

VOZ e CENA

v. 02, nº 01, jan-jun/2021

ISSN: 2675-4584



Sumário

Editorial/Apresentação	04
Expediente	06
Artigos	
Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no trabalho da Direção Vocal com o Ator João Henriques	09
A Imaginação no Trabalho de Integração Voz-Movimento Corporal Sandra Parra	35
A Palavra Lírica: jogos e desafios da rima em performance Sulian Vieira; Lucas Rodrigo dos Santos Silva	47
Des-Afinados: reflexões sobre exigências de afinação para a atriz e o ator de teatro que cantam Adriana Fernandes	72
Ressonâncias/vibrações e ondas/radiações: os cantos africano-diaspóricos na obra de Jerzy Grotowski através da cosmopercepção Bantu-Kongo Luciano Mendes de Jesus; Sayonara Sousa Pereira	88
Eros no Abismo: <i>Lulu</i> de Alban Berg, <i>descensus ad inferos</i> Maria Elisabetta Bucci	118
Vozes Líquidas: A Vocalidade Cênica no espetáculo <i>Chão de Águas</i> Roseany Karimme Silva Fonseca	131
<i>Uji - O Bom da Roda</i> : vocalidade, encontros e contaminações entre Samba de Roda e Mimesis Corpórea Eduardo Conegundes de Souza	150

O Barqueiro Zen, os Jogos Músico-Teatrais e os Estágios de Jean-Jacques Lemêtre no Brasil
Marcello Amalfi _____ 177

Experiências de visualização do texto falado na prática teatral
Maurilio Andrade Rocha et al. _____ 200

Entrevistas

Conversa com Jorge Parente sobre aquecimento vocal no trabalho cênico
Eugênio Tadeu Pereira _____ 216

Registros audiovisuais

Fragmentos de Corpos Urbanos
Ariane Guerra Barros _____ 226

Editorial / Apresentação

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

Em 2021 completamos nosso primeiro aniversário e iniciamos o segundo ano de resistência com este número. Sem dúvida, vivemos em um tempo que escapa a adjetivações no qual tentativas de o descrever excluem tantas facetas deste complexo e dolorido quebra-cabeça que o constitui.

Como bradado nos demais editoriais, a Revista *Voz e Cena* surgiu dos encontros, das imersões. Encontros intensos de professoras e professores que neste ano de 2021 também completam um ciclo de afetos, no caso 10 anos de parcerias. Mas, ironicamente nascemos, enquanto periódico, em tempos impossíveis e, desde então, de alguma maneira temos nos encontrado por aqui. Encontros de trocas restritas e repletas de lacunas: falta o calor dos abraços, dos beijos e das vozes com suas palavras, sotaques, entonações, intensidades, acentos, tempos, harmônicos, diferenças, cantos e cores.

E quebrando cabeça em meio as adversidades de cada dia, seguimos, cada qual com sua capacidade de resiliência. E eis nossas respostas, eis nossas vozes, eis nossas presenças mesmo que mediadas por tecnologias de natureza diversa. Assim, nosso número 01 do ano de 2021, conta com dez artigos, uma entrevista e um registro audiovisual que abarcam aspectos metodológicos, conceituais, discursivos, técnicos e estéticos da voz, da palavra, da composição e da música em performance oriundos de pesquisadoras e pesquisadores vinculados a instituições localizadas nas cinco regiões brasileiras, em Portugal e na Itália com nove artigos escritos originalmente em português e um em italiano.

Acreditamos que, apesar dos tantos pesares, devemos celebrar o vislumbre de magia que cada faísca pode promover em meio ao Atlântico, que cada gota pode germinar no Atacama, que cada vida carrega de potência e dever diante das centenas

de milhares de mortes que ocorreram no Brasil por motivos que ultrapassam em muito as questões virais associadas ao *Sars-Cov-2* e a média anual esperada de óbitos.

Mergulhadas e mergulhados nestes sentimentos contraditórios, de luto e luta, encontramos forças em coletivo para continuar a ressoar vocalidades e sonoridades, celebrando à distância a terceira edição de nossa revista, construída a muitas mãos¹.

E assim, nesta festa de e com crianças, com o imaginário focado no doce de sua preferência, com a simbólica chama da vela e quiçá com algumas lágrimas, cantemos o emblemático e democrático “parabéns a você” para os aniversariantes - revista e coletivo.

¹ Agradecimento à CAPES pelo apoio financeiro.

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 Arte Dramática|Escola de Comunicações e Artes|Universidade de São Paulo - EAD|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. 02, n.01, 2021)

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](#)

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](#)

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

Letícia 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 Arte Dramática|Escola de Comunicações e Artes|Universidade de São Paulo - EAD|ECA|USP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

Rosemari Magdalena Brack (Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Paranavaí/PR, 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

Vinícius Assunção Albricker (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, 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 - joalucasmusic@gmail.com

Apoio Financeiro

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

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/>

Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no trabalho da Direção Vocal com o Ator

João Henriquesⁱ

Universidade de Lisboa - ULisboa, Lisboa, Portugalⁱⁱ

Resumo - Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no trabalho da Direção Vocal com o Ator: O presente artigo propõe uma reflexão sobre o modo como os mecanismos da corporeidade e interioridade afetiva, imagens mentais e emoção, simulação e memória, encontro e empatia, estabelecem um circuito de contaminações sucessivas para a ativação eficaz e expressiva da voz e da palavra no trabalho sobre o texto dramático, na relação entre a direção vocal e o ator. Partindo dos princípios da *embodied cognition*, propõe-se defender o contributo colaborativo que esta relação pode acrescentar aos processos de criação cénica, ao promover a relação entre a palavra e a força da sensação do seu imaginário mental partilhado, fazendo emergir *insights* a que o corpo do ator dá voz.

Palavras-chave: Direção vocal. Interioridade afetiva. Corporeidade. Imagens mentais. Insight.

Abstract - From Imagination to Voice: Affective Interiority and Embodiment in the work of Voice Direction with the Actor: This paper proposes a reflection on how the mechanisms of embodiment and affective interiority, mental imagery and emotion, simulation and memory, encounter and empathy, may establish a circuit of successive contaminations towards the effective activation of the expressive voice and its salience through the dramatic text, from the perspective of the relationship between the voice director and the actor. Based on the principles of *embodied cognition*, a defense is made for the collaborative contribution that this relationship may add to the creative processes on stage, by integrating word and text with its mental imagery, in a shared sensorial strengthened flow, and, therefore, promoting the emergence of insights that the body can then, effectively, voice out.

Keywords: Voice direction. Affective interiority. Embodiment. Mental imagery. Insight.

Resumen - De la Imaginación a la Voz: Interioridad Afectiva y Corporeidad en el trabajo de la Dirección Vocal con el Actor: Este artículo propone una reflexión sobre cómo los mecanismos de la corporeidad y interioridad afectiva, imágenes mentales y emoción, simulación y memoria, encuentro y empatía, se establecen en un circuito de contaminaciones sucesivas para la activación expresiva de la voz y la palabra en el trabajo sobre el texto dramático, en la relación entre la dirección vocal y el actor. Partiendo de los principios de la *embodied cognition*, se propone defender el aporte colaborativo que esta relación agrega a los procesos de creación escénica, al promover el surgimiento del *insight*, en la integración entre la palabra y la fuerza de la sensación del imaginario mental compartido, haciendo que, en el cuerpo del actor, se haga voz.

Palabras-clave: Dirección vocal. Interioridad afectiva. Corporeidad. Imágenes mentales. Insight.

“Quando assistimos a uma representação teatral reconhecemos a integração harmoniosa de corpo, intelecto e o que quer que seja que chamemos à consciência e aos sentimentos”
(Frazzetto, 2014, p. 178).

Preâmbulo

A direção vocal, enquanto atividade artística integrada nos processos de criação cênica, em vínculo colaborativo com a encenação ou a direção artística, encontra na relação com o ator o *locus* principal da sua existência. Nele acontece o encontro que, intersubjetivamente, permite, por um lado, o mergulho mais profundo sobre a linguagem e o texto dramático, e, por outro, a expansão do campo das possibilidades expressivas da voz. Um lugar onde palavras e imaginação, em jogo dinâmico de desafios e descobertas, são estimuladas a criar pontes criativas entre si, a partir de um corpo que, progressivamente, vai consolidando a consciência dos movimentos energéticos da sua interioridade pensante e afetiva, e os torna voz.

Esse *lôcus* relacional alicerça-se sobre o ético e o estético, e desenvolve-se no trânsito entre um e outro, na procura, temperada pela sensibilidade, pela emergência da diferença e do novo no fenômeno da produção vocal. A direção vocal, enquanto atividade técnico-artística, procura promover a *condução dos sentidos* entregando-se ao desenvolvimento de estratégias de evolução da performance vocal do ator, reconhecendo nele, e em si própria, o potencial de perfectibilidade, ancorada na noção de plasticidade cognitiva e psicossocial. Ambos deverão procurar – no momento do *encontro* – as condições e a convicção incondicional no princípio da educabilidade e aprimoramento humanos – princípio já ensinado por Fichte (2012, p. 94), em constante autovigilância ética – de forma a poder-se manter o equilíbrio entre a intencionalidade das suas propostas e a necessidade de respeitar, em hospitalidade, o espaço necessário à afirmação do *outro* enquanto sujeito e criador.

A enunciação das palavras, na performatividade da cena, exige do ator uma consciência sutil que ative o jogo criativo entre linguagem e imagética sensorio-mental, conferindo-lhe intenção de sentido, por um lado, mas também, e tão importante quanto, a ignição energética do impulso criador que o motive ao discurso. Manifestação da “ressonância interior do espírito”, som que dá substância afetiva à palavra, incutindo nela a vibração primordial interior: o “sentir as coisas objetivamente de modo a traduzir subjetivamente o seu sentimento” (Kandinsky, 1970, p. 28). Este processo opera-se, como se tentará demonstrar, em

circuito de contaminações sucessivas: o ator, a partir do repositório memoriativo do seu imaginário, associa imagem-sensação ao texto, despertando nele a vitalidade criadora do seu corpo até à sonorização vocal.

Sabendo também que este *locus* de relação artística se baseia no despertar consciente de factores técnico-vocais, como o garantir a audibilidade e o entendimento correto das palavras, o certificar a clareza da articulação do texto, o dar atenção a momentos de especial exigência vocal na defesa da saúde da voz do ator, bem como a preservação dos requisitos retóricos do discurso – na ligação harmoniosa entre os seus *logos*, *ethos*, e *pathos* – interessa, nesta instância, analisar os processos interiores de criação e suas efetivas ligações ao sistema integrado corpo-voz.

