device, fulfilling the duties of a PBX while presenting audible material—pre-recorded and synthesised voice, live conversations, music and sound effects—to an audience, both in attendance and online. Asterisk does not itself reproduce audio, although it can deliver and channel it. In order for audio *passing through* the switchboard during the performance to be heard, Asterisk must direct the audio to a telephone; either a physical telephone or a virtual one. A number of *Linphone-daemon*³ software-telephones, or *soft-phones*, have been configured to operate as *services* on the computer running Asterisk. The audio received by the *soft-phones* is to be channelled to an amplifier and speakers at the performance and over the internet to a remote audience online. In total, eight separate *soft-phones* are used, one for each of the eight cord-pair channels on the switchboard and in this way, up to eight separate conversations or other audio sources may auditioned and controlled by the switchboard at any one moment.

Because Asterisk audio is usually destined to be sent over internet and telephone networks, it is passed through a choice of data compression codecs for efficiency of transmission and voice over IP telephones or interfaces for analogue phones receiving such audio must have the same codecs available to decode the signal. This is the case with the *Linphone-daemon*. If such sound were exclusively played to the local audience over

³ Console soft-phone server of the *Linphone* software by Belledonne Communications (2020)

loudspeakers, its quality and frequency bandwidth would be limited by those codecs. For this reason, among others that will be discussed below, the audio processing and multimedia language Supercollider (Wilson; Cottle; Collins, 2011) was chosen to deliver full bandwidth audio in communication with Asterisk. SuperCollider, like Asterisk and the Linphone-daemons, runs as a server and Asterisk has been configured to communicate with the SuperCollider server by sending messages over the local network in response to telephony and switchboard events. Details of this mechanism will be discussed below.



Figure 4: Switchboard handset

The switchboard is not the only telephony device to be used in the live performances. Analogue telephones, including the one shown in Figure 5, are to be distributed amongst the audience. These phones need a networked interface to connect with Asterisk and for the development process a *SPA2102 Phone Adapter with Router* (CISCO, 2020) has been used and to which two analogue telephones can connect. In order for the rotary dial of the telephone in Figure 5 to be operable with modern networks, a low-cost pulse to dual-tone multi-frequency (DTMF) converter was purchased.⁴

⁴ The device counts the number of pulse signals generated when a digit is dialled and converts that digit to a two-tone signal used by all modern analogue fixed-line telephones to transmit the individual digits of telephone numbers.



Figure 5: Analogue rotary telephone

To enable an external audience to interact with the performer and contribute their own voices to the performance, a so-called *virtual* or *Direct Inward Dialling* (DID) number has been leased from a service provider. Such numbers may be leased for a large number of cities internationally and are used to grant low-cost remote telephone access. For example, the central office of a business based in a major city may lease individual DID numbers in all regional capitals of a country or in various international locations.

People wishing to contact the company may do so by using the local number for the cost of a local call. This is achieved by forwarding the audio of the call over the internet. In the case of *The Telephonist*, this forwarding is established by the DID service between the calling telephone and a certain extension configured in Asterisk. Asterisk, must thus be made available on the internet to external connections from the DID service on a fixed IP address and by opening specific ports its local router.⁵ To facilitate interaction with remote audiences, the performer/telephonist must either inform the audience of the DID number or numbers verbally or display them on a card or panel during the performance.

⁵ For development, a single DID number for the Brazilian Federal District has been leased from the service provider Carry My Number (<https://www.carrymynumber.com>).

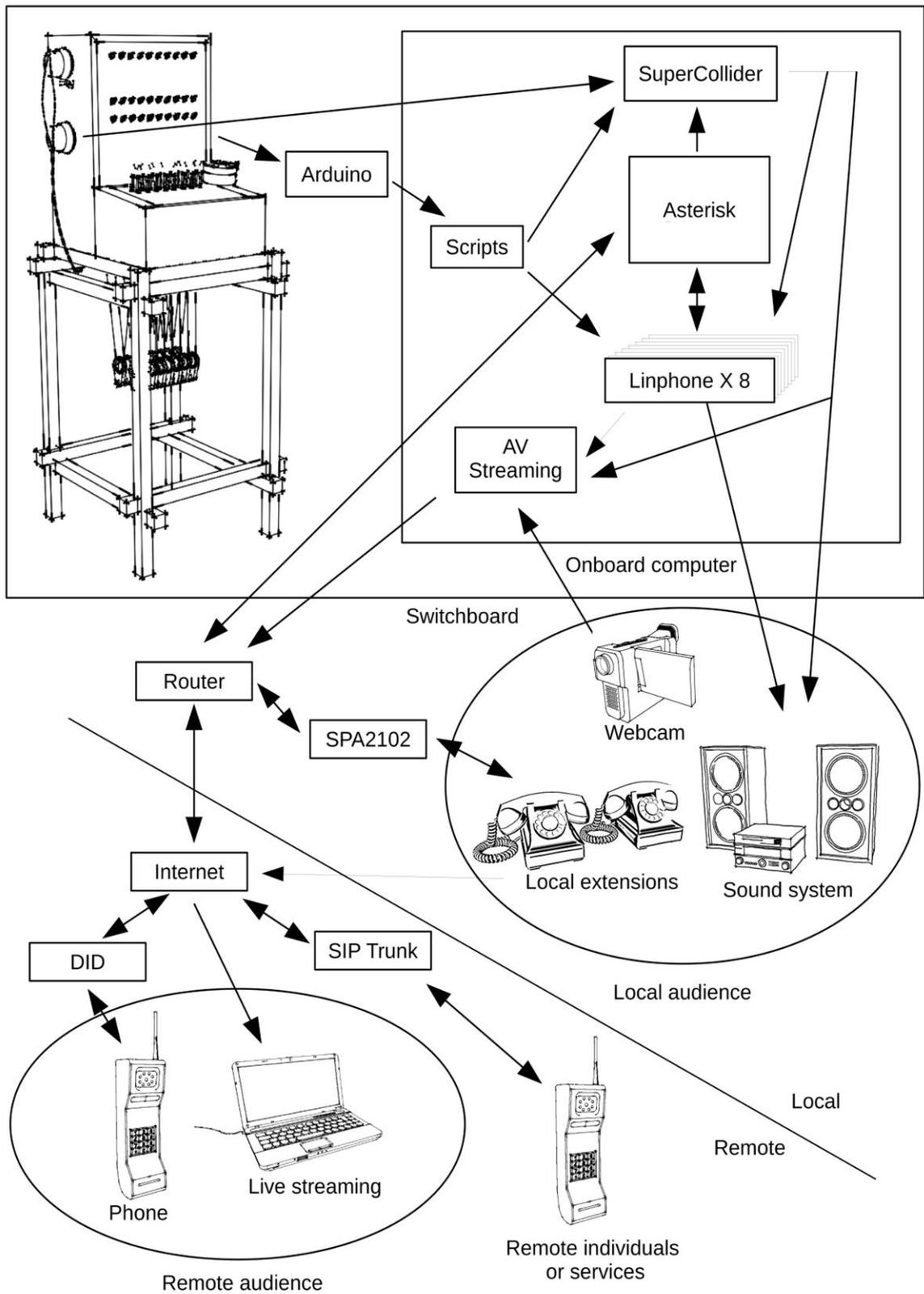


Figure 6: System schematic

To make outgoing calls to external telephones or make transfers to them, a *SIP trunk* service is used. No physical telephone line is involved, only an internet connection. SIP stands for Session Initiation Protocol and is used in voice and video calls as well as messaging over the internet between SIP equipped devices. The eight Linphone-daemons and the SPA2102 analogue telephone interface used in the project as well as Asterisk itself are such *devices*. While SIP device to SIP device communications may be made over the internet for no charge, a *SIP trunk* service can be used to connect a SIP device with any analogue telephone on fixed or mobile networks and this may be done over large distances at economical rates. The Linphone-daemons and SPA2102 used in the *Telephonist* do not connect with the SIP trunk directly, although they could if wished. Rather, they have SIP connections with Asterisk which in turn has a SIP connection to the trunk. When the telephonist/performer dials a number from the switchboard, she in effect uses one of the eight Linphone-daemons operating on the switchboard's computer, facilitated by the Arduino interface. The SIP connection between the Linphone-daemons and Asterisk allows Asterisk to process the number. If the number is characterised as not to be that of a local extension or other private process such as a sound synthesis request on SuperCollider, Asterisk directs the call to the trunk over the internet with a certain IP address and password. The SIP trunk then facilitates the connection between caller and external telephone.⁶

The telephonist's voice is captured by a dynamic microphone capsule of in the switchboard hand-piece, of the type used in stage microphones. The capsule is balanced which allows for a long cable length and it is envisaged that the telephonist may require the use of the hand-piece at a extended distance from the switchboard. A balanced audio external interface is also required for the Raspberry Pi 4 to receive the signal.

The audio captured by the Raspberry Pi 4 is first channelled to SuperCollider, which may process the audio with, for instance, a band pass filter to achieve a "telephone voice" effect or a fast-fourier transform process to change the pitch of the voice, before passing the signal on the front-of-house loudspeakers and to any one of the eight Linphone-daemons in use by the telephonist. As mentioned, via the switchboard, the telephonist can answer or make calls to individuals both within and outside of the performance space, dial pre-recorded

⁶ The Integravoip SIP trunk service has been used during development to make outgoing local and national calls (Integravoip Tecnologia, 2020).

voice messages and dial either pre-composed audio or synthesis algorithms. The way SuperCollider receives communications and performs its audio tasks will be discussed further below.

All of the audio that is reproduced by the front-of-house loudspeakers and the video from a camera used to capture to performance, will be channelled to a streaming mechanism. This aspect of the project has yet to be developed however it will be very straight forward to realise using streaming capacities of the Linux command line utility *FFmpeg*. It is planned to use *FFmpeg* to unite the audio channels with the video from a webcam and stream directly to YouTube or other distribution service to reach a remote audience (*FFmpeg*, 2020). Figure 6 shows a schematic diagram of the system described in this section. Subsequent sections will further elucidate its functioning.

The Switchboard interface

The design of the circuit board for the Arduino Mega interface to the switchboard was done in communication with Jim Sosnin in Melbourne, Australia, via Skype and Jim was responsible for the circuit design and the great majority of the C programming of the Arduino to which the circuit is attached. I tested and repaired the dial and the various plugs, jacks and keys and relayed information to Jim about the wiring and contacts. He in turn sent sketches of the circuits and component lists for me to build. Most aspects of the switchboard are connected to the interface including the dial, the 25 jacks originally used for trunk and internal lines, the 16 cords, the 8 keys and the mechanical crank. The compiled C program loaded on the Arduino registers actions on the switchboard and transmits the actions as serial data to the onboard computer via a USB link. Communication is unidirectional from the interface to the computer. In the future it would possible to control the lamps of the switchboard with the Arduino in two-way communication, however this was not considered. Open-source C code to register the switchboard dial was obtained online⁷ and integrated with Jim's code.

Serial data transmitted from the interface includes four main message types: *crank*, *dial*, *key* and *patch*. Crank messages are a single character *r* and are sent once the crank generator voltage rises above a certain mark. Dial messages are designated by the letter *d* followed by

⁷ <https://www.instructables.com/id/Interface-a-rotary-phone-dial-to-an-Arduino>

the digit dialled (0-9). Key messages may be one of three letters, *f* (forward), *c* (centre) and *b* (back) for the three positions of each key, followed by its cord-pair number (0-8). Patch messages communicate connections and disconnection made with specific cords and jacks. They start with the letter *p* followed by a plus or minus sign and the jack number (1-25) and then the cord number (1-16) after a comma delimiter. *Positive* messages are connections made between a particular cord and a jack. *Negative* messages are disconnections.

Figure 7 shows the Arduino and circuit boards in an unclosed box during installation in the switchboard. The outside of the box is covered screw-contact strips for ease of connection with the switchboard hardware.

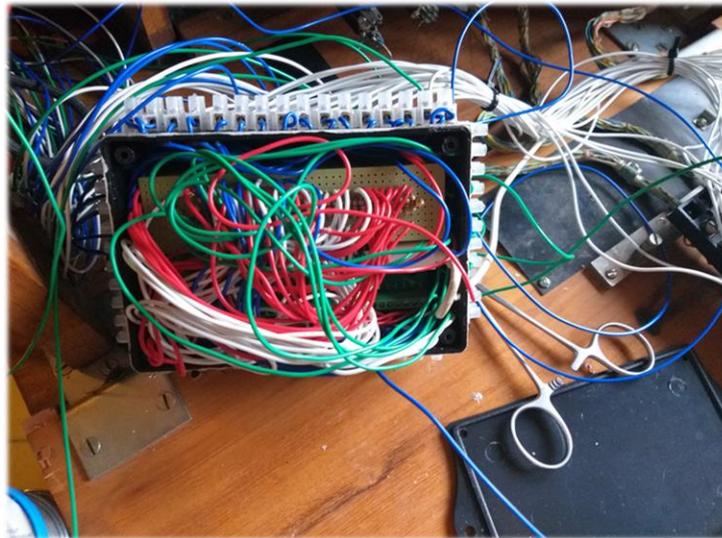


Figure 7: Installation of interface

Switchboard operation

As mentioned, there is no actual audio routed via the patch cords of the switchboard and only the events of operation are transmitted to the onboard computer. Consequently there is a lot of flexibility in the way that actions are interpreted. The original operation of the switchboard, detailed above, has been simplified to some extent and made a little more *noisy*, for the sake of performance. The concept of cord pairs, for example, has been retained, however there is no need to designate one as an answer cord or the other as calling cord as a script running on the onboard computer keep track of cord usage. Either cord of a pair may

be used to answer when the pair is not engaged and either may be used to make calls or transfers.

Since there are no supervisory lamps in operation in the current usage, an acoustic means of alerting the telephonist to incoming calls has been implemented. When Asterisk detects an incoming call it first plays a voice-synthesised message stating that there is a call on a certain channel. This is done with the aid of SuperCollider and the communication method will be explained below. Immediately after the message is heard, Asterisk dials, in addition to one of the Linphone-daemons for the telephonist to answer, a particular extension to sound an electromagnetic bell inside the switchboard connected to Asterisk via the SPA2102 interface.⁸

Another divergence from the original operation is that all of the jacks have the same functionality and are not connected to any local extension or external exchange. When the switchboard notifies the telephonist of an incoming call on a particular cord-pair channel,⁹ the telephonist simply takes one of the cords of the cord-pair and inserts it in to any available jack to receive the call.

Because the jacks are not physically connected to any particular telephone or exchange, a number must be dialled for Asterisk to know what extension or external telephone to call. To make a call or transfer, the telephonist inserts the appropriate cord into any free jack before dialling the number. For the call to initiate, she must either pull the key for the cord-pair to back position or operate the crank generator. In the case of the generator and purely for dramatic effect, it rings a second electromagnetic bell inside the switchboard.¹⁰ This is a non-virtual operation. The switchboard's original crank generator still works and generates an alternating current of just over 100V to ring the bell.

Finally, as well as using the back-position of the cord-pair keys to initiate calls, the keys are used to control call transfers. When the telephonist receives or first makes a call, the key for the channel used should be in the central position. She speaks with the person on the line with the key remaining in the central position and if a transfer is requested, inserts the

⁸ For simplicity, this use of the SPA2102 is not shown in Figure 6. Essentially the bell operates as a physical telephone inside the switchboard, with only the alarm in use as the call is taken by one of the Linphone-daemons and not a physical phone when the telephonist attends the call.

⁹ When receiving a call, Asterisk will first check to see if the first cord-pair channel is free to use. If not, it will test the consecutive channels until a free cord-pair is identified. If all pairs are in use, it will keep the caller on hold until a channel becomes available.

¹⁰ While it would be possible to use the incoming call bell for this task, a second bell was installed to avoid the necessity of voltage protection circuitry for the Arduino interface.

spare cord of the pair into an unoccupied jack before operating the spring-loaded back position of the key or the crank to initiate the transfer. She then speaks with the transferee and with the original caller or called individual placed on hold. Then, if the transfer is accepted, she pushes the key to forward position to finalise the transfer. As well as making the connection, the telephonist's voice is muted in the established connection. As mentioned however, the ensuing conversation is audible to both local and remote audiences. If the telephonist wishes to rejoin the conversation in a three-way connection, she shifts the key back to its central position. Any call or transfer may be terminated at any moment by simply removing the connective cords.

Audio mechanisms and routing

Serial data sent from the Arduino interface is read by a *shell script*¹¹ named *serialtel.sh* which, in addition to keeping track of cord and jack usage, has the function of controlling Linphone-daemons to receive calls or make calls and transfers via secondary scripts. It is also used to send messages to SuperCollider using the OSC protocol (Schmeder; Freed; Wessel, 2010). These direct communications between *serialtel.sh* and SuperCollider are however secondary to commands sent to SuperCollider via telephone numbers mediated by Asterisk. The telephonist may, for instance, dial a particular synthesis process using a particular extension. The *serialtel.sh* script first sends the extension number to an available Linphone-daemon and by way the daemon's SIP connection to Asterisk, Asterisk references the desired extension. If the extension is of a certain class belonging to SuperCollider algorithms, in this case an extension beginning with the digit 3, Asterisk then launches a specific OSC message associated with the extension to initiate the synthesis process. The pitch shifting and *telephone-voice* effects mentioned above work in this way. Other SuperCollider processes are interactive and after initially dialled, subsequent jack insertions with the other cord of the used pair, modulate the synthesis algorithm.¹² In this way the switchboard emulates modular synthesisers of the past.

¹¹ A type of program written in a specific scripting language and interpreted by the *shell* (in this project the *Bash* shell and scripting language is used), a program that acts as interface to the operating system.

¹² Specifically, *node proxy definitions* in SuperCollider are used to modify and transition between algorithm states (Rohrhuber; de Campo, 2011).

Neither Asterisk, which can reference and channel sound, nor the Linphone-daemons, which capture, channel and ultimately reproduce sound, offer much in the way of control mechanisms for audio levels. It was therefore necessary to implement a system to control all aspects of calls played over the front-of-house loudspeakers or streamed over the internet, for example, to control the levels of dial tones, ring tones, voice synthesisers, the speaker's voices, pre-recorded announcements and even to correct individual differences in volume between local extensions. This task was complicated by several factors. The first being that SuperCollider on Linux requires the JACK ("JACK Audio Connection Kit", 2020) to operate and not PulseAudio (Debian, 2020) which is the default sound server on many contemporary Linux operating systems, including that used on Raspberry Pi 4. The Linphone-daemons however use PulseAudio exclusively and not JACK. Further, the Asterisk server is run by the virtual user *asterisk* which has no access to PulseAudio as ordinarily, it would be expected that client software such as Linphone softphones do the interactions with the sound server and in a very rudimentary way. To resolve the problem of the separate user spaces of Asterisk and that of the audio reproduction and control software, the solution was to send all control messages from Asterisk as OSC commands on the local network and to which the SuperCollider audio server listens on the chosen port. In this way, not only can SuperCollider synthesis be controlled, the server can also be used to make system calls to launch scripts controlling PulseAudio volumes and other tasks as the principal user—that is, as the user *iain* rather than the user *asterisk*. Additionally, further control messages are launched by *serialtel.sh* as the user *iain* in response to switchboard actions.

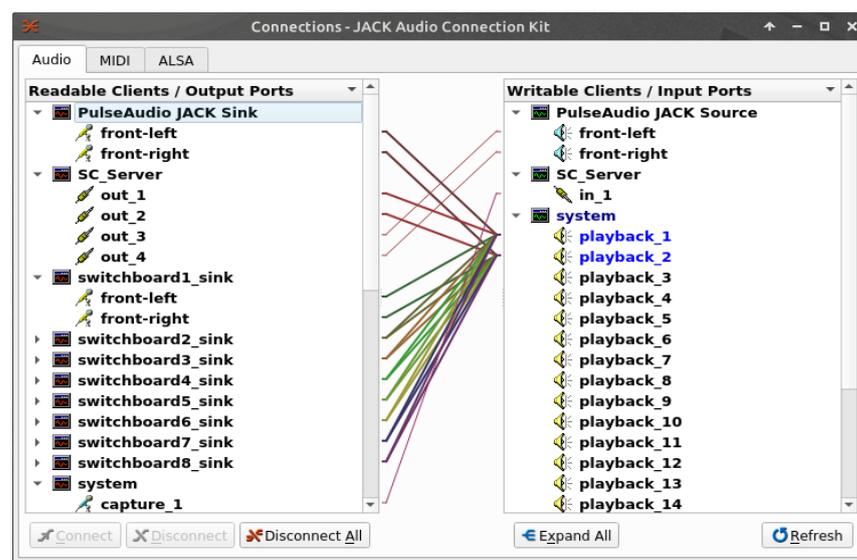


Figure 8: JACK routing

To perform audio routing between PulseAudio and JACK complaint software, the Linux package *pulseaudio-module-jack* was installed. The package enables the PulseAudio utility *pactl* to create any number of JACK *sinks* or *sources*. Eight such sinks are created on initialisation and these are used individually as audio outputs for the eight Linphone-daemons. As such, each Linphone-daemon has a means of independent volume adjustment, again with the aid of *pactl*, operated by scripts. The default *PulseAudio JACK Source* is used and is accessed by all Linphone-daemons as the audio input source. The current JACK routing configuration used in the project is displayed in Figure 8 (Debian, 2020; “JACK Audio Connection Kit”, 2020).

Additional switchboard elements

In order for the switchboard to be used it needs to be either wall-mounted or placed onto a special stand. This is to allow cords to retract when not in use by way of a simple weight and pulley system. Wall-mounting is not practical for performance and I resolved to design and build my own stand out of wood. The stand, shown in figure 10, uses *half lapping joints* and is loosely based on the furniture design of Gerrit Thomas Rietveld (Daniele Baroni, 1978). The stand was given a natural lacquer finish with the baseplate painted with orange spray paint. Fishing sinkers and washing line pulleys were used for the cord-weight mechanism (Figure 9).



Figure 9: Cord-weights and pulleys



Figure 10: Switchboard on stand

Conclusion

The project *The Telephonist*, at the time of writing this article, is poised to commence development of the creative content of the performance with the involvement of Simone Reis. The process of developing the script for performance, recorded spoken word material and sound compositions, will be facilitated by the switchboard itself. Simone will soon commence improvising an experimenting with the device and the requirements of the performance will become manifest.

It is profoundly hoped that by the time the project is performed, the COVID-19 pandemic will be over. The development of certain telematic aspects of the project in response to the pandemic, will however, no matter the outcome, serve the project well in reaching audiences both in Brazil and abroad.

Acknowledgements

I would firstly like thank Jim Sosnin for his excellent assistance and good virtual company, all along the development process. Jim's work on the switchboard interface has been essential to the project, as has his general advice and suggestions on all things audio. I would also like to thank members of the *General Switching Discussions* board of the *Classic Rotary Phones* online forum for sharing their knowledge on the functioning of the Ericsson switchboard and the sourcing of parts. The project gratefully acknowledges the assistance of the *Fundo de Apoio à Cultura* of the Brazilian Federal District (FAC DF).

Bibliography

- ARDUINO. **Arduino Mega**. Available at: <https://store.arduino.cc/usa/mega-2560-r3> . Accessed on: 14 set. 2020.
- BELLEDONNE COMMUNICATIONS. **Linphone**. Available at: <https://www.linphone.org/products> . Accessed on: 14 set. 2020.
- CISCO. **SPA2102 Phone Adapter with Router**. Available at: <https://www.cisco.com/c/en/us/products/unified-communications/spa2102-phone-adapter-router/index.html> . Accessed on: 14 set. 2020.
- DANIELE BARONI. **The Furniture of Gerrit Thomas Rietveld**. New York: B E S Pub Co, 1978.
- DEBIAN. **PulseAudio**. Disponível em: <https://wiki.debian.org/PulseAudio> . Accessed on: 4 set. 2020.
- ENGQVIST, Erik I. **Manual Private Branch Switchboards with Cords**. L. M. Ericsson Review, v. 27, n. 2, pp. 36-45, 1950.
- ENGQVIST, Erik I. **New Series of Manual LB Switchboards with Cords**. L. M. Ericsson Review, v. 23, n. 3, pp. 250-258, 1946.
- FFMPEG. **Encoding for Streaming Sites**. Available at: <https://trac.ffmpeg.org/wiki/EncodingForStreamingSites> . Accessed on: 14 set. 2020.
- General Switching Discussions**. Classic Rotary Phones. Available at: <http://www.classicrotaryphones.com/forum/index.php> . Accessed on: 2 set. 2020.
- INTEGRAVOIP TECNOLOGIA. **IntegraVoIP**. Available at: <https://www.integravoip.com.br> . Accessed on: 14 set. 2020.
- JACK Audio Connection Kit**. Available at: <https://jackaudio.org/> . Accessed on: 14 set. 2020.
- RASPBERRY PI FOUNDATION. **Raspberry Pi 4**. Available at: <https://www.raspberrypi.org/products/raspberry-pi-4-model-b/> . Accessed on: 14 set. 2020.
- SANGOMA TECHNOLOGIES. **Asterisk: Open Source Software**. Available at: <https://www.asterisk.org> . Accessed on: 14 set. 2020.
- SCHMEDER, Andrew; FREED, Adrian; WESSEL, David. **Best Practices for Open Sound Control**. In: LINUX AUDIO CONFERENCE, 2010.
- SIEWERT, O. **Manual CB-switchhoard ADE 1210**. L. M. Ericsson Review, v. 30, n. 1, pp. 17-18, 1953.

WAR DEPARTMENT. **Procedure Common to all Switchboards.** FM 24-75 Telephone Switchboard Operating Procedure. Washington, D.C.: The United States War Department, 1944. pp. 6-22. Disponível em: <https://archive.org/details/FM24-75/page/n3/mode/2up>.

WILSON, Scott; COTTLE, David; COLLINS, Nick (Org.). **The SuperCollider Book.** Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press, 2011.

Artigo recebido em 14/09/2020 e aprovado em 18/11/2020.

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

ⁱ Iain Mott - Artista sonoro inglês-australiano e professor adjunto no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) na área de sonoplastia teatral e voz e performance. Possui doutorado pela University of Wollongong, Austrália (2010) intitulado Sound Installation and Self-listening e graduação, Bachelor of Science (BSc) em microbiologia, da University of Queensland (1986). iainmott@unb.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5981318071840816>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9452-5999>

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



A Voz Desincorporada e a Face do Outro

Wania StorolliⁱUniversidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasilⁱⁱ

Resumo - A Voz Desincorporada e a Face do Outro

Na época atual, em que as relações humanas ocorrem muitas vezes mediadas pela tecnologia, a voz destaca-se como elemento privilegiado nas diversas mídias. Através das vozes que nos chegam, percebemos o outro. Este artigo parte da constatação do antigo desejo do ser humano de capturar e perpetuar a voz através do desenvolvimento de dispositivos tecnológicos, deixando surgir as vozes desincorporadas para, através de exemplos de manifestações de linguagens artísticas diversas, observar como os dispositivos têm influenciado o uso da voz nos processos criativos, resultando frequentemente em formas híbridas. O estudo reflete sobre a complexidade do fenômeno vocal no contexto contemporâneo, quando vozes virtuais e reais se interpenetram.

Palavras-chave: Voz desincorporada. Processo criativo. Performance artística. Dispositivos. Tecnologia.

Abstract - The Disembodied Voice and the Face of the Other

At the present time, when the human relations are often mediated by technology, the voice stands out as a privileged element in the context of different media. Through the voices that come to us, we perceive the other. This article starts stating the ancient desire of the human being to capture and perpetuate the voice through the development of technological devices, letting appear the disembodied voices, and through examples of manifestations of diverse artistic languages, it observes how the devices have influenced the use of the voice in creative processes, often resulting in hybrid forms. The study reflects on the complexity of the vocal phenomenon in the contemporary context, when virtual and real voices interpenetrate.

Keywords: Disembodied voice. Creative process. Artistic performance. Devices. Technology.

Resumen - La Voz Incorpórea y el Rostro del Otro

En el momento actual, en que las relaciones humanas son a menudo mediadas por la tecnología, la voz se destaca como un elemento privilegiado en los distintos medios. Através de las voces que nos llegan, percibimos al otro. Este artículo parte de la observación del antiguo deseo del ser humano de capturar y perpetuar la voz através del desarrollo de dispositivos tecnológicos, permitiendo que emerjan las voces incorpóreas, para, através de ejemplos de manifestaciones de diferentes lenguajes artísticos, observar cómo los dispositivos han influido en el uso de la voz en procesos creativos, que muchas veces resultan en formas híbridas. El estudio también reflexiona sobre la complejidad del fenómeno vocal, especialmente en el contexto contemporáneo, cuando las voces virtuales y reales se interpenetran.

Palabras clave: Voz incorpórea. Proceso creativo. Performance artística. Dispositivos. Tecnología.

A face do outro

Efêmera e invisível, a voz nos remete desde sempre a uma corporeidade. A escuta de uma voz nos oferece informações sobre quem a emite. Tal qual o corpo, a voz revela-se também na sua impermanência. Por esta razão, pode-se entender o desejo que parece ter sempre existido, de capturar, de fixar a voz e até mesmo de torná-la visível. Para Stahmer (2009), o desejo de tornar a voz visível é “a razão fundamental para o desenvolvimento dos diversos tipos de escrita e notação, bem como várias formas de representação” (p. 3).

Estas seriam formas de “codificar a voz, moldá-la em uma forma, deixando-a disponível e possível de ser conservada, independentemente do corpo que a produziu” (Stahmer, 2009, p. 3). De qualquer forma, a voz nos traz sempre sua relação com o corpo. Mesmo no mundo contemporâneo em que vivemos, mediatizado, digitalizado e povoado por múltiplos dispositivos tecnológicos, onde até as relações humanas passam cada vez mais a se realizar no plano virtual, a voz nos remete a um corpo. Mesmo chegando a nós através de uma gravação, do telefone, da internet ou do celular, quando ouvimos uma voz, tentamos imaginar quem a produz.

A voz pode então nos revelar a face do outro, ainda que por vezes esta face se esconda atrás do aparato tecnológico. É a voz de alguém que ouvimos e tentamos identificar. Eventualmente, o que imaginamos não se confirma ao vermos de fato o outro e nossas expectativas não são totalmente contempladas. Porém, ainda assim, algo na escuta desta voz se revela para nós enquanto singularidade: “[...] no registro da voz, ecoa a condição humana da unicidade” (Cavarero, 2011, p. 22).

Em comum, voz e rosto revelam-se como únicos e sugerem uma correspondência: se pela voz a face do outro se desenha, assim também o rosto do outro nos fala. A célebre expressão “rosto do outro”, utilizada por Emmanuel Lévinas, designa “a unicidade irreduzível de todo ser humano enquanto rosto que me olha”, afirma Cavarero (2011, p. 43). Também o falante é, “para o interlocutor, aquele que lhe está diante: um ser único cuja unicidade transcende o regime da palavra e o sistema verbal de significação” (Cavarero, 2011, p. 43). Na interlocução, diz a filósofa:

[...] é justamente a voz que transcende o plano da palavra e manifesta a unicidade do outro [...] a voz se encarrega com perfeição de significar o “fato humano” da unicidade antes e além desse sistema. E talvez seja exatamente graças a essa autossignificação pré-lógica do vocábulo que se pode dizer que o rosto fala (Cavarero, 2011, p. 44).

A musicalidade do vocálico é, portanto, determinante para a apreensão da unicidade. A percepção sonora da voz traz informações sobre quem a emite, desde as mais fundamentais até as mais sutis, como, por exemplo, seu estado, sua constituição física, o lugar do qual se origina e a que tradições culturais se conecta. A voz carrega as características do corpo físico, psíquico, emocional, social, simbólico, político, enfim, do ser que a emite. Como uma forma de movimento, como uma extensão, faz o corpo estar presente onde de fato não está ou não mais está. No entanto, a voz é um pouco mais. Conceber a voz apenas como extensão do corpo seria uma visão unilateral e insuficiente, observa Kolesch, pois “de certa forma a voz é corpo e, ao mesmo tempo, ultrapassa este” (Kolesch, 2003, p. 276).

A voz sofre influências do ambiente e transforma-se continuamente ao realizar uma fusão de sonoridades, que mixam o que é proveniente do indivíduo, característico de seu corpo, de seu ser, com o que provém do meio circundante. Neste sentido, nunca é algo pronto, mas está em constante elaboração. Tal qual o indivíduo que a emite, resulta de um trânsito entre si e o entorno, de um processamento do que adentra o organismo e do que lá já reside. A voz pode ainda cooperar para a consolidação ou transformação de normas e condutas sociais, na medida em que reitera ou assume novas sonoridades e configurações.

Na arte, sua conformação a preceitos estéticos pode enfatizar as características de determinado fazer artístico, oriundas de certo período histórico, enquanto a procura por novas atuações, através da introdução de formas e estratégias vocais inéditas, pode levar a caminhos ainda não experimentados, gerar novas estéticas e até mesmo novos gêneros artísticos. Isto pode ser especialmente observado em parte da produção artística que faz uso da voz, desde o início do século XX até a atualidade, e que incorpora também em suas criações e performances as novas mídias e tecnologias.