Que processos são estes? Como ocorrem, quando se trabalha o texto e a voz para a cena? Como se poderá concretizar a intenção de incorporar as palavras escritas do autor com rumo às sua oralidade em presença viva no momento? Poderá o processo imagético-sensorial, que adiante se explicará, estabelecer-se como um *modus operandi* universalizável, garantindo esta incorporação bem sucedida, independentemente da múltipla diversidade das estéticas textuais, dramatúrgicas e de criação cénica?

A reflexão que aqui se propõe, pretende encetar um caminho de análise que passará pela filosofia e pelas neurociências, de modo a tentar responder a estas perguntas e à intenção de melhor compreender o processo íntimo de investigação da interioridade, e dos seus mecanismos afeto-cognitivos, na relação da direção vocal com o ator.

A Interioridade como território de criação imagético-sensorial vocalizável

Como se poderá então definir este território de interioridade, e de que forma ele contribui para a proposta que se pretende estabelecer?

O primeiro conceito que interessa a esta reflexão provém de José Gil (1993) e do seu livro *O Espaço Interior*, onde o autor estabelece uma ligação íntima entre os mecanismos da interioridade e as imagens mentais, no processo de criação poética em Fernando Pessoa. Criação poética que invoca, de imediato, a palavra e os processos intrínsecos de manifestação, na linguagem, dos seus movimentos interiores.

Gil define *espaço interior* como *meio* e *atmosfera* de sensações, suscitadas pela capacidade das imagens-sonho – da teoria poética Pessoaana – se traduzirem em imagens-sensação diferenciadas, num movimento de contágio ou de contaminação entre si. Defende o autor que o nosso universo interior está povoado de potencialidades de imagens que as estruturas da sensibilidade integram num processo ou circuito de etapas da percepção: primeiro, a própria sensação, em seguida a consciência da sensação – que lhe confere um valor e um caráter estético – e por fim a consciência desta consciência, da qual resulta uma intelectualização.

Benedetta Bisol (2014), ao analisar o lugar do corpo no pensamento Fichteano, cita Platner, e o seu mesmo entendimento deste processo, alicerçado, tal como em Gil, no modelo kantiano, identificando três momentos: o da “[...] percepção, que permite a formação da representação – o apreender; o do reconhecimento; e por último, o surgimento da consciência do objeto representado, acompanhada pela consciência do sujeito que representa” (Bisol, 2014, p. 26). Também para Gil, o momento da apreensão, proveniente da percepção do objeto, alcança a alma na forma duma imagem que, uma vez reconhecida é relacionada com um conceito, sendo, por fim, acompanhada pela representação consciente do sujeito: “a representação repetida de um objeto despertará a consciência de que, apesar de ter representações diferentes, há algo de constante nessas representações: o facto de que são minhas” (Bisol, 2014, p. 27).

Gil adianta ainda mais dois conceitos: o de *linhas melódicas* como linhas de *fluxo de sensações*, que o olhar estético capta e que aumenta a capacidade da expressividade do mundo, e o de *intenção melódica*, como a inflexão simultânea de diferentes blocos heterogêneos de sensações. Estes são esboçados num *ambiente* ou *atmosfera* de micro-sensações onde lhes é permitido “entrar em contacto, atrair-se e repelir-se, aderir umas às outras” (Gil, 1993, p. 77). O *espaço interior* revela-se assim consciência tornada “ecrã de projeção da forma (espaço-tempo) da sensação, ecrã constituído como um grande ambiente de impregnação” (Gil, 1993, p. 79). Stanislavski já a chamara de “tela da nossa visão interior” (Stanislavski, 2003, p. 97).

Tudo na descrição deste grande ecrã de projeção invoca o forte sentido da visualidade do espaço interior, convocando de imediato o fenómeno da imagem mental. Na obra, *Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, Gil (2005) lembra-nos: “o olhar escava a visão. A vista é o único sentido que adquire assim uma profundidade interna; o olhar reenvia para o interior do corpo (como para o sem fundo da alma)” (Gil, 2005, p. 49). Geradas a partir de imagens exteriores tornadas

memória, e aí transmutadas em imagens-sensação, com implicações emocionais e potencialmente expressivas, ou seja, com intenção estética – a imagética mental estabelece-se como ponto de partida para a exploração incorporada da imaginação na voz: a *corporeidade vocal*.

Para além da ideia de ecrã, na definição acima citada, descobre-se também, na proposta de Gil, a ideia de espaço interior como *ambiente de impregnação*. Este ambiente, ou atmosfera, uma vez adquirido pela consciência, transforma a imagem, que deixa de ser objeto representado, imagem das coisas ou do movimento das coisas, para passar a ser o puro movimento de elementos imagéticos tornados imagem no espaço da consciência, ou seja, ela mesma “foco-emissor de movimentos-imagem, ou antes, de movimentos da forma de sensação que tendem a tornar-se imagem: é neste ambiente – imagético, de desejo de imagem – que nasce o contágio, a indução, a contaminação das formas artísticas” (Gil, 1993, p. 79).

Uma dessas formas é a expressão do gesto vocal – seja uma frase, uma interjeição, um murmúrio, um canto... – que nada mais é que, ao mesmo tempo, uma *linha* e uma *intenção melódica*. O que sucederá então à execução desse gesto vocal se provier daquele fluxo interior de sensação descrito, se provier da capacidade interior de criar uma atmosfera de micro-sensações interativas, geradoras de movimento imaginativo? Mais importante: o que acontecerá à performance vocal do ator se for resultado deste fenómeno de movimento de contágio e de contaminação, emergido da consciência atenta e sensível de si?¹

O *desejo de imagem*, enquanto aplicação ao trabalho específico da direção vocal com o ator, é o que, mais uma vez, interessa localizar com precisão como o eixo da reflexão que aqui se realiza, uma vez que o poder da imagem residirá na forma como a *força da sensação* se venha a manifestar no gesto vocal, tanto quanto se tornará expressiva, aqui entendida, como em Gil, como fonte emissora de *energia*, onde a própria ideia é já dinamizada nesse reservatório especial de forças que é o espaço interior. Ele constitui-se, assim, como um conceito central, na medida em que será neste ambiente – nesta interioridade partilhada em intersubjetividade – que se desenrolará a relação da direção vocal com o ator, na exploração da heurística do texto. Será a partir deste ambiente, e dos mecanismos criativos potenciais que encerra, que se despoletará a intenção de sonoridade vocal e a sua manifestação em expressividade sonora.

¹ Lembre-se António Damásio (2000) e o seu livro, que mais à frente será citado, *O Sentimento de Si*, que coincide no termo, na enunciação deste conceito.

O contributo de Gil (1993), desenvolve-se ainda em conceitos como os de *ritmo-ponte*, *onda e sopro*, mecanismos ativos da interioridade na criação poética, transpostos diretamente para a forma do verso, que proponho ter uma aplicabilidade direta ao fenómeno da emissão vocal, no trabalho sobre o texto. Citando Pessoa, Gil reforça que, quando a emoção² caminha para a ideia é necessária uma *disciplina* que faça a ponte entre as duas, combinando o sensível e o inteligível, na lógica do esquematismo Kantiano. Essa ponte é o ritmo. O ritmo da ideia *atrai* o da emoção, porque são alvo do fenómeno de contágio provocado pelo sopro e onda. “A onda é a força de vida do sopro que o ritmo incorpora na frase; [...] há oralidade no ritmo do verso ou da prosa poética porque um sopro o atravessa.” (Gil, 1993, p. 92). Basta que se introduza a onda na voz para que surja o sopro, ou seja, a onda é a força do sopro, o contínuo impulso volitivo, cuja forma expressiva será moldada pelo ritmo. Fenómeno tão ocorrente na criação poética como na sua expressão vocal.

À ideia de *cantare* ou *parlare sul fiato* – sendo que *fiato* é a respiração, mais precisamente, o fôlego, enquanto movimento constante e regular da expiração sustentado pela musculatura de apoio que permite a emissão vocal – proponho uma transferência semântica para a de sopro, e, de igual modo, para a de onda, que se constitui como a sensação da intenção interior – a sensação estética – que sustenta, quer a própria musculatura quer, por consequência, a respiração, e todas as possibilidades de execução dos mais diversos gestos vocais. E, claro, a vitalidade desse impulso interior, encontra no ritmo da enunciação, a forma e o sustentáculo do seu movimento.

Gil cita Pessoa, concretizando a intenção desta transferência:

[...] há duas expressões humanas de um estado mental – a palavra e a voz. Não há palavras sem voz, mas há voz sem palavras – no grito, no riso, no trauteio, ou seja, no canto sem palavras. Diferem uma da outra estas duas formas de expressão em que a palavra é, essencialmente, a expressão de um pensamento ou ideia, e a simples voz é a expressão de uma emoção. A voz trémula que afirma, afirma com palavras e nega com a voz. A ideia e a emoção desencontram-se onde se juntam. (Lopes, 1991³ apud Gil, 1993, p. 95).

A força da sensação do espaço interior estabelece-se como movimento despoletador dum circuito de contaminações da interioridade imagética à expressão verbal da palavra: imagens mentais, simuladoras de estados emocionais, contaminadores diretos de estados

² Emoção, aqui entendida no sentido Damasiano de *sentimento*, ou seja, a recriação volitiva de um estado emocional, por simulação mental, com recurso à memória, propriamente dita.

³ LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por Conhecer, II*. Lisboa, Ed. Estampa, 1991, pp. 402-462.

corporais-respiratórios e vocais que, ao se encontrarem com o ritmo prosódico, na palavra, concretizarão a forma de trazer ao espaço exterior vibratório, a camada não-verbal de sentido referida por Pessoa. Gil chama-lhe também, noutra instância, a *imagem-nua*, “aquela que, separada da expressão verbal, procura dizer e dizer-se pelos seus próprios meios” (Gil, 2005, p. 103). Ou como Kandinsky nos ensinou: antes da palavra há o “som vocal puro”, ainda intocado pelas “intencionalidades de sentido” (Kandinsky, 1970).

O *espaço interior* sendo, por natureza, filosófico, na medida em que se pode pensar conceitualmente nele, e criar a partir dele é, também, um espaço estético que se torna potenciador de cruzamentos entre as estruturas da interioridade e o processamento que estas fazem do mundo exterior, num jogo criativo que o torna, aos olhos do trabalho da direção vocal, território privilegiado de criação, na relação do ator com o texto.

Interlúdio-exemplo do trabalho de direção vocal, no poema de Bertolt Brecht “O Comboio de Serviço”: o *insight* de uma atriz.

Antes de prosseguir a argumentação, parece-me necessário ancorar, de alguma forma, os princípios já adiantados com um exemplo prático.

O contributo da direção vocal, na relação de trabalho com o ator, com “ideias sobre o mais que é possível”, como refere esta citação, não advém apenas do conhecimento e competência técnica sobre a voz, mas da capacidade de trabalho a partir das estruturas afetivo-intuitivas, potencialmente geradoras de insights. Maria João Serrão adianta, neste sentido, que se trata de “uma forma não só de comunicar o que nós conhecemos, mas de provocar também algumas surpresas nas pessoas que estão a fazer os exercícios que nós propomos” (Belo, 2016, p. 39).

Recentemente trabalhei um poema de Brecht - “O Comboio de Serviço”⁴ - com uma atriz, numa sessão com todo o elenco. Estávamos na quinta sessão: já tínhamos analisado a estrutura formal do poema (a sintaxe, o verso, a prosódia) e descoberto as principais imagens que o poema descreve e invoca, e decidido trabalhar sobre elas. Nesta sessão específica, detivemo-nos sobre o seguinte excerto:

⁴ BRECHT, Bertolt. *Poemas*. Lisboa, Editorial Presença, Coleção Forma, pág. 65, 1976. Texto na íntegra também disponível em: <http://www.nicoladavid.com/literatura/bertold-brecht/o-comboio-de-servio> [acesso em: 7 abr 2021]

[...] [os passageiros do comboio] Jantam,
Se assim o desejarem, no respetivo apartamento, e fazem as respetivas necessidades
Em privadas privativas revestidas de mármore.
Cagam na Alemanha (Brecht, 1976, p. 65).

Pedi à atriz que se concentrasse na imagem do espaço do apartamento da carruagem, tal como ela o visualizava interiormente. De seguida, pedi-lhe que, mentalmente, fosse até à privativa feita de mármore e investigasse esse espaço. Extrapolámos, com alguma liberdade – para além da meramente descritiva nas palavras de Brecht – que a sanita também seria de mármore. Pedi-lhe que imaginasse sentar-se na sanita. Nesse momento, para minha surpresa, ela diz: “...é fria!”.

Ao afirmar que extrapolámos, estamos, de facto, a ir ao encontro do que defendem Gilles Fauconnier e Mark Turner (2002): o uso de imagens mentais e dos mecanismos de concetualização partilhados da *embodied cognition* dão origem ao *conceptual blending*. Para os autores, a imaginação é o motor do significado, e a metáfora é considerada um fenómeno central à cognição. Inputs diferentes da perceção são misturados – *blended* – de modo a criar conhecimento e experiências novas que vão para além dos contidos no *input* inicial, originando assim um espaço conceptual misturado.

Este instante consubstanciou a imersão concentrada da atriz, enquanto observadora lúcida na viagem pela corporeidade da sua imagem interior, fazendo emergir a força da sensação. Operou-se o fenómeno que tentarei definir como um momento de *consciência-voz*, ou seja: o foco mental-visual, conduzido pelo entendimento textual do poema sobre a imagem, despertou, na atmosfera do espaço interior da atriz, a consciência do seu próprio corpo – de uma abstração simulada de si – no ambiente imaginado. Dessa imersão simulada, surgiu a sensação de vivência e, com ela, ativou-se o estado que deu à respiração e à voz o impulso para a vocalização de “é fria!”. Esse momento de *consciência-voz*, de *insight*, de descoberta de uma forma diferente de relacionamento com a imagem marmórea do texto, e com a sua enunciação, impactou, com um reconhecimento lúcido, tanto a própria atriz – enquanto uma sensação nova e eficaz – quanto os colegas do elenco, que a escutavam, ao assistir à sessão de trabalho.

As estruturas da sensibilidade – alicerçadas na memória da sensação de temperatura ‘frio’ – fizeram emergir essa mesma sensação e, com ela, foi encontrado um caminho para a imagem-sensação se fazer corresponder, com eficácia, a uma emissão vocal da palavra, contaminando, por seu turno, os colegas atores presente, com a imagem-sensação do mármore

frio. Através da sonoridade – inflexão, registo, tempo de enunciação, cor – a voz da atriz parece ter conseguido, daquela maneira e naquele momento único, veicular uma possibilidade, aceite por todos, como concreta e verosímil, para a imagem que aquele excerto do poema parecia indiciar.

Reforcei à atriz que o *insight* que acabara de ter era duma importância fundamental para o sucesso deste exercício processual: através do mergulho abstrato, simulado, da imagem, chegara a uma sensação imaginada (e quase fisiológica!) no seu corpo: o frio. Ela percebeu o poder da sua concentração, da simulação mental que tinha construído, experimentado e intensificado. A emergência do *insight* no meio-atmosfera da consciência da atriz estava garantida, e a forma como deu voz a essa sensação consciente fez surgir o que agora defino como um momento de *consciência-voz*: a capacidade de, em consciência, se fazer corresponder, com eficácia e prazer, a latente intenção do sentido da imagem-sensação textual com o resultado sonoro vocal. Eis, estou em crer, a correspondência com o processo que Gil descreveu atrás, e que se relembra agora: “primeiro, a própria sensação, em seguida a consciência da sensação, que lhe confere um valor e um carácter estético, e por fim a consciência desta consciência, da qual resulta uma intelectualização” (Gil, 1993).

De seguida, pedi-lhe que voltasse a dizer os versos, desta feita já em posse da descoberta da sensação de frio: a voz transfigurou os mesmos versos, fazendo emergir uma diferença sonora perceptível na enunciação, na energia, presença e cor da voz. Fenómenos como este, concretizam momentos de revelação específicos, que incendeiam a imaginação do ator, e se revelam determinantes para a sua pesquisa criativa vocal em cena, quer com os demais elementos do elenco, quer, noutra instância, com o encenador. Momentos de *insight* cuja emergência e qualidade parecem estar intrinsecamente ligadas à vivência específica do contexto relacional do ator com a direção vocal no trabalho sobre a palavra, facto que parece ser a razão da manutenção desta atividade artística como parte integrante das equipas criativas nas artes cénicas e performativas.

Mas como se poderão definir, concretamente, estes momentos de *insight*?

Insight, no dicionário de Oxford⁵, é entendido como *inner sight* ou de *inner wisdom* (visão interior ou compreensão interna). *Insight* é, assim, definido como a “capacidade de ganhar um entendimento profundo e preciso sobre alguém ou alguma coisa” (trad. minha). Ele aparece

⁵ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/insight> [Acesso em: 11 jan 2021].

estritamente associado ao conceito de intuição, que é definida como a “capacidade de entender algo instintivamente, sem a necessidade de raciocínio consciente” (trad. minha).

Para o dicionário de Cambridge⁶, *insight* é definido como “a capacidade de ter um entendimento claro, profundo e por vezes repentino duma situação ou problema complicados” (trad. minha). O caráter repentino do fenômeno é, assim, acrescentado: uma característica determinante, que adiante se explorará, omissa na definição anterior. Associado a ele, aparece o termo *insightful*, definido como “capacidade de mostrar uma compreensão clara e original sobre um problema ou situação complicadas” (tradução minha). Nele, revela-se, por fim, o sentido de originalidade: o surgimento da diferença inovadora.

Também o termo intuição aparece associado a *insight* como “conhecimento que surge da capacidade de compreender ou saber algo de imediato, com base em sentimentos em vez de factos” (trad. minha). O caráter de imediatez, desta feita, afetiva, e não racional, emerge neste dicionário, como característica que interessa realçar, enquanto fenomenologia, na aplicabilidade que se pretende estabelecer para a atividade da direção vocal.

A filosofia kantiana já estabelecera o caráter determinante das estruturas da sensibilidade nos processos intuitivos. Segundo Kant, como esclarece Aristeu Mascaranhas (2017), a intuição aparece como *meio*, em virtude da sua vinculação com a sensibilidade (capacidade de receber representações), garantindo a legitimidade da atividade espontânea do entendimento, de onde procedem os conceitos: o processo de constituição dos objetos sustenta-se na intuição. A teoria kantiana da intuição caracteriza-se, assim, pela imediatez e receptividade, por constituir-se como parte de um processo vinculado à sensibilidade (que é receptiva), sendo o seu entendimento (espontaneidade imediata) o culminar do mesmo.

O contributo das estruturas da sensibilidade kantianas serve, para este efeito, como forma de as entender como meio onde a fenomenologia do *insight* e da intuição parecem ocorrer, para além de apontar para traços similares aos das estruturas afetivas já mencionadas em Gil (1993), e que lhe são essenciais.

Marcos Chedid Abel (2003) define *insight* como compreensão interna, fenômeno sinonímico de intuição, cuja eficácia está ligada, também, a uma forma de experiência emocional e de motivação. Wolfgang Kohler acrescenta a esta noção a experiência intelectual,

⁶ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/insight> [Acesso em: 11 jan 2021].

ao estabelecer que “o termo *insight* se refere à dinâmica, experimentada nos campos emocional e de motivação, tanto quanto à consciência da determinação, experimentada em situações intelectuais” (Kohler, 1968, p. 195). Esta distinção estabelece a fenomenologia do *insight* em dois campos: o primeiro, emocional e motivacional, na dinâmica e força dessa emergência, e o segundo, intelectual, na determinação ou veemência da sua significação. Interessa, para esta instância, a fenomenologia dos primeiros, uma vez que, também na atividade da direção vocal, este tipo de *insights* “libertam ou envolvem algum aspecto de um ‘estado afetivo’ – liberação emocional - como parte do conteúdo da compreensão interna” (Sandler; Dare; Holder, 1977, p. 107).

A vertente afetiva, vinculativamente presente na experiência artística, parece poder sustentar, desde logo, a pertinência da possível relação, que se pretende estabelecer, entre o *insight* e os processos criativos da atividade de direção vocal, uma vez que é na compreensão interna, na sua afeção sobre a palavra, e na conseqüente saliência vocal, que se operaram os mecanismos expressivos da voz. Como afirma Silvano Arieti (1976, p. 186), “a experiência do *insight* estético – isto é, da criação duma unidade estética – é uma forte experiência emocional... o artista quase que sente como se tivesse tocado o universal”⁷.

Também no termo intuição, com raiz etimológica do latim *intuitio* – que significa olhar, ver – se invoca a condição de visualidade interior, característica que convoca o território cognitivo da imagética mental, caro às neurociências, bem como à metodologia de trabalho de direção vocal. Ladyman & Ross (2007, p. 15) definem intuição como a “habilidade bem treinada do praticante experiente de *ver*, num relance, como a sua estrutura teórica e abstrata – com antecedência em relação a uma verificação cuidadosa essencial – mapeia o espaço de um problema”. Esta noção acrescenta a importância tanto da habilidade como da experiência, fatores que se inscrevem na natureza intrínseca da relação profissional da direção vocal com o ator.