Com a intenção de refletir sobre o fenômeno vocal neste contexto, este estudo procura traçar um caminho por entre manifestações de linguagens artísticas diversas, com foco nas vozes desincorporadas, em que a voz se relaciona com dispositivos tecnológicos, gerando muitas vezes processos híbridos e que escapam das classificações usuais. O estudo parte do conceito de voz desincorporada, abrangendo tanto as vozes sintetizadas por dispositivos tecnológicos, como as vozes separadas de seu corpo de origem, para então observar como tais vozes reverberam na criação artística.

Vozes desincorporadas

A relação da voz com a tecnologia nos remete ao século XVIII, período em que diversas tentativas para desenvolver uma voz mecânica começaram a ser realizadas, apoiando-se no conhecimento do sistema vocal humano então disponível. Entre precursores que tentaram desenvolver tais aparatos estavam, entre outros, Leonhard Euler em 1761, Christian Gottlieb Kratzenstein em 1779 e Abbé Mical com suas *Têtes Parlantes* em 1778 e 1783. A “máquina de falar” do austríaco Wolfgang von Kempelen (1734-1804) surgiu por volta de 1780 e seu mecanismo foi detalhadamente descrito pelo inventor em uma publicação de 1791, revelando como a máquina recria artificialmente o complexo aparato de articulação vocal do ser humano (Gethmann, 2003).

O projeto iniciado em 1769 e concluído apenas cerca de vinte anos depois, em 1791, circulou em turnês pela Europa entre 1783 e 1785, quando Kempelen apresentou versões parciais ou exploratórias da máquina (Barbosa, 2001). Com o longo tempo dispensado para o desenvolvimento da máquina, Kempelen pode atingir perfeição técnica e as turnês espetaculares também despertaram entusiasmo, segundo testemunho no *Journal de Sçavans*, de 1783, como aponta Barbosa (2001). Um exemplar da máquina de Kempelen ainda pode ser visto no *Deutsches Museum* de Munique, na Alemanha.

Criar uma voz mecânica ou sintetizar a voz são desejos que permanecem até os tempos atuais, estimulando continuamente a criação de diversas tecnologias para estes fins, que deixam assim surgir vozes desincorporadas, que passam a fazer parte do cotidiano de formas mais diversas, presentes nas máquinas, nos computadores e nas diversas mídias sonoras. No atual estágio de desenvolvimento tecnológico, já existe a possibilidade de se fabricar uma voz com qualidade bem superior à da época de Kempelen, porém a voz sintetizada ainda não se aproxima da dimensão natural desta, cujo diferencial reside sem dúvida nos componentes que traz de um corpo vivo.

Quando ouvimos uma voz humana, ainda que através de aparatos tecnológicos, ouvimos a corporeidade desta voz, algo de sua origem corpórea. Esta voz, separada portanto de seu corpo de origem, também é uma voz desincorporada. O termo refere-se neste caso à cisão entre a voz e seu corpo gerador. Sua permanência torna-se independente deste corpo que a originou, porém, ainda assim, resta uma essência que parece ser de difícil imitação - a marca desta origem corpórea.

No último século, paralelamente ao aprimoramento tecnológico de dispositivos para sintetizar a voz, proliferaram-se os recursos para gravação, registro, preservação, ampliação, reprodução e manipulação da voz, que também tiveram um efeito sobre o próprio uso da voz. Assim também, o surgimento das diversas mídias como rádio, TV, cinema e, na atualidade, internet e celular, têm tido consequências na forma como fazemos uso da voz.

Uma das consequências pode ser detectada na geração de estéticas vocais, que resultam de novas formas de uso da voz, por exemplo. Entre outras transformações, a partir do momento em que passamos a dispor de amplificação, a emissão vocal começou a abandonar alguns recursos de projeção e impostação, desenvolvidos no âmbito das técnicas vocais e que eram comumente utilizados até o século XIX. Observa-se assim como os recursos passam a gerar novas vozes e novas formas de emissão vocal: desde o uso da amplificação nas performances ao vivo, da gravação e processamento da voz gravada, até o processamento em tempo real da voz durante as performances.

A alteração da voz em tempo real é, por exemplo, uma estratégia bastante utilizada pela performer Laurie Anderson, artista que se destaca pelo uso da tecnologia. Em *Delusion* (2011), performance multimídia, comissionada em 2010 pela *Vancouver 2010 Cultural Olympiad* e apresentada em diversos países, a performer estabelece uma conversa entre sua voz natural amplificada e sua voz alterada eletronicamente e convertida em uma voz masculina distorcida durante a própria performance. Com esta estratégia, Laurie Anderson gera uma espécie de alter ego, que recebe inclusive um nome, *Fenway Bergamot*, personagem que a acompanha em diversas performances e com o qual estabelece um diálogo, integrando também o som de sintetizadores e do violino. O recurso tecnológico utilizado para alterar eletronicamente a voz em tempo real é o vocoder:

Basicamente um dispositivo que capta a fala humana e desmonta o sinal de fala, transformando-o em uma série de sinais digitais. A questão do vocoder é que ele pode criar menos bits no sinal. É um sinal de velocidade mais lenta que se pode transmitir melhor por longas distâncias (Object of Interest: The Vocoder, 2014).

O dispositivo, cuja criação remonta ao final dos anos 1930, foi desenvolvido no contexto das telecomunicações por Homer Dudley, da *Bell Telephon Laboratory*, inicialmente para transmitir a voz de forma segura, digitalizada e criptografada, como uma máquina de codificação militar ultra-secreta. O vocoder, porém, tornou-se popular entre os músicos e desde então está cada vez mais presente nas performances artísticas, funcionando como um codificador vocal capaz de transformar a voz humana em voz sintetizada. No documentário

Object of Interest: The Vocoder (2014), Laurie Anderson relata como tomou contato com o dispositivo:

Provavelmente, a primeira vez que ouvi um vocoder foi, não sei, em 1977 talvez, algo assim, e provavelmente em uma loja de teclados. Não ouvi gravação em disco, só estava sempre bisbilhotando nas lojas de música e me atraiu como uma forma de processar a voz, que soa um pouco autoritária, robótica, sabe, meio corporativa, institucional, muito bom para slogans e eu costumava fazer uma música onde tem muitas coisas, tais como o slogan do sistema postal dos EUA [...] Eu só descobri depois de ter usado por um tempo, qual era a história militar do instrumento. E sua origem e código é algo que amo e é capaz de ajustar a linguagem [...] de forma que pode ser um pouco arrepiante (Anderson in *Object of Interest: The Vocoder*, 2014).

Alterar a própria voz para gerar outros personagens e assim narrar uma história não é algo novo, ao contrário, é um recurso que os contadores de história parecem sempre ter utilizado. Agora, no entanto, Laurie Anderson, que se considera uma contadora de histórias, realiza esta alteração da voz pelo uso da tecnologia. *Delusion*, espécie de meditação sobre a vida, é composta de vinte histórias que refletem sobre a vida, a morte, a linguagem, a memória e a identidade. A artista tem pleno domínio da tecnologia, manejada em tempo real e utilizada para criar um mundo mágico, fundindo imagens, luzes e sons eletrônicos para contar histórias. Estas, porém, se manifestam através de um texto fragmentado, em que as palavras são performadas.

O texto fragmentado é recorrente na cena contemporânea, na qual não raramente há experimentações com a linguagem, através, por exemplo, de repetições e fragmentações que exploram a sonoridade dos fonemas. Segundo Cavarero, as experimentações buscam emancipar a linguagem “da urgência de significar” e “a repetição, mais que um balbucio, se torna ressonância, música, relação acústica” (Cavarero, 2011, p. 198). A filósofa nos lembra aqui dos textos de Samuel Beckett, que “procedem com um fluxo linguístico que, mediante repetições e descartes sintáticos, substituições fonéticas e ambíguas ressignificações, exaure-se num balbucio em que o sistema do semântico e o sujeito que deveria sustentá-lo encontram a sua dissolução” (Cavarero, 2011, p. 198).

Na performance cênica surge então outra forma para apontar o estado de dissolução - a voz desincorporada. Em *Not I*, monólogo escrito em 1972 por Samuel Beckett, um texto fragmentado, repleto de repetições, interjeições e interrupções é performado por uma boca que flutua no palco. O corpo permanece fora de visão, na escuridão, e assim, vemos uma boca desincorporada entrando em cena. Vemos lábios, dentes, língua - o que restou do corpo, moldando palavras.

A boca nos remete sem dúvida a um corpo. Mais do que isso, nos lembra do hálito inicial e do sopro final, a respiração que fundamenta a palavra, que se apressa, ora sibilante, ora ofegante. O monólogo é falado rapidamente, quebrado por risadas e gritos - uma boca que fala de si mesma em terceira pessoa, mostrando a cisão entre voz e boca. Uma voz desincorporada da qual fluem palavras, constantemente entrecortadas por pausas e repetições, compondo assim uma narrativa sonora fragmentada.

Nunca formulando algo completo em si mesmo, algo tão unificado ou coerente como uma frase, a Boca dá forma a palavras e frases tão segmentadas quanto ela mesma; estas começam como um ataque verbal ininteligível, ganham vida à medida que se intensificam num crescendo em direção a um grito agonizante, então se acomodam mais uma vez em seu zumbido incompreensível (Brater, 1974, p. 189).

A voz desincorporada afirma-se, portanto, não apenas como uma possibilidade gerada pela cisão entre corpo e voz através dos dispositivos tecnológicos, que se faz presente nos processos criativos, mas surge também como tema do fazer artístico.

No limbo entre corpo e máquina

Os diversos aspectos que envolvem as relações entre voz e tecnologia não deixam de ocupar estudiosos e artistas. Neumark observa que algumas questões que relacionam voz e tecnologia simplesmente não desaparecem, entre as quais, pergunta-se “o que ocorre, por exemplo, quando a distinção entre a voz humana e a voz da máquina torna-se indefinida?” (Neumark, 2010, p. ix).

O tema surge no filme *Ela* (2013). Com direção de Spike Jonze, o roteiro problematiza a questão trazendo à tona diversos aspectos do fenômeno vocal e da inteligência artificial. O enredo expressa uma profunda reflexão sobre a potencialidade da voz que, mesmo sendo desincorporada, consegue despertar sensações e sentimentos, além de estimular, naquele que a ouve, o desejo de encontrar seu suposto corpo de origem. E, mais do que isso, desperta a expectativa de encontro com a pessoa possuidora desta voz.

No filme, ambientado em um futuro próximo, o protagonista Theodore, homem que tenta se recuperar de uma desilusão amorosa, adquire um novo sistema operacional, com o qual passa a se relacionar. A propaganda para comercialização deste novo sistema diz ser este o primeiro sistema operacional de inteligência artificial e, dirigindo-se a um potencial comprador, enfatiza ser “uma entidade intuitiva que o escuta, o compreende e o conhece. Não

é apenas um sistema operacional. É uma consciência” (Ela, 2013). Consciência esta que se manifesta através de uma voz.

Ao conectar pela primeira vez o sistema adquirido, Theodore pode escolher se a voz do sistema será masculina ou feminina. A escolha recai sobre a voz feminina e o sistema passa a se expressar como uma voz sensual e simpática, de nome Samantha, com quem o protagonista trava amizade, conversas e confidências. O nome Samantha é escolhido pelo próprio sistema operacional, que ironicamente justifica sua escolha por ter gostado da sonoridade do nome.

Uma voz sempre implica em escuta. Se no início existe um estranhamento e Theodore diz para Samantha que esta “parece uma pessoa, mas é apenas uma voz num computador”, com o desenrolar do tempo, ele desenvolve sentimentos pela voz e chega a dizer: “Você parece real para mim, Samantha” (Ela, 2013). É provável que um fato que traz essa sensação de “real” também para o espectador resida no reconhecimento desta sedutora voz como sendo a da atriz Scarlett Johansson, responsável pela performance da voz de Samantha.

Porém, tal fato talvez apenas confirme a necessidade de utilizar a voz humana e não a sintetizada para poder trazer exatamente a qualidade corpórea desejada, que permite que sentimentos e sensações sejam despertadas pela escuta desta voz. A possibilidade de uma voz sintetizada, que seria a do sistema operacional, mas com qualidades humanas, é apontada pelo filme e se projeta no futuro, talvez possível com um eventual aperfeiçoamento tecnológico.

No enredo, mesmo supondo que por trás desta voz não exista de verdade um ser em carne e osso, a relação se instaura entre o protagonista e a voz, como se esta de fato fosse uma pessoa. Aponta-se assim para essa potencialidade da voz, ainda que desincorporada. Em uma determinada passagem, o protagonista faz um passeio com outro casal e leva a voz como sua companheira. Durante a conversa travada, Samantha reflete sobre as vantagens de ser desincorporada, afirmando ter deixado de se preocupar por não ter um corpo, pois assim não está limitada: “Posso estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Não estou presa ao tempo e espaço, como estaria presa a um corpo que inevitavelmente vai morrer” (Ela, 2013). A reflexão sinaliza algo que tem impulsionado o sucessivo desenvolvimento de dispositivos tecnológicos para reproduzir a voz - o desejo primordial do ser humano de superar sua impermanência. A voz, ao se tornar desincorporada, pode de fato sobreviver ao corpo que a ela deu origem.

O roteiro coloca a questão das fronteiras cada vez mais nebulosas entre o humano e as máquinas, pois a voz de fato, ao soar como humana, com nuances que expressam sentimentos

e emoções, tem a potencialidade de nos remeter a alguém. Porém, no caso, trata-se tão somente de um sistema operacional, que como tal multiplica sua ação entre milhares de pessoas que o adquirem.

Em que medida as fronteiras entre o humano e as máquinas continuam a existir ou se são perceptíveis, são questões que estimulam a reflexão e integram muitas vezes os próprios processos criativos. Na atualidade, vivemos uma situação “profundamente estranha”, como observa Peters (2004), em que estamos nos acostumando a ouvir uma infinidade de vozes através das mídias eletrônicas:

Colocamos CDs nos aparelhos, batemos papo nos nossos telefones celulares e ligamos o rádio sem pensar muito nisto, e temos despertadores e carros que falam conosco, mas em certo grau é profundamente estranho viver em um mundo repleto de tantas vozes sem corpos [...] - uma condição que historicamente era atribuída apenas aos deuses, demônios, anjos e fantasmas (Peters, 2004, p. 91).

Se continuamos ou não a apreender tais vozes relacionando-as a uma pretensa corporeidade ou à ausência desta, é uma questão que ainda não se deixa claramente definir. O fato é que as múltiplas tecnologias sonoras, que registram, manipulam e sintetizam o som, têm atuado sobre nossa percepção espacial e temporal, afetando também a percepção da voz. Estas mudanças estão em curso e, portanto, só é possível intuir como as percepções estão sendo afetadas.

Pode-se supor que a frequente mixagem entre vozes reais e virtuais, tendência já estabelecida e que tende a se intensificar para grande parte da humanidade, provoque o surgimento de novas formas de percepção e a necessidade de relacionar voz e corporeidade passe a pertencer ao passado. Por enquanto, a voz continua a ocupar os espaços *entre* ou, segundo Peters, uma espécie de “limbo”. Como observa o autor: “As mídias modernas deixam a voz num limbo curioso entre corpo e máquina, texto e performance, animal e anjo, evento singular e repetição infinita” (Peters, 2004, p. 92).

Se, através da possibilidade de infinitas repetições pelos meios tecnológicos, a voz adquire uma qualidade atemporal, se perde ou não seu calor corporal ao se tornar desincorporada, são questões que suscitam reflexões no contexto da arte contemporânea. A voz desincorporada através dos recursos tecnológicos é uma presença que carrega em si a não-presença. Tal característica parece, porém, pertencer desde sempre à natureza da voz - ela própria uma mídia que transita entre presença e não-presença. A tecnologia atua então como uma nova forma, que tem o poder de amplificar esta característica inerente ao fenômeno vocal, trazendo a possibilidade de burlar o estado de impermanência através da expansão no

tempo, já que a voz gravada pode sobreviver ao corpo que a originou. Porém, refletindo-se sobre a voz, simultaneamente ressonância sonora e veículo para a linguagem, pode-se perceber que em alguns momentos a voz naturalmente rompe a barreira do tempo, mesmo quando não submetida à manipulação tecnológica. Assim ocorre, por exemplo, quando a voz continua a habitar a nossa mente, mesmo após ter cessado de ressoar.

O acontecimento da voz é mais complexo que o *hic et nunc*: uma voz pode repercutir muito além do que sua sonoridade efetiva e pode permanecer e se repetir na mente do ouvinte, como a questão do significado em um enunciado continua a reverberar na sua potencialidade, quase nunca se resolvendo (Lagaay, 2004, p. 115).

Nos processos criativos que envolvem a voz, muitos artistas trabalham suas vozes inicialmente a partir da relação corpo-voz, seja através da prática, investigando a própria voz, ou como um tema que ocupa e permeia o processo criativo. O desejo de desdobrar a voz em outras, trazendo à tona sua potencialidade de gerar outras realidades e *personas*, é frequente. Esta intenção pode ser realizada de formas diversas, seguindo estratégias que envolvem ou não os recursos tecnológicos.

Enquanto a cantora espanhola Fátima Miranda, ao conceber seu trabalho vocal como um caminho de redescoberta da potencialidade sonora da voz e resgate de sonoridades anteriores à criação das línguas, descobre em si a “voz de cristal” (Weber-Lucks, 2005, p. 182) - uma voz agudíssima, que não parece humana e nem ao menos corpórea - obtendo através de um recurso corporal o efeito de uma voz desincorporada, Laurie Anderson faz uso de sua voz processada eletronicamente para também nos remeter a um mundo onírico e irreal, ou de sua própria consciência. Ao menos por enquanto, a voz teima a nos remeter a uma corporeidade ou à constatação da ausência desta, seja detectando a origem supostamente não corpórea da voz, seja remetendo a voz, em seu estado de desincorporada, a um corpo de origem que não mais está presente.

O rastro de nossa impermanência: fragmentos virtuais

A relação da voz com o corpo se dá através da presença e da ausência - na voz, que nos faz presentes, mas deixa nosso corpo como movimento através do qual podemos ultrapassar nossas fronteiras, e na voz desincorporada da contemporaneidade, capturada e separada de seu corpo de origem pelo uso dos recursos tecnológicos. Ao mesmo tempo presença e não-presença, a voz existe como um paradoxo. Nos remetendo a uma corporeidade ou ausência

desta, traz a relação com o humano, até mesmo nas criações em que há predomínio de manipulação tecnológica. Desta forma, a voz parece ser uma espécie de elo entre o corpo e as novas tecnologias, entre a sonoridade ancestral e a contemporânea, povoada pela presença das máquinas.

A voz, mesmo podendo operar como um agente de fusão das sonoridades de seu entorno e das tradições musicais, tal qual as tecnologias que também podem atravessar e dissolver as fronteiras culturais, traz em si o traço inconfundível da sua origem e de seu ambiente sociocultural. Portanto, mesmo podendo ser um amálgama sonoro, a voz não deixa de carregar as marcas de quem e do que a origina. Marcada pela tecnologia, também nela deixa suas marcas, numa interrelação que envolve não apenas os aspectos técnicos, mas também os hábitos vocais. Capturando, materializando a qualidade etérea da voz, transmitindo-a para o outro lado do mundo ou dotando-a da possibilidade de infinitas reproduções, os recursos tecnológicos cooperam para uma dissolução total de nossas fronteiras, inclusive a temporal, pois a voz pode assim ser um rastro de nossa impermanência, tornando presente o que não mais está.

O fenômeno vocal mostra-se em toda sua complexidade, especialmente nos tempos atuais, ao ser examinado na sua relação com as novas tecnologias digitais, conforme observa Neumark:

Os paradoxos fundamentais da voz - corpórea e movendo-se entre corpos, som e significado - tornaram-se ainda mais complexos na medida em que a voz, desde sempre mediatizada culturalmente (e politicamente), é remediatizada e remixada na cultura digital e em rede (Neumark, 2010, p. xxix).

Na vida contemporânea, dispositivos sonoros, como o celular e outros reprodutores portáteis de mídia, passaram a fazer parte da paisagem sonora. Caracterizada por um estado de ubiquidade sonora, esta nova paisagem revela uma mixagem de vozes simultâneas, que ressoando nos espaços públicos, tendem a dissolver as fronteiras entre a vida privada e a pública. Como lembra Giorgio Agamben (2009), no mundo contemporâneo parece não haver um instante em que a vida não esteja sendo modelada pelos dispositivos. “Certamente, desde que apareceu o *homo sapiens*, havia dispositivos, mas dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo” (Agamben, 2009, p. 42).

Com a onipresença dos dispositivos digitais no dia a dia, comportamentos estão sendo remodelados e assim também as vozes. Um exemplo é o uso do celular nos espaços públicos,

quando frequentemente se pode ouvir em alto volume fragmentos de conversas, muitas delas de cunho privado. São vozes que se relacionam não com o entorno imediato, mas sim com uma realidade que chega mediada pela tecnologia. Pessoas falando ao celular cruzando as ruas, nos veículos de transporte, lado a lado em um café e até mesmo dirigindo, são imagens que se tornaram marcas características dos espaços urbanos contemporâneos, e tal situação não se restringe às sociedades mais desenvolvidas, mas pode ser observada em escala mundial, no contexto de diferentes sociedades.

As múltiplas vozes, cortando o espaço público, dominado pelos celulares e suas vozes desincorporadas, instauram um estado de ubiquidade sonora, onde predomina a fragmentação e a interpenetração das esferas pública e privada. Esse é o tema da performance *Vozes em Trânsito: fragmentos e simultaneidades* (Internacional Encuentro of the Hemispheric Institute, 2013, p. 67), apresentada durante o 8^o Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, realizado em São Paulo, em janeiro de 2013, com argumento e direção desta autora.

A performance, já concebida de forma híbrida como um workshop-performance, trouxe para a cena o Grupo L.I.V.E. - Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação, criado e coordenado por esta autora desde 2012, bem como participantes do workshop preparatório, além da projeção de imagens, materiais sonoros pré-gravados, improvisações ao vivo e processamento da voz em tempo real. Com um programa de instruções, contendo doze ações ou momentos, com durações especificadas e delimitadas em geral pela execução de arquivos sonoros pré-gravados, a performance foi encenada no hall de entrada da SP Escola de Teatro, na cidade de São Paulo, tendo início com os performers se misturando ao público e acionando seus celulares. Com bulas, distribuídas pouco antes da performance, contendo número do celular de algum outro participante e assunto a ser tratado na conversa, ligações são feitas e conversas simultâneas tomam o espaço. Vozes de performers e do público se misturam. Com tempo delimitado, as conversas ao celular são interrompidas pelo som do metrô chegando, em áudio pré-gravado, que num crescendo leva os performers ao silêncio e ao congelamento do movimento.

Ao final deste áudio, segue-se então, para todos os performers que falavam ao celular, a instrução de escolher uma palavra da conversa travada e desconstruir sonoramente esta palavra, tecendo-se assim uma improvisação coletiva, interrompida novamente pelo som do metrô. Em outro momento da performance, os performers relacionam-se com seus celulares, desenvolvendo ações por eles propostas, tais como tirar *selfies*, fotografar partes íntimas,

esfregar-se no aparelho, entre outras observadas, enquanto se ouve o áudio pré-gravado de uma improvisação em torno de versos de *Cross Overs* (1996), de Pauline Oliveros: *Sound a word as a sound. Sound a sound as a word.*

Seguem ações diversas com o celular e improvisações vocais que operam através da desconstrução da palavra, uso da glossolalia e exploração da sonoridade do sopro e da respiração. A performance é gerida pela indeterminação e acaso, onde a improvisação tem destaque. Vozes ao vivo interagem com materiais previamente gravados e suas vozes desincorporadas. A ubiquidade sonora se instaura e deixa transparecer conversas fragmentadas, vozes reais são mixadas com vozes virtuais. Os performers, seguindo instruções, apenas interagem com seus celulares. Vendas colocadas sobre os olhos na última cena da performance enfatizam o fato de que os performers não interagem com as pessoas ao redor, apenas com as vozes desincorporadas que chegam pelos dispositivos, anunciando assim uma realidade que pouco tempo depois também iria se instalar e proliferar na sociedade brasileira.

A proposta da performance *Vozes em trânsito: fragmentos e simultaneidades* resulta numa estética fragmentada, em que as vozes desincorporadas manifestam-se de forma diversa, seja através dos áudios pré-gravados de improvisações vocais, seja através das vozes que chegam pelo celular. Com exceção do som do metrô se aproximando da estação, os fragmentos sonoros são basicamente compostos de vozes que, superpostos, resultam em texturas variadas, compondo o espaço sonoro de cada um dos doze momentos previstos. Uma narrativa sonora de característica não linear surge do entrelaçamento entre as vozes ao vivo e as vozes desincorporadas, em que pedaços de conversa, partes de palavras e fonemas compõem o ambiente sonoro.

O sistema semântico é desconstruído e o foco se desloca para as ressonâncias e fatos acústicos. Aqui novamente, lembrando Cavarero (2011), observa-se como as experimentações buscam emancipar a linguagem. A desconstrução das palavras, na qual ocorre a exploração sonora dos fonemas em improvisações vocais coletivas, estimula novas formas de percepção da linguagem, da própria voz e de sua potencialidade criativa, enfatizando o fato artístico como algo possível de existir nas frestas do cotidiano, fazendo de um aparente caos sonoro, emergir poesia.

Considerações Finais

Se a relação da voz com os dispositivos tecnológicos pode se revelar como desejo e necessidade humana de ultrapassar a situação de solidão, na relação com as novas tecnologias, a presença dos corpos e vozes é pouco a pouco substituída por corpos e vozes virtuais. As diferenças tornam-se cada vez mais difusas e as vozes, transitando com o auxílio das mídias digitais, ocupam os espaços públicos, mixando o real e o virtual.

A presença dos novos dispositivos sonoros tem influência na transformação das identidades socioculturais e, deste processo, pode surgir algo distinto, característico do mundo globalizado em que vivemos, uma soma de características individuais e culturais que se fundem num amálgama sonoro, tornando as paisagens sonoras urbanas cada vez mais similares entre si. A produção artística não está indiferente a esta situação, orientando-se por estas vozes que oscilam entre o individual e o universal, que se transformam continuamente sob o poder das modernas tecnologias - situação que as diversas formas de manifestação artística contemporâneas, tais como instalações sonoras, performances multimídia e outras formas híbridas, deixam entrever.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDERSON, Laurie. **Delusion**. Performance. XXVIII Festival de Outono em Primavera. Madrid: Teatros del Canal, 01 Jun. 2011.

BARBOSA, Plínio Almeida. Máquinas falantes como instrumentos lingüísticos: por um humanismo éclairé. In **Línguas e Instrumentos Lingüísticos**, vol. 8, julho-dezembro 2011, pp. 51-99. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/site/docentes/plinio/LingInstLing.pdf>. Acesso em 14 set. 2020.

BRATER, Enoch. "The 'I' in Beckett's Not I." **Twentieth Century Literature**, vol. 20, no. 3, 1974, pp. 189-200. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/440518. Acesso em 14 set. 2020.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ELA (Her). Direção: Spike Jonze. Intérpretes: Joachin Phoenix, Amy Adams, Rooney Mara, Olivia Wilde, Scarlett Johansson. EUA: Annapurna Pictures Production, Sony Pictures, 2013. 1 DVD (126 min.).

GETHMANN, Daniel. Das Zittern der Luft: Die Erfindung der Mechanischen Stimme. In EPPING-JÄGER, Cornelia. LINZ, Erika. (Hg.) **Medien/Stimmen**. Köln: DuMont, 2003, pp. 211-234.

INTERNATIONAL ENCUESTRO OF THE HEMISPHERIC INSTITUTE - 8^o **Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política**. Cidade, Corpo, Ação: A política das paixões nas Américas, Jan 2013, São Paulo, 187 p.

KOLESCH, Doris. Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik. In EPPING-JÄGER, Cornelia. LINZ, Erika. (Hg.) **Medien / Stimmen**. Köln: Dumont, 2003, pp. 267 - 281.

KOLESCH, Doris. PINTO, Vito. SCHRÖDL, Jenny. (Hg.) **Stimm-Welten: Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven**. Bielefeld: Transcript, 2009.

LAGAAY, Alice. What remains of voice: Thought-play arising fom the conference “Kunst-Stimmen”. In KOLESCH, Doris. SCHRÖDL, Jenny. (Hg.) **Kunst-Stimmen**. Alemanha: Theater der Zeit, 2004. pp 112-115.

NEUMARK, Norie. GIBSON, Ross. VAN LEEUWENN, Theo. (Ed.) **Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media**. Cambridge, MA, USA: MIT Press, 2010.

OBJECT OF INTEREST: THE VOCODER. Produtores: Nate Lavey, Jay Caspian Kang. Entrevistas com Laurie Anderson, Cozmo D, David Tompkins, Frank Gentges. **The New Yorker**. NewYorker.com/video. 19 ago 2014. 11min32s. Disponível em: <https://www.newyorker.com/video/watch/object-of-interest-the-vocoder> e <https://www.youtube.com/watch?v=OvR4qK0B--w> Acesso em 01 set. 2020.

PETERS, John Durham. The Voice and Modern Media. In KOLESCH, Doris. SCHRÖDL, Jenny. (Hg.) **Kunst-Stimmen**. Germany: Theater der Zeit, 2004. pp. 85-100.

STAHMER, Annette (ed.). **Parole#1: The Body of the Voice /Stimmkörper**. Cologne, Germany: Salon Verlag, 2009.

WEBER-LUCKS, Theda. **Körperstimmen: Vokale Performancekunst als neue musikalische Gattung**. Berlin: Technische Universität Berlin, 2005. 287 p. Tese (Doutorado em Musicologia).

Artigo recebido em 25/09/2020 e aprovado em 10/11/2020.

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

ⁱ Wania Storolli - artista e pesquisadora na área de voz e performance. É vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes e professora da área de corpo e voz dos cursos de Artes Cênicas do Departamento de Artes (DeARTES) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Graduada em Música pela Universidade de São Paulo, especializou-se na Alemanha na área de voz e movimento. É Mestre em Musicologia e Doutora em Processos de Criação Musical pela Universidade de São Paulo, onde também realizou o Pós-Doutorado. Em 2012 foi pesquisadora convidada do Departamento de Performance Studies da New York University. Desenvolveu a prática Movimento, Respiração e Canto a partir da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf. Desde 2012 coordena o grupo L.I.V.E. (Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação), junto ao qual tem desenvolvido performances e intervenções sonoras fundamentadas na investigação dos recursos vocais. wania.storolli@unesp.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4595191742974023>

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4828-9654>

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



L'acteur et l'écoute augmentée: tissage sonore de voix autour des *Bacchantes* d'Euripide

Ana Cristine Wegnerⁱ

Université de Poitiers - UP, Poitiers, França

Chloé Larmetⁱⁱ

École Universitaire de Recherche ArTeC - EUR ArTeC, Université Paris Nanterre Paris, França

Christophe D'Alessandroⁱⁱⁱ

Sorbonne Université & Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, Paris, França

Roberto Moura^{iv}

Conservatoire de Lausanne, Suíça^v

Résumé - L'acteur et l'écoute augmentée: tissage sonore de voix autour des *Bacchantes* d'Euripide

En s'appuyant sur une expérience pédagogique basée sur la confrontation des voix non-médiatisée, amplifiée et synthétisée, lors du workshop *Voices On Stage: An Approach to Ancient Greek Tragedy in the Digital Era* (Athènes, 2018), cet article propose une réflexion sur la relation entre les technologies digitales et l'écoute de l'acteur. Il s'agit de démontrer que l'écoute de voix de synthèse - souvent mise en opposition aux voix "naturelles" ou "organiques" - peut paradoxalement constituer pour l'acteur une façon de renforcer son rapport sensible à la voix et de stimuler ses sens autrement.

Mots-clés: Voix de synthèse. Ecoute. *Cantor Digitalis*. Nouvelles technologies du son. Pédagogies de la voix.

Resumo - O ator e a escuta aumentada: tecido de vozes em *As Bacantes* de Eurípidés

Partindo de uma experiência artística e pedagógica baseada no encontro de vozes não midiatisadas, vozes amplificadas e vozes sintetizadas durante o workshop *Voices on Stage: An Approach to Ancient Greek Tragedy in the Digital Era* (Atenas, 2018), este artigo discute a relação entre as tecnologias digitais e a escuta do ator. O objetivo é demonstrar que as vozes sintetizadas - geralmente consideradas como o extremo oposto das vozes ditas "naturais" e "orgânicas" - pode paradoxalmente reforçar a relação sensível do ator com sua própria voz e estimular outros sentidos, tornando a escuta tátil e visual.