Com efeito, Langer (1962) reforça a ideia de que as imagens mentais têm uma tendência acentuada para se tornarem símbolos, e de que todo o mecanismo de simbolização terá sido primeiro resolvido no sistema visual antes do seu potencial poder ser transferido para o reino vocal-auditório. A autora especula que imagética e vocalização pudessem estar originariamente separadas e que a vocalização se tivesse relacionado com a imagética em

⁷ Facto que descreve, com especial pertinência, a experiência vivida pela nossa atriz, no exemplo supracitado.

rituais de comunidades primitivas, quando os primeiros ‘urros sociais’, emocionalmente carregados, se associaram a acompanhar movimentos corporais rítmicos. Mais tarde, estas vocalizações, trazendo à memória os mesmos gestos, terão originado a linguagem: as imagens mentais lembradas do passado e projetadas no futuro formaram o veículo para a transação da realidade.

Sugere-se, deste modo, uma relação possível entre os processos cognitivos do processamento visual-verbal das imagens mentais com os próprios mecanismos do insight e da intuição, uma vez que esta é, também, definida no dicionário Hachette⁸, como “modo ou conhecimento imediato, apreensão direta, sobre o modelo da visão, da realidade das coisas ou da verdade dos conceitos, por oposição ao conhecimento discursivo ou o raciocínio”, [...] “uma compreensão imediata pela mente sem raciocínio” (Allen⁹, 1990, p. 623 apud Abel, 2003), e “uma visão direta e imediata de um objeto de pensamento atualmente presente ao espírito e apreendido na sua realidade individual” (Lalande¹⁰, 1996, p. 591 apud Abel, 2003). O caráter visual, direto e imediato, que estas citações propõem, convoca o próprio exercício que a direção vocal estimula no ator, ao aliciá-lo a associar o seu imaginário visual e sensorial com a palavra, no ato de dizer. Como lembra Danielli Rodrigues (2014),

[...] a voz é um elemento vivo e dinâmico: além de uma compreensão auditiva, desperta ideias e sensações. A voz se faz presente tanto em uma dimensão física, na questão acústica, articulação dos sons ou na sua percepção, como também na dimensão psicológica, produzindo imagem a partir da acústica e articulação dos movimentos dos sons (Rodrigues, 2014, p. 1).

Tal como no *insight*, a intuição está ligada ao surgimento repentino, não racional, passagem dum conhecimento inconsciente para a lucidez consciente, sendo que a demonstração desta emergência acontece na verbalização, na voz, quando a imagem mental se torna fala: “[...] mesmo quando são imagens, o que ocorre, não se trata de um convite a observá-las, mas de descrevê-las, em todos os detalhes, isto é, trata-se de falar” (Celes¹¹, 1997, p. 46 apud Abel, 2003). Se isto é válido para a psicanálise – onde o discurso é construído espontaneamente pelo paciente – será também, como se tem tentado demonstrar, para os

⁸ Hachette. *Dictionnaire Français*. Paris, Hachette livre, 1998. CD-ROM

⁹ ALLEN, R. E.. *The Concise Oxford*. Oxford, Clarendon Press, 1990.

¹⁰ LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítica da Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

¹¹ CELES, Luiz Augusto. *Psicanálise e Psicologia*. In: Figueira Sérvulo (Org.), *Efeito Psi – a Influência da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Campus, 1988.

processos criativos na relação do ator com o texto dramático, quer por si só, quer com a direção vocal.

Entendo, assim, que a sensação de frio, descoberta pela atriz, não estando inscrita no sentido primeiro do poema, encontrou, nela, uma possibilidade de produzir uma atmosfera vocal à expressão “privativas privadas revestidas de mármore”. Ela experimentou, em suma, que com a concentração focada nas imagens do poema descobriu um referencial sensorial no corpo revelador de novas possibilidades para a enunciação: a imagem tinha sido entendida pelo corpo que, energizado, a vocalizou.

Da Teoria da Imagem de J. G. Fichte à Filosofia da Linguagem Ordinária de J. L. Austin

Para além de Gil, o contributo do filósofo Johann Gottlieb Fichte, cuja teoria da imagem será agora brevemente analisada, emerge em pertinência naquilo que se pretende defender relativamente aos processos interiores de criação imagética, desta feita, como consciência e conhecimento¹², e da forma como a sua afirmação, que assenta na sua qualidade performativa, será relacionada com o conceito de *frase performativa*, em Austin (2003).

O conceito absoluto de imagem, em Fichte, é estabelecido como o elemento primordial gerador da lógica transcendental, ela mesma, auto-enraizante e auto-referencial: um mecanismo de pensamento recursivo. Para além destas características, a imagem encerra em si propriedades síntese essenciais: intuição, conceito, e qualidade performativa.

Como explica Alessandro Bertinetto (2013), as representações do mundo são, elas mesmas, imagens vistas pela consciência empírica representacional. A relação entre intuição e imagem acontece, para Fichte, na medida da sua imediatez, sempre que as imagens do mundo exterior se projetam na consciência como suas cópias¹³. Nesta perspectiva, o discernimento de que a imagem é uma imagem e não a ‘coisa’, está dependente da consciência da imagem como imagem. Nesse espaço (interior), criado pela razão, acontece a emergência do conceito relativo à imagem intuitiva. Assim, imagem é, ao mesmo tempo, intuição e conceito: imagem-cópia, proveniente da percepção, e conceito, imagem da imagem, que se distingue da outra,

¹² “Image is the concept used by Fichte to capture the original synthetic character of self-conscious and knowledge.” (Bertinetto, 2013, p. 99).

¹³ Como se viu, no trabalho com a atriz, esta imediatez intuitiva foi sentida na exploração imagética do poema, um momento determinante para o desenvolvimento da sua pesquisa vocal.

através da representação da imagem como imagem. Fichte defende, assim, que imagem, como tal, implica a sua auto-representação como imagem¹⁴.

A investigação sobre a estrutura do pensamento impede o sujeito de tentar explicar a imagem a partir dum ponto de vista exterior: não se pode assumir uma meta-perspectiva porque a imagem auto-pressupõe-se. Investigar a imagem ocorre nela. Cada afirmação tem de ser pensada como imagem, donde se infere que tem de ser refletida para evitar a sua objectificação, e para compreender o carácter genético de que cada *dizer* é um *fazer*.

É neste ponto que encontro a razão de ser em convocar Fichte para esta reflexão: a necessidade de cada afirmação – o ato da sua enunciação – ter de ser pensada como imagem e de como isso se devolve na ação concreta, neste caso, da sua expressão vocal.

A atividade performativa vocal da afirmação invoca, nesta instância, um paralelo com o assumido, já no séc. XX, por John Langshaw Austin, no artigo, originalmente publicado em 1975, *How to do things with words* (Austin, 2003), onde a palavra ganha enraizamento específico com a execução duma ação com a qual se relaciona.

Austin tenta estabelecer as diferentes possibilidades duma frase ter significado. Funda, desta forma, a Filosofia da Linguagem Ordinária (a que nos serve no dia a dia), dedicada à análise não apenas linguística, mas sociolinguística. Posiciona-se contra a cisão entre linguagem e o mundo, que propõe deixar de ser entendida como representação, mas como ação, especificamente, como forma de atuação sobre o real. Já não é apenas a frase, mas a enunciação oral da frase que lhe atribui significado, ou seja, esta emerge do contexto, convenções e intenções em que a frase acontece e onde é enunciação em ação: por outras palavras, no recurso ao corpo e à voz, e às camadas de potencialidade de sentido extra que estes lhe acrescentam.

Uma declaração tende a ser descritiva, factual e constativa, mas a sua enunciação é mais do que isso, porque o sentido advém-lhe da ação de falar. Inaugura-se, assim, a noção de *frase performativa*. Nas circunstâncias apropriadas, afirmar a frase performativamente não é descrever o ato que estaria a ser praticado, nem tampouco, declarar o que se está a praticar, mas sim fazê-lo enquanto se diz. A enunciação/afirmação (*utterance*, no original inglês) é o ato em si, dentro do contexto cultural – aqui a presença do outro no momento do ato contribui

¹⁴ Esta organização processual aproxima-se também da descrição vista atrás em Gil (1993).

para a construção do sentido, partindo também dos sentidos sociais já apropriados. Austin defende, assim, que usamos a linguagem para fazer coisas, bem como para afirmar as coisas.

O entendimento do potencial performativo da enunciação, a partir da imagem, vai ao encontro daquilo que aqui se pretende estabelecer como o centro do trabalho da direção vocal com o ator: através desta relação, na exploração do texto, não só do seu sentido como também na sua expressiva entrega vocal, na performance em cena, criam-se pontes efetivas de ligação – em ação – da palavra com a imaginação, com o corpo como seu sustentáculo interativo: a corporeidade vocal.

Imaginação, Simulação e Memória: os alicerces interiores do trabalho vocal sobre o texto.

Na exploração interpretativa do texto, o ator vai beber a muitas fontes de informação, desde à biografia do autor, conjuntura político-social, deste e da época da ação da peça, estrutura dramaturgica e narrativa e, inevitavelmente, à linha estética que a encenação pretende imprimir na produção cênica. Toda esta informação, à medida que é invocada e estudada, quer à mesa, quer nos ensaios de cena, suscita permanentemente a emergência de imagens. Muitas vezes elas são gráficas, cenográficas, plásticas, exteriores à interioridade sensível do corpo, mas penetrando nele gradualmente, e criando um imaginário próprio, muitas vezes partilhado por todos os intervenientes na produção, sejam atores ou equipa criativa.

Há um universo de imagens que se vai construindo e, com ele, um espaço com movimentos contaminantes no interior criador do ator, que se eletrifica em impulsos de ação e, conseqüentemente, de vocaliz(ação)!

Nisto consiste, para Sadoski (1992), a definição de imaginação: o ato de imaginar acontece quando são lembrados acontecimentos passados, no repositório do nosso imaginário pessoal que, no gesto volitivo de manipulação interior, conduzem essas imagens já existentes a novas combinações e associações afetivas .

Damásio confirma este mecanismo processual:

O processo da mente é um fluxo contínuo de imagens, algumas das quais correspondem a acontecimentos em curso no exterior do cérebro, ao passo que outras são reconstituídas através do processo de memória no processo de recordação. A mente é uma combinação refinada e fluida de imagens do presente e recordadas, em proporções que variam constantemente (Damásio, 2010, p. 98).

Corroborando esta definição, Susanne Langer (1962) acrescenta que as imagens mentais têm uma tendência acentuada para se tornarem símbolos e que todo o mecanismo de simbolização terá sido primeiro resolvido no sistema visual, antes do seu potencial poder ser transferido para o reino vocal-auditório. A autora especula que imagética e vocalização pudessem estar originariamente separadas e que a vocalização se tivesse relacionado com a imagética em rituais de comunidades primitivas, quando os primeiros ‘urros sociais’, emocionalmente carregados, se associaram a movimentos corporais rítmicos. Mais tarde, estas vocalizações, trazendo à memória os mesmos gestos, terão originado a linguagem: as imagens mentais lembradas do passado e projetadas no futuro formaram o veículo para a transação da realidade.

É desta transação que o ator se nutre quando mergulha na informação prévia das primeiras fases de ensaios, que lhe impregna a imaginação, ainda em pesquisa, e o leva, na maior parte das vezes, a concentrar-se primeiro sobre os aspetos da fisicalidade, da presença e da contracena: do estar do corpo em relação. O texto já coexiste nesta instância, mas ainda sem a profundidade e o espaço que mais tarde virá a adquirir.

Há uma noção generalizada de que o texto serve, num primeiro momento de exploração em ensaio, como pretexto: o seu rigor não é observado – a estrutura frásica sucumbe, palavras são parafraseadas, inventadas, omitidas, ideias são tomadas num sentido para, posteriormente, se perceber não ser esse o mais eficaz ou ajustado, etc. – tudo em prole da descoberta da energia da presença viva em cena.

Quando a direção vocal começa o seu trabalho, muitos destes fenómenos estão em plena ocorrência. A sua intervenção faz, desta feita, o ator regressar ao ponto de relação com a palavra que primeiramente experimentara nas leituras à mesa: ao contacto próximo e rigoroso com as palavras do autor. Nesse momento, como se disse no início, de uma intimidade frágil, todo o manancial de pesquisa feito até então conflui e é, em parte, posto em *stand by*, regressando-se ao sentido original do texto e, com este movimento, à exploração das imagens sugeridas no percurso narrativo da dramaturgia.

É aqui que as estruturas da interioridade são de novo convocadas – com o foco reforçado no dizer – e reativam-se processos de simulação imagético-mental alicerçados na memória. Estes processos são então sincronizados com a palavra, e, gradualmente, sentido e saliência vocal começam a encontrar-se. Quase de imediato, também, inicia-se no ator a

projecção imaginada do impacto que as novas descobertas do texto e da voz poderão ter quando se der o regresso à dinâmica da ação em cena: é este o momento em que o trabalho da direção vocal com o ator encontra a sua eficácia e validação concretas, enquanto atividade colaborativa das artes cénicas.

Contudo, mais do que a eficácia validada, emerge, deste trabalho relacional, o prazer pela sonoridade das palavras, nas suas nuances, quer meramente articulatórias quer, especialmente, prosódicas: como dizia José Gil, o *ritmo* do discurso, começa a fazer a *ponte* entre a ideia e a emoção (Gil, 1993). A imaginação, memória revisitada em simulações inovadoras, começa a circular, livre e criativamente, na dinâmica corpo-voz.

Nesta perspetiva, os processos de compreensão da linguagem, quando se recorre a modelos de ação situada (como na exploração dramatúrgica) sugerem fortemente a presença de representações espaciais interiores, produtoras de imagens. Lawrence Barsalou lembra que as pessoas representam significados de texto com modelos situacionais detentores de propriedades espaciais, tal como quando leitores assumem perspetivas espaciais para cenas descritas, o que demonstra a habilidade, intrinsecamente relacionada com a compreensão, de interação de eventos na relação visual-verbal, sugerindo-se assim que as representações modais suportam ambas (Barsalou, 2008).

Vittorio Gallese (2005) defende mesmo que quando uma ação é planeada mentalmente, as suas consequências ficam implicitamente previstas, graças ao resultado cognitivo do modelo de ação. O processo de equivalência entre o que é agido e o percebido, dado que o mapeamento neuronal é partilhado e simultâneo, faz com que a perceção de uma ação seja equivalente a simulá-la internamente.

É precisamente neste aspeto que o processo de simulação é invocado no trabalho da direção vocal com o ator, através da exploração de estados imagético-sensoriais contidos no texto, contaminando ao corpo e à respiração, até se manifestarem na voz. Simular implica a entrada no território de cruzamento de imagens-sensação da interioridade, gerando motivação e impulso de criação estética para a vocalização expressiva. Como também nos lembra Damásio (2010, p. 133):

Essa criação pode ocorrer antes das alterações emocionais que têm lugar no corpo, ou mesmo *em vez* dessas alterações. Por outras palavras, o cérebro pode *simular*, em regiões somatossensoriais, certos estados do corpo, *como se* estivessem mesmo a acontecer; e uma vez que a nossa perceção de qualquer estado do corpo se baseia nos mapas corporais das áreas somatossensoriais, aprecebemo-nos do estado do corpo como se este de facto estivesse a ocorrer, mesmo que não seja esse o caso.

Curioso observar como a expressão de Damásio se encontra com Stanislavski, que chama ao ato de simular o 'se' criador: “[...] toda a ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real. O *se* atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos factos, erguendo-se ao reino da imaginação” (Stanislavski, 2003, p. 76).

Não se pode, contudo, operar processos de imaginação e simulação mental, no trabalho da direção vocal com o ator, sem se explorar, colaborativamente o patrimônio memoriativo de ambos. Neste aspecto, tem-se verificado, igualmente, que os processos de memória estão intimamente ligados às componentes multimodais da visão, audição, ação, emoção, linguagem, etc.. porque um estímulo ou acontecimento afetivo deixa memórias nas áreas modais que o registaram ou codificaram, e uma conseqüente maior ativação dessas áreas ocorre quando nos lembramos dele. O processo de recuperação dessa memória, em vez de ser apenas ‘computacional’, como quem abre um ficheiro arquivado (“a memória não é a recuperação de um objeto” – Damásio, 2000, p. 57), envolve e ativa simultaneamente a simulação dos seus componentes multimodais. A velocidade de codificação modal no momento da assimilação da informação na memória será, assim, igual à do seu acesso da memória. Outro fator importante reside no facto de que lembrar um estímulo específico (concreto) produz uma ativação maior, nas áreas modais, do que um estímulo genérico (Barsalou, 2008): “imaginar em geral, sem um tema bem definido e cabalmente fundamentado, é trabalho infrutífero” (Stanislavski, 2003, p. 103). Por esta razão, estou em crer que foi apenas quando a imagem das superfícies marmoreadas da carruagem do comboio se tornaram concretas no processo de corporeidade da nossa atriz, ou seja, apenas quando a sua imagem mental se tornou específica e focada, que se operou o *insight* no seu corpo-voz, já várias vezes mencionado.

A memória passa, assim, a ser encarada como uma reconstrução imaginativa, montada no momento em que se lhe acede, e processada na relação da nossa atitude com toda a massa ativa de experiências vividas. Ela não produz, reproduz algo que já existe: é, literalmente, manufaturada dentro e entre esquemas interiores já existentes, por outras palavras, uma reconstrução imaginativa (LeDoux, 2002).

Este é o movimento repetido, entre a direção vocal e o ator, na exploração da relação da palavra com a imagem: um vai-vem de tentativas de ligações, através do exercício de revisitação memoriativa ao reservatório especial de forças de ambos os sujeitos na relação,

reinventada em cada gesto, e estabelecida como forma estruturante na interpretação do texto. A memória liberta-se, reconstruindo-se dinamicamente, para usos criativos ligados à imagética e às sensações que elas despoletam.

Por estas razões, propõe-se, de seguida, estabelecer pontes de correspondência entre o corpo, os processos imagéticos e a emoção, de forma a poder demonstrar-se como filosofia e ciência podem oferecer um contributo conjunto para fundamentar e expandir a noção de interioridade como sustentáculo do trabalho sobre a performatividade vocal do texto.

Corpo, Imagem e Emoção: a *força da sensação* na produção vocal

A questão da simulação, como processo construtor e organizador de imagens mentais é também abordada por António Damásio (2000), que defende que a única razão para a existência da mente é a existência do corpo que a preenche com conteúdo – com imagens. A seu ver, a consciência começa a emergir quando o *flow* de imagens sensoriais – o filme no cérebro pré-consciente sobre os estados do corpo – é acompanhado por imagens de um ‘eu’ (um *Self*). A comparação com a sequência fílmica auxilia na compreensão do envolvimento do organismo – primeiramente pré-consciente – com o movimento das experiências corporais que são traduzidas num filme mental consciente.

Este é o processo que, como se tem vindo a afirmar, a direção vocal procura estimular no ator, quando se explora a ligação entre imagens e palavras. Tal como Damásio, Stanislavski refere-se ao gesto de contágio daí decorrente entre a imagem e a emoção, afirmando que:

[...] formar-se-á uma série ininterrupta de imagens, parecida com um filme cinematográfico. Enquanto a nossa ação for criadora, essa fita desenrolar-se-á e projetar-se-á na tela da nossa visão interior, tornando vívidas as circunstâncias por entre as quais nos movemos. Além disso, essas imagens interiores criam um estado de espírito correspondente e despertam emoções, ao mesmo tempo que nos mantêm dentro dos limites da peça (Stanislavski, 2003, p. 97).

Emoção é um fenómeno altamente complexo, que tipicamente ativa processos neuronais, cognitivos e motores, envolvendo a colaboração da mente e do corpo: “programas complexos, em grande medida automatizados, [...] de ações levadas a cabo no nosso corpo” (Damásio, 2010, p. 143). Ocorre em resultado de alterações no sistema nervoso, que podem acontecer por estímulos e acontecimentos interiores e exteriores. É, posteriormente,

experienciada como um sentimento, “percepções compostas daquilo que acontece no corpo e na mente quando sentimos emoções [...] imagens de ações e não ações em si [...] que se baseiam no relacionamento exclusivo entre corpo e cérebro, que privilegia a introcepção” (Damásio, 2010, p. 143). A emoção motiva, organiza e guia a percepção, o pensamento e a ação, assumindo assim, um papel de mecanismo unificador. Esta força organizadora e impulsionadora no pensamento, e na ação que se lhe segue – de mão dada com o conteúdo da memória – influencia a emoção num jogo dinâmico e interativo. Quando uma emoção se liga a uma imagem mental, símbolo ou pensamento, emerge um vínculo sentimento-pensamento, uma estrutura afeto-cognitiva em ação recíproca (Damásio, 2010).

Esta ligação é, tal como se propõe, a responsável pela ignição da *força da sensação*, como a definiu Gil (1993), ou na localização do ‘eu’ na imagem, e vice-versa, como nos ensinou Fichte (2012).

De igual modo, George Lakoff e Mark Johnson (1980, 1999), defendem que a posse do sentido dos nossos corpos é a fonte das nossas maiores metáforas de pensamento, significados e valores. Adiantam três razões principais: 1) a mente está intrinsecamente enraizada no corpo (*embodied, grounded*); 2) o pensamento é, numa grande medida, inconsciente; e 3) os conceitos abstratos são vastamente metafóricos. Do nosso ser físico surgem metáforas de tempo, espaço, eventos e causas, sentido de ser, e moralidade. As metáforas que regem a nossa vida não são apenas abstratas ou poéticas – são o nosso corpo no seu sentido mais imediato (*being consumed with love* ou *happy is up, sad is down*). Consciência, razão e linguagem surgem como manifestações diretas do nosso corpo e do sentido que temos de nós mesmos enquanto corpo¹⁵.