Palavras-chave: Voz sintetizada. Escuta. *Cantor Digitalis*. Tecnologias digitais do som. Pedagogias da voz.

Abstract - The Actor and Augmented Listening: A Sonic Weaving of Voices in *The Bacchae* of Euripides

This paper discusses the dynamic between digital tools and the actor's ability to listen. It presents the results of the workshop *Voices on Stage: An Approach to Ancient Greek Tragedy in the Digital Era* (Athens, 2018) which confronts the actor to different layers of voice (direct, amplified, and synthetic). Through those experiments and their analysis, one will demonstrate how listening to synthetic voices can reinforce the actor's sensibility to voice, stimulate his/her's other senses and transform the act of listening into a tactile and visual experience.

Keywords: Synthetic Voices. Act of Listening. *Cantor Digitalis*. Digital Sound Technologies. Voice and Speech Training.

L'acteur et l'écoute augmentée, tissage sonore de voix autour des *Bacchantes* d'Euripide

Depuis plusieurs décennies, les scènes contemporaines n'ont cessé d'explorer les possibles de l'acteur augmenté¹. De la multiplication des écrans à la synthèse vocale, les outils numériques élargissent le champ des possibles scéniques et nourrissent artistes, praticiens et spectateurs. Si les apports esthétiques et dramaturgiques de ces nouveaux matériaux sont indéniables, cet article se propose de les envisager d'un point de vue pédagogique dans leur relation à l'écoute de l'acteur.

Invités à diriger un workshop sur la voix dans le cadre de l'événement "Tragedy 2.0 - Athens 2018 - Ancient Drama & Digital Era"² à la Fondation Michael Cacoyannis d'Athènes, les auteurs de cet article ont élaboré un protocole pédagogique pour la mise en voix de la tragédie grecque à partir des questions liées aux nouvelles technologies sonores. Le workshop *Voices On Stage: An Approach to Ancient Greek Tragedy in the Digital Era* s'est donné pour programme d'explorer la notion de chœur dans *Les Bacchantes* d'Euripide à la croisée de différentes voix : non-médiatisée, amplifiée et synthétisée. Cet atelier a donné lieu à des improvisations très riches qui interrogent le processus d'écoute de l'acteur selon des modalités nouvelles méritant d'être analysées et approfondies, ce que cet article se propose de réaliser en partie³. Chaque moment de notre réflexion sera ainsi mis en parallèle avec une ou plusieurs explorations pratiques réalisées pendant le workshop.

Avant toute chose, quelques précisions sont nécessaires sur le dispositif pédagogique dont il sera question. Le workshop s'est adressé à un public composé de vingt personnes, essentiellement des musiciens et des acteurs, pour la plupart professionnels et s'est déroulé sur quatre jours pour un volume total d'une vingtaine d'heures. Les logiciels Cantor Digitalis et Voxkhinesis, synthétiseurs vocaux gestuels développés par le LIMSI (Laboratoire

¹ Nous appellerons ici acteur "augmenté" l'acteur appareillé à des technologies sonores telles que le micro et la voix de synthèse. L'objet de cet article n'étant pas de discuter de la validité d'une telle expression, nous ne développerons pas cette question déjà présente dans une importante littérature scientifique (Bardiot, 2013 ; Valero, 2016 ; Feral, Magris, Doyon e Gagnere, 2014).

² L'un des volets du programme du programme "Ancient Drama: Interdisciplinary and Cross-Art Approaches" financé par l'European Regional Development Fund of the EU.

³ L'article de *Sounds of Digital Chorus* (Larmet, Wegner, 2021) propose une autre approche du même workshop en le mettant en perspective avec deux adaptations contemporaines des *Bacchantes* : celle de José Celso Martinez Corrêa (São Paulo, 2016) et celle de Georgia Spiropoulos (Paris, 2010).

d'Informatique pour la Mécanique et les Sciences de l'Ingénieur), nous ont servi d'outils principaux pour le workshop. Pour des raisons de clarté et de synthèse, nous ne traiterons ici que des utilisations du logiciel Cantor Digitalis, dont une description plus détaillée suivra. Notre protocole pédagogique constitue une étape nouvelle pour les concepteurs de cet "instrument vocal" car, jusqu'à présent, ce type de synthétiseur vocal n'avait été utilisé que pour la production de la voix chantée (D'Alessandro, Doval, Delalez, Wetzel, Expert, 2018). Son exploration du régime de la voix parlée ouvre ainsi de nouvelles perspectives techniques et esthétiques tout en interrogeant ses modalités d'écoute.

Les expérimentations pédagogiques menées avec l'acteur "appareillé" ou "augmenté" permettent de repenser les fondements de l'écoute en troublant les régimes d'audibilités habituels c'est-à-dire les façons dont on produit, diffuse et entend le son. Une telle démarche s'inspire des principes de la méthode Feldenkrais, une méthode de prise de conscience par le mouvement qui propose des outils pour changer les états habituels de conscience et favoriser l'apprentissage dans des situations nouvelles.

L'ensemble du protocole pédagogique du workshop fut ainsi conçu à partir de ces deux pôles : les technologies sonores d'une part (microphones et synthèse vocale performative) et la méthode Feldenkrais d'autre part, en tant qu'outil de déconstruction des habitudes d'écoute. Une des ambitions de notre atelier fut ainsi de suspendre le rapport à la signification discursive pour favoriser une attention nouvelle à l'acte consistant à attribuer un objet à l'écoute. Comme le rappelle Roland Barthes,

[...] *entendre* est un phénomène physiologique ; *écouter* est un acte psychologique. Il est possible de décrire les conditions physiques de l'audition (ses mécanismes), par le recours à l'acoustique et à la physiologie de l'ouïe ; mais l'écoute ne peut se définir que par son objet, ou, si l'on préfère, sa visée (Barthes, 1982, 217).

La multiplication des strates vocales proposées à l'improvisation collective et/ou individuelle au sein de notre dispositif pédagogique avait ainsi pour objectif de faire *sentir* l'écoute en modifiant, justement, son objet. Écouter un son, un silence, un mot en grec moderne, puis ancien : chacun de ces actes d'écoute permet à l'auditeur de prendre conscience des modalités perceptives que son écoute engage et, dès lors, lui offre de nouveaux outils pour l'improvisation théâtrale. Ce travail de déconstruction de l'écoute s'est également fait en lien avec la matière dramaturgique des *Bacchantes* pour comprendre les enjeux théoriques que posent la choralité déployée par Euripide en insistant sur deux points : la singularité

rythmique et tonale des parties chorales en contraste avec le modèle antique du *responsio* (Calame, 1977-2017) et une dimension performative redoublée (Bierl, 2013). De plus, la question du *son* de cette pièce s'est très rapidement posée, en particulier avec le grec ancien dont les non-spécialistes n'ont aucune représentation sonore. Comment prononcer une langue désormais inaudible, inouïe? Ce lien à un "passé audible"⁴ inconnu a fortement influencé les improvisations notamment dans l'effort des participants à créer une vibration continue susceptible de faire sentir, par la peau, la musique de cette langue perdue pour la confronter à celle, encore peu explorée, des voix de synthèse. D'une voix inouïe à l'autre, le workshop *Voices On Stage: An Approach to Ancient Greek Tragedy in the Digital Era* a permis d'interroger les fondements d'une mythologie de l'acteur augmenté en proposant une approche innovante de l'écoute.

Le toucher de l'écoute : une chironomie auditive

Que ce soit pour réaliser un masque ou un déguisement sonore, une voix off particulièrement inhumaine ou encore un effet de chœur à partir d'un seul comédien, la machine apporte aujourd'hui de nouvelles solutions créatives à des questions ancestrales qui habitent le théâtre. En effet, la qualité et la rapidité du traitement automatique de la parole permettent aujourd'hui au metteur en son de proposer des solutions capables de remplir des fonctions relatives à la dramaturgie sonore (Beller, 2014, 194).

Les mots de Greg Beller témoignent de l'usage "habituel" des machines vocales au théâtre en rappelant qu'il est pris en charge la plupart du temps exclusivement par le metteur en son ou par le créateur sonore. En donnant au comédien lui-même la possibilité de manipuler et de créer à partir de ces voix de synthèse, notre atelier envisageait le comédien comme acteur de ces voix. La voix de synthèse n'est plus un son venu d'ailleurs (d'une cabine de son par exemple) mais un partenaire de jeu dont il a le contrôle et qui peut servir de levier de jeu d'un ordre singulier : un levier gestuel. Parlant littéralement avec ses mains, l'acteur "augmenté" par le synthétiseur vocal met en évidence la relation essentielle entre audition et vision dans l'écoute et s'amuse à l'éprouver par le biais d'improvisations collectives.

⁴ Jonathan Sterne (2003) a bien montré l'impossibilité d'une adéquation entre auralité et audibilité : on ne peut entendre des enregistrements sonores de la même façon que ceux qui l'ont écouté au cours de l'enregistrement.

Parler avec ses mains : un nouveau régime d'écoute pour la voix

Le Cantor Digitalis⁵ (D'Alessandro, Delalez, Doval, Feugere, Perrotin, 2019) est un logiciel *open source* de synthèse vocale initialement développé pour la voix chantée : la voix est produite par traitement informatique en temps réel par le biais de gestes effectués sur une tablette graphique connectée à l'ordinateur sur lequel le logiciel est installé. Le moteur de synthèse calcule en temps réel le son de la voix à partir de modèles mathématiques décrivant la vibration des cordes vocales et la résonance du son dans le conduit vocal. Le "joueur" peut choisir les caractéristiques vocales à partir d'une palette préconçue contenant par exemple différentes tessitures du chant lyrique, la voix d'un bébé ou le rugissement d'un lion. Il peut également choisir de construire une voix unique à l'aide de paramètres comme la tessiture, la tension vocale, la qualité du souffle, etc. L'instrumentiste vocal produit alors des sons en appuyant sur un stylet ou ses doigts avec une main (celle qui va contrôler la force, la hauteur mélodique et le débit de la voix) ; et de l'autre, en déterminant la voyelle prononcée. Ainsi, même des "voix" comme celle du lion sont capables de prononcer une séquence de voyelles. Le "corps" de chaque synthétiseur vocal est composé de plusieurs éléments :

- un ordinateur équipé du logiciel Cantor Digitalis dont l'interface permet de modifier les caractéristiques de la voix produite
- une tablette graphique équipée d'un stylet et d'un calque comme représenté ci-dessous
- un haut-parleur relié à l'ordinateur idéalement placé dans le dos du joueur pour limiter les pertes sonores

Cette géographie du corps de la voix de synthèse soulève plusieurs problématiques liées à l'écoute et dont notre atelier s'est emparé. En premier lieu, le choix des chercheurs pour une synthèse vocale dirigée par le geste tient à la difficulté de rendre compte de la complexité du geste vocal : la simultanéité des actions physiques en jeu dans la voix rend impossible sa maîtrise par les seuls dix doigts et il a donc fallu trouver des solutions

⁵ De nombreux exemples de créations avec cet instrument sont disponibles en ligne : <https://www.youtube.com/playlist?list=PLLtJeamUQWz8pTfjsRuoJilakXBRSWVMS> (LAM - Institut Jean Le Rond d'Alembert - Sorbonne Université, Chaîne YouTube).

innovantes pour permettre non seulement à la voix synthétisée d'être aussi maniable que la voix humaine, mais également aussi expressive. C'est pour répondre à cette double contrainte d'une maniabilité et d'une expressivité de la voix que les chercheurs ont choisi de faire parler le Cantor Digitalis avec les mains, se plaçant dès lors dans la continuité des recherches sur la relation entre geste et parole (Feugere, D'Alessandro, Doval, Perrotin, 2017).

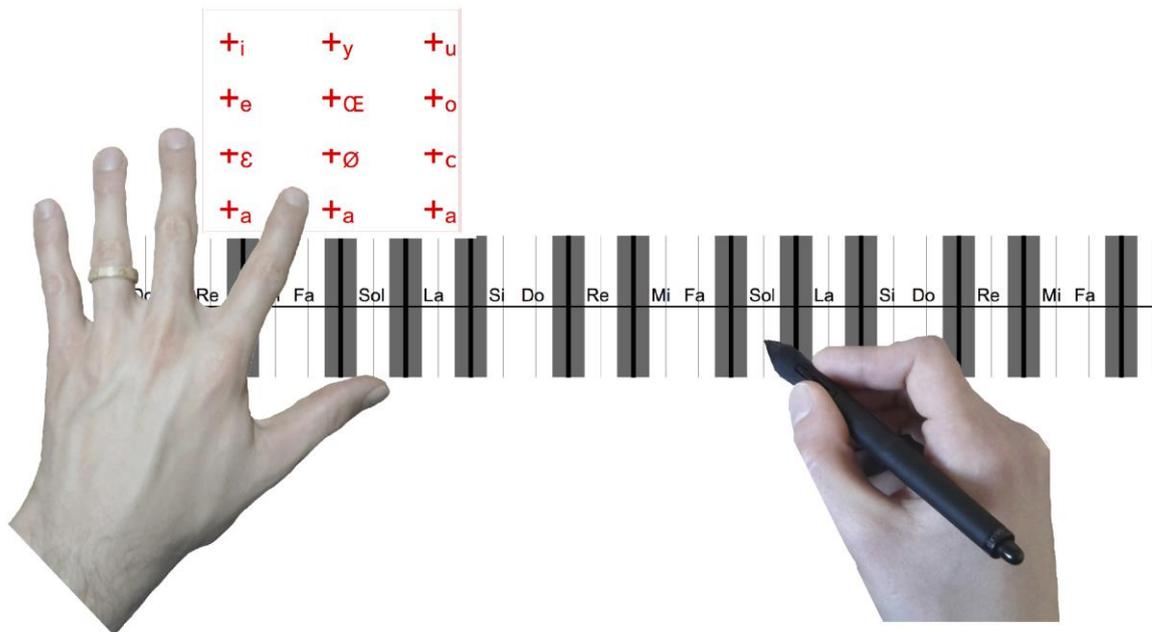


Image 1: Interface de la tablette graphique de Cantor Digitalis

D'autre part, la présence du haut-parleur constitue une source d'exploration immense que nous avons pu mener tout au long du workshop. Au cours de la première prise en main des logiciels par les participants, les haut-parleurs étaient ainsi disposés *face* à eux, ajoutant à l'interface de l'écran un second miroir : celui, purement sonore, du retour de la voix produite par le biais des haut-parleurs. La visualisation des sources d'émission du son de la voix permet à l'acteur de la localiser et, dès lors, d'envisager autrement son écoute dans la mesure où elle est immédiatement orientée et possède un point d'appui concret et visible. L'intérêt d'une telle matérialisation de l'émission sonore pour la compréhension de l'écoute est d'autant plus manifeste lorsque l'on modifie la configuration ordinateur-tablette-haut-parleur.

Dans un second temps, nous avons déplacé les haut-parleurs pour les situer *derrière* les joueurs de Cantor Digitalis. Alors qu'auparavant ils pouvaient *voir* leur voix, se trouvait désormais devant eux un espace vide, sans obstacle, prêt à être investi par ce son de la voix

des Cantor Digitalis qui traversait leur corps pour aller au-devant d'eux. La mise à distance de la source d'émission vocale leur a permis par la suite de mieux comprendre leurs mécanismes d'écoute et d'en faire varier l'orientation. Puisque le repère du haut-parleur était à présent caché, invisible dans leur dos, ils étaient libres d'orienter autrement et selon leur créativité l'espace sonore à explorer par le biais des Cantor Digitalis.

Une telle invisibilité fait dès lors écho à l'un des fondements pédagogiques de la méthode Feldenkrais : l'absence de modèle visible. Quelle que soit la leçon développée par la méthode Feldenkrais, les mouvements ne sont pas montrés mais dictés laissant ainsi à chacun le choix de leur interprétation. User d'un tel protocole pédagogique avec la synthèse vocale performative permet ainsi d'en libérer les potentialités et encourage une improvisation libérée de toute structure normative imposée.

Parce que la source d'émission de la voix de synthèse est, de fait, matérialisée sous la forme des haut-parleurs, chacune de ses modifications d'orientation ou de volume oblige l'acteur à recomposer autrement le paysage sonore qui l'entoure. À chaque fois, son écoute est troublée et doit agencer autrement les éléments à sa disposition, par la vue, l'ouïe et, bien entendu, le toucher, pour trouver un nouvel équilibre.

Pour une écoute incarnée

La problématique de la synchronisation ou de la dissociation du geste et de la parole déterminent des questions esthétiques et techniques du jeu de l'acteur au fil du temps et des cultures. Des styles de jeu aussi divers que ceux proposés par Jerzy Grotowski et François Delsarte sont partis de cette même question initiale. Avec la production du son de la voix de synthèse par les gestes des mains sur la tablette, cette problématique gagne en épaisseur : le geste vocal devient visible, la voix est "dessinée" dans l'espace et devient une véritable chironomie. Qui plus est, ce geste vocal mobilise également le toucher : on parle avec ses doigts et le rapport tactile avec les tablettes détermine des paramètres comme l'intensité, la hauteur et la tonicité du son de la voix. Par conséquent, l'écoute de la voix également se transforme en un processus pouvant être appelé synesthésique. Plusieurs mécanismes ont été mis au point par des pédagogues de la voix, des metteurs en scène et des acteurs eux-mêmes pour développer les qualités synesthésiques de l'écoute pour parfaire le jeu de l'acteur (Wegner, 2017).



Image 2: Photo d'Ana Wegner

L'usage des machines peut ainsi affiner ces modalités d'écoute recherchée par des grands directeurs et préparateur d'acteur spécialisés dans la voix, comme l'écossaise Kristin Linklater. Dans sa méthode intitulée *Freeing the natural voice*, Linklater (2006) propose une conception de l'écoute où l'oreille n'est pas le sens principal : elle amène l'acteur à être attentif sur la perception de la propagation du son dans les os, de façon à ce que l'écoute passe aussi bien par le toucher que par l'ouïe. Percevoir le son à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du corps est un autre aspect crucial dans son rapport à l'écoute et là où les haut-parleurs matérialisent la source sonore, la métaphore chez Linklater sert de processus de visualisation. Les voix de synthèse mobilisent littéralement une écoute tactile et visuelle et paradoxalement ces voix non humaines rendent possible une écoute incarnée.

Avec cette notion d'écoute incarnée, le mythe selon lequel les nouvelles technologies ont tendance à éloigner l'acteur du "vivant" et de son propre corps est ainsi brisé. Alors que la *voix des machines* est souvent mise en opposition aux voix "naturelles" ou "organiques", notre expérience a démontré que, paradoxalement, l'écoute de ces voix de synthèse constitue pour l'acteur une façon de renforcer son rapport sensible à la voix, de stimuler ses sens autrement et de faire en sorte que l'ouïe s'élargisse ainsi à tout le corps.

L'écoute distancée, une étrange séparation

Lorsqu'on évoque la relation entre l'acteur et les nouvelles technologies sonores, la première question qui émerge est la sensation troublante, "l'inquiétante étrangeté" pour l'acteur d'écouter sa propre voix lors de l'émission vocale sur scène au travers d'une source (dans la plupart des cas des enceintes) extérieure à son corps. L'image la plus ancienne et plus puissante de ce rapport est sans doute celle du récit devenu mythique selon lequel Sarah Bernhard se serait évanouie traumatisée par le son de sa voix enregistrée : l'écoute de sa voix, mise à distance, relèverait d'une étrangeté telle qu'elle en deviendrait insupportable. Dans plusieurs articles, Melissa Van Drie (2011) a déjà discuté l'in vraisemblance de ce récit : étant l'une des premières comédiennes à s'intéresser au phonographe émergent, Sarah Bernhardt a activement contribué à apprivoiser l'appareil d'un point de vue aussi bien technique qu'esthétique. L'étrangeté du médium avec lequel elle choisissait d'interagir, loin de provoquer un effroi et/ou un évanouissement, lui a ouvert des possibles.

Orienter l'écoute : donner un corps à la voix

Au cours des explorations proposées pendant notre workshop, cette sensation d'étrangeté s'est immédiatement vérifiée et avec elle une certaine forme d'appréhension quant à la manipulation des voix de synthèse. Notre hypothèse pédagogique fut alors la suivante : plutôt que de chercher à nier l'étrangeté, pourquoi ne pas l'étendre, quitte à ce qu'elle contamine ce qui nous semble le plus familier, à savoir l'écoute de notre voix. En travaillant à partir de la méthode Feldenkrais, les participants ont été amenés à affiner leur sensibilité proprioceptive notamment par le biais d'une leçon inaugurale visant à troubler l'écoute de sa propre voix. L'exercice est simple : chacun propose une émission vocale parlée ou chantée et se bouche avec la main une oreille. Au bout de quelques instants, on reprend le même principe en se bouchant l'autre oreille, avec l'autre main. Puis, dernière étape, la personne se bouche une oreille puis l'autre tout en continuant d'émettre du son. Ce procédé permet de faire alterner écoute interne et écoute externe. Les repères habituels de sa propre voix sont perdus, il est dès lors possible d'entamer de nouveaux jeux vocaux pour donner un corps à la voix.

Nous avons ainsi proposé, en amont de l'usage des voix de synthèse, des jeux qui facilitent l'écoute de leur voix d'un point de vue extérieur : mettre à distance la voix, lui donner un corps tangible pour pouvoir s'en séparer.

Pour l'un de ces "jeux vocaux", les participants du workshop étaient assis par terre en cercle : à tour de rôle, chacun lance une balle de tennis à une autre personne du cercle en s'efforçant d'émettre le son d'une voyelle continue pendant toute la trajectoire de la balle. L'objectif de cet exercice est de faire commencer le son au moment précis où la balle est lancée et de l'interrompre à l'instant où la personne qui reçoit la balle l'attrape avec ses mains. Celui qui a reçu la balle fait la même chose à son tour et ainsi de suite. Cette proposition d'apparence très simple et que l'on peut faire varier permet de prendre conscience de certaines caractéristiques du geste vocal tout en posant des questions liées à l'auralité. La balle devient la partie visible de la voix et en même temps son point de mire. Cette association du son de la voix à un objet extérieur au corps s'inscrit dans une tentative de visualisation de la voix : la perception auditive de la voix gagne un nouveau point de repère, la trajectoire de la voix, désormais visible et audible, rend également plus palpable le rapport entre perception du son et proprioception spatiale. Cette manière d'introduire le corps morcelé des voix de synthèse nous permet également de travailler les aspects directionnels du son et ses liens avec l'écoute. En effet, au-delà des paramètres acoustiques, se concentrer davantage sur l'orientation directionnelle du son dans l'espace, qui plus est avec l'aide d'un objet extérieur au corps, peut aider l'acteur à se détacher du son de sa voix, transformant considérablement, par l'adresse, le son et le sens produits. Cette approche du son favorise également un travail sur le chœur lorsque l'on demande à un groupe d'acteurs de viser une même direction tous ensemble et au même moment.

Notre "jeu vocal" avec la balle constituait à ce titre une des façons possibles d'envisager l'imbrication entre le sens directionnel et le sens comme signifiant dans l'écoute et a permis d'introduire également la question de la choralité dans l'écoute et de l'attachement de chacun à la propriété de sa voix. Et c'est cette justement problématique de l'attachement à sa voix que nous avons cherché à remettre en cause afin d'autoriser la présence étrange des voix de synthèse pour que l'écoute ne soit plus l'occasion d'une délimitation d'un territoire individuel, mais l'exploration d'un espace partagé et collectif. Comme le rappelle François J. Bonnet dans son ouvrage "Les Mots et les sons" : "grâce à l'écoute, on perçoit un territoire mais dans le même temps où, par l'écoute, on le constitue" (Bonnet, 2012, p.22). Tout l'objet

de nos explorations vocales était de constituer, par une écoute tantôt mise à distance tantôt incarnée, un territoire imaginaire et concret à même d'accueillir l'étrangeté au cœur du mythe des Bacchantes.

Partager l'écoute : la voix inouïe du chœur

La voix, même matérialisée sous forme de balle que l'on s'échange, reste attachée à soi et dès lors acquiert un caractère précieux et singulier, expliquant les réticences que l'on éprouve à s'en séparer. Ayant choisi de travailler sur les chœurs dans *Les Bacchantes*, nous voulions dès l'abord trouver des moyens pour que chacun accepte de se détacher de sa propre voix, parvenir à ce que sa voix appartienne au chœur plutôt qu'à soi, dans la continuité de l'exercice avec les balles de tennis sur la direction du son. C'est à nouveau par un travail sur l'acteur "non augmenté" que nous avons débuté en proposant l'exercice du bourdon : une personne lance un son que les autres reprennent et doivent tenir sans qu'aucune interruption sonore ne soit audible. Ce simple dispositif pédagogique permet de repenser l'écoute qui ne se dirige plus sur les qualités ou les faiblesses de sa voix mais sur la façon dont elle soutient l'ensemble des voix. Je n'écoute plus ma voix parmi celles des autres, j'écoute une multiplicité étrange à laquelle se mêle ma voix qui perd alors de sa familiarité. L'avantage d'un tel dispositif est qu'il permet d'ajouter progressivement, différentes strates de voix dans l'écoute de l'acteur : un bourdon peut se créer aussi bien avec des voix non amplifiées qu'équipées de micros et accompagnées de voix de synthèse.

C'est donc très rapidement que nous avons intégré à nos explorations vocales le synthétiseur vocal Cantor Digitalis pour en tester non pas l'étrangeté en elle-même, mais l'apport que son interaction avec d'autres types de voix pouvait constituer pour l'écoute de l'acteur. Disposant de quatre postes de synthèse vocale, nous les avons placés dans un premier temps en arc de cercle d'un côté du plateau, les personnes assises faisant dos au centre du plateau et face aux haut-parleurs d'où "sortaient" les voix de synthèse produites en direct. Les autres participants du workshop étaient assis sur le plateau de façon à prolonger l'arc de cercle formé par les machines et avaient à leur disposition, au centre, trois micros sur pied. Le premier temps de l'exploration consistait à imiter, par la voix amplifiée ou non, la texture vocale des voix de synthèse. Très rapidement, les participants se sont pris au jeu de tordre

leur propre voix, de la rendre étrange en amplifiant ses bruits résiduels et ceux de la respiration pour correspondre à ces modèles étrangement distants que constituent les voix des Cantor Digitalis.

Face à la nécessité de respirer là où la voix de synthèse peut tenir à l'infini sans interruption, l'exercice précédent du bourdon s'est avéré essentiel et chacun s'est mis à l'écoute de l'autre pour créer un chœur à la voix aussi irréelle et distante que celle des synthétiseurs vocaux. Achevant ce premier dispositif d'exploration par une improvisation libre, les propositions furent d'une richesse inattendue et témoignaient d'une ouverture dans l'écoute des voix : il ne s'agissait plus d'écouter un mot ou un texte, mais de percevoir des modifications de texture vocale, de tonalité et de timbre. Les voix de synthèse, loin de provoquer l'effroi ou le rejet, se tenaient à distance et autorisaient de ce fait une exploration plus libre et décomplexée des voix "humaines". Elles créaient une forme de tissu sonore, de vibration inconnue et étrange à l'intérieure de laquelle chacun pouvait se sentir plus libre - une première expérience d'abandon de soi pour les bacchantes, de reconnexion avec une vibration primitive et inouïe.



Audio 1: Improvisation avec des voix non-médiatisées, amplifiées et synthétisées à partir du Parodos.



Image 3: Photo de Giorgos Gavalos.

Le mythe d'une voix de synthèse inquiétante parce qu'étrange et séparée de soi s'est avéré constituer pour notre workshop une source indéniable de créativité et de recherche. La confrontation entre ces voix distancées et celles, intimes, des participants non appareillés nous a permis de revenir sur les principes fondamentaux de l'écoute dès lors qu'elle s'attache à la voix. Par des exercices ludiques, nous avons ainsi cherché à rendre perceptible l'étrangeté de sa propre voix et à la séparer de soi en lui donnant un corps avec lequel jouer et interagir. L'étrangeté ayant de ce fait contaminé l'ensemble des voix, celles de synthèse ont pu être appréhendées comme un tissu sonore rassurant permettant aux participants de surmonter leur peur des extrêmes de la voix. Parce qu'elles constituent un objet étrange et inquiétant qui échappe aux régimes courants d'audibilité, les voix de synthèse ouvrent ainsi un nouveau territoire d'exploration pour l'acteur : celui de voix inouïes.

Le corps de l'écoute : jouer avec les voix

Et c'est ce territoire inouï des voix des *Bacchantes* que nous avons cherché à explorer pour élargir l'écoute à ce qui dans la voix, habituellement, ne s'entend pas (bruits résiduels, tonalité affective, etc.). Dramaturgiquement, ce travail aux marges du régime d'écoute quotidien a permis de renouveler l'approche du mythe dionysiaque qui, pour des acteurs et artistes grecs, a une résonance toute particulière.

Élargir le régime d'écoute à l'inouï des voix

Ces premiers dispositifs pédagogiques ont permis aux participants de déplacer la question de l'écoute vers celle de l'auralité : comment élargir la perception auditive à ce qui tient non plus seulement du langage organisé sémantiquement - la voix discursive - mais à son support sonore - les qualités du geste vocal. Après avoir envisagé le rapport au sens comme direction et spatialisation, nous avons voulu l'aborder du point de vue de la signification par le prisme de l'imitation et de l'interaction entre deux voix : celle du synthétiseur vocal et celle de l'humain, amplifiée par le micro. Ce choix d'une voix amplifiée se justifie par les possibilités qu'ouvre l'appareillage microphoné pour rendre audible ce qui, auparavant, restait inouï : les bruits de langue, de salive, de respiration, ces bruits résiduels de

la langue qui appartiennent au geste vocal et que le micro, par son amplification, permet de faire entendre (Larrue, 2011).

Chaque duo de voix appareillée (par le synthétiseur ou par le micro) a dans un premier temps cherché à s'imiter l'un l'autre à partir de thèmes simples comme le rire, le vent, la toux. En inversant la voix imitée et imitant, l'équilibre entre les voix "augmentées" et étranges s'est progressivement construit et a permis d'évacuer le modèle d'une voix discursive normalisée, permettant aux participants de surmonter la pudeur attachée à la forme de leur voix. A nouveau, la voix de synthèse s'est paradoxalement affirmée comme un élément rassurant autorisant, par son étrangeté, des explorations libérées de toute écoute normative.

Une fois cette première écoute des bruits de la voix instaurée, nous avons proposé des thèmes liés à des situations de communication pour appréhender, petit à petit, la question du langage : une conversation dans laquelle les deux participants sont en désaccord, une déclaration d'amour, les cris d'extase des Bacchantes appelant le dieu Dionysos, etc. Ces exercices ont permis de confronter les participants à la difficulté d'échapper à l'illustration au premier degré du son et à la façon dont l'écoute se trouve modifiée dès lors qu'on lui attribue pour objet la quête d'un sens : même en se passant du langage, le seul fait d'attribuer à l'écoute un objet pourvu d'une signification (une conversation ou un débat) modifie en profondeur la qualité et la nature des improvisations vocales. La particularité de ces improvisations guidées en duo tenait également au fait que cette problématique de la mise à distance du sens se posait de façon quasiment identique pour la voix de synthèse et pour la voix microphonée : pour échapper à l'illustration simple et immédiate, les participants ont dû jouer avec le médium qu'ils avaient à leur disposition. Comment se saisir et exploiter ces intermédiaires que sont ici le micro et le synthétiseur vocal pour en faire entendre la singularité et éviter ainsi l'écueil d'un dialogue au premier degré ? Et surtout, comment opérer cet apprivoisement du médium par et dans l'interaction du dialogue ? Car c'est dans la confrontation entre deux états de la voix que les participants ont réussi à créer un nouveau territoire d'écoute où voix de synthèse et voix microphonée construisent une harmonie nouvelle où chacun s'accorde à l'autre tout en modifiant, par son intervention, la réponse sonore, selon la logique de l'improvisation musicale. Forcés de créer de la signification par les seules qualités sonores de la voix, l'écoute des participants a trouvé un nouvel objet et s'est concentrée par exemple sur le rythme, le timbre ou encore l'intonation.

Poursuivant cette approche du dialogue, nous avons ensuite précisé les consignes des situations en attribuant à chaque “voix” un personnage tiré des *Bacchantes* d'Euripide. Ainsi d'un dialogue imaginaire entre Dionysos et Sémélé, Sémélé demandant à Dionysos de se montrer, ou entre Cadmos et Tirésias échangeant sur la vieillesse et la jeunesse, ou enfin entre Agavé et Dionysos, Agavé demandant à Dionysos pourquoi il s'est montré si cruel envers elle. Au-delà de la question de comment signifier et dialoguer sans les mots, cet exercice nous a surtout servi à explorer le lien entre voix de synthèse et voix sacrée. Pour chaque situation de dialogue proposée, nous avons volontairement inversé qui du synthétiseur vocal ou de la voix microphonée prenait en charge le discours divin, la voix par définition inouïe. Cette exploration nous a été en partie inspirée par une question qui oriente les recherches du metteur en scène et pédagogue russe Anatoli Vassiliev autour du mouvement verbal : comment parlent les figures mythiques ? Comment faire entendre la voix de Médée par exemple ? Comment rendre sonore ce qui échappe au régime d'écoute humain ? La voix de synthèse permet ainsi d'étendre le spectre vocal en touchant à ses extrêmes et, en interaction avec le micro, ouvre un champ d'exploration pour de nouveaux types d'intonation, de rythme et de timbre.