Nesta linha, Damásio (2010) demonstra a importância central do corpo na formação de ideias e conceitos complexos, com a agravante de que não existe uma distinção inerente entre o pensamento e o movimento ao nível do cérebro, pois ambos são controlados por sistemas neuronais idênticos. Stanislavski (2003), refere o que se constitui como exemplo acabado destes processos metafóricos, dos movimentos de contágio entre imagem, emoção e corpo: “desta fusão de elementos decorre um importante estado interior que nós chamamos *estado de*

¹⁵ Cite-se, de novo, o modo como a nossa atriz chegou à sensação de frio, no trabalho sobre o poema de Brecht – a revelação aconteceu dentro dos mecanismos perceptivo-memoriativos do corpo, neste caso em relação à temperatura do mármore.

ânimo interior de criação. [...] As nossas forças motivadoras interiores combinam-se com os elementos para executar os propósitos do ator” (Stanislavski, 2003, p. 312).

Desta perspectiva se estabelece o impacto que a imagética mental tem nos mecanismos de memória, geradores de emoções, e estes, por sua vez, na afetação da produção vocal, e nos propósitos do trabalho de texto.

Simulação Afetiva e Empatia: o encontro das *esferas sensíveis* entre a direção vocal e o ator

Aproximando-me da conclusão da argumentação que tem vindo a sublinhar o impacto e a eficácia da relação em análise, Barsalou (2008) defende que a simulação desempenha um papel fundamental na teoria de cognição social, porque explica como o atribuidor mimetiza estados mentais do alvo, propondo que o faz usando simulações da sua própria mente: para sentir a dor de alguém simulamos a nossa própria dor. Os circuitos espelho no nosso cérebro providenciam um mecanismo geral de entendimento dos diversos estados mentais – intenções, sentimentos, desejos, e crenças – nos outros. Como nos diz Frazzetto (2014, p. 80): “Empatia é como um laço invisível com o poder de nos unir a outros seres humanos e de esbater as fronteiras entre nós e eles”.

Decety e Grèzes (2006) confirmam esta posição ao explicar que imaginar ser o agente de uma ação ou imaginar outra pessoa sendo o agente dessa ação despoleta respostas neuronais parciais semelhantes. Desta perspectiva, a simulação providencia um mecanismo geral para estabelecer empatia nos processos de imitação e coordenação social, também estes passíveis de transposição para os domínios da relação em performance entre a direção vocal e o ator. Giovanni Frazzetto acrescenta a este conceito uma metáfora: “os neurónios-espelho conferem-nos, no fundo, um segundo par de olhos, mais intuitivo, que abrevia a compreensão das ações que testemunhamos. [...] Sabemos internamente o que outra pessoa está a fazer” (Frazzetto, 2014, p. 184).

Corroborando todas estas evidências, a descoberta do sistema neuronal-espelho vem propor uma explicação científica para fenómenos de imaginação associada à simulação. De novo Damásio (2010, p. 135) concretiza:

Os chamados neurónios espelho são, com efeito o derradeiro dispositivo “como se”. A rede em que estes neurónios se encontram inseridos alcança conceptualmente aquilo que considera como hipótese do sistema “como se”: a simulação, nos mapas corporais do cérebro, de um estado corporal que não está, na realidade, a acontecer no organismo.

A predisposição empática estabelece, com clareza direta, outro dos objetivos que esta reflexão propõe demonstrar – o encontro de interioridades na relação da direção vocal com o ator. O exercício da simulação conjunta poderá fazer gerar uma unificação na sensação estética na pesquisa do texto entre ambos: um encontro de dois seres nas suas *duas esferas sensíveis*, como nos ensinou Fichte (2012); um “encontro de espíritos criadores”, como diria Kandinsky (1970).

Para além disto, foi proposto que as pessoas podem ‘apanhar’ emoções de outros – reais ou imaginadas – em resultado de feedback gerado por uma mimese motora básica da expressão comportamental do outro, que produz uma simultânea e correspondente experiência emocional. Ver uma determinada expressão facial despoleta uma correspondente, mesmo na ausência de um reconhecimento consciente do estímulo¹⁶. No processo de compreensão ocorre também o que se chama de ‘simulação afetiva’, subjacente à concetualização da emoção. Estados faciais resultam de estados emocionais que, por sua vez, interagem com a compreensão do texto e com a perceção de um qualquer tipo de performance, nomeadamente, vocal.

Sabendo o quanto a expressão facial é determinante no ato da vocalização, pelas alterações que opera na musculatura facial dos ressoadores, com consequências no trato vocal, encontra-se na simulação afetiva uma outra fonte de exploração do trabalho sobre a voz e o texto. O grau de sucesso desta simulação aumenta, assim, com o grau de sincronia fisiológica entre o percecionador e o alvo, por outras palavras, quando duas pessoas sentem emoções semelhantes, ou se encontram - no ato de simulação - num *espaço interior* partilhado de *forças de sensação*, conseguem perceber melhor as suas intenções e motivações. Nisto consiste, em suma, a sincronização de sentir que expande a pesquisa texto-vocal entre a direção vocal e o ator.

¹⁶ Precioso Darwin que nos alertou para um vasto campo inter-relacional entre pessoas e pessoas, pessoas e animais e entre estes.

Epílogo

Os processos cognitivos incorporados (*embodied cognition*) parecem ser, de acordo com a literatura analisada, transversais à condição humana. O pensar-sentir tem vindo a estabelecer-se cada vez mais como o mecanismo incontornável da emergência do conhecimento, abandonado que está o paradigma do primado da razão não afetiva. É, justamente, o afeto que reivindica, pelo corpo, a legitimidade da sua incontornabilidade. Interioridade afetiva e corporeidade são, assim, cada vez mais, vistas como parte intrínseca do mesmo fenómeno.

Com base nas referências apresentadas, pretendeu-se estabelecer que o trabalho sobre a voz e o texto, e o seu dizer performativo, alicerçado na convocação conjunta da imaginação, que intersecciona o repositório do imaginário, aliada aos processos cognitivos da simulação, mental e afetiva, convocam, da memória, permanentes momentos de reconstrução, revisitação e recriação. Trabalhar a palavra performativa, no contexto relacional que se abordou, parece poder estabelecer-se como um processo universalizável, passível de ser convocado para as mais diversas estéticas e formas de criação cénica e performativa.

As escolhas estéticas, que os mais diversos criadores da cena reivindicam no seu trabalho, e que podem inscrever-se do naturalismo ao absurdo, do grotesco à 'performance art', etc., parecem todas poder beneficiar dos mecanismos da corporeidade e do movimento dinamicamente revisitado entre interioridade e expressão.

Os impulsos interseccionantes da imagética mental, geradores da *força da sensação*, revelam-se, na literatura, suficientemente plásticos, característica intrínseca ao próprio cérebro, para, através dessas diversas escolhas estéticas, poderem responder com êxito às inquietações da procura pela inovação e criação artística, quer generalizadamente entendida, quer especificamente, no trabalho sobre a saliência vocal expressiva da palavra.

A relação da direção vocal com o ator, norteadada pelo compromisso ético, na busca pelo estético – aqui também entendido como *encontro de esferas de sentir* – ancora-se, por esta razão, na capacidade partilhada e hospitaleira dum encontro empático de intersubjetividade afetivo-pensante que, no exercício de arqueologia do texto, tanto na procura de sentido como, e talvez mais, dos movimentos afetivos interiores que lhe conferem saliência expressiva, tornam este modelo relacional próximo, distinto e valioso, dentro da filosofia colaborativa que

caracteriza o trabalho das artes cénicas.

A voz, através da linguagem, enraizada no corpo que imagina, parece poder, desta forma, e em suma, alcançar a sua expressão plena, e realizar a razão de ser que parece justificar o encontro entre a direção vocal e o ator.

Referências

ABEL, Marcos Chedid. *O Insight na Psicanálise*. Psicologia, Ciência e Profissão. Nº23, vol. 4, pp. 22-31, 2003.

ARIETI, Silvano. *Creativity: The magic synthesis*. New York, Basic Books, 1976.

AUSTIN, John Langshaw. How to do Things with Words. In: AUSLANDER, Philip (ed.) *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London & New York, Routledge, 2003, vol. I, pp. 91-98.

BARSALOU, Lawrence. *Grounded Cognition*. Annual Reviews of Psychology, nº 59, pp. 617-645, 2008.

BELO, Sara. As especificidades da voz do actor no legado das professoras Natália de Matos e Maria João Serrão. *Revista Alicerces*, vol. 6, pp. 27-46, 2016. Repositório Científico do IPL. Imprensa Politécnico de Lisboa.

BERTINETTO, Alessandro. The role of Image in Fichte's Transcendental Logic. In: LEJEUNE, Guillaume (ed.). *La question de la logique dans l'idéalisme allemande*. Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zurich, New York, pp. 95-108, 2012.

BISOL, Benedetta. *Corpo e corporeidade no pensamento de J. G. Fichte*. Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea. Brasília, vol. 2, nº 1, pp. 20-33, 2014.

BRECHT, Bertolt. *Poemas*. Lisboa, Editorial Presença, Coleção Forma, 1976.

DAMÁSIO, António. *O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010.

DAMÁSIO, António. *O sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurologia da Consciência*. Lisboa, Publicações Europa-América, 2000.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Lisboa, Relógio D'Água, 2006.

DECETY, Jean; GRÈZES, Julie. **The power of simulation: Imagining one's own and other's behaviour**. *BrainResearch*, vol. 1079, pp. 4-14, 2006.

FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. **The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities**. New York, Basic Books, 2002.

FICHTE, Johan Gottlieb. **Fundamento do Direito Natural Segundo os Princípios da Doutrina da Ciência**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

FRAZZETTO, Giovanni. **Como Sentimos. O que a neurociência nos pode – ou não – dizer sobre as nossas emoções**. Lisboa, Bertrand Editora 2014.

GALLESE, Vittorio– **Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience**. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 4, pp. 23-48, 2005.

GIL, José. **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia**. Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2ª edição, 2005.

GIL, José. **O Espaço Interior**. Lisboa, Editorial Presença, 1993.

KANDINSKY, Wassily. **Sobre a questão da forma. Gramática da Criação**. Lisboa, Edições 70, pp. 13-37, 1970.

KOHLER, Wolfgang. **The Mentality of Apes**. Nova Iorque, Harcourt, Brace & World Inc., 1925.

LADYMAN, James; ROSS, Don. **Everything Must Go: Metaphysics Naturalized**. Oxford, Clarendon Press, 2007.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. **Metaphors We Live By**. Chicago, Univ. Chicago Press, 1980.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. **Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought**. New York, Basic Books, 1999.