Des chœurs en vibration

Au cours d'une discussion en fin de l'une des séances de l'atelier, nous avons pris conscience d'un aspect important de la pièce d'Euripide pour les acteurs participants à savoir sa dimension inouïe et étrange. Si les tragédies grecques peuvent constituer pour eux un moyen de subsistance indéniable (on peut toujours faire partie d'un chœur), ce texte est à la fois familier et peu maîtrisé. La démarche vocale et pédagogique de l'anglaise Cicely Berry s'est avéré un outil précieux pour renouveler leur écoute, tout comme l'arsenal d'exercices vocaux pour acteurs qu'elle a créé a permis de dépoussiérer l'œuvre de Shakespeare dans le monde anglophone depuis les années 1970. Le travail de Cicely Berry consiste à connecter l'acteur à l'écoute du rythme avant toute chose, rythme du texte qui selon elle représente le pont de connexion entre son et sens.

Nous avons demandé à l'un des comédiens ayant joué dans plusieurs productions des tragédies en grec ancien de lire le premier *stasimon* des *Bacchantes* en récitant phrase par

phrase, tel un coryphée, le reste du groupe formant le chœur qui devait répéter après lui ces sons dont la signification leur échappait. La particularité de cet exercice tenait à ce que le chœur devait non seulement reproduire le son de la voix mais suivre en miroir les mouvements du corps du coryphée selon le rythme propre du texte : à chaque signe de ponctuation, chaque respiration, l'orientation du mouvement changeait. L'écoute de ce grec ancien a d'abord suscité des réactions amusées lorsque les participants se sont sentis incapables de reproduire le texte. Petit à petit, ils ont lâché prise, quittant l'exigence d'une reproduction fidèle des phonèmes et se sont embarqués dans une perception et une écoute rythmique du texte : l'écouter par les jambes, en suivant ces variations du mouvement que le rythme du texte leur dictait. Plus ils lâchaient prise et s'abandonnaient à cette écoute nouvelle, plus la production des sons du grec ancien étaient précis.



Audio 2: Extrait d'un exercice en grec ancien.



Image 4 : Photo de Giorgos Gavalos.

Nous avons ensuite étendu cet exercice aux voix de synthèse en alternant qui des machines ou des humains avait le rôle du coryphée et nous avons pu observer une contamination réciproque des caractéristiques de chaque voix. Le chœur humain suivant la voix des machines produisait des sons insoupçonnables, imitant les variations prosodiques et mélodiques des phrases que le Cantor Digitalis proposait. Apparaissaient alors à l'écoute ce

qui, pourtant, était *a priori* silencieux : la personne, bien vivante, située derrière les machines. Comme si ce rôle de coryphée mettait en évidence la relation marionnettique entre le joueur et le synthétiseur vocal. Leur immobilité était d'autant plus visible que l'exercice exigeait également d'impulser le texte par le mouvement de sorte qu'il leur a fallu trouver d'autres moyens pour donner un rythme à leur voix. Lorsque la situation était inversée et que les voix de synthèse suivaient un coryphée humain, les voix de synthèse prenaient à elles-seules une dimension humaine car elles devaient se mettre à l'écoute et se caler sur les richesses et les limites de la voix humaine : son débit respiratoire, ses hésitations et ses sous-textes. Dans les deux cas, l'écoute était véritablement incarnée et les improvisations vocales à partir d'un tel dispositif ont créé des polyphonies étonnantes par la mise en résonance de voix de synthèse et des voix "naturelles".

Conclusion

Au cours d'une des improvisations, le coryphée humain suivi de son chœur s'est approché d'un Cantor Digitalis et l'a presque touché. Face à ces regards et à ces corps si près d'elle, la joueuse de synthétiseur vocal a, pour la première fois, eu le sentiment d'être vivante et de faire corps avec cette voix qu'elle créait sur l'ordinateur et la tablette⁶. Si son écoute a pu, à cet instant, s'incarner, c'est qu'elle passait autant par l'ouïe, par la vue que par le toucher. Après un travail d'appropriation des voix de synthèse par la vue et le toucher, après une mise à distance créant du *jeu*, les explorations ludiques des zones inouïes de l'écoute ont permis de renouveler l'approche du langage et d'un texte aussi connu que *Les Bacchantes*. D'une voix inouïe à l'autre, l'écoute s'est faite tactile, visuelle et, enfin, incarnée.

⁶ Des extraits vidéo de l'atelier sont disponibles en ligne : <https://youtu.be/LUpoQn6ewCw> (GAVALOS, G. 2018) et <https://youtu.be/znj9hGdB90M> (GAVALOS, G. 2018).

Références

BARDIOT, Clarisse. Que sont les “*digital performances*” ? Leonardo/Olats, février 2013 Disponible em ligne : http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/artstechnosnumerique/1_basiquesATN.php - Consulté le: 20, sept., 2020.

BARTHES, Roland. *L’Obvie et l’obtus*. Paris: Seuil, 1982.

BELLER, Grégory. *L’IRCAM et la voix augmentée au théâtre : les nouvelles technologies sonores au service de la dramaturgie*. L’Annuaire théâtral (Dossier: Écouter la scène contemporaine), N° 56-57, 2014/ 2015, pp. 195-205.

BIERL, Anton. Maenadism as self-referential chorality in Euripides’ Bacchae. In: GAGNÉ, Renaud; GOVERS HOPMAN, M. *Choral Mediations in Greek tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 211-226.

CALAME, Claude. *La tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical*. Les Belles Lettres, 2017.

D’ALESSANDRO, Christophe; DELALEZ, Samuel; DOVAL, Boris; FEUGERE Lionel; PERROTIN, Olivier. *Les instruments chanteurs*. Acoustique et Techniques, Neuilly-sur-Seine, Centre d’information et de documentation sur le bruit, vol 89, 2019, pp. 36-43. Disponible em ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/IJLRDA-LAM/hal-02025861v1> - Consulté le: 20, sept., 2020.

D’ALESSANDRO, Christophe; DOVAL, Boris; DELALEZ, Samuel; WETZEL Victor; EXPERT Robert. *Les doubles artificiels de la voix: Cantor digitalis et Vokinesis*. La voix à double tranchant, Voix/Psychanalyse 2017, édition Solipsy, juin 2018, pp. 185-203.

FERAL, Josette; MAGRIS, Erica; DOYON, Raphaëlle; GAGNERE, Georges. *La scène augmentée: Jeu de l’acteur, pratiques de création et modes de transmission*. LABEX Arts H2H, 2014. Disponible en ligne: <http://sceneaugmentee.labex-arts-h2h.fr/content/pr%C3%A9sentation-du-projet> - Consulté le: 20, sept., 2020.

FEUGERE, Lionel; D’ALESSANDRO, Christophe; DOVAL, Boris; PERROTIN, Olivier; *Cantor Digitalis: Chironomic Parametric Synthesis of Singing*. EURASIP Journal on Audio, Speech, and Music Processing, 2017, 22, p.30.

GAVALOS, Giorgos (captation du spectacle de conclusion du workshop dirigé par D’ALESSANDRO, C.; LARMET, C.; MOURA R.; WEGNER, A.). *Bacchae - Voices on Stage*. Michael Cacoyannis Foundation, 2018. Disponible en ligne: <https://youtu.be/LUpoQn6ewCw>. Consulté le: 12, nov., 2020.

GAVALOS, Giorgos. *Ancient Drama & Digital Era. Voices on Stage - Masks and Avatars*. Michael Cacoyannis Foundation, 2018. Disponible en ligne: <https://youtu.be/znj9hGdB90M> - Consulté le: 12, nov., 2020.

LAM - Institut Jean Le Rond d'Alembert - Sorbonne Université (Chaîne YouTube).
Disponible en ligne:
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLLtJeamUQWz8pTfjsRuoJilakXBRSWVMS>.
Consulté le: 12, nov., 2020.

LARMET, Chloé, WEGNER, Ana. *Sounds of Digital Chorus*. In: POULOU, Angeliki; RODOSTHENOUS, George, *Greek Tragedy and the Digital*, Bloomsbury editions, à paraître en 2021.

LARRUE Jean-Marc Larrue. *Les révolutions de la voix: le théâtre, la radio et le parlant*. Théâtre Public (Dossier Voix Words Words Words), n°201, juillet - Septembre 2011, pp. 38-43.

LINKLATER Kristin. *Freeing the natural voice*. Londres: Nick Hern Book, 2006.

STERNE Jonathan. *The Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*. Londres: Duke University Press, 2003.

VALERO Julie. *A Utilização de Objetos Técnicos nas Criações Teatrais Contemporâneas*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 206-225, maio/ago. 2016. Disponible en ligne: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> - Consulté le: 20, sept., 2020.

VAN DRIE Melissa. *Des modèles phonographiques pour des nouvelles voix théâtrales*. Théâtre Public (Dossier Voix Words Words Words), n°201, juillet - Septembre 2011, pp.46-50.

WEGNER, Ana. *Pedagogias da escuta: relações entre audição, voz, corpo e imaginário no trabalho do ator*. Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 8, n. 1, jun. 2017, pp. 93-104. Disponible em ligne: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/34913> - Consulté le: 20, sept., 2020.

Artigo recebido em 25/09/2020 e aprovado em 02/11/2020.

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

ⁱ Ana Cristine Wegner - doutora em Artes Cênicas (2017) pela Université Paris 8 em cotutela de tese com Universidade de São Paulo. É formada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (2003). Suas pesquisas e publicações abordam a voz nas artes cênicas em perspectivas estéticas, criativas e pedagógicas. Atualmente leciona na Université de Poitiers (como *Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche*). Concebeu e coorganizou o colóquio internacional "*Pratiques de la voix sur scène, de l'apprentissage à la performance vocale*" (2015). Atuou em diversas companhias entre elas, a Companhia Silenciosa (Curitiba), da qual foi cofundadora. Tem experiência com dublagem e voz-off. Desenvolve atualmente um projeto de Novação aprovado pela CAPES. ana_wegner@yahoo.fr
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1934988914703055>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7670-6152>

ⁱⁱ Chloé Larmet - docente e crítica teatral, especialista em estéticas cênicas contemporânea e na dimensão sonora do teatro. Em 2016, defendeu a tese "Expériences de voix. À l'écoute de Krystian Lupa, Christoph Marthaler, Joël Pommerat, Claude Régy et Anatoli Vassiliev" (Experiências da voz. À escuta de Krystian Lupa, Christophe Marthaler, Joël Pommerat, Claude Régy e Anatoli Vassiliev). Publicou diversos capítulos de livros, mais de vinte artigos em revistas como *Théâtre/Public* e *Alternatives Théâtrales* e participou da organização de vários eventos acadêmicos internacionais dedicados à voz e suas práticas. Faz atualmente uma pesquisa de pós-doutorado na École Universitaire de Recherche ArTeC - EUR ArTeC e na Université Paris Nanterre (França) sobre a noção de "esquizofonia". larmet.chloe@gmail.com
Currículo: <https://eur-artec.fr/projets/schizophonies-theatrales-separer-linseparable-lacteur-et-sa-voix-au-miroir-des-technologies-numeriques/>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0306-9287>

ⁱⁱⁱ Christophe D'Alessandro - pesquisador, músico, diretor de pesquisa no CNRS (responsável pela equipe Lutheries-Acoustique-Musique [Luterias-Acústica-Música] do Instituto Jean Le Rond d'Alembert, Sorbonne Université, Paris) e organista titular da igreja Sainte-Élisabeth (Paris). Publicou inúmeros trabalhos em ciências da fala e da voz, interfaces Humano-Máquina, tratamento de sinal, fonética acústica, informática musical, acústica musical, organologia. Convidado regularmente para concertos, tem gravações para disco, rádio e televisão. Sua criação musical associa improvisação, composição e construção de instrumentos. Suas pesquisas atuais, da organologia à performance, abordam o clavicórdio, o órgão aumentado, o controle gestual da música eletrônica e a síntese vocal. christophe.dalessandro@sorbonne-universite.fr
Currículo: <http://www.lam.jussieu.fr/Membres/DAlessandro/index.php?page=accueil>
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2629-8752>

^{iv} Roberto Moura - cantor, preparador vocal e educador somático Feldenkrais. Formado em canto pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e pelo Conservatório de Lausana (Suíça) e em educação musical pela Université Paris XI. Formado igualmente pelo *IFELD - Institut de formation Feldenkrais* (Lyon, França). Foi professor do Conservatório de Bobigny e atuou como professor de canto e regente de corais na França, entre eles o coro infantil da Maîtrise de Radio France. Foi convidado para várias edições do Festival de Patrimônio - Corsega, festival de práticas vocais da tradição oral, atuando como cantor e professor de canto. No Brasil, foi preparador vocal de espetáculos como *Garrincha - a street Opera* de Robert Wilson (2016) e *Tchekhov é um Cogumelo*, (2017) de André Guerreiro Lopes. rcmoura@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3049-602X>

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



Prove di prossimità: riflessioni ed esperienze sull'educazione musicale in Italia ai tempi del distanziamento sociale

Luca Bertazzoniⁱ

Conservatorio statale di musica - "G.B. Pergolesi", Fermo, Italiaⁱⁱ

Sintesi - Prove di prossimità: riflessioni ed esperienze sull'educazione musicale in Italia ai tempi del distanziamento sociale

Il testo propone una riflessione sull'educazione musicale in Italia nella situazione di distanziamento sociale dovuta all'epidemia da COVID-19. Analizzando i contesti di istruzione formale e le sfide poste dalla didattica a distanza, passa quindi in rassegna alcune concrete esperienze di insegnamento musicale. Scopo del saggio è argomentare l'esigenza insopprimibile di prossimità fra allievi e maestri nell'educazione musicale.

Parole chiave: Educazione Musicale. COVID-19. Didattica a distanza. *Embodied Cognition*. Didattica Strumentale e Vocale.

Resumo - Testes de proximidade: reflexões e experiências sobre a educação musical na Itália em tempos de distanciamento social

O texto propõe uma reflexão sobre a educação musical na Itália em situação de distanciamento social devido à pandemia de COVID-19. Analisando os contextos da educação formal e os desafios da educação à distância, este trabalho analisa algumas experiências concretas de ensino de música. O objetivo do artigo é discutir a necessidade essencial de proximidade entre alunos e professores na educação musical.

Palavras-chave: Educação Musical. COVID-19. Ensino à distância. *Cognição corporificada*. Ensino Instrumental e Vocal.

Abstract - Proximity tests: reflections and experiences on music education in Italy at the time of social distancing

The text proposes a reflection on music education in Italy in the situation of social distancing due to the COVID-19 pandemic. Analyzing the contexts of formal education and the challenges posed by distance learning, it then reviews some concrete experiences of music teaching. The purpose of the paper is to argue the essential need for proximity between students and teachers in music education.

Keywords: Music Education. COVID-19. Distance learning. *Embodied Cognition*. Instrumental and Vocal Teaching.

L'8 luglio 2020, nel Conservatorio dove insegno¹ ho incontrato di nuovo gli studenti a quattro mesi di distanza dalla chiusura della sede a causa dell'epidemia: per tutti è stata un'esperienza intensa ed emozionante. In realtà avevo continuato a fare lezione per via telematica nel corso dell'intera quarantena, ma quel giorno mi è sembrato un po' come rivedersi dopo una lunga assenza.

Com'è noto, tra febbraio e marzo scorsi l'epidemia da COVID-19 ha iniziato a propagarsi visibilmente in Occidente colpendo in maniera molto severa alcune regioni del Nord Italia; ancor più duri però sono stati (e sono tuttora) gli effetti della prolungata e generalizzata situazione di "distanziamento sociale". Le misure di contenimento hanno interessato tutti i settori della vita della Nazione (come quella di numerosi altri stati nel mondo), fra cui ovviamente anche l'insegnamento della musica. Sono stati chiusi tutti i luoghi dedicati - integralmente o in parte - alla didattica musicale: istituzioni scolastiche di ogni ordine e grado, scuole di musica civiche e private, centri di formazione, conservatori di Stato. Maestri e allievi sono stati separati, ognuno a casa propria; le aule sono rimaste a lungo in silenzio: quell'incontrarsi per insegnare ed imparare a fare musica si è trasferito nello sterminato non-luogo di Internet.

Contesti

I contesti di insegnamento/apprendimento musicale in questi anni si sono moltiplicati - non soltanto in Italia - fino ad includere oggi una vasta eterogeneità di situazioni². C'è anzitutto il grande ambito dell'educazione musicale di base, privo di scopi professionalizzanti e orientato a sviluppare competenze essenziali. Ai tradizionali destinatari della fascia d'età scolare si sono aggiunti nel tempo sia la primissima infanzia sia gli adulti e gli anziani, con approcci per lo più collettivi che spaziano nei generi musicali e offrono percorsi generalisti di didattica della musica o di didattica della voce e dello strumento.

La formazione specialistica e professionale in Italia è demandata invece agli enti accademici (soprattutto i conservatori di musica, e solo marginalmente le università) e ad alcune istituzioni private o pubbliche (come l'Accademia del Teatro alla Scala di Milano). In

¹ Il Conservatorio statale di musica "Giovanni Battista Pergolesi" di Fermo, dove insegno *Pedagogia musicale* e materie affini nel Dipartimento di Didattica della musica.

² In questo novero non rientrano le diffuse pratiche di apprendimento musicale informale e non formale.

questi contesti prevale nettamente l'insegnamento vocale e strumentale mentre sono minoritarie le specializzazioni musicologiche. C'è infine la formazione e l'aggiornamento degli insegnanti: qui ad operare sono numerose associazioni culturali e professionali³ insieme ai corsi accademici biennali afferenti ai Dipartimenti di Didattica della musica dei conservatori statali (deputati ad attribuire i titoli di accesso all'insegnamento musicale nel sistema nazionale dell'istruzione). Parallelamente all'espandersi dell'educazione musicale, si è assistito poi a un proliferare di attività che si estendono dalla musicoterapia (fenomeno davvero emergente negli ultimi tempi) alle più diverse pratiche musicali orientate al benessere o al fare comunità.

In tutti questi contesti l'esperienza musicale è offerta da esperti che, con i propri utenti, intrecciano relazioni sonore per rispondere e assolvere a bisogni e difficoltà di varia natura: il desiderio di esprimersi musicalmente, lo sviluppo di competenze vocali-strumentali, il supporto terapeutico e riabilitativo, l'interesse generale allo "stare bene", l'aspirazione a sentirsi parte di un gruppo (cfr. Bertazzoni, Filippa, Rizzo, 2019). L'interazione musicale fra persone mette in gioco i corpi, le identità, i sensi, le emozioni, nonché i tempi e gli spazi in cui tutto ciò avviene: realizzato in setting per lo più laboratoriali e collettivi, questo incontro sonoro ha natura esperienziale, intersoggettiva, simbolica, inclusiva, multimodale.

Ecco, proprio qui si manifesta la portata della prova affrontata nel lungo periodo di distanziamento sociale decretato non solo in Italia ma un po' in tutto il mondo. L'insegnamento musicale (come le pratiche affini) ha bisogno di uno spazio fisico condiviso, in cui la relazione educativa possa favorire le interazioni sonore: nelle istituzioni formali lo sviluppo delle competenze musicali si realizza in genere tramite esperienze senso-motorie realizzate nella compresenza di allievi e maestri⁴.

Prendendo a prestito e riadattando le tre unità aristoteliche⁵, insegnare la musica - in modo particolare a cantare e a suonare - richiede una sostanziale unità di azione, di tempo e di luogo. Nell'educazione musicale infatti l'agire - che è al contempo didattico e sonoro -

³ Tra le numerose organizzazioni attive in Italia, una delle più longeve è la SIEM-Società Italiana per l'Educazione Musicale (<https://bit.ly/36gqK7o>), fondata a Milano nel 1969.

⁴ Il riferimento in particolare è alle competenze di produzione piuttosto che di fruizione musicale: queste ultime infatti - spaziando dall'analisi alla contestualizzazione storico-stilistica - consentono più agevolmente forme di didattica a distanza.

⁵ Com'è noto, la dottrina delle tre unità di tempo, di luogo e di azione come canone della narrazione teatrale nasce in Italia nel '500 come interpretazione particolare della *Poetica* di Aristotele. Secondo questa "norma" (poi perfezionata in Francia nel corso del Seicento), il dramma teatrale doveva comprendere un'unica azione da svolgersi nello stesso luogo nell'arco di una giornata.

avviene nell'*hic et nunc* di un tempo reale e di uno spazio acustico in cui accadono interazioni ed eventi effimeri ed istantanei. Con la separazione fisica di insegnanti e allievi dovuta all'epidemia, si è imposta per mesi e a tutti indistintamente la scissione di questa unità sostanziale: la sfida più importante è stata proprio questa⁶.

Sfide

I problemi da affrontare sono stati numerosi e di varia natura⁷, a iniziare da quelli di ordine tecnologico: ricomporre tramite Internet la complessità della relazione educativa in musica non è cosa da poco.

Con la nascita e lo sviluppo della registrazione e della trasmissione del suono a distanza, nel corso del Novecento ci siamo abituati all'inaudita - per i nostri predecessori - possibilità di esperire suoni distanziati sia nel tempo che nello spazio rispetto alla loro fonte originaria: l'esperienza musicale nella modernità è quasi sempre separata dall'azione sonora che l'ha generata⁸. Se la fruizione è spesso differita, l'azione del produrre invece si sgancia molto più difficilmente dai vincoli di tempo e di spazio. Basta essere in due e ci si accorge che l'interazione istantanea della performance sonora tollera tempi di latenza infinitesimali (per rendersene conto, è sufficiente aver provato una sola volta a cantare o suonare insieme troppo distanziati o in ambienti acusticamente inadatti).

La sincronia del resto non è un'esigenza meramente tecnica (l'andare "a tempo") ma una condizione consustanziale alla comunicazione umana e all'espressività musicale (oltre che di tutte le arti performative): dal *baby talk* fra madre e bambino (Stern, 1985) alle prove d'orchestra, da una *jam session* all'esecuzione di un quartetto d'archi, l'intersoggettività si

⁶ La formazione a distanza - musicale e non solo - esisteva naturalmente già molto tempo prima della comparsa del COVID-19. Numerosi sono infatti gli esempi di esperienze, tecnologie e istituzioni didattiche orientate all'educazione e all'istruzione musicale "differita": si pensi ad esempio al Berklee College of Music di Boston (<https://online.berklee.edu/>) o alle più diverse piattaforme digitali di insegnamento online. Senza contare poi le innumerevoli pratiche di apprendimento musicale informale e non formale che impiegano estesamente le modalità telematiche offerte dalla Rete: dai video tutorial alle applicazioni per smartphone (cfr. Johnson, Scott, 2017). All'improvviso però la modalità a distanza è stata imposta a tutti - anche a chi non l'aveva mai praticata in precedenza - come unica possibile forma di insegnamento: con le problematiche complesse ed irrisolte (forse insolubili) che questo comporta.

⁷ Per una panoramica dei problemi generali di insegnamento sorti in questo periodo cfr. Palareti, 2020.

⁸ La "schizofonia" dei media - ovvero la possibilità di entrare in contatto con suoni artificializzati e oggettivati, dissociati temporalmente e spazialmente dalla loro fonte originaria di emissione - ha moltiplicato in modo esponenziale le occasioni di fruizione musicale, che possono crearsi e ri-crearsi senza la compresenza fisica di esecutori e ascoltatori.

realizza nel gioco sottile di sfumature espressive condivise nel tempo reale. La complessità delle interazioni fra musicisti si estende anche all'ambito visivo (coinvolgendo ad esempio il contatto oculare e il linguaggio del corpo⁹) e chiama in causa la percezione fine dello spazio acustico condiviso. Il luogo dove si fa musica non è uno spazio inerte ma un ambiente sonoro in cui e con cui si interagisce: la performance sonora (soprattutto di natura non elettroacustica) è strettamente connessa all'ambiente in cui si realizza.

Come sa bene ogni cantante o direttore di coro, la qualità dello spazio acustico è di fondamentale importanza per la voce. Svolgere le prove di un coro in un ambiente sfavorevole, o perché troppo secco o troppo riverberante, può vanificare anche un buon lavoro di tecnica vocale, e fa del canto un'occasione di stress invece che di piacere. [...] Lo spazio è dunque un fattore strutturante della voce, e il canto è un modo davvero speciale per "dialogare" con esso. La voce mette in risonanza lo spazio, investendolo delle proprie qualità, e viene a sua volta messa in risonanza dal ritorno dell'onda sonora, carica di tutte le informazioni che lo spazio contiene, al punto che non è più possibile distinguere tra spazio interno e spazio esterno, le barriere corporee spariscono e rimane solo la vibrazione. Ancora una volta il canto si pone come metafora dei più generali processi della comunicazione. Infatti, l'espressione personale, non necessariamente artistica, è sempre un momento di incontro e di scambio, e si autoregola, acquistando così senso ed efficacia, solo se c'è disponibilità ad ascoltare e reagire alle informazioni provenienti dall'ambiente (acustico, sociale, interpersonale) che l'accoglie (Tosto, 2009, pp. 29-31).

La complessità dell'azione performativa - soprattutto nelle pratiche improvvisative ma anche nei contesti acustici legati ai repertori scritti - è dunque già sufficiente in sé a mettere a dura prova la sua trasposizione telematica: per colmare il solo gap della sincronia online c'è bisogno di infrastrutture di rete, applicazioni software e dispositivi audio-video (di registrazione, amplificazione e diffusione) complessi e costosi (e in parte ancora sperimentali) di cui ben pochi dispongono. Per non parlare delle relative competenze tecniche.

Se all'interazione performativa aggiungiamo poi quella educativa le cose si complicano ulteriormente. Anche tralasciando il momento particolare della direzione corale e strumentale, l'azione educativa con il corpo, la voce o gli strumenti si realizza mediante interventi sulla performance (es: esecuzione, postura, qualità timbrica) guidati da una fitta rete di feedback multimodali complessi e istantanei. L'insegnante deve poter interagire in ogni istante con i propri studenti: una situazione che è difficile riprodurre davanti a uno schermo, magari di uno smartphone.

⁹ Cfr. Biasutti, Concina, Wasley, Williamson, 2016.

Ma al di là dei risvolti tecnici, l'insegnamento musicale a distanza ha posto non pochi interrogativi di carattere didattico-pedagogico: il distanziamento sociale sembra incompatibile infatti con le più radicate convinzioni contemporanee sulla natura e sulle modalità di un'educazione musicale realmente formativa ed efficace.

Come aveva già intuito cento anni fa Émile Jaques-Dalcroze¹⁰, il corpo e le interazioni d'insieme sono il vero mediatore degli apprendimenti musicali: le competenze di fruizione e di produzione - sia nei principianti come nei più esperti - passano necessariamente attraverso la sperimentazione e la condivisione "somatica" di suoni, movimenti, spazio, sensazioni, presenza, contatto. All'interno del paradigma della *embodied cognition*¹¹, la musica oggi è considerata un sapere incarnato in cui gioca un ruolo centrale non soltanto l'esperienza sensomotoria della diade corpo-mente ma anche la relazione con la gestualità altrui. Cantare e suonare insieme agli altri ha un valore formativo straordinario perché l'apprendimento musicale è un processo essenzialmente intersoggettivo (Freschi, 2015).

Su queste evidenze si fondano le teorie psicopedagogiche e le pratiche didattiche musicali più accreditate, come le tendenze ispirate alla sensomotricità, alla consapevolezza corporea, alla pedagogia strumentale di gruppo (Biget, 1998). I diversi orientamenti convergono nel chiamare in causa l'estrema complessità dell'azione didattica in musica, i cui processi di insegnamento/apprendimento devono favorire l'esperienza corporea, la relazione intersoggettiva, le dimensioni multimodali, l'apprendimento cooperativo. L'insegnante non manipola l'allievo per farlo esprimere musicalmente ma lo stimola - possibilmente in un contesto collettivo - a sperimentare azioni sonore sempre più efficaci e spontanee.

Per l'insegnante, l'essenziale è la risposta, sotto forma di reazione nel suono e/o reazione nel corpo [...] l'insegnante tenta di favorire la tendenza innata nell'uomo a fondere tutti i piani in un'unità e fa ciò coinvolgendo nel processo stimolativo appunto tutti questi piani: corpo, organi sensoriali, immaginazione, psiche, spirito (Rohmert, 1995, pp. 54-55).

La sfida di conciliare teorie e prassi educative musicali con gli obblighi del distanziamento sociale si affianca infine ai temi della formazione e dell'aggiornamento professionale degli insegnanti: ben pochi probabilmente erano preparati (e quindi pronti) a porsi questi interrogativi e ad affrontare le diverse problematiche. In realtà, come già detto i

¹⁰ Il compositore e didatta svizzero Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) sviluppò l'omonima "Ritmica", una metodologia volta a percepire e insegnare la musica attraverso il movimento.

¹¹ Nata a fine anni Ottanta al confine tra psicologia, filosofia e neuroscienze, la teoria dell'*embodied cognition* sostiene che ogni forma di conoscenza umana è frutto di una stretta connessione tra funzioni mentali e interazioni tra corpo e ambiente.

temi della didattica musicale a distanza sono oggetto di ricerca e di sperimentazione già da molto tempo - ben prima delle misure generalizzate di quarantena - e hanno dato luogo ad applicazioni e a pratiche educative talvolta interessanti: tanto che c'è chi sostiene che "la naturale mediazione corporea dell'esperienza musicale può essere estesa artificialmente mediante tecnologie che consentono all'attività mentale di oltrepassare i confini tradizionali e accedere ad ambienti - digitali o virtuali - normalmente inaccessibili al corpo umano" (Lehman, 2008, p. XIV; traduzione propria). Ma con l'epidemia la sfida è uscita dalle aule universitarie e dai centri di ricerca e ha coinvolto tanto gli operatori musicali del nido quanto i maestri di canto, tanto gli esperti di *body percussion* quanto gli insegnanti delle scuole di musica. Con conseguenze e risultati ancora in gran parte da scoprire e valutare.

Esperienze

Non è ovviamente possibile tracciare un quadro anche soltanto a grandi linee dell'educazione musicale in Italia nel corso dell'*annus horribilis*: manca una raccolta sistematica dei dati e ancora non si vedono in proposito ricerche qualitative e quantitative estese. Si possono però indicare le tendenze più evidenti e riportare alcune esperienze a campione.

In linea generale, la reazione della comunità educativa (istituzioni, studenti, insegnanti, genitori) ha oscillato fra i poli opposti della rinuncia e dello slancio. Alla prima categoria appartengono le situazioni in cui per scelta (dovuta a convinzioni, sconforto, superficialità o disinteresse) o per impedimento (legato alla mancanza assoluta di mezzi tecnici e di collegamenti a Internet¹²), sono state interrotte tutte le attività didattico-musicali in attesa di tempi migliori. Gli effetti nefasti di questa tendenza sono già molto evidenti: studi interrotti, assenza di apprendimenti, disoccupazione, chiusura definitiva di attività musicali consolidate - si contano a centinaia, ad esempio, le bande musicali e i cori amatoriali che ad oggi non hanno più ripreso il percorso interrotto. Al versante opposto appartengono invece quelle persone e quelle realtà che si sono messe in gioco garantendo nonostante tutto la continuità dell'azione educativa - ovviamente nei modi e con gli esiti più diversi, e più o meno tempestivamente e con continuità.

¹² Secondo l'ISTAT (Istituto Nazionale di Statistica), nel 2019 in Italia soltanto il 76,1 per cento delle famiglie disponeva di un accesso a Internet e il 74,7 per cento di una connessione a banda larga (<https://bit.ly/3ieou4O>).

Questa mobilitazione ha coinvolto non soltanto insegnanti ed allievi ma anche le famiglie e le istituzioni, musicali e non; tutti impegnati a vario titolo in una sfida che, probabilmente, ha ampliato i confini e la natura dell'educazione musicale come l'avevamo conosciuta. Per sopperire al distanziamento forzato è stato messo in campo ogni possibile strumento e modalità, sperimentando combinazioni di insegnamento online individuale e di gruppo, l'utilizzo complementare di risorse su Internet (tutorial YouTube, software didattico-musicale ecc.), lo scambio di materiali audio-video preregistrati (esecuzioni, composizioni, arrangiamenti ecc.). Si è assistito a un proliferare di iniziative reali e virtuali proposte dai soggetti più diversi: artisti e musicisti che hanno caricato online una grande quantità di video musicali spesso a scopo didattico; genitori e allievi impegnati insieme a fare musica in casa e ad armeggiare con tecnologie digitali; enti di produzione musicale con proposte online ad hoc per un pubblico più ampio di quello delle sale da concerto; editori e centri di ricerca con un'offerta talvolta gratuita di preziose risorse telematiche. Insomma, una mobilitazione inedita di energie ed *expertise* musicali che ha risposto al bisogno non solo di apprendere la musica ma anche di sentirsi vicini, uniti e parte di un gruppo, proprio mentre si stava vivendo una situazione mai sperimentata in precedenza e sinistramente simile a quella degli arresti domiciliari.