LANGER, Susanne Katerina. **Speculations on the Origins of Speech and Its Communicative Function**. *Philosophical Sketches*, Baltimore - Johns Hopkins, pp. 26-53, 1962.

LEDOUX, Joseph. **Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are**. New York, Penguin Books, 2002.

MASCARENHAS, Aristeu. **Bergson e Kant: o problema do tempo e os limites da intuição.** Trans/Form/Ação, vol.40 nº 2, pp. 103-124, Universidade Estadual Paulista, Departamento de Filosofia, abr./jun, 2017.

RODRIGUES, Danielli. **A Voz na peça Radiofônica de Artaud e sua Linguagem Subversiva Marginal.** REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS – Ano 5, vol.1, nº 8, 2014.

SADOSKI, Mark. **Imagination, Cognition and Persona.** Rhetoric Review, vol 10, nº 2, pp. 266-278, 1992.

SANDLER, Joseph; DARE, Christopher; HOLDER, Alex. **O Paciente e o Analista – Fundamentos do Processo Psicanalítico.** Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977.

STANISLAVSKI, Constatin. **A Preparação do Ator.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 19ª Edição, 2003.

Artigo recebido em 18/04/2021 e aprovado em 27/05/2021.

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

ⁱ João Henriques - doutorando em Estudos Teatrais pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com investigação de tese na área da Direção Vocal e dos processos de expansão corpóreo-vocais no trabalho com o ator. Tem o mestrado em Ensino da Música, Ensino do Canto, pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. É professor adjunto convidado de Voz e responsável do 2º ano do curso de teatro - ramo de atores - da Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa. Para além do ensino artístico e de direção vocal nas artes cênicas, também assina criações músico-teatrais - ópera e teatro musical - tendo dirigido "O Castelo do Barba Azul", de Bela Bartok, no Barbican Hall, em Londres (2015), com a Orquestra Sinfónica da BBC. passosdevoz@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8468026993395837>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2825-1114>

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



João Henriques.

Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no trabalho da Direção Vocal com o Ator.

Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 02, nº 01, janeiro-junho/2021 - pp. 09-34.

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

A Imaginação no Trabalho de Integração Voz-Movimento Corporal

Sandra Parra ⁱ

Universidade Estadual de Londrina - UEL, Londrina/PR, Brasil ⁱⁱ

Resumo - A Imaginação no Trabalho de Integração Voz-Movimento Corporal

Este artigo tem como objetivo discutir a importância do trabalho com a imaginação no treinamento do artista cênico contemporâneo. A imaginação é apresentada aqui como um possível operacionalizador para a diluição da dicotomia entre mente e corpo, refletida na dicotomia “voz-corpo”, presente em muitas das abordagens tradicionais do trabalho do ator e da atriz sobre si mesmos. Para tanto, trazemos uma discussão sobre a natureza da mente, a partir da filosofia da mente e das neurociências. Tomamos como caso de estudo o trabalho vocal de Grotowski, tal como apresentado em sua palestra A Voz. O artigo conclui apresentando apontamentos sobre a utilização desses conceitos na prática com atores-estudantes.

Palavras-chave: Integração Voz-Movimento Corporal. Treinamento de ator. Imaginação. Neurociências. Grotowski.

Abstract - Imagination at Voice-Body Movement Integration Work

This article aims to discuss the importance of the work upon imagination in contemporary actor training. Imagination is presented here as a possible instrument to the dilution of the dichotomy between mind and body, which reflects itself in the "voice-body" dichotomy, present in many of the traditional approaches of the actor's training. Therefore, we bring a discussion on the nature of mind, based on philosophy of mind and neurosciences. From there, we take as a study case Grotowski's vocal work, as presented in his lecture "The Voice". The article concludes by presenting notes on the use of these concepts in practice with actors-students.

Keywords: Voice-Body Movement Integration. Actor's Training. Imagination. Neurosciences. Grotowski.

Resumen - La Imaginación en el Trabajo de Integración Voz-Movimiento Corporal

Este artículo tiene como objetivo discutir la importancia del trabajo con la imaginación en la formación del actor contemporáneo. La imaginación se presenta aquí como un posible operador para la dilución de la dicotomía entre mente y cuerpo, reflejada en la dicotomía “voz-cuerpo”, presente en muchos de los enfoques tradicionales del trabajo del actor sobre sí mismo. Para eso, traemos una discusión sobre la naturaleza de la mente, desde la filosofía de la mente y las neurociencias. Tomamos el trabajo vocal de Grotowski como un caso de estudio, como se presenta en su conferencia A Voz. El artículo concluye con notas sobre el uso de estos conceptos en la práctica con estudiantes-actores.

Palabras clave: Integración voz-movimiento corporal. Entrenamiento de actor. Imaginación. Neurociencias. Grotowski.

Como pesquisadora na área de Artes da Cena há algumas décadas, tenho percebido que, no que diz respeito a pesquisas sobre a relação intrínseca entre palavra, voz e movimento corporal, muitas vezes, antes de discutirmos modos, formas, exercícios (ou seja, o *como*), faz-se necessário discutir o *quê* é essa relação – ou seja, como se operam as relações entre esses elementos, como essa operação tem sido vista por nós até hoje e como podemos passar a abordá-la para que ela se potencialize.

Assim, este artigo parte do princípio que, para responder a essa pergunta, será necessário antes de tudo incorporar em nosso trabalho a superação do modelo dualista de oposição entre corpo e mente no qual o pensamento ocidental, em geral, esteve mergulhado nos últimos séculos, e que por sua vez acabou por determinar também nossa relação com a arte, com o fazer artístico e com a preparação de atores e atrizes sobre si mesmos. Isto é especialmente notável no fato de que as relações de hierarquização entre corpo e mente presentes no dualismo cartesiano se repetem no trabalho do ator, e o esquema dualista se reproduz com frequência, como microcosmo, na relação entre voz e movimento corporal.

Durante séculos, no teatro ocidental, o texto escrito, verbalizado em cena, foi supervalorizado, tornando-se inclusive metonímia para a própria arte teatral. No início do século XX, na Europa, uma significativa parcela do movimento de reação a esse estado de coisas, que pretendia resgatar e valorizar o trabalho do artista cênico, reagiu retirando de cena todo texto verbal – e, com isso, também o texto vocal. Ou seja, junto com a palavra, desapareceu a voz. Acredito que isso possa ter sido motivado pelo fato de a voz, na nossa sociedade, ter sido, durante muito tempo, percebida principalmente como meio de difusão da palavra, e por extensão de todas as ideias significadas pelas palavras, às quais toda a criação cênica deveria, no teatro centrado no texto, se submeter.

No entanto, como nos diz Paul Zumthor, “a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro” (Zumthor, 1997, p. 11; grifo do original). Ela é uma emanção corporal que possui espessura e tatilidade próprias, e ocupa um campo de significados bastante diversos dos da palavra, caracterizando-se como entidade independente desta – ainda que a voz seja o próprio substrato da palavra: “a voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita” (Zumthor, 1997, p. 13). A partir daí, a primeira dicotomia que precisamos desmanchar é a de “corpo x voz” – pois se a voz é produto do corpo, não pode opor-se a ele; é impossível trabalhar-se *ou* o corpo *ou* a voz.

Proponho substituir então, para melhor compreensão das ideias, o termo genérico

“corpo” por “movimento corporal”, já que este também é produzido pelo corpo, e tão parte constituinte dele quanto a voz. Ambos podem ser trabalhados de maneira analítica: o enfoque no movimento corporal, com a voz silenciada, ou o enfoque na voz, com o corpo sem movimento aparente – que é a forma como o trabalho de preparação de atores e atrizes tradicionalmente se estrutura. Mas proponho também que essa linha demarcatória entre ambos seja desmanchada: que possamos, em nosso trabalho, perceber que o movimento corporal está obrigatoriamente presente na produção da voz, não só especificamente no aparelho vocal e respiratório, mas muito além deles; e que, de forma análoga, a vibração das cordas vocais causada pela respiração, que dá origem ao som da voz, acontece de maneira sutilíssima a cada inspiração e expiração, nos permitindo admitir que a voz possa estar presente, como potência, durante a produção de nossos movimentos, mesmo quando ela ainda não se faz ouvir.

Acredito que os artistas da cena podem trabalhar sobre si mesmos de maneira a ampliar sua percepção, a ponto de poder identificar as afecções da voz sobre o movimento corporal e do movimento corporal sobre a voz – estando aí, nesse substrato onde a percepção pode captar as sutilezas das afecções de um sobre o outro e das alterações que elas disparam em todo o corpo, o lugar do que chamo de integração entre voz e movimento corporal. A fim de desenvolver essa autopercepção, entendo ser necessário não só um trabalho técnico corpóreo-vocal específico, mas, especialmente, a busca de uma *abordagem diferenciada*, de um outro entendimento sobre o trabalho de voz e movimento corporal desde os seus princípios fundantes – pois será principalmente o modo como o ator engaja sua atenção nos exercícios executados que criará essa diferença perceptiva, desenvolvendo procedimentos libertos de modelos pré-estabelecidos, por mais privilegiados culturalmente que estes possam ser.

Assim sendo, proponho então que entender a formação da mente e seu lugar em nossa corporeidade pode nos ajudar a desmanchar conceitualmente a dicotomia “corpo x mente” e, dessa forma, estabelecer bases concretas para um trabalho prático que permita a superação da dicotomia “voz x corpo”.

Segundo Churchland (2004, p. 70-71), a concepção para a abordagem do problema corpo-mente mais aceita entre os filósofos e estudiosos das ciências cognitivas é o funcionalismo – que, em termos básicos, entende a mente como algo que se constrói sempre *em relação*: do sujeito consigo mesmo, do sujeito com o ambiente, do sujeito com outro sujeito. Podemos encontrar uma conexão entre essa proposição e as pesquisas de António Damásio,

no campo das neurociências, sobre os substratos biológicos da mente.

Em *O Erro de Descartes* (1996), Damásio postula que a mente é resultado de uma série de interações: do cérebro com o corpo¹, do organismo com o ambiente, do organismo com sua própria história evolutiva, sua regulação biológica, seu contexto cultural etc. “A mente existe dentro de um organismo integrado e para ele; as nossas mentes não seriam o que são se não existisse uma interação entre o corpo e o cérebro durante o processo evolutivo, o desenvolvimento individual e o momento atual” (Damásio, 1996, p. 17).