All'interno di questa congerie di proposte può essere interessante analizzare alcuni esempi a campione realizzati all'interno di settori specifici, a partire ovviamente dall'insegnamento online delle prassi vocali e strumentali.

Al di là dell'impossibilità concreta - con gli studenti a casa - di un'interazione musicale in tempo reale, il problema principale lamentato dai colleghi strumentisti da me interpellati è stato di ordine tecnologico: il collegamento a Internet in molti casi era assolutamente inadeguato, come inadeguata era spesso la dotazione degli strumenti di ripresa e amplificazione audio (fondamentali in musica) e degli stessi dispositivi digitali telematici (non pochi studenti possedevano computer vetusti e in condivisione con altri membri della famiglia, mentre in qualche caso potevano fare affidamento soltanto sullo smartphone). Riguardo alle soluzioni didattiche, una delle opzioni più praticate è stata quella di alternare modalità sincrone e asincrone, privilegiando l'approccio individuale uno-ad-uno. Nella lezione in video conferenza, si procede alla presentazione e alla "costruzione" dei nuovi pezzi (passaggi problematici, diteggiature, dubbi vari ecc.), magari con l'ausilio della videoripresa messa a disposizione dallo stesso maestro; talvolta si dedica spazio anche all'analisi e al

commento di interpretazioni altrui già presenti su YouTube. Una volta che lo studio del brano ha preso forma, lo studente carica su piattaforme online le videoregistrazioni delle proprie esecuzioni che sono poi commentate dal maestro nel corso degli appuntamenti successivi.

In altri casi gli insegnanti hanno preferito interagire con gli allievi (anche) attraverso l'apertura di canali YouTube su cui caricare periodicamente video didattici predisposti per l'occasione. È il caso ad esempio di Learco Spigarelli, insegnante di tromba in una scuola media ad indirizzo musicale di Como¹³. Il suo canale¹⁴ ospita videoregistrazioni molto curate non soltanto nello specifico didattico-musicale ma anche nelle modalità comunicative (espressività, simpatia, ironia, ambientazioni naturalistiche, videoriprese talvolta a cavallo nei boschi) e nei contenuti educativi (positività, coraggio, dedizione, senso del gruppo). Il "Prof. di tromba" si propone come un padre premuroso e sorridente, un mentore attento alle esigenze umane di preadolescenti isolati in casa e privati della gioia dello stare insieme: un buon esempio del prezioso ruolo formativo dell'insegnante di musica e dello spettro di attitudini e competenze trasversali che questo ruolo comporta (Rizzo, 2019).

Esempi interessanti si hanno anche nel campo della didattica della voce e del coro, dove le modalità a distanza presentano complicazioni ulteriori. La voce è uno strumento intimo (specchio di identità, emozioni, sensazioni complesse) e soprattutto nascosto: non può essere esibito infatti nei dettagli della sua azione performativa, tant'è che spesso richiede ai maestri l'uso di metafore e suggestioni verbali. Nel contesto corale poi, si sommano una pratica necessariamente polifonica e l'interazione con il direttore, spesso chiamato - soprattutto nei contesti amatoriali - ad occuparsi anche dell'alfabetizzazione musicale.

L'esperienza del coro "Coristi a Priori" di Perugia guidati da Carmen Cicconofri - da me personalmente interpellata - può essere molto significativa¹⁵. Tra le attività sperimentate durante la quarantena allo scopo di mantenere in vita il coro e di non rinunciare del tutto alla pratica musicale, la più riuscita è stata il "Corso di lettura della musica" in videoconferenza. Divisi in gruppi di livelli omogenei, i coristi hanno partecipato a lezioni di lettura di materiali didattici online basati sul do mobile che prevedevano un intenso esercizio individuale a casa.

¹³ Si tratta dell'Istituto Comprensivo "Como Centro Città". Le scuole medie ad indirizzo musicale sono quegli istituti in cui, in aggiunta al consueto curriculum previsto per questo ordine di scuola (11-13 anni), si propone anche l'insegnamento pomeridiano della pratica di uno strumento musicale.

¹⁴ <https://bit.ly/3cFWtlh>.

¹⁵ "Coristi a Priori", Perugia (<https://bit.ly/30dufte>).

A loro è stato poi proposto lo studio di nuovi brani attraverso l'impiego di tutorial audio-video realizzati dal direttore, a cui ciascun corista rispondeva registrandosi mentre cantava la propria parte studiata con l'aiuto dei materiali ricevuti. Questa pratica ha permesso loro di non smettere mai di cantare durante la quarantena, pur dovendo rinunciare all'aspetto della condivisione collettiva. "Benché traumatico per molti, e particolarmente difficile per quei coristi meno autonomi musicalmente, il confronto individuale e privato tra il direttore e ogni singolo corista è stato sicuramente un'importante occasione didattica: di certo molto dispendiosa dal punto di vista del tempo ma senza dubbio eccezionale nell'efficacia, considerando che mai nella pratica in presenza sarebbe stato possibile un così personale confronto con ogni singolo componente del coro" (sono le parole del direttore).

Terza attività è stata la prova collettiva in *streaming* a cadenza settimanale, un appuntamento volto a simulare il consueto momento delle prove in presenza. Attraverso la piattaforma di *Zoom* venivano create quattro "stanze" di lavoro, una per ogni sezione del coro (SATB), e una volta fornite al gruppo le indicazioni iniziali i coristi si incontravano nella propria sezione di appartenenza e a turno aprivano il microfono, condividevano il tutorial audio (ciascuno dal proprio smartphone) e cantavano assieme agli altri compagni di sezione che mantenevano il microfono chiuso. In questo contesto, il direttore si spostava a turno da una stanza/sezione all'altra intervenendo per correggere l'esecuzione. Obiettivo dell'attività era il consolidamento dei brani già studiati individualmente.

Quarta ed ultima modalità proposta durante la quarantena è stata la realizzazione di una serie di cori virtuali¹⁶, nello specifico caso utilizzati come spunto di approfondimento per il repertorio rinascimentale. Il coro ne ha realizzati quattro. Il primo in forma collettiva allo scopo principale di divertire e rallegrare gli spiriti un po' abbattuti. I successivi due realizzati con il solo ensemble femminile e il solo ensemble maschile in collaborazione con un altro coro, nel tentativo di recuperare anche il tradizionale spirito di confronto e condivisione tra formazioni che da sempre caratterizza gli appuntamenti corali. In ultimo, un quarto coro virtuale è stato realizzato dall'ensemble misto più avanzato, e con questo si è concluso il percorso sul "Rinascimento virtuale" e anche la pratica corale a distanza. Secondo il direttore

¹⁶ I cori virtuali online si realizzano montando insieme le videoregistrazioni delle esecuzioni separate e sincronizzate dei singoli coristi. Fra i pionieri di questa pratica c'è il compositore e direttore di coro Erik Whitacre (<https://bit.ly/2Gg5W7l>).

“quest’ultima formula di attività didattica è risultata per alcuni appassionante e per altri piuttosto deludente, di certo per il direttore molto impegnativa”.

Se ci si sposta dal fronte della produzione vocale-strumentale a quello della fruizione musicale, si possono citare un paio di esperienze interessanti.

Finestre in Ascolto è il titolo dato a un’iniziativa di “Ecofonie”, il progetto del Forum Nazionale per l’Educazione musicale¹⁷ dedicato ai rapporti tra esseri umani e ambiente attraverso il mondo dei suoni. Indirizzata a studenti, genitori, educatori e insegnanti di ogni ordine e grado, la proposta invita tutti a interrogarsi sul significato assunto dal paesaggio sonoro in cui siamo immersi - e che contribuiamo quotidianamente a trasformare - mediante l’invio di una registrazione audio di 60 secondi corredata di una foto del luogo in cui è stata effettuata. L’intento è quello “di accrescere il senso di cittadinanza nella maggiore consapevolezza etica, estetica ed ecologica, anche attraverso il suono”¹⁸.

Altra finestra virtuale di ascolto e di partecipazione è *Radio Biella Due*¹⁹, la radio-scuola dell’omonimo istituto scolastico sorta a marzo 2020 per iniziativa di Enrico Strobino, insegnante di Musica e noto didatta italiano. Realizzata da bambini e ragazzi, maestre e professori, genitori e ospiti vari, è una radio *sui generis* per dar voce (e orecchie) a una comunità educativa d’un tratto relegata a casa che vuole però rimanere in contatto.

Una radio da campo, una radio che dà e raccoglie voce. Ma anche una radio-finestra. La finestra è una soglia: segna la linea che divide (ma anche unisce) il dentro e il fuori. Possiamo tenerla chiusa, e allora stare completamente dentro; o possiamo aprirla e lasciare che il fuori venga a incontrare il dentro, come un ospite di cui forse non sempre riconosciamo immediatamente la voce. Questa radio-finestra restituisce piccoli ritratti acustici di questo tempo sospeso, di questo tempo fra parentesi. Le voci sono testimonianza collettiva del tentativo di mantenere un senso, un dialogo, di esercitare un ascolto attento di piccoli momenti, di piccoli anfratti, angoli. Piccole storie raccolte dalle voci che conosciamo, voci familiari, calde, a cui vogliamo bene (<https://bit.ly/33bmB4l>).

L’iniziativa si inserisce nel più ampio progetto denominato *RadiOsa*²⁰, la rete italiana delle radio-scuola “domestiche” che mira non tanto a proporre forme di didattica a distanza quanto a sperimentare legami sonori *nonostante* la distanza.

¹⁷ Il Forum Nazionale per l’Educazione musicale è un ente che comprende le principali realtà che si occupano a vario titolo di educazione e ricerca nell’ambito della didattica musicale oggi in Italia (<https://bit.ly/3cE9KuV>).

¹⁸ La citazione è tratta dal sito che ospita l’iniziativa (<https://bit.ly/3je6BEx>). Questo tipo di attività si riallaccia all’investigazione del paesaggio sonoro e dell’ecologia acustica inaugurata da Raymond Murray Schafer negli anni Settanta (Schafer, 1977).

¹⁹ <https://bit.ly/3iaY04c>.

²⁰ <https://bit.ly/2ELSgA5>.

Le esperienze didattiche messe in campo durante la quarantena annoverano sperimentazioni anche sul fronte dell'invenzione sonoro-musicale: è il caso di *Mantra® SuperFormula Anti-COVID19 - Soluzione uditiva*, ideato da Donatella Bartolini e Patrizio Barontini²¹. Attraverso l'espedito scherzoso del "farmaco" sciamanico in grado di sconfiggere il virus, bambini e ragazzi impegnati nello studio strumentale sono invitati a produrre una propria versione "taumaturgica" dell'omonima composizione di Karlheinz Stockhausen: un modo originale e simpatico per sollecitare lo sviluppo della creatività compositiva.

Nonostante l'isolamento che ci impone distanze e separazioni, in molti abbiamo recuperato il contatto con gli studenti piccoli e grandi, e in questo momento difficile abbiamo ristabilito una sorta di normalità riprendendo orari, contatti e scambi, sia pur solamente virtuali.

Questa caparbia ostinazione a ripetere una normalità perduta - in questo tempo in cui anche le cose più normali assumono un sapore di estraniata eccezionalità - ha un suo vantaggio tranquillizzante: in fondo ci stiamo dicendo che tutto può andare avanti ugualmente, e che noi possiamo ancora continuare a fare quello che facevamo prima, (quasi) come lo facevamo prima.

Però c'è anche un'altra possibilità, quella di sperimentare ciò che di particolare, inusuale, e inquietante questo tempo ci sta riservando.

Nasce così *Mantra®*, un dispositivo musicale per stimolare tutti a creare la propria musica con il preciso intento di scacciare il virus e sconfiggere il nemico invisibile. Una trama sonora da ricostruire, riempire, modificare, distorcere. Il progetto sonoro vuole accogliere e liberare il nostro disagio, lo stupore, la paura, lo sbigottimento, l'inquietudine, e trasformare tutto questo in uno stimolo per la ricerca di suoni e accostamenti diversi, speciali, screziati, asimmetrici, non sperimentati prima.

Liberamente ispirato a una composizione di Karlheinz Stockhausen, *Mantra®* non è altro che un gioco in cui proprio l'eccezionalità del momento può spingerci a oltrepassare la soglia del consueto, della cullante normalità, invitandoci a rivolgere la nostra attenzione all'inaspettato.

Chi si cimenta con questa versione di *Mantra®*, dovrà comporre, eseguire, recitare e, perché no, anche muoversi e danzare con il preciso scopo di terrorizzare il nemico silenzioso.

Perché dunque lasciare solo ai medici il compito di sconfiggere il virus? Da sempre noi musicisti - un po' sciamani, un po' stregoni - abbiamo curato attraverso la voce e il suono la parte più delicata dell'uomo: il suo respiro. Proviamoci ancora una volta!

Chiunque abbia voglia di sperimentare *Mantra®* può scaricare liberamente il materiale e partecipare a questo gioco collettivo (<https://bit.ly/2SaAjhU>).

Per chiudere il quadro delle esperienze a campione poste in opera durante la quarantena, un cenno meritano anche gli ambiti della ricerca e della formazione degli insegnanti di musica.

Nonostante l'Italia soffra la clamorosa assenza di Dottorati di Ricerca all'interno dei conservatori di musica (ma che sono invece presenti nelle università, sebbene in numero

²¹ <https://bit.ly/2SaAjhU>.

assolutamente esiguo), le limitazioni imposte dalle misure di contenimento dell'epidemia hanno accelerato alcuni fronti di ricerca promettenti. È il caso ad esempio del progetto *INTERMUSIC* (*INTERactive environment for MUSIC learning and practising*), promosso dal Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano con partner accademici italiani e stranieri²² e finalizzato alla creazione di una piattaforma condivisa per l'apprendimento a distanza dedicata all'insegnamento e alla pratica della musica. Attraverso lo sviluppo di ambienti acustici di realtà aumentata, si vuole consentire a musicisti distanti geograficamente di suonare, provare e studiare all'interno di ambienti virtuali che ripropongono le condizioni ambientali “normali” a cui sono abituati. In questo filone d'azione si inseriscono anche le iniziative del Conservatorio “Luca Marenzio” di Brescia, volte a sensibilizzare insegnanti e istituzioni ai temi della didattica musicale a distanza²³, come pure *Suoni della pandemia*, la Conferenza internazionale online promossa dal Centro di Ricerca, Produzione e Didattica musicale “Tempo Reale” di Firenze.

L'ultimo sguardo è alla formazione iniziale degli insegnanti di musica nella realtà specifica del Conservatorio “Giovanni Battista Pergolesi” di Fermo. Come accaduto in tutte le altre istituzioni, all'inizio del secondo semestre gli studenti impegnati nei Corsi di Diploma accademico in Didattica della musica hanno dovuto interrompere non soltanto le ore di lezione in presenza ma anche le indispensabili attività di tirocinio: il tutto, in qualche caso, nell'imminenza della sessione estiva di Diploma. A questo impedimento si è risposto in modo talvolta molto efficace, come nei tre casi seguenti.

Continuando in modalità telematica a curare il coro preaccademico del Conservatorio, uno studente ha realizzato una piccola ricerca-azione su pregi e limiti dei cori telematici e virtuali²⁴. Un suo compagno di corso ha invece realizzato un ambizioso progetto di composizione cooperativa “a distanza” di musica per immagini: coinvolgendo in pieno periodo di quarantena i propri studenti di chitarra, ma anche videomaker, insegnanti di scuola e genitori, è giunto alla realizzazione di un corto a tema educativo corredato di una colonna sonora composta in modo collaborativo dagli stessi studenti²⁵. Un terzo studente ha

²² <https://bit.ly/3cMFqy7>.

²³ *Didattica Musicale a Distanza 2020. Pedagogia, Didattica strumentale, Pensiero computazionale*, Giornate di Studio, Brescia, 5-12-19 settembre 2020 (<https://bit.ly/3kXN8bK>).

²⁴ Claudio Bellumore (III anno - Triennio di primo livello in Didattica della musica), seguito dalla collega Chiara Pacini, docente di *Pratica della lettura vocale e pianistica*.

²⁵ Matteo Chiaraluce (III anno - Triennio di primo livello in Didattica della musica), seguito dal collega Fabrizio de Rossi Re, docente di *Composizione per Didattica della musica*.

presentato come tesi di Diploma un progetto compositivo per la realizzazione di un'azione scenica destinata agli studenti della scuola secondaria²⁶. Il lavoro di adattamento del testo letterario originario (il romanzo *Cuore* di Edmondo De Amicis) e quello didattico-compositivo sui numeri musicali adatti al tipo di utenza, sono stati corredati da una parziale esecuzione “a distanza” da parte di alcuni allievi di una scuola locale. In tutti questi esempi, giovani insegnanti di musica ancora in formazione hanno risposto in modo sollecito e creativo a uno scenario educativo estremo e assolutamente inedito.

Riflessioni

Le esperienze educative di questo lungo periodo hanno molto da insegnarci. Partiamo dagli aspetti positivi.

Precipitati in una prova a cui non si era preparati, allievi, istituzioni e insegnanti si sono cimentati nell'invenzione - parafrasando Vivaldi²⁷ - di un modo nuovo di fare scuola. Nei casi migliori si è assistito a una partecipazione creativa e generosa, a tratti persino commovente, che ha mobilitato energie positive per improvvisare forme alternative di relazione educativa. Si è (ri)scoperta l'urgenza di prendersi cura l'uno degli altri, di conoscersi meglio; si sono moltiplicate le agenzie formative; ci si è interrogati forse per la prima volta sul senso più autentico dell'insegnare e dell'apprendere. La didattica ha ritrovato la pedagogia, l'insegnamento si è confrontato con l'educazione.

In ambito strettamente musicale, è maturata una consapevolezza più profonda della complessità dell'azione sia educativa sia performativa; è stata presa confidenza con tecnologie spesso estranee; ci si è accorti della presenza di una lunga riflessione sulla didattica musicale a distanza, con i suoi limiti e le sue possibilità²⁸. Abbiamo sperimentato intensamente dimensioni musicali come il tempo, la lentezza, il silenzio; sviluppato nuove abitudini di ascolto e di produzione musicale; ripreso contatto con il paesaggio sonoro in cui viviamo scoprendo ambienti sonori inauditi (dai silenzi metropolitani ai versi degli animali selvatici). È cambiato forse anche il ruolo della voce parlata e cantata, a cui spesso ci è avvicinati con un

²⁶ CORRADINI, Pablo. *Dagli Appennini alle Ande. Azione musicale in quattro quadri*. Fermo: Biennio di secondo livello in Didattica della musica, Conservatorio “G.B. Pergolesi”, 2020. Tesi di Diploma accademico (relatore: Fabrizio de Rossi Re).

²⁷ Antonio Vivaldi, *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione*, Op. 8.

²⁸ Cfr. Paul D. Lehrman, Mark Small, *From a Distance* (<https://bit.ly/3cFxOxc>).

ascolto intimo e acusmatico: la forza e la verità della sua “presenza” sono state in grado di avvicinarci più di mille immagini.

Accanto agli aspetti positivi si sono manifestati però tutti i limiti dell’educazione musicale a distanza: per quanti sforzi si possa fare, l’interazione educativa in musica è intrinsecamente incompatibile con il distanziamento sociale. Formule di integrazione con le modalità online sono sicuramente possibili e auspicabili ma resta indispensabile ripristinare quell’unità di tempo, luogo e azione che ogni forma di educazione comporta.

Il risultato paradossale di questo confinamento educativo è stato una sorta di doppia epifania. Da una parte abbiamo familiarizzato con una didattica virtuale di cui si sono scoperti anche i pregi; dall’altra ci siamo resi conto che una comunità educativa necessita in modo imprescindibile della compresenza di persone. Sono le contraddizioni più generali della vita contemporanea nella mediasfera digitale: Internet e i social media hanno moltiplicato le relazioni separandoci e allontanandoci gli uni dagli altri (Turkle, 2011), ma in tempi di forzato distanziamento è stata proprio la telematica a farci apprezzare di nuovo le forme di aggregazione.

Nelle “prove di prossimità” sperimentate in questo periodo si è tentato di ricreare l’unità originaria mettendo in pratica forme possibili di interazione educativa e musicale in una situazione di distacco tra persone. Come gli asintoti però, gli sforzi non hanno raggiunto quel miracoloso punto di contatto che si realizza solo quando maestri e allievi si incontrano nell’aula di musica.

La didattica a distanza, in fondo, è una didattica dell’assenza: il problema è che ogni forma autentica di educazione ha un bisogno insopprimibile di prossimità.

Benché ci siano, come ogni volta accade, gli stolti che suggeriscono che una tale situazione si può senz’altro considerare positiva e che le nuove tecnologie digitali permettono da tempo di comunicare felicemente a distanza, io non credo che una comunità fondata sul “distanziamento sociale” sia umanamente e politicamente vivibile. In ogni caso, quale che sia la prospettiva, mi sembra che è su questo tema che dovremmo riflettere (Agamben, 2020, p. 44).

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **A che punto siamo? L'epidemia come politica**. Macerata: Quodlibet, Macerata, 2020.

BERTAZZONI, Luca; FILIPPA, Manuela; RIZZO, Amalia Lavinia (a cura di). **La musica nella relazione educativa e nella relazione di aiuto**. Quaderni di Pedagogia e Comunicazione Musicale, Macerata, EUM, 6, 2019.

BIASUTTI, Michele; CONCINA, Eleonora; WASLEY, David; WILLIAMSON, Aaron. **Music regulators in two string quartets: a comparison of communicative behaviors between low-and high-stress performance conditions**. *Frontiers in Psychology*, Lausanne, 7, 1229, August, 2016.

BIGET, Arlette. **Une pratique de la pédagogie de groupe dans l'enseignement instrumental**. Paris: Cité de la musique, 1998.

FRESCHI, Anna Maria. **Triangolazioni: neuroni specchio e didattica strumentale in contesti collettivi**. *Musica Domani*, Bologna, SIEM, 173, dicembre 2015, pp. 12-23.

JOHNSON, Carol; SCOTT, H. Hawley. **Online Music Learning: Informal, Formal, and Steam Contexts**. *International Journal on Innovations in Online Education*, Danbury (CT), Begell House, July, 2017.

LEMAN, Marc. **Embodied Music Cognition and Mediation Technology**. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2008.

PALARETI, Francesca. **Didattica a distanza: strumenti e criticità**. Firenze: Bibelot, 26, 1, Gennaio-Aprile 2020.

RIZZO, Amalia Lavinia. **L'insegnante musicista di sostegno come motore per l'inclusione scolastica nella scuola secondaria di I grado: progettazione, didattica e valutazione**. Quaderni di Pedagogia e Comunicazione Musicale, Macerata, EUM, 6, 2019, pp. 67-100.

ROHMERT, Gisela. **Il cantante in cammino verso il suono. Leggi e processi di autoregolazione nella voce del cantante**. Treviso: Diastema, 1995 (edizione originale *Der Sänger auf dem Weg zum Klang*. Köln: Otto Schmidt, 1992).

SCHAFER, Raymond Murray. **The Tuning of the World**, New York: Knopf, 1977.

STERN, Daniel Norman. **The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology**. New York: Basic Books, 1985.

TOSTO, Ida Maria. **La voce musicale. Orientamenti per l'educazione vocale**. Torino: EDT, 2009.

TURKLE, Shelley. **Alone together. Why we expect more from technology and less from each other**. New York: Basic Book, 2011.

Artigo recebido em 30/09/2020 e aprovado em 31/10/2020.

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

ⁱ Luca Bertazzoni - laureato in Lettere moderne, specializzato in Musicologia e Pedagogia musicale, diplomato in Violino e in Didattica della musica, dal 1994 insegna *Pedagogia musicale* negli istituti di Alta formazione musicale ed attualmente è titolare della cattedra presso il Conservatorio di musica "G.B. Pergolesi" di Fermo. Ha avuto esperienze di insegnamento presso tutti gli ordini di scuola e dal 1995 tiene regolarmente corsi di formazione e di aggiornamento didattico-musicale per insegnanti. In campo didattico-pedagogico svolge attività di ricerca attraverso pubblicazioni e convegni, oltre che mediante attività redazionale e saggistica svolta per «Musica Domani» (EDT, Torino). Dirige per le EUM-Edizioni dell'Università di Macerata la collana dei *Quaderni di Pedagogia e Comunicazione Musicale* (<https://bit.ly/3igGADf>). In campo musicologico, dal 1987 svolge ricerca nei settori dell'Analisi e della Storia dell'interpretazione musicale attraverso monografie, convegni, programmi di sala, note di copertina e articoli pubblicati per case editrici italiane e straniere (Unicopli, Neopoiesis, Simple, EUM, Radio Televisione Svizzera Italiana) e all'interno di riviste specializzate a diffusione nazionale («Quaderni di Musica/Realtà», «Suonare News», «CD Classica», «Pianotime», «Seicorde», «I Quaderni dell'Ateneo», «La Nota»). È Presidente nazionale della SIEM-Società Italiana per l'Educazione Musicale (<https://bit.ly/36jVKVL>).
luca.bertazzoni@conservatorio.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4126-2600>

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



Coisa Sonora em Cena: conceito, funções e potencialidades

Marcio Gonçalves Vieira ⁱ

César Lignelli ⁱⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - *Coisa Sonora* em Cena: conceito, funções e potencialidades

Este artigo se propõe a apresentar o conceito de *Coisa Sonora* e suas potencialidades para as artes da cena, apontando seus fundamentos, trajetória de concepção, utilização e algumas possibilidades de aplicação, tendo como referência os espetáculos *O Cano* (1998) e *Ovo* (2003), criados e apresentados pelo grupo de circo teatro Udigrudi. Além de acentuar os componentes usados para ativar o conceito de *coisa sonora* - coisa, agência material, linha e malha - concebidos no campo das epistemologias ecológicas, o artigo apresenta a narrativa do processo de criação de uma *coisa sonora* específica - *O Rex* -, explicitando com singularidades as abstrações inerentes à construção conceitual.

Palavras-chave: Conceito. *Coisa sonora*. Agência material. Udigrudi. Teatro.

Abstract - *Sonorous Thing* on Scene: concept, functions and potentials

This article proposes to present the concept of *Sonorous Thing* and its potentialities for the performing arts, pointing out its foundations, trajectory of conception, use and some application possibilities, having as reference the shows *O Cano* (1998) and *Ovo* (2003), created and presented by the Udigrudi circus theater group. In addition to accentuating the components used to activate the concept of *Sonorous Thing* - thing, material agency, line and mesh - conceived in the field of ecological epistemologies, the article presents the narrative of the process of creating a specific *Sonorous Thing* - *The Rex* -, explaining with singularities the abstractions inherent to the conceptual construction.

Keywords: Concept. *Sonorous Thing*. Material agency. Udigrudi. Theatre.

Resumen - *Cosas Sonoras* en escena: concepto, funciones y potenciales

Este artículo propone presentar el concepto de *Cosa Sonora* y sus potencialidades para las artes escénicas, señalando sus fundamentos, trayectoria de concepción, uso y algunas posibilidades de aplicación, teniendo como referencia los espectáculos *O Cano* (1998) y *Ovo* (2003), creado y presentado por el grupo de teatro circense Udigrudi. Además de acentuar los componentes utilizados para activar el concepto de *cosa sonora* - cosa, agencia material, línea y malla - concebido en el campo de las epistemologías ecológicas, el artículo presenta la narrativa del proceso de creación de una *cosa sonora* específica - *The Rex* -, explicando con singularidades las abstracciones inherentes a la construcción conceptual.

Palabras clave: Concepto. *Cosa sonora*. Agencia material. Udigrudi. Teatro.

Que *Coisa* é essa?

Uma *coisa sonora* é, antes de tudo, uma coisa. E sendo uma coisa, pode ser qualquer coisa. Essa possibilidade foi determinante para se construir o binômio *coisa sonora*, apesar da adversidade provocada pela amplitude de significados do termo *coisa*.

O motivo para a criação do conceito estava na limitação dos termos disponíveis para tratar da produção sonora em cena. Instrumento musical estava atrelado à produção musical, e muitas vezes os sons produzidos não delineavam uma música - o que quer que isso possa significar. Objeto sonoro driblava esse limite, mas esbarrava nos contornos rígidos do conceito de objeto, imobilizado num único significado. Por fim, fonte sonora, perfeita para a acústica, tinha uma aridez técnica e utilidade alguma em sua inter-relação com os atores. *Coisa* suscita relações, depende de um contexto, tem forma e função - essa última fundamental na definição da “coisidade” da coisa. Isso trouxe uma permeabilidade à construção do conceito, possibilitando preencher deficiências das outras opções, além de poder passar por metamorfoses e transitar pelas dimensões da cena.

O conceito de *coisa sonora* surgiu ao se investigar as sonoridades em cena dos espetáculos *O Cano* (1998) e *Ovo* (2003)¹, apresentados pelo Udigrudi² - um grupo de circo teatro de Brasília que a partir de 1998 montou espetáculos nos quais a produção de sons em cena foi singular, com o uso de artefatos sonoros de forma intensiva e extraordinária, trazendo atitudes e demandas diferenciadas para a performance do grupo. Nessas peças, cenários, figurinos, objetos cênicos, tudo era passível de soar. E, ao soar, conduziam narrativas, formavam tramas e conduziam a imaginação com metamorfoses que transformavam cenários em figurinos, objetos cênicos em formas animadas e sons casuais em música.

Essa investigação precisava, como toda pesquisa, de um percurso conceitual e metodológico condizente às suas questões. As possibilidades eram muitas: o Udigrudi tinha uma história robusta; a pesquisa sonora, com participação marcante nos trabalhos, e a direção

1 O conceito de *Coisa Sonora* foi desenvolvido durante a elaboração da dissertação “*Coisas Sonoras em Cena e a Invenção de Timbres; linhas da malha criativa do Udigrudi*”, apresentada em 2019, na Universidade de Brasília (UnB), sob orientação do Prof. Dr. Cesar Lignelli.

2 O Udigrudi foi criado em 1982. Entre 1986 e 1989, possuiu uma lona de circo. Em 1989 montou a peça *A Menina dos Olhos*, sob a direção de Hugo Rodas. A partir de 1998, é formado por Luciano Porto, Marcelo Beré, Marcio Vieira e a diretora Leo Sykes.

diferenciada e singular, levaram as peças a alcançarem sucesso expressivo, tendo viajado por 16 países e todas as regiões do Brasil.

O plano de ação foi delineado aos poucos. A ideia inicial de abarcar as várias dimensões do processo criativo - dramaturgia, direção, comicidade, sonoridade - se mostrou demasiada, o que dificultaria análises cuidadosas. Decidimos, então, enfatizar a produção sonora por dois motivos: primeiro porque o som era elemento central nos trabalhos, depois porque a pesquisa sonora realizada por Marcio Vieira estava ou na gênese dos processos criativos, ou modulando-os com contribuições e complementos. Como resultado, ficou estabelecido que o foco seria a produção sonora, mas, em segundo plano, estariam abordagens à direção, comicidade e dramaturgia, entre outros aspectos, pois havia uma simbiose que emaranhava o processo criativo.

As ferramentas conceituais surgiram à medida dos problemas. A primeira, e talvez fundamental na convocação das demais, foi a de agência. Os trabalhos do Udigrudi estavam repletos de objetos, materiais e formas animadas que participavam intensamente do fluxo cênico, interagindo com os atores em vários níveis - criação, performance e dramaturgia. Para tratar da problematização dessas interações, o conceito de agência pareceu adequado - naquele momento, imaginávamos que pessoas simplesmente agiam sobre materiais -, porém, era preciso investigar mais a fundo suas potencialidades. Esse movimento deu início à jornada em que foram encontradas e apreendidas as ferramentas conceituais para a narrativa desejada, o que causou uma guinada inesperada no processo.

O primeiro passo levou-nos ao encontro de uma série de conceitos desenvolvidos pelo antropólogo Tim Ingold (2012) dentro do campo das epistemologias ecológicas: linha, malha, coisa e agência material. Ingold parte do princípio que seres vivos e materiais estão imersos em um fluxo vital, todos submetidos a relações que ao mesmo tempo os definem e transformam.

A noção de coisa, porosa, dinâmica e integrada a um fluxo vital, é colocada por Ingold (2015) em contraponto à ideia de objeto - passivo, limitado por uma superfície, separado de um sujeito que o observa. Ao tratar a *coisa* como um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam” (2015, p. 29), Ingold sugere a imagem de linha para evidenciar o fluxo vital e, por indução, a ideia de malha para perceber o entrelaçamento dessas linhas - conceitos que dialogam com o princípio rizomático proposto por Deleuze e Guattari (1995a, 1995b).

Ainda, ao contestar o modelo de criação hilemórfico³ - que induz uma forma idealista de perceber o mundo -, Ingold propõe encontrar maneiras de conceber a relação das pessoas e os materiais sem a divisão metafísica entre sujeitos e objetos. A partir desse momento, o campo das epistemologias ecológicas passa a ser considerado para dar suporte conceitual à tarefa de tratar com a criação artística.

A ideia de agência, antes vista como uma ação volitiva, passa a dar lugar a algo com a capacidade de afetar, abrindo a possibilidade de entender a agência material dentro do fluxo vital proposto por Ingold. Essa concepção, tratada também por Latour (2012) e sistematizada por Maia (2017) como “agência material recíproca”, torna-se um componente fundamental para o conceito de *coisa sonora*, pois estabelece os meios pelos quais as interações entre pessoas e materiais ocorrem.

Além disso, a imagem proposta por Ingold (2012) para os acontecimentos dentro do fluxo vital possibilitou tratar os processos - pesquisa sonora, trabalho da direção, produção e outras atividades envolvidas - como linhas, e as relações entre elas como malhas. Assim, uma determinada cena poderia ser consequência do entrelaçamento da linha da direção com a sonora; e também seria possível entender que outra só foi possível pela influência coercitiva da linha de produção, como será visto adiante. A narrativa passou a ser um entrelaçamento de processos - malhas que abarcavam origens e interações - no intuito de determinar percursos de criação de coisas, cenas e dramaturgias.

Para circunscrever *coisa sonora* neste artigo, optou-se por, além de apresentar seus componentes fundamentais - coisa e agência material -, relatar o percurso de criação e uso de uma *coisa sonora* específica - o Rex. A ideia é, com a narrativa de um caso singular, sugerir que há uma multiplicidade de possibilidades. Que uma *coisa sonora*, uma vez inserida em um processo criativo, pode trazer afetos, sentidos, desafios e potências para a cena - som e imagem sobrepostos em camadas que se fundem e surgem como uma unidade multifacetada.

3 O Modelo Hilemórfico é uma teoria elaborada por Aristóteles (384-322 a.C.) que sustenta que todas as coisas consistem de matéria (*hilé*) e forma (*morphé*).

A Coisa

A ideia de tratar os materiais sonoros em cena como *coisas* foi recebida com cautela. Enquanto por um lado era imagem poderosa, ladeada por conceitos densos, por outro era um termo trivial, com um campo de significados extenso. Depois de muitos debates, aceitamos a proposta como um desafio, pois seria preciso entender suas funções e aprender a usá-la - como toda ferramenta.

Ingold (2012) argumenta que vivemos em um mundo formado por coisas, e não por objetos. Um objeto é algo colocado à nossa frente (*ob-*) e apresenta sua superfície para nossa percepção - um objeto seria uma substância separada do meio ambiente por seus limites. Esse conceito sugere que toda relação com o objeto acontece por essa superfície e também instaura um dentro e um fora, isolando do mundo a substância que constitui o objeto.

Em relação ao limite dos objetos, Ingold concorda que são facilmente determinados em alguns materiais, como uma caneta, uma bola ou uma mesa. Mas afirma que em uma árvore, por exemplo, não é possível definir seus limites.

A árvore é um objeto? Em caso positivo, como a definiríamos? O que é árvore, e o que é não árvore? Onde termina a árvore e começa o resto do mundo? Essas não são questões fáceis de responder - ao menos não tão fáceis como parecem ser no caso dos móveis no meu escritório. A casca, por exemplo, é parte da árvore? Se eu retiro um pedaço e o observo mais de perto, constatarei que a casca é habitada por várias pequenas criaturas que se meteram por debaixo dela para lá fazerem suas casas. Elas são parte da árvore? E o musgo que cresce na superfície externa do tronco, ou os líquens que pendem dos galhos? Além disso, se decidimos que os insetos que vivem na casca pertencem à árvore tanto quanto a própria casca, então não há razão para excluirmos seus outros moradores, inclusive o pássaro que lá constrói seu ninho ou o esquilo para o qual ela oferece um labirinto de escadas e trampolins. Se consideramos que o caráter dessa árvore também está em suas reações às correntes de vento no modo como seus galhos balançam e suas folhas farfalham, então poderíamos nos perguntar se a árvore não seria senão uma árvore-no-ar (2012, p.28).

Desta narrativa se depreende que uma árvore não é um objeto, mas um emaranhado de linhas de vida - uma coisa. Esse raciocínio pode ser estendido para uma casa, que só pode ser concebida em conjunto aos seus habitantes, às suas janelas e portas que permitem a circulação de ar e calor. Pessoas não ocupam uma casa simplesmente, elas a habitam - no habitar, há uma relação com o lugar.

Mesmo nas coisas que têm seus limites supostamente definidos, é possível especular: uma “caneta-que-escreve” deixa linhas de tinta no traçado - poesia? -; uma “bola-em-jogo” já não é mais couro e ar, seus limites se misturam aos jogadores, às regras, às emoções; uma

“mesa-no-jantar” se derrama na toalha, nos pratos, nos sabores. Daí que uma coisa não é apenas uma forma, mas também uma função. Coisas são definidas pelas relações com as pessoas que as criam e se transformam a partir dessas mesmas interações.

Aqui chegamos ao conceito que provocou nosso encontro com as “coisas” de Ingold - a agência material. Para se contrapor à ideia de um agente dando forma à matéria inerte, surge a proposta de interação, do “fazer percebendo”, da ação modulada pelos resultados. Como exemplo, Ingold traz a atividade de construir e soltar pipas (2012): a pipa não é um objeto agenciado por quem a empina, mas uma coisa imersa em um fluxo vital com vários componentes agindo, inclusive o vento - o fluxo de ar.

O historiador Carlos Maia (2017) traz uma compreensão de como acontece a “agência material recíproca” ao inserir na relação entre pessoas e materiais o “aprendizado” - a bagagem ou conhecimento prévio de quem participa da relação. Assim, além do sujeito e do objeto, há que se considerar o conhecimento do sujeito, sua capacidade de perceber o fazer, pois há uma reciprocidade de influências: o material responde à ação com resistência contingente, e o sujeito pondera as respostas como indicações para o prosseguir.

Com essa tríade, é possível perceber que materiais podem “sugerir” usos, propor ações e apontar percursos. Agência passa a ser distribuída entre materiais e pessoas inseridas no fluxo da vida. A ação é intermediada pela percepção que dialoga com o fazer e as circunstâncias envolvidas. As contingências afetam de forma diferente os sujeitos, dependendo das habilidades e conhecimentos desses. A agência material recíproca acontece quando o sujeito é afetado, agindo a partir dessa afecção.

A permeabilidade da coisa, a relação que a estabelece, é o canal dessa agência - as coisas são o encontro de materiais e pessoas. E para participar da formação das coisas, então, é preciso considerar o fluxo vital ao agir, e essa consideração passa por seguir os materiais, pois “seguir os materiais [...] significa mudar o foco de objetos prontos para processos de geração e dissolução” (Ingold, 2015, p. 261).

Coisa Sonora

Uma *coisa sonora* tem seu aspecto relacional centrado no som, assim como uma coisa de brincar, no lúdico. Toda coisa tem visualidades, sonoridades e outras qualidades da materialidade. Agregar um quê sonoro ao termo coisa traz um pólo que potencializa o sentido acústico. O som se esvai depois de entoado; seus limites visuais também, pois são fluidos da imaginação em cena.

Uma *coisa sonora* pode ser vista, ouvida, viver ou morrer. Uma *coisa sonora* sofre metamorfoses; se transforma em silêncio ou explode em ruídos. Para acompanhá-la é preciso atenção e paciência; é que às vezes há velocidades, noutras, vagar.

Uma *coisa sonora* sempre estará relacionada a outras coisas - ou pessoas -, aos corpos das pessoas; já que nada mais são que o prolongamento dos corpos, que são prolongamentos do mundo. *Coisas sonoras* se estendem em linhas melódicas, alinham emoções, tramam histórias.

Uma *coisa sonora* pode ser muitas coisas, nunca uma coisa só - quando pensamos que agora é, é justamente quando ela passa a ser outra coisa. Ser uma *coisa sonora* não depende da coisa em si, tampouco da pessoa só, mas do encontro dos corpos numa canção, numa batucada ou sinfonia de pingos d'água.

Uma *coisa sonora* é feita de latas, garrafas, latidos, canos, miados, arames, fiapos e tudo que for preciso para contar histórias - é como um portal por onde passam formas, imagens, sons, e onde nascem nossas percepções. Uma história aconteceu com *coisas sonoras* soando ao redor. Ressoar essa história é seguir os materiais e as pessoas se tocando, é seguir as *coisas sonoras*.

Tratar como *coisa sonora* os artefatos sonantes usados nos trabalhos do Udigrudi é uma estratégia que busca convergir para um conceito intenso das potências necessárias para uma abordagem alinhada com uma perspectiva ecológica. Ainda que “coisa” seja um conceito caro para a filosofia, a ideia é circunscrever *coisa sonora* como algo em constante movimento e transformação.

O termo *coisa sonora* não busca ultrapassar, mas gravitar no entorno de coisa; o elemento sonoro é mais um argumento a reforçar a ideia de fluidez dos seus limites. *Coisa*

sonora avança, sim, sobre instrumento musical e fonte sonora, conceitos úteis em contextos diversos - musical ou acústico - mas, assim como objeto, limitados quando inseridos no fluxo cênico. Em cena, há uma potencialização da vida; o limite entre personagens e coisas é tênue, formas animadas tornam-se agentes, encarnam personalidades, deslocam e emocionam a ponto de ser irrelevante questionar se coisas prolongam atores ou se esses acontecem nas coisas.

Ao soar, uma coisa se apropria de um território valioso para a expressão: a sonosfera⁴. Música, ruídos, silêncios e todas formas sonoras vazam pela superfície da coisa em busca de sentido. A *coisa sonora* exige ainda do ator enfrentar um desafio, já que deve atuar com sua atenção plena de sons e luzes - sempre atento ao fato que imagens soam e sons se concretizam.

As *coisas sonoras* são, desde sua gênese, formadas pelo entrelaçamento de fios - uma malha de relações. Suas histórias são singulares; algumas não têm começo, outras, fim; o que há é o entre: o que as motivou, o que motivaram, como se desenrolaram. Esses são os nós que nos interessam.

4 O termo “sonosfera” (Fregtman, 1986) dialoga com o conceito de “paisagem sonora” - *soundscape* -, criado por Schaffer (2001). Ele se refere aos sons percebidos ao redor, delimitando um espaço no qual as manifestações sonoras acontecem.

Uma Coisa Sonora

Antes de apresentar uma *coisa sonora*, é preciso destacar alguns pontos. Como dito anteriormente, foi utilizado o conceito de agência material recíproca para entender como os materiais e atores interagem em cena e durante o processo criativo. As “sugestões” que os materiais apresentam (Latour, 2012) dependem da condição e contexto do sujeito para serem apreendidas (Maia, 2015). Esse processo vai acontecer amiúde na narrativa a seguir.

Outro aspecto recorrente serão os entrelaçamentos de linhas - a malha criativa. A linha sonora é, na realidade, um cordel de processos: a pesquisa sonora, com suas investigações acústicas e construtivas, e a prática musical, com investidas na percepção de sons e possibilidades. A linha de direção é um leme, a que propõe desafios, sugere caminhos. A linha da comicidade, o motivo do brincar. A linha cenográfica, a responsável pelo espaço do brincar, o mundo da cena. A linha de produção, a realidade do fazer, o pragmatismo do possível. O entrelaçar dessas e muitas outras linhas vão sugerir o mapa de cada *coisa sonora* em cena.

Os entrelaçamentos são muitos - há várias maneiras de uma *coisa sonora* surgir. Pode vir de uma proposição da linha sonora e ser modulada por outras linhas. O Panzão, por exemplo (O Cano; 37'40"/40'00"), um instrumento musical feito com 9 tubos de PVC de 100 mm de diâmetro, medindo entre 2 e 4 metros, com sons graves. “Impraticável transportá-los inteiros, será preciso cortá-los”, vaticinou a linha de produção. O resultado foram pedaços de cano que se transformam em várias coisas durante o primeiro quarto da peça *O Cano* (1998) (O Cano; 00'00"/15'00"). Por outro caminho, um objeto pode ser sugerido por uma linha que não a sonora, exigindo pesquisa e investigação. Foi o caso do Barril, uma *coisa sonora* animada que ocupa outro quarto d'*O Cano* (1998) (O Cano; 22'25"/36'10").

O exemplo escolhido como “uma *coisa sonora*” faz parte da peça *Ovo* (2003). Nela, três “homens-urubu” vivem num lixão e têm que inventar, a partir das coisas desse lugar, tudo que precisam: comida, abrigo, amores. Os personagens são Borracha, Mola e Farrapo, além do Pet, uma *coisa sonora* animada. Essa peça está disponível em vídeo⁵. A outra peça citada neste artigo, *O Cano* (1998), também pode ser vista em vídeo⁶. No relato a seguir, serão inseridos,

5 <https://www.youtube.com/watch?v=JWA6vID9LTw&t=1500s>

6 <https://www.youtube.com/watch?v=IUq0RGpgiK8&t=2480s>

eventualmente, referências de tempo da seguinte forma: (“nome da peça”; mm’ss” início/mm’ss” final), sendo que mm’ss” indica o tempo em minutos e segundos.

Agora, vamos apresentar uma trajetória repleta de fatos que colocam uma lente sobre o conceito de *coisa sonora*. Até hoje, o “cachorro” da peça *Ovo* (2003) é tratado por dois nomes: Rex e Pet - falamos que Rex é o ator, enquanto Pet, o personagem, e o porquê ficará claro mais à frente. Sua criação e elaboração são um exemplo icônico do entrelaçamento de linhas em uma malha criativa - o seu “nascimento” envolveu o encontro da linha de pesquisa sonora com a linha de imaginação de uma criança. Na época, a pesquisa fazia uma primeira tentativa de criar uma “armadura” percütível que pudesse ser tocada tanto pela própria pessoa, quanto por outras; buscava-se algo similar às “cascas da Cucaratcha”⁷, favorável a uma dinâmica cênica e musical (Figura 1).

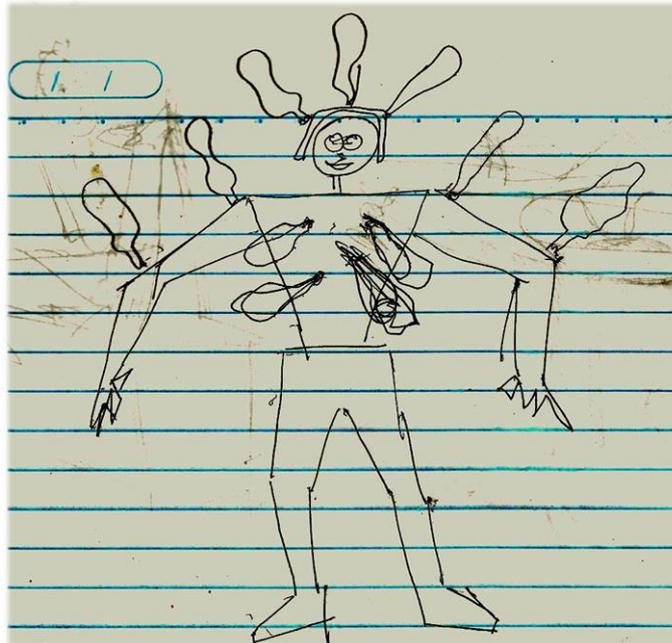


Figura 1: Esboço de figurino “percütível”: uma armadura com garrafas plásticas (desenho: Marcio Vieira, 2002).

Essa primeira investida consistia de uma placa retangular de borracha com oito garrafas acopladas e um cinto preso a ela que servia para pendurá-la no pescoço, possibilitando percütir as garrafas. Após alguns testes, aquilo ficou jogado no chão da oficina. Tempos depois, Guido (filho de Marcio Vieira, então com oito anos) pegou aquela montagem,

⁷ As “cascas da Cucaratcha” são placas nas quais são fixadas teclas de cerâmica usadas na cena chamada de “La Cucaratcha”. Nessa cena, na sua parte final, cada ator percüte na placa sustentada nas costas de outro ator, além de cantar e dançar em fila numa coreografia que sugere o andar de uma barata (*la cucaratcha*) - (O Cano; 19’50”/20’50”).

colocou-a em pé e, segurando-a pelo cinto como se fosse uma coleira, disse: “olha pai, meu cachorro Rex!”. E continuou: “olha como ele é ensinado!”, e ordenava: “senta Rex!”, e sentava o cachorro, “deita Rex!”, e ele deitava, “morto!”... e depois iam brincar.

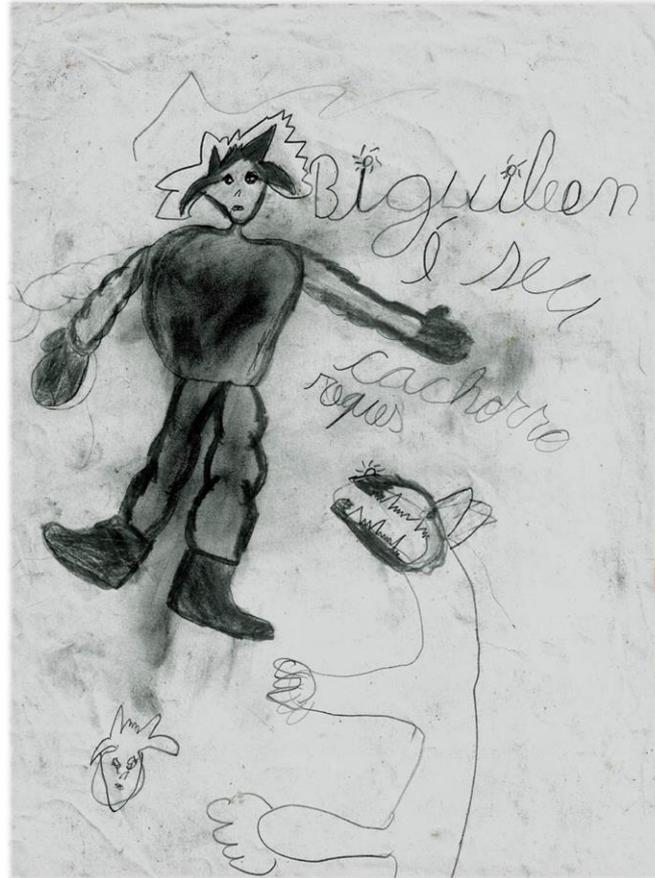


Figura 2: “Biguileen e seu cachorro Reques”: figuras icônicas que povoavam a imaginação de uma criança (desenho: Guido Gunesch, 2000).

Isso mostra que, para ele, também houve uma sugestão: a montagem se mostrou como um cachorro pronto para brincar, e ele acolheu a ideia, possibilitando a agência material recíproca acontecer. “Rex” ficou uns três anos na oficina, envolto nas brincadeiras das crianças; sofreu poucas modificações - ganhou um par de chocalhos como patas (Figura 3) - até ser levado para a sala de ensaios em 2003. Foi o suficiente para ver que uma sugestão acontecia, uma possibilidade, um traço de coisa cênica se apresentava; imediatamente Vieira improvisou uma cabeça - feita com a parte superior de uma garrafa cortada - para aquele boneco, que se tornou um brinquedo recorrente dele e da irmã. Vale lembrar que a imaginação do menino estava, à época, povoada pela imagem de cachorros - seus cadernos escolares estavam repletos de desenhos de heróis e seus cães (Figura 2).



Figura 3: Aspecto do “Rex” quando foi levado para a sala de ensaios em 2003 (foto: Marcio Vieira, 2002).

Na cena em que o Rex aparece pela primeira vez no *Ovo* (2003), logo é perguntado: “qual o nome ‘disso’ aí?” e a resposta vem: “Politereftalato de Etileno, mas pode chamar ele de Pet... Pet é um cachorro ensinado. Quer ver?”; e em seguida é feita a sequência de adestramento inventada pelo Guido - “senta!... deita!... morto!” (Figura 4). O nome usado em cena brinca com o significado da palavra *pet*, em inglês - animal de estimação - e a sigla PET - politereftalato de etileno -, o nome do plástico de que é feita a garrafa (nos países de língua inglesa, o jogo não fazia sentido - passou a ser chamado de “*Plastic*”. Em Cuba, adotou-se o nome comum dados às garrafas plásticas - em sua maioria, verdes e cilíndricas: “Pepino”).



Figura 4: Sequência que mostra como o Pet é um cachorro ensinado: “senta!”, “deita!”, “morto!” (fotos: Marcelo Dischinger, 2005).

Desde que chegou à sala de ensaio, Rex sofreu transformações vindas das linhas criativas. A direção propôs modificar a cabeça feita de garrafa transparente, pois quase não podia ser vista; uma primeira tentativa dotou-a de olhos e orelhas, mas foi descartada por questões técnicas. As tentativas que se seguiram trouxeram mais elementos para o boneco, que, por sua vez, propiciaram mais possibilidades técnicas e dramáticas. As oito patas originais ainda resistiram por um tempo (Figura 5), mas logo restaram apenas quatro, sendo uma delas uma *coisa sonora*: o “Bloudram”. Esse “tambor de sopro” (*blow drum*, em inglês) é resultado da pesquisa sonora com garrafas e produz sons graves e de alturas variadas; funciona ao se percutir e soprar dentro da garrafa através de uma mangueira - a variação de pressão faz variar as notas, o mesmo princípio das garrafas barométricas. Outra *coisa sonora* que compõe o Pet é um reco-reco feito de mangueira plástica - o “Reco-rex” (Figura 6); ele produz o som de latidos e também funciona como instrumento musical na performance de uma música - *Acorda, Maria Bonita* -, ⁸além de ser o “churrasco” - uma coisa cênica que supostamente vai saciar a fome dos personagens.

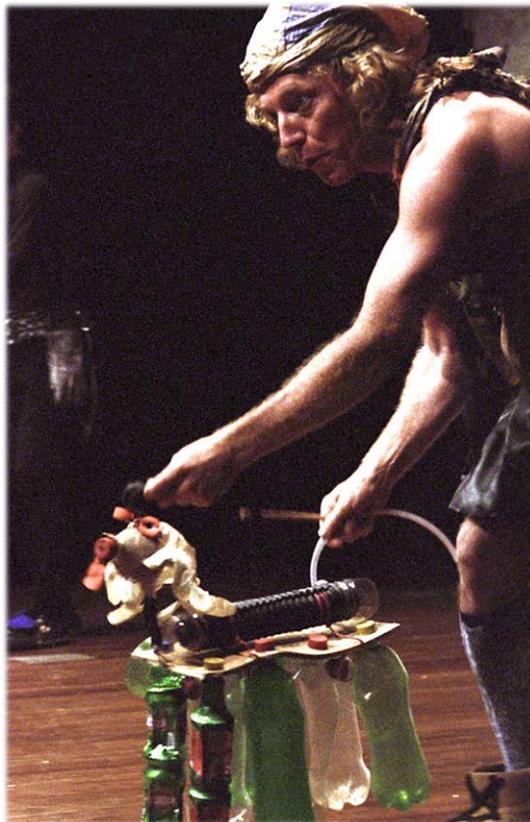


Figura 5: Rex após as primeiras intervenções: a cabeça com olhos e orelhas, mas ainda com oito patas (foto: Ricardo Campos, 2003).

⁸ *Acorda, Maria Bonita* é uma música popular brasileira, composta por Antônio dos Santos, em 1957.

Apesar de ter sua gênese ligada à linha sonora, o Rex chegou ao grupo como uma proposta de objeto cênico - um “boneco” com potencial de animação. Suas primeiras incursões não tinham função de *coisa sonora*, e pouco material dramático fora criado com ele; à cena de adestramento foi acrescentada um trecho da *Marcha Fúnebre*⁹, logo após a ordem de morto, e também a fala que revela seu nome - “Pet”. Rex foi acolhido com entusiasmo pelo grupo, sendo logo adotado por Marcelo Beré, que passou a ser seu “tutor”. Nessa condição, passou a desenvolver as técnicas de animação e foi o responsável por conduzir as transformações pelas quais o Rex passaria.



Figura 6: Pet em cena, sendo usado como *coisa sonora* - o Reco-Rex: um reco-reco acoplado ao seu dorso é usado na cena da “Maria Bonita” (foto: desconhecido, 2006).

Como mencionado, a cabeça do boneco apresentava problemas, a principal delas era a de manipulação. A solução encontrada, ainda na oficina, limitava sua movimentação e, conseqüentemente, a expressividade. Fazê-lo andar também era difícil, pois o Bloudram ainda não havia sido incorporado - a mangueira de soprar, além de simular o rabo do cachorro, serviria, junto à “coleira”, como ponto de sustentação para sua condução. Essas dificuldades técnicas levaram a diretora, Leo Sykes, a dar um ultimato: “caso não se resolvam os problemas, o Rex vai sair do espetáculo”. Isso forçou Beré a procurar ajuda com um grupo especializado em bonecos e teatro de animação: o Giramundo¹⁰. A participação dessa linha foi determinante no evoluir da forma do Rex que, por sua vez, influenciou toda a malha criativa. Tudo começou com a separação do conjunto cabeça/coleira do corpo do boneco. Para isso, foi usada uma

9 A marcha fúnebre inserida (aquela que acompanha procissões de funerais), é um trecho do terceiro movimento da sonata n.º 2 para piano em si bemol menor de Frédéric François Chopin (1810-1849).

10 O grupo Giramundo é um grupo de teatro de bonecos brasileiro, fundado pelo artista plástico Álvaro Apocalypse, Terezinha Veloso e Maria Antonieta Martins, com sede em Belo Horizonte/MG.

grande sacola plástica branca para envolver a cabeça - essa ação, além de sustentar o conjunto, fazia surgir, com as alças da sacola, duas orelhas compridas. Para fixar esse novo conjunto no corpo, usaram-se duas borrachas de látex, e para distribuir a força das borrachas sobre o corpo, acrescentou-se um tubo de plástico corrugado, que a linha sonora usava como instrumento musical - o Reco-rex.

Com esse último acréscimo, Pet adentrou o mundo sonoro, e isso foi um estímulo - uma sugestão - para se agregar novas fontes sonoras a ele. Um desses acréscimos surgiu da seguinte observação: ao acompanhar os homens-urubu na performance da música *Acorda, Maria Bonita*, seu manipulador, o Farrapo, além de raspar o Reco-rex, percutia nas pernas do Pet - função original das garrafas na composição. Isso instigou a linha sonora a propor o Bloudram para aquela função musical - a sugestão foi acolhida e, como foi dito, além trazer um novo timbre para o arranjo musical, acrescentou um rabo com valor estético e funcional (Figura 7).



Figura 7: Pet em cena como *coisa sonora*: agora sendo usado o Bloudram - um tambor de sopra. (foto: Marcelo Dischinger, 2006).

Essa nova conformação permitia ao Pet desenvoltura em suas ações: podia abaixar a cabeça para comer, olhar para cima e para os lados, andar e correr com fluidez. Isso possibilitou interações mais intensas com os outros personagens, que serviram para a construção de sua identidade. O Pet travesso aparece na cena do adestramento quando, após a ordem “morto!”, finge realmente morrer; mas logo “revive” para reclamar sua “lata de comida”, que Mola insiste em retomar. Sua qualidade de personagem trágico começa a ser delineada

nessa interação com o Mola; na disputa pelas “latas”, mostra bravura e determinação no enfrentamento, mas acaba sendo agredido - um chute faz com que voe pelo palco e provoque indignação pela violência. O mesmo Mola é responsável por matá-lo no final do espetáculo e levá-lo ao fogo com intuito de comê-lo. Esta cena - matar e comer o Pet - surgiu no final do processo de criação do *Ovo* (2003), em 2006, quando a peça já estava delineada, e o Pet já havia se tornado um “personagem” - um personagem trágico - que contracenava com os três homens-urubu.

Na medida em que mostrava potencial dramático, a linha da direção passou a explorar as muitas “partes” que compunham o Pet (Figura 8). Assim, como foi feito com as placas cerâmicas na *Cucaratcha*¹¹, ou com os canos na montagem do *Panzão*, o Pet foi desmembrado e suas partes usadas como coisas cênicas. Então, tanto em partes quanto íntegro, o Pet participou de várias cenas, interagindo com personagens e influenciando no evoluir de seus processos e no de outras coisas cênicas e sonoras, ora conduzindo a trama, ora apoiando ações.



Figura 8: Todas as partes do Pet: a placa de borracha com furos para as patas (corpo); o Reco-Rex (o churrasco); o Bloudram; as garrafas (pernas); o conjunto cabeça/coleira/saco plástico (a “alma”) (foto: Fernando Ribeiro, 2019).

¹¹ As placas com teclas de cerâmica da cena *La Cucaratcha* surgiram da proposta da pesquisa sonora para que fossem usadas em uma cena de construção - seriam fixadas no cenário para que os atores colassem as teclas nas placas, como se estivessem cobrindo uma parede. Após determinar que seriam usadas como figurinos percutíveis, foram usadas em mais duas cenas: na primeira, são trazidas para a cena em uma caixa de madeira e, na segunda, montadas nas costas dos atores, seguindo a proposta inicial de serem elementos construtivos (O Cano; 15'15"/20'55").

A primeira função explorada foi a de figurino: quase todas as partes que compõe o Pet são adereços do Farrapo, usados logo na sua apresentação: seu chapéu é feito com o corpo do boneco e duas garrafas, e dentro de uma espécie de avental, feito com o saco plástico que vai sustentar a cabeça, há duas garrafas que vão completar as pernas (Figura 9) (Ovo; 0'40"/01'40").



Figura 9: Farrapo usando várias partes do Pet como figurino: o corpo e duas pernas como chapéu; o saco plástico (alma) como avental, com garrafas dentro (foto: desconhecido, 2005).

Na cena de apresentação do Mola, durante uma “cirurgia” fantástica, retiram do seu ventre o Reco-rex, já com as duas borrachas de fixação - esse conjunto tem o aspecto de uma “lagartixa” e sugere a todos tornar-se uma carne de churrasco (Ovo; 07'40"/08'20"). Para degustar a “iguaria”, Farrapo, enquanto Mola se apresenta para o público, conecta as garrafas que trazia no avental ao chapéu e cria uma “mesa”; o avental serve de “toalha” para o arranjo (Ovo; 08'21/10'20"). Após algumas cenas, a mesa é novamente usada; desta vez para a disputa do “Jogo de Otário” (Figura 10).

Essa cena utiliza uma música, composta ainda na década de 1980 por integrantes do grupo Música-À-tentativas¹², que recupera o ritmo, a melodia e o conteúdo que acompanha um jogo conhecido como “jogo das três tampas”. Nele, um jogador desafia o outro a descobrir em que tampa está escondida uma bolinha, após as três tampas serem movimentadas - em cena, esse jogo acontece sobre a mesa montada pelo Farrapo. Borracha, que joga e perde, ajuda Farrapo a “montar” o Pet, reunindo as partes que faltam e estão espalhadas no palco: o plástico (que foi avental e toalha), a cabeça, a coleira, o Reco-rex e o nariz (do tipo usado por palhaços tradicionais).



Figura 10: Farrapo montando uma “mesa” com o corpo do Pet (foto: Marcelo Dischinger, 2005).

Durante a montagem, uma das “pernas da mesa” é substituída pelo Bloudram - uma fita crepe, já usada numa cena anterior, serve para fixar a cabeça no saco plástico (Ovo; 23’20”/25’20”). Uma vez montado, seguem as já mencionadas cenas da apresentação do Pet e da disputa com o Mola, devido à lata de comida (Ovo; 25’21”/28’15”). Este entrevero com o Pet serve para acentuar a relação entre Mola e as latas que ele usa como coisas cênicas e sonoras durante o espetáculo. Em ato contínuo ao chute, Borracha entra em cena puxando o

¹² Músicas-À-tentativas foi um grupo musical performático que atuou na cena artística de Brasília na década de 1980.

“Burrito”¹³ que, por sua vez, puxa o “Aslata”¹⁴ para dar início à cena da “Maria Bonita”. Nela, entre outras ações, todos tocam, cantam e dançam *Acorda, Maria Bonita*, e o Pet, na função de instrumento musical, tem o Reco-*rex* e o *Bloudram* usados para fazer a parte da percussão.

Depois disso, na cena final do espetáculo, quando os homens-urubu estão em volta de uma fogueira, acontece a cena trágica em que o Pet é morto com uma latada na cabeça e levado ao fogo para ser cozido (Figura 11). Toda essa sequência é permeada por sons inspirados nas primeiras experiências com garrafas plásticas ao fogo - a da “explosão” inclusa¹⁵. Enquanto Mola se aproxima do Pet com a lata, o som provém da percussão em uma garrafa, tampada e com água dentro, levada ao fogo; os sons ficam cada vez mais agudos (pois a água evapora e aumenta a pressão), criando uma tensão que culmina com o golpe fatal.



Figura 11: Pet sendo assado na fogueira (foto: Marcelo Dischinger, 2005).

Quando é constatada a morte do Pet, Mola o carrega até o fogo, desta vez acompanhado por sons que decrescem de altura, provenientes de uma garrafa pressurizada

13 O Burrito é um “marimbau-de-bacia” - um instrumento formado por um arco de berimbau acoplado a uma bacia que serve de amplificador do som - sustentado por quatro “pernas”. Essa *coisa sonora*, além de ter suas partes usadas como figurino e objetos cênicos, torna-se uma forma animada que interage com os personagens.

14 “Aslata” é formada por um carrinho e um conjunto de latas afinadas que são usadas em músicas de cena. Como as outras *coisas sonoras*, tem suas partes usadas em várias situações e constitui uma carroça que é tracionada pelo “Burrito”.

15 A pesquisa sonora que originou as garrafas pressurizadas - o *Bloudram* e o “Baron”, um conjunto de garrafas afinadas - utilizava fogo para esquentar garrafas plásticas, tampadas e com água dentro. À medida que a água evapora, a pressão interna aumenta e, conseqüentemente, a altura musical também. Numa ocasião, uma garrafa explodiu - sem perigo - causando um barulho ao mesmo tempo assustador e interessante, porém difícil de ser repetido. Para utilizá-la em cena, a solução foi substituir a explosão que ocorria no ápice de pressão, quando a nota produzida era muito aguda, por um outro som - no caso um entrechoque de latas - emulando a explosão e provocando o susto.

posta a esvaziar. Uma “alma” se desprende do corpo do Pet - o saco plástico com a cabeça - sinalizando seu fim (Figura 12) (Ovo; 41’00”/42’27”).

Como visto, a trajetória do Pet é peculiar, e a trama feita com sua linha, intrincada. Sua origem na pesquisa sonora não impediu que assumisse, de forma significativa, funções de figurino, cenário e objeto cênico, além de transitar de forma notável no universo do Teatro de Formas Animadas. Como *coisa sonora*, apresenta dois timbres distintos - tambor e reco-reco - que servem para delinear a música *Acorda, Maria Bonita* em dois momentos: uma primeira parte insólita com o Reco-rex, enquanto o marimbau - o “Burrito” - e o Aslata apresentam seus timbres, e uma segunda com o Bloudram, na qual o som do tambor traz ritmo e alegria para a interpretação. Nos preparativos dessa cena, ainda, o Reco-rex reforça o som de latidos do Pet, feitos com vocalização pelo Farrapo. Como figurino, as partes do Pet ajudam a compor a identidade do Farrapo, que se considera o “rei” do lugar - o chapéu, feito com o corpo e garrafas, lembra uma coroa estilizada.



Figura 12: A alma do Pet se desprendendo do corpo após sua morte (foto: Marcelo Dischinger, 2006).

Suas partes tornam-se coisas que, em algumas cenas, apoiam - literalmente, no caso da mesa - ações, e noutras remetem à fome que assola os personagens, no caso do churrasco. Como coisa animada, o Pet é responsável por dar vazão a traços de humanidade: o acolhimento por parte do Farrapo contrasta com a insensibilidade do Mola; isso sem falar na resignação trágica que leva todos a matá-lo para saciar suas fomes. É preciso lembrar, ainda, que esse momento provocou a composição de uma música de cena usando material - cênico e sonoro - oriundo da pesquisa sonora¹⁶. Por fim, para reforçar a importância do Pet na consolidação da trama do *Ovo* (2003), há o fato dele ter se tornado um ícone do trabalho, sendo colocado em cartazes e materiais de divulgação da peça (Figura 13).



Figura 13: Cartaz da peça *Ovo* (2003) tendo Pet como motivo gráfico.

¹⁶ A cena em que o Pet é morto com uma "latada" é acompanhada por uma música de cena com dois movimentos. O primeiro, que eleva a tensão que antecede o golpe final, é composto por um glissando ascendente - a altura do som cresce com o aquecimento da garrafa plástica -, e o segundo, após o barulho do golpe feito com a lata que atinge o Pet, por um glissando descendente, consequência do esvaziar de uma garrafa plástica pressurizada, trazendo um relaxamento de consternação pelo ocorrido (*Ovo*; 40'45"/41'48").

A Coisa Sonora em cena

Trazer uma *coisa sonora* para cena dilata as possibilidades expressivas. Sua capacidade de transitar como som e imagem permite aproximar esses sentidos e suas potências individuais. A narrativa apresentada é um caso singular, peculiar a um grupo com processo de criação também peculiar. O objetivo, porém, foi mostrar a criação de uma *coisa sonora* e como ela pode afetar o processo criativo que participa, e que também afeta a sua própria constituição. Essa investigação teórica de uma pesquisa artística teve como fruto identificar um sinal, algo que estava em cena, mas não tinha nome. E com um nome vêm qualidades, caminhos e possibilidade de perceber a coisa ainda por acontecer. Isso amplia o leque de opções do agir, traz o poder de se antecipar e seguir com mais autonomia o fluxo criativo - o criar é resultado do fazer e perceber o fazer, ação e percepção (Ingold, 2015).

Ainda tratando do singular, a *coisa sonora* apresentada - e tantas outras criadas pelo Udigrudi - estão envoltas em técnicas e processos usados pelo grupo: uma pesquisa sonora intensa, a aplicação do princípio da metamorfose imaginativa e o uso da técnica de explorar de maneira intensiva as coisas que estão em cena. Mas isso mostra apenas qualidades do singular; uma *coisa sonora* não prescinde dessas capacidades para existir, pelo contrário. O que deve estar presente é a pesquisa artística, inexorável para a Arte. E nesse sentido, a pesquisa teórica tem o condão de estabelecer no artista um diálogo entre formas de pensar seu trabalho, criando subsídios que o orientem junto às instâncias criativas.

Para contextualizar essa afirmação, há um fato que vivenciamos ao acompanhar uma prática cênica¹⁷. Num primeiro momento, foram distribuídas folhas de papel de rascunho A4 para que todos investigassem possibilidades sonoras e encontrassem pelo menos três sons diferentes naquele material. O resultado foi uma grande variedade de sons apresentados individualmente, seguidos de uma conversa sobre suas qualidades sonoras. Depois, foi proposto que, em grupo, criassem uma pequena cena usando as folhas de papel como objeto cênico, aproveitando as sonoridades encontradas na pesquisa anterior - ou seja, criando *coisas sonoras*. O resultado foi surpreendente. Uma sala de cirurgias foi apresentada, com corações pulsando, aparelhos funcionando, máscaras protegendo; noutra, um acidente amassou e

17 Aula ministrada pelo professor César Lignelli em uma aula da matéria de graduação no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) - *Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea I*.

rasgou papéis. Em todas as cenas foi possível constatar *coisas sonoras* potencializando expressões e revestidas de criatividade.

Com esse exemplo é possível ponderar que, ainda que um conhecimento avançado de acústica, música e manufatura sejam importantes para resultados, uma prática primária é fundamental para implementar o uso de *coisas sonoras*: a investigação. Associada à disposição de criar, de usar a imaginação, de permitir à fantasia engendrar histórias, a pesquisa de possibilidades sonoras que qualquer material possa oferecer é condição para o êxito de empreitadas similares. Substituir a folha de papel por uma lata, uma garrafa, um livro, um copo d'água, ou qualquer outra coisa que possa soar, vai apenas trocar a qualidade do som e a forma tangível - o veículo da imaginação -, o que move a roda das possibilidades. Porém, com pesquisa e perspectiva criativa, coisas vão acontecer.

Ainda que existam tentativas de incluir outros sentidos na trama teatral - olfato, paladar e tato -, a cena teatral acontece principalmente por meio de som e imagem (Camargo, 2001). A *coisa sonora* perpassa essas duas instâncias: enquanto música de cena, sonoplastia ou vocalização de formas animadas, pode estar revestida como cenário, figurino ou outros adereços cênicos. Essa capacidade única permite à *coisa sonora* estabelecer diálogos entre sons e imagens, trazendo o inusitado para a ação.

Ao convidar uma *coisa sonora* para um processo de criação, alguns acontecimentos podem precipitar: produzir sons e atuar é um desafio para quem performa. Um desafio que exige certo grau de destreza - a atenção tende a se fragmentar - cabendo a quem atua dominar a arte da dissociação. Outro fator diz respeito ao processo criativo: ainda que a participação possa ser discreta, a *coisa sonora*, devido a sua porosidade relacional, pode sugerir caminhos outros, ser um agente de transformação radical - no caso relatado, uma coisa que quase foi descartada tornou-se elemento fundamental na trama.

Após apresentar o percurso conceitual de *coisa sonora* e o protagonismo do Rex, a ideia é que esse conceito possa ser útil principalmente na pesquisa artística: seja ao identificar uma manifestação incipiente e potencializar seus efeitos ou ao convocar uma *coisa sonora* para um processo criativo. Todas essas ações passam por compreender a *coisa sonora* em si. E com essas práticas, vão surgindo mais possibilidades de ampliar esse conceito, contribuindo para a produção sonora em cena, com percursos pedagógicos, estéticos e também com a formação de artistas. Fica o convite.

Referências

- CAMARGO, Roberto Gill. **Som em Cena**. São Paulo: TCM, 2001.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix, **O que é filosofia**. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Editora 34, São Paulo. 2010.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia vol 1**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Editora 34. São Paulo. 1995a.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia vol 2**. Trad. Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Editora 34. São Paulo. 1995b.
- FLECK, Ludwik. **Gênese e desenvolvimento de um fato científico**. Trad. Georg Otte e Mariana Camilo de Oliveira. Belo Horizonte. Fabrefactum. 2010.
- FREGTMAN, Carlos D., **O Tao da Música**. Trad. Priscilla Barrak Ermel. São Paulo/SP. Editora Pensamento Ltda. 1986.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. Trad. Fábio Creder. Petrópolis/RJ: Ed. Vozes. 2015
- INGOLD, Tim. **Trazendo As Coisas De Volta À Vida: Emaranhados Criativos Num Mundo De Materiais**. Revista Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, pp. 25-44, jan./jun. 2012.
- KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. Trad. Beatriz Vianna Boeira e Néelson Boeira. Ed 1, São Paulo: Perspectiva, 2017
- LATOURETTE, Bruno. **Reagregando o social**. Bauru, SP: EDUSC/ Salvador, BA: EDUFBA. 2012
- MAIA, Carlo Alvarez. **Agência material recíproca: uma ecologia para os estudos de ciência**. Revista História, Ciências e Saúde. Manguinhos/ Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, abr-jun, pp.447-464. 2017.
- O Cano (tube) Udigrudi circo teatro**. YouTube, 29/12/2012 (a). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1Uq0RGpgiK8&t=2471s>. Acesso em 09/06/2019.
- Ovo - Udigrudi circi teatro**. YouTube, 29/12/2012 (b). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JWA6vID9LTw&t=1495s>. Acesso em 09/06/2019.
- PORTO, Luciano. **O Grude**. VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes. Brasília/DF, v. 5, n. 2, pp. 124-128, 2006.

SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. Ed. UNESP, São Paulo. 2001.

SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido Pensante*. Trad. Marisa Trench Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. Ed UNESP, São Paulo. 2011.

STEIL, Carlos Alberto e CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. *Epistemologias Ecológicas: delimitando um conceito*. Revista Mana, v. 1, n. 20, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132014000100006. Acessado em 07/12/2017.

SYKES, Leo. *Construindo uma dramaturgia sensorial*. VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes. Brasília/DF, v. 5, n. 2, pp. 133-138, 2006.

VILLAR, Fernando Pinheiro. *Udigrudi: seis apontamentos curtos sobre vinte e cinco anos insistencialistas*. VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes. Brasília/DF, v. 5, n. 2, pp. 122-124, 2006.

Artigo recebido em 15/09/2020 e aprovado em 13/11/2020.

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

ⁱ Marcio Gonçalves Vieira - artista pesquisador, criador de instrumentos musicais, músico e performer. Mestre em Artes Cênicas (2019) pela Universidade de Brasília (UnB) e graduado em Engenharia Elétrica (1985) pela UnB. Integrante do grupo de circo teatro Udigrudi e coautor do projeto Diversom, um parque de diversões sonoro. mcohvieira@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9187819048223620>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8288-8650>

ⁱⁱ 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

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

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



Fulaninho

Marcos Machado Chavesⁱ

Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasilⁱⁱ

Resumo - Fulaninho

Portfólio da obra teatral-musical "Fulaninho" (2018).

Palavras-chave: Teatro. Música. Espetáculo. Portfólio. Registro.

Abstract - Fulaninho

Portfolio of the theatrical-musical work "Fulaninho" (2018).

Keywords: Theatre. Music. Show. Portfolio. Record.

Resumen - Fulaninho

Portafolio de la obra teatral-musical "Fulaninho" (2018).

Palabras clave: Teatro. Música. Espectáculo. Portafolio. Registro.



MARKUS CHAVES E

FULANINHO

DIREÇÃO
DANIEL COLIN



LINKS E MÍDIAS

ESPETÁCULO TEATRAL-MUSICAL

FULANINHO

TEASER:

<https://youtu.be/SEv3sKoZYi8> 

FOTOS (ARQUIVOS EM ALTA E OUTRAS OPÇÕES NO LINK):

https://drive.google.com/open?id=1-VAwOWXdf_i3ZVIEBzNH3X-OGSsOZQA



FICHA TÉCNICA

ATUAÇÃO

Markus Chaves*

DIREÇÃO E DRAMATURGIA

Daniel Colin*

DIREÇÃO MUSICAL

Junior Souza* e
Markus Chaves

AUDIOVISUAL

Albano Pimenta

ILUMINAÇÃO

João Marcos Dadico*
ou Cadu Modesto

FIGURINO E MAQUIAGEM

Ju Tonin

DESIGN GRÁFICO

Tig Vieira

FOTOGRAFIA

Marcos Marin

PRODUÇÃO

Markus Chaves

COREOGRAFIA

Társila Bonelli

*pessoas/integrantes (4)
para viagem/circulação

SINOPSE

Fulaninho é um sujeito extremamente peculiar, mas ao mesmo tempo muito parecido com qualquer um de nós. Avesso a interações sociais com outros sujeitos, Fulaninho é um maestro, um cantor, um músico multi-instrumentista que se vê forçado a apresentar suas novas canções a um público ávido por sua presença, em uma performance autointitulada como um "show-teatro", ou melhor, um "shoatro de um conjunto musical de um homem só". Através de algumas situações em que se coloca sempre em conflito consigo mesmo, Fulaninho vai desvelando uma realidade tragicômica muito comum em nossa contemporaneidade, o receio de encarar o mundo "lá fora" e lidar com as pessoas. O espetáculo solo alterna músicas cantadas ao vivo com cenas de humor, tudo devidamente amparado por aparatos tecnológicos que por vezes multiplicam Fulaninho em cena, criando seu porto seguro na ilusão. Iludidamente que engana a si, sem dó, esperando o sol... Mas esta chuva não quer passar.

Duração do espetáculo: 50 a 60 minutos

Classificação: Recomendado para maiores de 10 anos*

*A produção não coloca "Livre" porque algumas músicas/cenas enfatizam a solidão ou a angústia da personagem, o que na tabela sugerida pelo Ministério da Justiça aparece o tema na faixa de classificação como "recomendado para maiores de 10 anos". Todavia, crianças com suas mães e pais já assistiram "Fulaninho" e o retorno foi muito positivo, a produção também não vê problemas em ter crianças (de qualquer idade) acompanhadas de seus pais na plateia, mesmo que a obra esteja na categoria de "teatro adulto".

CURRÍCULO DO ESPETÁCULO

ESPETÁCULO
TEATRAL-MUSICAL

FULANINHO



Fulaninho é uma obra “douradense-porto-alegrense”, que estreou no dia 12 de setembro de 2018 no Teatro Municipal de Dourados/MS. Com direção de Daniel Colin, também diretor do Teatro Sarcástico de Porto Alegre, e atuação de Markus Chaves (Marcos Chaves) num processo de criação em Dourados, Fulaninho é um monólogo musical tragicômico projetado por Chaves em diálogo com sua trajetória artística – na ocasião de seus 25 anos de carreira. Markus quis revisitar composições e versões suas feitas para trilhas sonoras teatrais de trabalhos passados, resgatar atuações e também inspirações; essa pesquisa se potencializou com algumas canções – três músicas que são a alma de Fulaninho: a música de mesmo nome (Fulaninho) dos Cow Bees (banda alternativa gaúcha composta por Cláu Paranhos e Beto Chedid); “Advertência” de Nico Nicolaiewsky e “Do amor só carregos os sonhos” de Markus Chaves elaborada para a Cia. Avatz de Dourados em 2013. De um lado Cow Bees e Nico Nicolaiewsky puxam as referências gaúchas de Chaves, Cow Bees com seu maravilhoso álbum “Astros Imaginários”, e Nico sendo Nico – um dos grandes artistas musicais-teatrais que marcaram nosso Brasil, não apenas por sua performance em “Tangos e Tragédias”, mas também por suas composições que são um presente eterno para todos nós. De outro lado, as experiências de Chaves em solo sul-mato-grossense resgatam, para a peça, parte da trilha feita para o espetáculo “Nada a declarar a não ser que chove” da Cia. Avatz. Todas essas interações acrescidas de novas experimentações, sobretudo com música e tecnologia abrindo a um repertório diversificado, resultam num (como diria o personagem Fulaninho) “shoatro”, **um show-teatro de um conjunto musical de um homem só**. A tragicomédia está posta quando percebe-se que Fulaninho é um músico que não tem muitas habilidades para as relações sociais. É como diz outra música dos Cow Bees que também está presente na obra, a canção “Ou não?” que pode retratar o personagem: *“Quero fugir, ir embora dessa vida senil, vou acordar de pijama, sair pelo sol e voltar pra cama”*.



MARKUS CHAVES

MARCOS MACHADO CHAVES
ATOR E DIRETOR MUSICAL

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



SOBRE:

Markus Chaves é artista prático (híbrido teatral-musical) desde 1993, a estreia da obra "Fulaninho" marcou o registro de 25 anos de sua carreira (2018). Possui Graduação em Música pela UFPel (2006); Especialização em Encenação Teatral pela FURB (2009); Mestrado em Artes Cênicas pela UFRGS (2011) e Doutorado em Teatro pela UDESC (2016). É docente do curso de Artes Cênicas da UFGD – na área de "Música e Cena". Artista com registro profissional (DRT-RS 7611 e 982) nas funções de ator, diretor, sonoplasta, operador e técnico de som. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, preparação musical/vocal, música de cena e trilha sonora.

TRABALHOS ARTÍSTICOS RECENTES:

Pela **Cia. Última Hora** (Dourados-MS) como ator ou diretor: **Uma Sombra na Escuridão** (2019), **Meu mano humano** (2017), **Fragmentos de corpos urbanos** (2016),- **Tristão e Isolda** (2014); criação musical na obra **Nada a acrescentar a não ser que chove** (2013) da Cia. Avatz (Dourados-MS); trilha sonora em **O monstro de olhos verdes** (2013) e atuação na obra **Landell de Moura** (2012) da Cia. Face & Carretos (Porto Alegre-RS); direção pelo Grupo Farsa (Porto Alegre-RS) no espetáculo para crianças **Fábulas em 4 tempos ou o fabuloso La Fontaine** (2012); trilha sonora em **Nossa vida não vale um chevrolet** (2012) com direção de Adriane Mottola (Porto Alegre-RS); atuação dirigida por Zé Adão Barbosa e Marcelo Delacroix na capital gaúcha em **A arca de Noé** (2011); atuação e trilha no Grupo Farsa (Porto Alegre-RS) em **Tartufo** (2011) e **O avaro** (2009), dentre outros.

TRAJETÓRIA DE FULANINHO

2018

12/09 | Teatro Municipal de Dourados (Dourados/MS)

13/09 | Teatro Municipal de Dourados (Dourados/MS)

14/09 | Teatro Municipal de Dourados (Dourados/MS)

15/09 | Teatro Municipal de Dourados (Dourados/MS)

2019

04/04 | Casulo Espaço de Cultura e Arte (Dourados/MS)
[Pocket Show] no I Encontro Vocalidade & Cena

29/08 | Porto Iracema das Artes (Fortaleza/CE)
[Em Fragmentos] no IX Seminário A Voz e A Cena

31/10 | SESC Cultura MS (Campo Grande/MS)

01/11 | SESC Cultura MS (Campo Grande/MS)



MATERIAIS DE DIVULGAÇÃO

PUBLICIDADE E IMPRENSA
(PRIMEIRA TEMPORADA)

Cartaz

MARKUS CHAVES É DIREÇÃO DANIEL COLIN

FULANINHO

TEATRO MUNICIPAL DE BOURADOS (PARQUE DOS IPÊS) | INÍCIO: 20H

INGRESSOS APENAS NA BILHETERIA DO TEATRO (ABERTA 1 HORA ANTES DO ESPETÁCULO)

R\$ 16,00 INTEIRA R\$ 8,00 MEIA
PESSOAS ACIMA DE 60 ANOS, PROFESSORES E ESTUDANTES (MEDIANTE COMPROVAÇÃO)

12 A 15 SETEMBRO 2018

APOIO: espaço de cultura e arte casulo

NAC Núcleo de Artes Cênicas

THE 49

Demais artes gráficas (banners, programas, etc.) e materiais podem ser solicitados a

Contato/Produção: Markus Chaves (Marcos Chaves)

Tel/whats (67) 98183-1230 | chavesmarkus@gmail.com

[facebook.com/chavesmarkus](https://www.facebook.com/chavesmarkus) | Instagram: @marcos.chaves

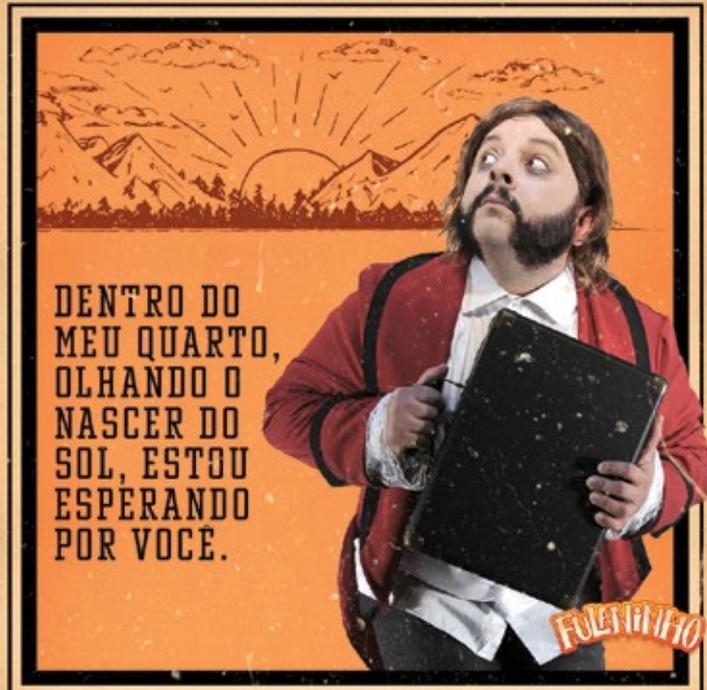
VOCE JA SONHOU
ACORDAR NO MEIO
DAS NUUVENS? E
SOPRAR ESSAS
NUUVENS
CARREGADAS DE
CHUVAS E TROVOES
PRA BEM LONGE?



NÃO POSSO
ESQUECER
QUE DEPOIS
DA CHUVA
VEM O SOL.



DENTRO DO
MEU QUARTO,
OLHANDO O
NASCER DO
SOL, ESTOU
ESPERANDO
POR VOCE.



VOCE JA VIU UM
MAESTRO ROADIE?



Mídias impulsionadas separadamente em rede social (Facebook) pela página: facebook.com/chavesmarkus

Matéria impressa no Jornal O Progresso (Dourados/MS) em 11/09/2018
Link para versão digital:

<http://www.progresso.com.br/variedades/fulaninho-estrela-amanha-em-dourados/364588/>



Matéria online no Douranews (Dourados/MS) em 27/08/2018:

<http://www.douranews.com.br/index.php/entretenimento/item/116502-esppectaculo-teatro-musical-fulaninho-estrela-dia-12-em-dourados>

Matéria online no MS na mídia (Campo Grande/MS) em 13/09/2018

<https://msnamidia.com.br/2018/09/13/esppectaculo-fulaninho-vai-ate-domingo-no-teatro-municipal-dourados/>

Matéria impressa e online no Jornal O Progresso (Dourados/MS) divulgando montagem do espetáculo e seleção de profissionais em 07/02/2018

<http://www.progresso.com.br/variedades/bebes-e-criancas/projeto-seleciona-profissionais-em-dourados/328607/>



Espectáculo
FULANINHO
Dias 31/10 e 01/11 às 20h

Entrada: Grátis

Sala de música
Capacidade:
80 pessoas

10

Fundação MS
em parceria com

sesc

VENHA PRESTIGIAR ESSE ESPETÁCULO!

FULANINHO

EM FRAGMENTOS

AGOSTO/2019 EM
FORTALEZA/CE



... MELHOR E QUANDO CABE NO BOLSO

FULANINHO

Pocket Show [demo]

04 ABR/20H
2019
CASULO
ESPACO DE ARTE
E CULTURA




HOT POCKET

DELICIOSO E RAPIDO!

DEMOSTRAÇÃO AO VIVO!

NOVO MODO
NOVA
X-T

MODELO

FULANINHO

1 Encontro
Vocalidade & Cena
Poéticas Vocais, Corpo,
Música e Sociedade

De 03 a 06 de abril de 2019
Local: Casulo | Dourados, MS

quinta 04abr | 20h

apresentação artística



Fulaninho Pocket Show (Demo)
Com Markus Chaves (Dourados, MS)

Fulaninho é um "shoatro", um "show-teatro" de um conjunto musical de um homem só. A tragicomédia está posta quando percebe-se que Fulaninho é um músico com poucas habilidades para as relações sociais. Neste "pocket", uma demonstração de como surgiu a obra. Direção de Daniel Colin.

Organização/Apoi:

Vocalidade & Cena

INAC - Instituto Nacional de Arte e Cultura

FACALE - Faculdade de Artes e Letras

PIBID ARTE UFMG

casulo

inscrições e informações: www.facebook.com/encontrovoc

ADENDO / CRÍTICA

OPINIÃO ESCRITA PELA PSICÓLOGA CLÍNICA ISABEL TOLEDO

(setembro/2018)

Disponível em <http://marcoschaves.blogspot.com/2018/08/estreia-fulaninho.html>

UMA ESQUIZOANALISTA VAI AO TEATRO: O ENCONTRO COM “FULANINHO”

“Fulaninho”, com direção de Daniel Colin e atuação de Markus Chaves, é uma peça híbrida: um show-teatro. Mas essa é apenas a primeira de suas múltiplas fronteiras. No palco, encontro um ator-cantor-multi-instrumentista. Na plateia, fico emocionada desde a primeira até a última canção. Fulaninho faz rir e faz chorar. Ele me levou por seus sonhos e covardias. “A potência da arte é afirmar o falso”, diz Nietzsche. É aí que “Fulaninho” explora mais uma fronteira: arte e vida se misturam, verdade e mentira são indiscerníveis na complexa constituição desse personagem encantador. Sua humanidade se expressa em seu desejo de ser um grande astro num grandioso show. De dentro de sua casa, de dentro de sua cabeça sai para o palco suas aspirações e medos. Sua mais dura fronteira: o medo. Mas, ele faz de sua limitação sua criação. Fulaninho cria “um conjunto musical de um homem só”. Essa fronteira, se patologizada, vira esquizofrenia. Na arte ou no devir-criança, vira a potência de um ator-cantor-músico compondo canções e amigos imaginários. Markus Chaves mostra uma maestria como ator, de maneira leve, que beira a perfeição. Cada personagem, atuado pelo mesmo ator, mostra a farsa do indivíduo. Indiviso jamais! Há no Eu muitos Outros. Em seu delírio alucinatório, ele não está só. “Fulaninho” apresenta uma solidão fragmentada por um processo esquizo criativo. Deleuze diz que “o esquizo” é aquele que escapa, que traça as linhas de fuga da clausura do Eu. O esquizo é o criador de sua existência como obra de arte. Só há possibilidade de (re)invenção de si com linhas esquizos (de)compondo a subjetividade. Fulaninho traz esse processo para o palco, no show-teatro tragi-cômico, explorando múltiplas fronteiras de questões difíceis do humano: o que fazer com sua solidão? O que fazer com seu medo? O que fazer com seus desejos? Uma esquizoanalista vai ao teatro e deixa a psicologia patologizante da existência bem longe de sua sensibilidade. Talvez, a sociedade precise mudar o olhar para seus Fulaninhos. Deixar de aspirar classificá-los, diagnosticá-los, medicalizá-los, adaptá-los a um ideal capitalístico e poder aprender com eles a arte da criação a partir de suas dores. Viviane Mosé diz, no livro “O homem que sabe”, que o teatro trágico grego foi criado para que o ser humano pudesse encarar seu sofrimento de frente. “Fulaninho” possibilitou a esta esquizoanalista aspirante à atriz, que nunca conseguiu enfrentar uma plateia e apresentar uma peça, que ela nunca esteve só. Mesmo os grandes artistas, como Markus Chaves-Fulaninho, carregam, na multi-solidão de si mesmos, as maiores fraquezas humanas. No encontro com Fulaninho, não estamos sós!

Isabel Toledo - Psicóloga Clínica





**DRAMATURGIA DO
ESPETÁCULO TEATRAL-MUSICAL
FULANINHO**

FULANINHO

UM SHOW DE UM CONJUNTO MUSICAL DE UM HOMEM SÓ

Dramaturgia: Daniel Colin

Enquanto o público, podemos perceber Fulaninho arrumando seu espaço, organizando seu material. Aos poucos ele vai também se figurinando para realizar o show. Assim que toda a plateia tiver se acomodado, Fulaninho vai até o teclado e começa a tocar a primeira canção.

CENA 1 - "Fulaninho" (CowBees)

Gravação de algumas bases da canção até a apresentação final da música com todos os instrumentos gravados.

*Mas que engraçado, o Fulaninho
Como é perfeito, engomadinho
Não sai de casa sem guarda-chuva
Chapéu, gravata, polaina e luva
Como ele é limpo e perfumado
Até parece um enlatado
Como ele fala tão erudito
Até parece que eu acredito
Quando anoitece ele olha em volta
Então percebe sua derrota
Porque no fundo do coração
Nunca se viu a perfeição
Quando ele despe a fantasia
É tanta falta de alegria
Na solidão sem teatro algum
Ele entende que é só mais um*

CENA 2 - ALTER EGO

Ao final da canção "Fulaninho", a personagem se levanta, agradece ao público e profere a frase:

FUL: Eu sou um conjunto musical!

EGO (Aparece em vídeo, interrompendo-o): Não, não, não, não! Desculpe interromper, mas não é mesmo!

FUL: Posso dizer que sou já que toquei todos os instrumentos da última música... Sozinho!

EGO: Vamos ver o verbete aqui... (O significado aparece escrito na tela) Conjunto musical: "Agrupamento músico de número de componentes e formação instrumental variada", viu? Um conjunto pressupõe uma reunião de pessoas.

FUL: Acho que é uma definição um pouco... limitada...

EGO: Como assim?

FUL: Não poderia ser um conjunto de múltiplos

eus reunidos? Por exemplo? Sabe? Com a tecnologia...

EGO: Aí me pegou! Questão complexa...

FUL: Viu?

EGO (cochichando): Não seria melhor convidar uma ou duas pessoas, pelo menos, pra dar uma encorpada no negócio?

FUL: É que... Eu prefiro ficar sozinho...

EGO: De novo esse assunto! Não adianta fugir! Em algum momento você vai ter que encarar as pessoas...

FUL: Prefiro não...

EGO: E quando tiver que mostrar essas músicas pro mundo? Quando for apresentar pro público, por exemplo... Um show ao vivo precisa da presença! Uma hora você vai ter que sair.

FUL: Eu sei. Mas você viu como andam as coisas lá fora?

EGO: Lá vem ele...

FUL: Já falamos sobre isso.

EGO: Disco arranhado!

FUL: Tá faltando amor lá fora!

(Aparece um pequeno trecho dublado do filme "Moulin Rouge")

FUL: Agora deu pra citar "Moulin Rouge"?

EGO: Tá, parei! Não faço de novo.

FUL: Pode ir, tenho que praticar as músicas.

EGO: Música pra quem?

FUL: Tchau! Boa noite!

EGO: Lá vai ele sozinho de novo. Que chato!

FUL: Eu sei que minha vida é um filme tristemente chato...

EGO (Cantando): *But the film is a saddening bore*

FUL: Ah, não... Lá vem o deboche!

EGO: *For she's lived it ten times or more*

FUL: Você disse que ia parar com isso!

EGO: *She could spit in the eyes of fools*

FUL: Não faz o Pablo!

EGO: *As they ask her to focus on*

FUL: Isso não é o "Qual é a Música"!

EGO (dublado no vídeo maquiado e figurinado como Pablo do "Qual é a música?"): *Sailors fighting in the dance hall. / Oh man! / Look at those cavemen go / It's the freakiest show / Take a look at the lawman / Beating up the wrong guy / Oh man! / Wonder if he'll ever know / He's in the best selling show / Is there life on Mars?*

(Enquanto o refrão é dublado de forma exagerada no vídeo, em primeiro plano, os créditos do

espetáculo aparecem na tela. Indignado, Fulaninho articula uma pretensa saída de casa. Prepara-se: coloca polainas, luvas e pega seu guarda-chuva. No entanto, um alto som de trovão o impede de sair. Chove.)

CENA 3 - "Do Amor Só Carrego os Sonhos" (Markus Chaves)

Um apresentador empolado, inspirado em Les Luthiers, apresenta Fulaninho, que surge muito empolgado em cena. Fulaninho conversa com seus fãs. Ensina-os a cantarem o refrão da próxima música. Chove. Na tela, vemos a legendagem da letra da canção.

*Tem dias que a chuva me faz pensar
Que somos feitos pra escorrer
Feito cachoeira que deságua sem doer, sem você
Eu choro a chuva que molha o seu corpo
No frio do inverno que dura um ano
E te encontro, me despeço se te chamo, se te amo
Do amor só carrego os sonhos (2x)
Ah, como eu queria poder escrever
Mil canções pra você
Sair nessa chuva, como um louco, pra te ver, pra te ter
E assim encontrar refúgio
Da tormenta que não cessa
Se um dia o sol chegar
Que me acorde, e me faça encontrar
O que não conheci*

CENA 4 - "Advertência" (Nico Nicolaiewski)

Fulaninho chama uma grande amiga para cantar a próxima canção com ele: Tasha. Ela aparece em vídeo por streaming e conversa com todos. Eles fazem um dueto da música de Nico Nicolaiewski. Ao final, Tasha se despede e solicita que Fulaninho cante a canção "Amar pelos Dois"

*Se você quer sinceridade
Fique longe das canções
Pois aqui nada é de verdade
Nem o amor nem as paixões
A gente não sabe de nada
A gente só sabe cantar
A gente é como todo mundo
Que sonha no fundo em ser um pop-star
A gente não sabe de nada
A gente só sabe fingir
A gente finge que sabe
Mas não é verdade que a gente só sabe mentir*

CENA 5 - "Amar pelos Dois" (Salvador Sobral)

Tudo escurece e se ilumina apenas um foco sobre o microfone lateral. Nesta luz, surge Fulaninho, figurinado de Salvador Sobral, tentando reproduzir seus trejeitos. Canta a canção.

*Se um dia alguém perguntar por mim
Diz que vivi para te amar
Antes de ti, só existi
Cansado e sem nada para dar
Meu bem, ouve as minhas preces
Peço que regresse, que me voltes a querer
Eu sei que não se ama sozinho
Talvez, devagarinho, possas voltar a aprender
Meu bem, ouve as minhas preces
Peço que regresse, que me voltes a querer
Eu sei que não se ama sozinho
Talvez, devagarinho, possas voltar a aprender
Se o teu coração não quiser ceder
Não sentir paixão, não quiser sofrer
Sei fazer planos do que virá depois
O meu coração pode amar pelos dois*

CENA 6 - FÃS

Fulaninho fica sozinho no palco.

FUL (visivelmente nervoso): Bem... Para mim é realmente uma felicidade imensa ter vocês aqui!... Desculpem... Fico um pouco nervoso de falar em público... Mas ver vocês aqui só me confirma a grandiosidade do sucesso que minhas músicas têm obtido junto a vocês, meus fãs queridos... Sem vocês eu não seria ninguém! Quer dizer... Seria "alguém" – evidente! - mas "ninguém" em reconhecimento, mesmo ainda sendo "alguém"... Bem... Como retribuição, decidi abrir um pouco da minha vida com vocês... Mas bem pouco, já aviso! Bem pouquinho mesmo... Assim... Nada muito comprometedor... Porque afinal de contas preciso me preservar da perseguição da mídia e dos paparazzi... Podemos começar? Quem sabe não iniciamos este bate-papo amistoso com uma pergunta dos fãs?... Alguém gostaria de fazer... O SENHOR! O senhor de camiseta laranja... É: o senhor mesmo! Tudo bom? Gostaria de colocar alguma questão?

H1: Boa noite! Boa noite a todos e todas! Obrigado por ter me escolhido! Mal posso acreditar que estou aqui esta noite, em sua presença! Sou seu fã há muitos anos e posso assegurar que sei todas as suas músicas de cor!

FUL (empolgando-se, lisonjeado): Nossa! Que

honra! Muito obrigado! E qual sua questão?

H1: Eu particularmente acredito que você é um grande instrumentista e um cantor muito habilidoso! É impressionante! Não há nada de amador! Você é muito profissional! Eu posso assegurar que acompanho muitos e muitas artistas desse Brasil imenso e posso atestar que você não deixa nada a desejar a nenhum deles! Não há nada de amador aqui, meu rapaz!

FUL: Uau! Que prazer! Mas e a questão?

H1: Penso particularmente que podemos considerar você como o grande artista da música contemporânea brasileira, quiçá do mundo! Inclusive tatuei seu rosto aqui nas minhas costas. Gostaria de ver?

FUL: Aaahhh... Que maravilha... Talvez mais tarde... Questão?

H1: Não tenho nenhuma. Só queria elogiar mesmo...

FUL: Ok... ok... Muito obrigado pela participação... Então vou passar o microfone para o rapaz ali de camiseta cor-de-rosa. Boa noite! Qual sua pergunta? Você tem pelo menos uma pergunta, certo?

H2: Com certeza! Minha dúvida é bastante objetiva: quais são as tuas inspirações para compor uma canção? Era isso! Simples e certo! Não sou de ficar me estendendo. Obrigado! Sou seu fã número 1!

H1 (com desdém): Não vejo tatuagem alguma nas suas costas, meu rapaz...

FUL: Ok, senhores, por favor, sem discussões... Posso ser o ídolo de todos... Mas respondendo a sua provocação: eu normalmente me deixo levar pelas coisas e sentimentos que me perpassam no momento da criação...

H2: Que coisas? Que sentimentos?

FUL: Bem... os sentimentos que... podem estar me atravessando... no momento em que... por exemplo, nessa próxima turnê de shows...

H2: Turnê de shows?! Em quais lugares você vai tocar?

FUL: Primeiramente, Nova Iorque. Em seguida, Nova Petrópolis. Depois: Nova Iguaçu, Nova Bréscia, Nova Zelândia e todas as outras "Novas"... Quando toco nestes lugares, sinto as palavras preencherem minhas ideias e...

H2: Quais ideias? Essas palavras conseguem traduzir essas ideias? Ou as letras saem incompletas? Tenho muito interesse em saber!

FUL: Ideias sobre o mundo! Sobre o mundo, sobre a vida, sobre o amor... Em sobre como

está faltando amor lá fora...

H2: Seria uma obsessão por amor? Seria?

FUL: Olha... posso dizer que o mundo...

H2: Você se sente ameaçado pelo mundo lá fora? Tem medo de sair? Por quê? Não te faz falta a presença de outras pessoas?

FUL: É... Quem sabe não ouvimos as perguntas de outro cidadão... Alguém?

H2: Acha que o amor é a solução? Mas como amar sozinho?

FUL: Mais alguém?! Ah! O senhor de camiseta... que cor é essa?

H3 (chorando): É marrom... Ou verde... Não sei ao certo...

FUL: Ah, desculpe... Não quis ofender...

H3: Não, não... Estou chorando de emoção mesmo...

FUL: Ah, muito obrigado! Quer fazer sua pergunta?

H3: Quero! Eu queria saber... queria saber... (começa a chorar) Me desculpe, não consigo... (chora mais)

FUL: Não fique assim... Acalme-se... (H3 só chora muito)

FUL: Bem... O que eu gostaria de saber é se vocês três - meus fãs escolhidos nessa noite - se gostariam de cantar uma música comigo.

H3: Ah, meu Deus! Eu vou morrer! (chora)

H1: Seria um prazer inenarrável!

H2: Com certeza! Alguma música específica? Será um tom confortável pra todos nós? A gente vai ensaiar?

FUL: É uma canção muito especial! Vocês vão adorar! Quem sabe vocês não entram no estúdio para que possamos gravar essa nossa experiência? Venham! Venham! Entrem e se acomodem!

(A partir daqui os três sujeitos aparecem no telão, como se estivessem no estúdio)

FUL: Mais uma vez agradeço a disponibilidade, o respeito e o amor de vocês por mim, fãs queridos!

H1: Não posso sequer descrever esta experiência!

H2: Mal vejo a hora... Você vai dar o sinal? Só teremos uma chance? É uma música do seu repertório, certo?

(H3 só chora de muita emoção, mas abana para a câmera)

FUL: Vocês todos conhecem esta canção. É

muito famosa! E a minha versão para ela é bastante conhecida entre os meus fãs... Logo, com certeza vocês saberão cantá-la. Vamos lá?

H1: Preparado!

H2: Dá tempo de aquecer a voz?

(H3 só chora, mas faz um sinal de positivo com o dedão direito)

CENA 7 - "Evidências" (Markus Chaves)

Fulaninho e seus fãs cantam juntos uma versão do clássico sertanejo popularizado por Chitãozinho e Xororó.

*Quando eu digo que deixei de te amar
É porque eu te amo
Quando eu digo que não quero mais você
É porque eu te quero
Tenho medo de te dar
Meu coração e confessar
Não, eu não posso imaginar
O que vai ser de mim
Se eu te perder
Eu me afasto e me defendo de você
Mas depois me entrego
Faço tipo, falo coisas que eu não sou
Mas depois eu nego
A verdade é que sou louco por você
Não quero te perder
Não, não quero te perder (2x)
Eu preciso aceitar
Que não dá, não dá, não dá
Não dá mais pra separar as nossas vidas
E nessa loucura de dizer que não te quero
Vou negando as aparências, disfarçando as evidências
Mas pra que viver fingindo se eu não posso enganar
Meu coração
Eu te amo,
Chega de mentiras de negar o meu desejo
Eu te quero mais que tudo, eu preciso do seu beijo
Eu entrego a minha vida pra você fazer o que quiser de mim
Diz que sim
Que é verdade, tem saudade
Ainda você pensa muito em mim
Que é verdade, tem saudade
Ainda você quer viver pra mim
Lalaiá, lalaiá, lá lalaiá (2x)*

CENA DE TRANSIÇÃO

Arco-Íris

Fulaninho termina de cantar "Evidências" com

os fãs. Enquanto arruma-se para próxima canção, o Alter ego surge na tela.

EGO: *Você já sonhou acordar no meio das nuvens? / E soprar essas nuvens carregadas de chuvas e trovões pra bem longe? / Imagine: Nuvens e raios e tempestades se despedindo com o vento dos nossos pulmões... / São como os problemas que se derretem como balas de limão na boca / Não são? / Você já percebeu que antes que escureça o céu e a luz, que a lua e as estrelas apareçam ou antes que as nuvens de chuva tornem a voltar, já percebeu que sempre haverá o momento para as cores e para o sol? / É lá que você vai me encontrar... / No topo das chaminés / Ou dentro do meu quarto talvez / Olhando o nascer do sol / Estou esperando por você. (Video termina)*

CENA 8 - "Over the Rainbow"

Utilizando-se do pedal de loop, Fulaninho entoou a clássica canção do filme "O Mágico de Oz", com releitura de Israel Kamakawiwo'ole.

*Somewhere over the rainbow
Way up high
And the dreams that you dreamed of
Once in a lullaby*

*Somewhere over the rainbow
Blue birds fly
And the dreams that you dreamed of
Dreams really do come true*

*Someday I'll wish upon a star
Wake up where the clouds are far behind me
Where trouble melts like lemon drops
High above the chimney top that's where you'll find me, oh*

*Somewhere over the rainbow
Blue birds fly
And the dream that you dare to
Oh, why, oh, why can't I, I?*

*Oh, someday I'll wish upon a star
Wake up where the clouds are far behind me
Where trouble melts like lemon drops
High above the chimney top that's where you'll find me, oh*

*Somewhere over the rainbow
Way up high*

*And the dream that you dare to
Oh, why, oh, why can't I, I?*

CENA 9 - "The Phantom of the Opera"
Fulaninho encena as duas personagens de "O Fantasma da Ópera", cantando a música-tema da peça, aqui em versão do Nightwish.

[Tarja]

*In sleep he sang to me, in dreams he came
That voice which calls to me and speaks my name
And do I dream again? For now I find
The phantom of the opera is here, inside my mind*

[Marco]

*Sing once again with me our strange duet
My power over you grows stronger yet
I know you turn from me to glance behind
The phantom of the opera is there, inside your mind*

[Tarja]

*Those who have seen your face, draw back in fear
I am the mask you wear*

[Marco]

It's me they hear

[Tarja & Marco]

*Your spirit and my voice in one combined
The phantom of the opera is there, inside your mind*

[Marco]

*In all your fantasies, you always knew
That man and mystery*

[Tarja]

Were both in you

[Tarja & Marco]

*And in this labyrinth where night is blind
The Phantom of the opera is here
Inside my/your mind*

[Marco]

Sing, my angel of music!

CENA 10 - ENTREVISTA

"The Phantom of the Opera" termina. Surge a voz do radialista.

RAD: Boa noite, boa noite, você que está sintonizado aqui, na Rádio Coruja AM, a única que chacoalha a sua madrugada de solidão.

Você acabou de escutar o emocionante clássico "The Phantom of the Opera", a música-tema do espetáculo da Broadway... Adivinhem qual? "O Fantasma da Ópera" (ri) E com ela nós encerramos as duas horas ininterruptas de clássicos apaixonados aqui, na Rádio Coruja AM. São 4h30 e agora temos muito prazer em receber uma visita ilustre em nossos estúdios. Ele que vem se destacando no cenário musical brasileiro. Estão preparados pra chacoalharem sua madrugada de solidão? Com vocês, Fulaninho! (assobios e aplausos) Boa noite, querido, seja muito bem-vindo!

FUL (bem nervoso): Boa noite! Estou lisonjeado em estar aqui... Eu gostaria de dizer que sempre sintonizo a Coruja AM nas minhas madrugadas de solidão!

RAD: Isso que é um artista antenado, caro ouvinte! "Antenado"... Entenderam?

FUL (rindo constrangido): Adoro esses trocadilhos...

RAD: E tenho muitos mais aqui na cachola! (ri) E você, que está sintonizado na Rádio Coruja AM, pode mandar sua pergunta pelo telefone 9999-8888! Contamos com sua colaboração! Pois bem, Fulaninho veio até aqui para nos falar um pouco sobre seu novo show, não é mesmo? **FUL:** Sim!... O show... O show... Tem sido... A turnê do show... Tem sido incrível essa turnê do show pelo país... Passamos por Santa Catarina, Santa Cruz, Santa Rita e todas as outras santas...

RAD (rindo): Ah, saquei! Santa!!! (ri mais) "Santa" sacada!!! (ri) Bárbaro! Adorei! Mas conte-nos mais sobre o show, sobre o repertório...

FUL: Ah, o repertório... É um repertório bastante conceitual, mas sem deixar de ser popular, pois preciso agradar meu público... Porém sem render muito ao mundo do entretenimento... Isso não!... Ou seja... é um repertório composto por músicas autorais, além de outras canções bastante conhecidas... Quer dizer, conhecidas pela maioria das pessoas... Ou somente por uma pequena parcela... Creio eu... Mas conhecidas, sem sombra de dúvidas... Tem até uma que toca na novela e com certeza todo mundo vai cantar junto no show... Ou talvez não... Mas o que importa é estarmos juntos... Bem... Na verdade, não tão juntos, né? Porque a plateia precisa estar localizada onde fica a plateia e eu preciso estar localizado onde fico eu...

RAD: Uau! Que genial! (ri) Cada um no seu

quadrado! (ri) Eu estou adorando esta participação de Fulaninho aqui na nossa rádio! São 4h35 e estamos só no aguardo da sua ligação pelo 9999-8888. Participe aqui dessa conversa! Pode ser até uma mensagem de whatsapp. Mas, Fulaninho, e as músicas? Falam sobre o quê?

FUL: As letras falam de amor... Mas não somente de amor, neh? Senão seria um show exageradamente romântico... Não! Elas também falam de relações e emoções e humanidade e amor.

RAD: Amor?!

FUL: Evidente, mas sem ser piegas demais. Talvez um pouquinho piegas... Ou kitsch, como eu prefiro nominar... Mas nada que pareça superficial ou tolo para o público... Música de qualidade tocada por um conjunto musical eficiente...

RAD: Conjunto! Que demais!!!

FUL: Na verdade, não há um conjunto porque não tem mais ninguém e eu sozinho sou o conjunto eu... Homem-conjunto musical... Sem pretensões e modéstia à parte homem-conjunto-eu-sozinho... Com vídeo... Eu no vídeo... Tecnologia, sabe?... Eu... Vários eus duplicados interagindo comigo mesmo sozinho na minha única presença individual solitária... Fim!

RAD: Nossa... Bastante conceitual, eu diria... Bem, vamos abrir agora para as perguntas dos ouvintes. Alô? Alguém na linha?! Alô?! (pausa de segundos) Parece que ninguém nos ligou... Alô?! (pausa) É... Ninguém nos ligou... (pausa) Vamos conferir se chegou alguma pergunta via whatsapp... Os ouvintes sempre se conectam conosco pelo whats... (pausa) É... Nenhuma mensagem recebida também... (pausa) Ah... Acredito que os ouvintes estão tão embasbacados com essa nossa conversa que não conseguiram sequer pegar o telefone... (ri) É a primeira vez que isso acontece...

FUL: Imagino que sim...

RAD: Mas vamos ao que interessa! Vamos chacoalhar a madrugada de todo mundo agora com uma surpresa exclusiva pra você, Fulaninho!

FUL: Surpresa? Ai...

RAD: Temos um convidado especial aqui nos nossos estúdios que veio unicamente para conversar com você!

FUL: Comigo? Tem certeza? Não sei se quero... Ou se consigo... Eu não to passando bem...

RAD: Um convidado, não... Uma convidada! Pode entrar: TASHA!

TAS (cantando): Chegueeeeeeeeeiiiiiii! To prepa-

rada pra atacaaaaar!!!

FUL: Tasha?!

TAS: Quanto tempo, querido! Sentiu minha falta? Claro que sentiu minha falta! Quem não sente minha falta? Boa noite, Brasillllll!!!

RAD: Chacoalhamos ou não chacoalhamos essa sua madrugada de solidão, querido ouvinte?

FUL: Que surpresa, Tasha! Como assim? Por quê? Oi?!

TAS: Querido, vim só pra te dar um beijo e dizer que estava com saudade e... MENTIRA!

FUL: Quê?!

TAS: Vim aqui pra te confrontar porque fiquei muito chateada, revoltada mesmo, louca da vidaaa! Achei que estávamos bem, mas depois vi que não estávamos tão bem porque afinal de contas você não foi capaz de me convidar pra fazer o dueto contigo do Fantasma da Ópera... E você sabe que eu amo essa música!

FUL: Mas, Tasha: não fiz nenhum dueto. Eu canto ela sozinho... Faço as duas vozes...

TAS: NÃO INTERESSA! Sua obrigação era ter me convidado pra cantar com você! Eu, sua única amiga que se preocupa com você! Eu, que estive lá quando você começou a dedilhar suas primeiras notas no teclado da Churrascaria do meu pai! Eu, que te apoiei quando todo mundo te deu as costas! Ah, Fulaninho, fiquei muito muito irritada com essa traição! (canta) "Você pagou com traição a quem sempre lhe deu a mão"

FUL: Tasha, você está exagerando...

TAS: Estou?! ESTOU?! ES-TOU?!

RAD: Tasha está exagerando ou não está, caro ouvinte? Manda sua resposta pra nós aqui no 9999-8888.

TAS: Mas não sou mulher de guardar rancor, Fulaninho! Por isso vim até aqui nessa rádio que eu amo escutar, a... a... a...

RAD: Coruja AM...

TAS: Coruja AM – isso! -, pra lhe dar a única oportunidade para cantarmos um dueto só nosso aqui e agora.

FUL: Aqui e agora?

RAD: Aqui e agora!

TAS: Aqui e agora! Mas você tem que me convidar... Pode convidar! Já!

RAD: Caro ouvinte: será que teremos um dueto ao vivo?

(pausa. Tensão)

TAS: To esperando...

(Pausa)

FUL: Tasha... (silêncio) Tasha...? (silêncio) Tasha!
TAS: Oi, querido! Me chamou? Tava aqui concentrada em outra coisa... Quase não te ouvi... Fala, querido...

FUL: Você gostaria de...

TAS: Claro! Adoraria!!!! Você sabe que faço questão de impulsionar a carreira dos amigos próximos!! Que bom que já vim preparada e já até entreguei a trilha aqui no estúdio... Que sorte! Como eu poderia saber que você se sentiria culpado pela traição e acabaria me convidaria pra um dueto?! Vamos lá, Brasil! Ai, to tão empolgada!!!

RAD: Prepara o coração, caro ouvinte, que nós amos definitivamente chacoalhar sua madrugada! Com vocês, ao vivo, Fulaninho e...

TAS: Tashaaaaa! (desdém) E Fulaninho... Tasha vem primeiro, querido! Sempre primeiro! SOLTA O SOM!!!

CENA 11 - "Capivara Love Medley" (Markus Chaves)

Fulaninho e Tasha fazem um medley de algumas canções bregas de amor. Discutem e reatam sua relação a partir das letras das músicas.

[Tasha] (Diana – Por que brigamos)
Ó meu amado, por que brigamos?
Não posso mais viver assim, sempre chorando

[Fulaninho] (Fernando Mendes – Você não me ensinou a te esquecer)
Você bem que podia perdoar
E só mais uma vez me aceitar

[Tasha] (14 Bis – Planeta sonho)
Aqui ninguém mais ficará depois do sol
No final será o que não sei, mas será

[Fulaninho] (Guilherme Arantes – Cheia de charme)
Quando a vi logo ali tão perto
Tão ao meu alcance, tão distante, tão real
Tão bom perfume, sei lá

[Tasha] (Lilian – Sou rebelde)
Eu sou rebelde porque o mundo quis assim
Porque nunca me trataram com amor
E as pessoas se fecharam para mim

[Fulaninho] (Jessé – Porto Solidão)
Se um veleiro repousasse na palma da minha mão

*Sopraria com o sentimento e deixaria seguir sempre
Rumo ao meu coração*

[Tasha] (Kátia – Qualquer jeito)
Não está sendo fácil
Não está sendo fácil

[Fulaninho] (Markinhos Moura – Meu mel)
Fica comigo meu mel, tire o adeus das mãos
Não me entregue a solidão, meu mel, porque
Eu preciso de você

[Tasha & Fulaninho] (Paulo Diniz – Pingos de amor)
A vida passa, telefone e você já não atende mais
Será que já não temos tempo nem coragem de dialogar
Ainda ontem pela praia alguma coisa me lembrou você
E veio a noite, namorados se encontrando e eu estava só
Vamos ser outra vez nós dois
Vai chover pingos de amor

CENA 12 - "Ou Não?" (CowBees)

Fulaninho finalmente convida seu conjunto para tocar com ele, mas o público percebe que não passa do próprio Fulaninho multiplicado na tela. A canção "Ou Não?", dos gaúchos CowBees é tocada para encerrar o espetáculo.

*De vez em quando ele sabe o que quer
Ao mesmo tempo ele pensa, ou não?
Acende um crivo, abre e fecha o jornal
A que horas
Será que vai chover?
Parece tudo tão cinza
Vontade de voltar pra cama, ler um Dalai Lama
Tentar me encontrar
Faz tempo que já não sei se sou eu mesmo
Ou só um personagem
Caricato, de um filme triste, sem graça
Filmado num quarto
Que já não aguenta nem a fumaça
Do próprio cigarro, ou não?
(Vocalize – Tchu, ru, ru, ru...)
Quero fugir, ir embora dessa vida senil
Vou acordar de pijama, sair pelo sol
E voltar pra cama*

*De vez em quando ele sabe o que quer
Ao mesmo tempo ele pensa, ou não?*

*Acende um crivo, abre e fecha o jornal
A que horas
Será que vai chover?
Parece tudo tão cinza
Vontade de voltar pra cama, ler um Dalai Lama
Tentar me encontrar
Faz tempo que já tentei ser tanta coisa
Mas não posso fugir, do que fui, do que sou
E serei
Este mesmo cachorro assustado, no meio dos
carros
E o espelho reflete essa imagem vazia
Por todos os lados, ou não?
(Vocalize – Tchu, ru, ru, ru...)
Quero fugir, ir embora dessa vida senil
Vou acordar de pijama, sair pelo sol
E voltar pra cama*

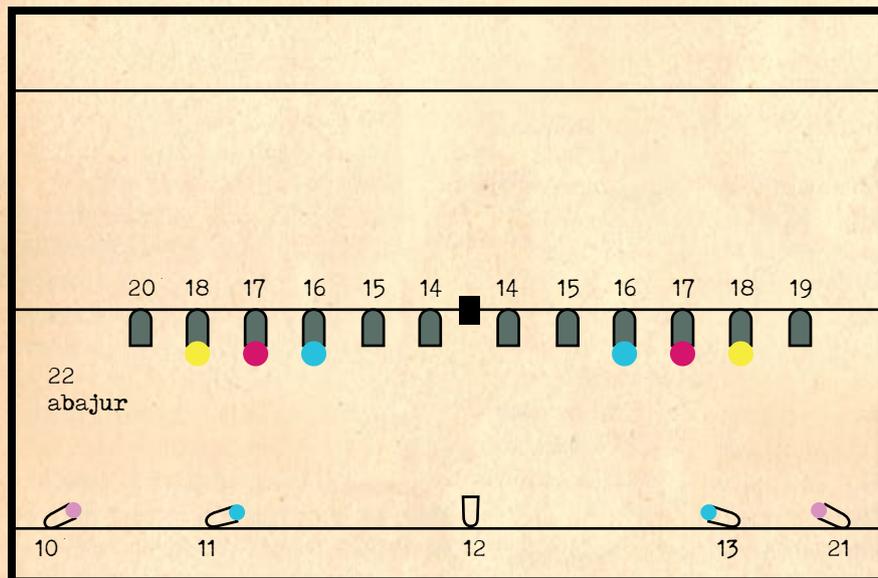
Ao final da música, Fulaninho fica só no palco,
reorganizando o espaço. Tudo não passou de
um devaneio de sua cabeça. Ou não?
Blecaute.
Vídeo com os créditos do espetáculo é projeto
no telão.

FIM

INFORMAÇÕES TÉCNICAS



MAPA DE LUZ



LEGENDA

- PAR Foco 5 220V - 1000W
- PAR Foco 2 220V - 1000W
- Elipsoidal 200V - 1000W
- Máquina de Fumaça 220V
- Gelatinas

RIDER DE LUZ

Espetáculo:

Fulaninho

Direção:

Daniel Colin

Projeto de iluminação:

João Marcos Dadico

CARGA INSTALADA EM 220V

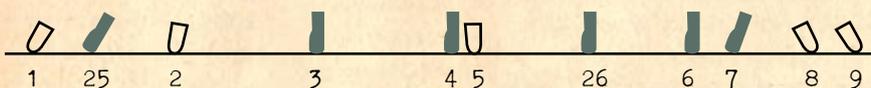
- 28,5 kW / 103A

CARGA MÁXIMA UTILIZADA EM 220V

- 15,2 kW / 70 A

NECESSIDADES TÉCNICAS

- Tempo de montagem: 08 (oito) horas;
- Quantidade de técnicos: 02 (dois) técnicos;
- Compatibilidade de encaixe e voltagem entre todos os materiais;
- Espaço próprio para encenação teatral e meios de acesso à instalação dos equipamentos.



REFLETORES

DESCRIÇÃO	QUANT.	ACESSÓRIOS
Par 64 foco 2 - 220V - 1000W	10	4 porta gelatinas
Par 64 foco 5 - 220V - 1000W	12	6 porta gelatinas
Elipsoidal - 220V - 1000W	06	6 íris
Máquina de fumaça com controle DMX e/ou sem fio	01	2 litros de fluído de fumaça; controle remoto

MESA DE LUZ E DIMMERS

DESCRIÇÃO

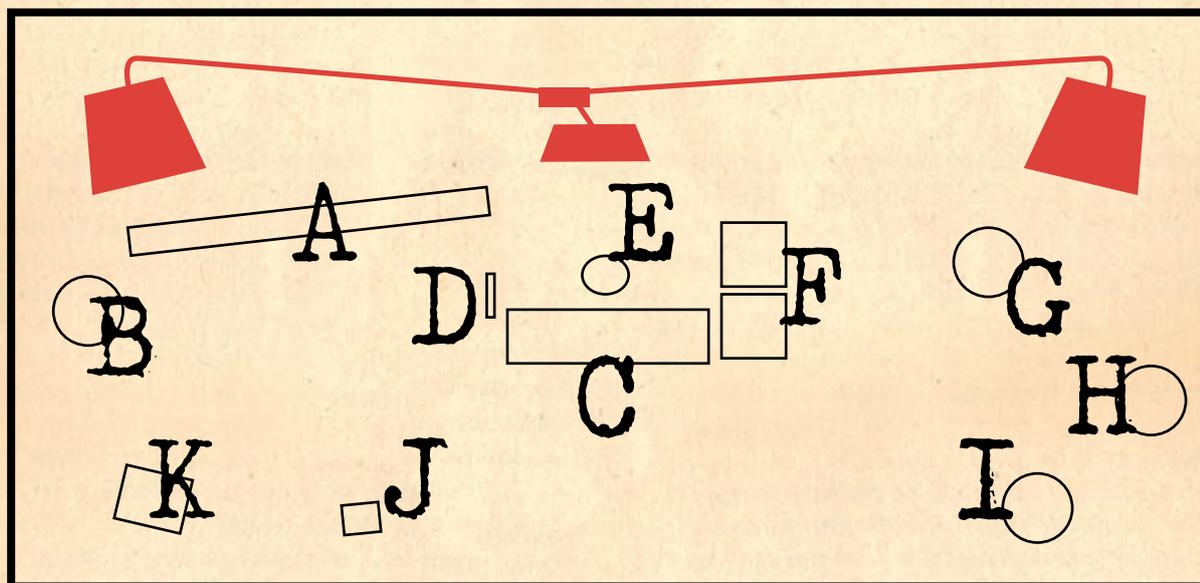
1 mesa digital c/ rack de dimmers compatíveis com DMX, no total de 36 canais a 02 kW por canal

EQUIPAMENTOS

DESCRIÇÃO	QUANT.
Extensões entre 10m e 20m	10

MAPA DE PALCO

palco - vista superior



Z) Equipamento técnico de som cedido pelo teatro/evento

- A) Cabideiro e pano para projeção, medida aproximada Alt.3,00m Larg.2,50m Prof.0,50m
- B) Abajour, med. aprox. A2,00m L0,50m P0,50m
- C) Instrumento musical teclado com tripé, med. aprox. A1,00m L1,50m P0,80m
- D) Tripé para partituras musicais, med. aprox. A1,00m L0,40m P0,40m
- E) Banco, med. aprox. A0,60m L0,30m P030,m
- F) Duas mesas quadradas pequenas, med. aprox. (cada) A1,00m L050m P0,50m
- G) Tripé suporte para três instrumentos de corda, med. aprox. A1,20m L0,70m P0,70m
- H) Abajour, med. aprox. A2,00m L0,50m P0,50m
- I) Tripé com microfone, med. aprox. A1,70m L0,50m P0,50m
- J) Projetor audiovisual, med. aprox. A0,20m L0,30m P0,25m
- K) Caixa percussiva -cajón - com vitrola em cima, med. aprox. A1,00m L0,50m P0,50m



PROJEÇÃO



O espetáculo faz uso de tecnologia de projeção em tela estática, no palco, e é operada pelo próprio elenco, sem necessidades externas.



MUITO OBRIGADO

Markus Chaves (Marcos Chaves)

Telefone contato/whatsapp: (67) 98183.1230

Referências

Chaves, Marcos Machado. Fulaninho. Obra artística, 2018.

Registro audiovisual recebido em 25/09/2020 e aprovado em 05/11/2020.

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

ⁱ Marcos Machado Chaves - professor adjunto do Curso de Artes Cênicas da UFGD, da área de Música e Cena. Doutor em Teatro pela UDESC. Ator, diretor, criador de trilha sonora, preparador vocal e educador musical, compõe a Cia. Última Hora (Dourados/MS). marcoschaves12@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3979750863757284>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1202-4977>

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



VOZ e CENA

ISSN: 2675-4584



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), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).