Uma de suas contribuições para a discussão sobre a natureza da mente é a noção do papel do corpo na formação da mente; de fato, as formulações tradicionais tendem a não considerar os fenômenos mentais como fruto de atividades neuronais, como se seu funcionamento pudesse ser desconectado ou tornado independente do resto do corpo. “Em relação ao cérebro, o corpo em sentido estrito não se limita a fornecer sustento e modulação: fornece, também, um tema básico para as representações cerebrais” (Damásio, 1996, p. 17). Ou seja, o corpo fornece, constantemente, informações que constroem a mente; esta, por sua vez, modifica o corpo, devolvendo-lhe outras informações²; o corpo relaciona-se com o ambiente e o modifica, e da mesma forma é modificado por ele; as informações provenientes do ambiente modificam o corpo e, conseqüentemente, a mente; e assim, sucessiva e simultaneamente, ambiente e corpo-mente estão em constante construção mútua, em um fluxo ininterrupto de processamento de informações, constantemente atualizadas.

Assim, levando em consideração também todas as influências que o ambiente gera no corpo, que afeta o cérebro, que devolve/gera informações e alterações no corpo, que devolve/gera alterações no ambiente, teremos então um pequeno panorama da complexidade das relações de co-dependência e co-determinação entre mente e corpo.

No teatro, a questão da superação do dualismo foi tratada muito de perto por Jerzy Grotowski (1933-1999), no que concerne à busca pela integridade do artista da cena em sua criação – seja em seus aspectos técnicos, seja em seus aspectos éticos. O registro de suas práticas e pensamentos nos aponta um caminho muito eficaz para a superação do dualismo no trabalho do ator: *a imaginação*, que será usada por ele como um operacionalizador altamente

¹ É preciso ter em mente aqui que, por questões metodológicas, para efeito de melhor desenvolver sua proposta, Damásio separa “cérebro” (sistema nervoso) de “corpo” (conjunto de todos os outros órgãos e estruturas que geram / recebem informações, que por sua vez são lidas / processadas / devolvidas pelo “cérebro”). No entanto, ele mesmo afirma que, convencionalmente, o sistema nervoso faz parte do corpo como um todo – o qual ele chama de *organismo*. (Damásio, 1996, p. 112).

² Utilizamos aqui o termo *informação* no sentido de “informação como diferença que gera diferenças” de qualidade ou de quantidade (cf. Vieira, 2006, p. 77).

eficaz para o trabalho com os vibradores da voz.

Para Grotowski, no que concerne à superação da dicotomia entre técnica e espontaneidade, a única resposta possível está na ação. Para ele, *atuar* só lhe serve dentro do sentido estrito de *cumprir o Ato*: de entregar-se todo, inteiro na ação, e com isso tocar, afetar, modificar o outro (espectador ou companheiro de cena). Foi pelo trabalho prático que Grotowski conseguiu superar o dualismo mente x corpo, ou, nos termos colocados por ele, entre precisão e espontaneidade, de uma forma que o discurso crítico de seu tempo, ainda bastante dualista, não teria como descrever.

Podemos acompanhar o desenvolvimento de sua linguagem e de sua conceituação ao longo dos anos, desde seus primeiros trabalhos como diretor, até chegar a afastar-se dos palcos, na fase conhecida como *Arte Como Veículo*. E, se nos escritos da época do *Teatro Pobre* ele afirma que “[o corpo do ator] deve ser treinado para obedecer, para ser flexível, para responder passivamente aos impulsos psíquicos, como se não existisse no momento da criação” (Grotowski, 1992, p. 216) – o que indica uma postura bastante dualista do trabalho de atuação – vemos um posicionamento bastante diverso nos seus escritos posteriores.

Em suas palestras da década de 70, Grotowski apresenta a busca de um trabalho em que todo o ser do artista está integrado, sem distinção entre impulso e ação, entre raciocínio e movimento, de uma forma que seja impossível discernir o que é um, onde está o outro. Essa proposição nos é apresentada, primeiro, pela ideia de *corpo-memória*.

“Não é que o corpo tenha memória. Ele é memória” (Grotowski, 1993a, p. 34c). Esta concepção de memória seria não simplesmente a recordação de fatos, mas sim os sintomas de vida que surgem sempre que o corpo se põe em ação. Se se trabalha com o máximo de precisão, em todos os detalhes, mas sem o controle racional e a premeditação (“devo fazer isto, depois isto, agora aquilo”), os ritmos, os fluxos, os impulsos surgem organizados por este algo que não se reduz ao raciocínio, que é o corpo-memória – fazendo com que se mantenham, simultaneamente, no trabalho, a precisão e a espontaneidade por ele almejadas.

A ideia de corpo-memória evolui, nos textos de Grotowski, para a de *corpo-vida*, já que a memória do corpo é, para o autor, a totalidade de nossa vida – e também pelo perigo de o termo memória induzir a uma nostalgia letárgica, ao invés do mergulho na potência que é o corpo (Grotowski, 1993a, p. 35b). O que podemos depreender com clareza de seus textos é que o termo corpo-vida remete a essa postura ética que exige total implicação do ator e da atriz em seu trabalho, total comprometimento com sua ação. Para Grotowski, esse é o

trabalho do artista da cena: agir, criar o Ato.

Toda essa noção de integridade e entrega, de corpo-vida e Ato, será de fundamental importância para a compreensão do trabalho vocal em Grotowski. Como ele afirma, “se vivemos inteiramente, a palavra nasce da reação do corpo. A reação do corpo engendra a voz, a voz engendra a palavra” (Grotowski, 1993b, p. 42b).

Já desde a preparação de ator proposta por Grotowski à época do trabalho registrado no livro *Em Busca de um Teatro Pobre* (1992), movimento corporal e voz estão sempre interligados, e sempre ao mesmo tempo preenchidos e guiados tanto por imagens sensíveis que estimulam a expressão, quanto pela busca da precisão e da consciência de cada ação – vocal e/ou de movimento. Mas, se nos artigos ali publicados, as informações sobre o trabalho vocal dizem respeito principalmente a descrições objetivas de exercícios práticos, encontramos, por outro lado, no texto *A Voz* (Grotowski, 2007) uma reflexão bastante aprofundada de Grotowski sobre o papel da produção da voz e da ação vocal para a preparação e a criação do ator.

Grotowski relata, em seu texto, que ao longo dos anos observou e conversou com diversos especialistas e atores de diversos países. Ele afirma que o fato de observar o modo de falar de diversos povos, diversas culturas, foi o que lhe fez ver a possibilidade extensa, quase infinita, do uso dos vibradores da voz, muito além da tradicional “máscara” do teatro europeu. Suas observações o levaram a concluir que cada povo fala “ressoando” a voz em um ponto diferente: os chineses no topo da cabeça, vários povos africanos na laringe, alguns povos eslavos no abdômen, os alemães fazem soar as palavras principalmente nos dentes (essa é, pelo menos, a sua impressão). E a cada um desses vibradores, ele associou a imagem de um animal: tigre, vaca, lobo etc. (no caso do gato, por exemplo, é a espinha dorsal que fala).

Grotowski cita que, ao pesquisar com os vibradores, a voz dos atores, apesar de ter tido um ganho expressivo, ainda assim soava mecânica, um tanto artificial. Perguntando-se o porquê disso, deu-se conta de haver caído no mesmo erro cometido com os exercícios vocais tradicionais: o autocontrole. Embora o controle não mais se dirigisse ao aparelho fonador, interferia ativamente nos vibradores, e isso destruía os seus propósitos de implementar um trabalho orgânico.

Ele notou que, quando tentavam pôr em ação o vibrador da laringe de modo controlado, os atores ficavam roucos. O trabalho só se dava de maneira orgânica, quando eles buscavam liberar o animal selvagem neles mesmos – tigre, lobo etc. – em forma de jogo ou luta

ou ação “em relação a”, ou seja, em relação ao outro, ao externo. Outra solução encontrada foram os exercícios de eco, em que a voz era projetada em várias direções (para o teto, para trás, para frente, para o chão), e a cada vez vibradores diferentes eram acionados. Também o fato de se estar direcionando a voz para o espaço faz com que o artista não ouça somente a si mesmo, mas também ao eco que ele produz na sala, evitando-se os prejuízos causados pelo autocontrole.

No entanto, mesmo com todos esses exercícios e cuidados, ainda é muito fácil cair no mecanicismo; e ele se pergunta: “essa tentação, esse pecado original, como se pode evitá-lo? Buscando associações, dizendo ‘o teu amigo está lá embaixo – no abismo –, no fundo, no fundo...’ (Grotowski, 2007, p. 156). A partir de nossas leituras, acredito poder afirmar que aquilo que Grotowski busca é construir entendimentos não-dicotômicos e, para tanto, estabelece procedimentos criativos que desfavoreçam a supremacia da racionalidade sobre o corpo. Compreendendo que o autocontrole e a auto-observação da voz interrompiam o fluxo orgânico da ação (Grotowski, 2007, p. 154-155), Grotowski se propõe a conduzir o trabalho vocal através da relação do ator e da atriz com o espaço e com seus parceiros de cena, combinado a associações imaginativas, “por meio de imagens de animais e da natureza, de plantas, e imagens quase fantásticas como: ‘Você está se tornando longo, pequeno, grande etc.’ Tudo aquilo que é associativo e orientado rumo a uma direção no espaço, tudo isso libera a voz.” (Grotowski, 2007, p. 158).

O trabalho que Grotowski desenvolve baseado em imagens e no jogo relacional nos proporciona um excelente exemplo das potencialidades que a produção de imagens mentais – ou *imaginação* – apresenta para o trabalho do artista cênico contemporâneo, tanto no âmbito do treinamento técnico quanto no da criação cênica.

Antes de tudo, no entanto, é preciso compreender que a imaginação é algo diferente da fantasia – ambos são processos cognitivos que, embora entrelaçados, funcionam em instâncias diversas. E, além disso, é preciso também superar o senso comum (aquele traduzido, em geral, pelas gramáticas e dicionários, e que permeia nosso entendimento das coisas), que nos indica que a imaginação é considerada, comumente, como algo impalpável (embora não imperceptível), da ordem do não-material, do não-físico – ou seja, incorpóreo.

Os estudos contemporâneos de neurociência atestam que a imaginação é um processo físico, totalmente co-dependente e interligado ao corpo. Para entender essa questão, é preciso primeiro procurarmos compreender alguns aspectos dos processos mentais de onde se origina

a imaginação.

O que caracteriza uma mente é “a capacidade de exibir imagens internamente e ordenar essas imagens em um processo chamado pensamento” (Damásio, 1996, pp. 115-116). Ou, dizendo de outra forma, nossos pensamentos são formados por imagens – um tecido de imagens visuais, sonoras, olfativas, gustativas, somatossensoriais etc., sendo o pensamento a capacidade que um organismo vivo tem de representar essas imagens. Até as palavras ou símbolos abstratos que passam pela nossa mente são, antes de tudo, imagens visuais ou auditivas; mesmo os símbolos matemáticos, representantes do máximo de abstração de que o pensamento humano é capaz, se não fossem imagináveis – ou seja, passíveis de serem representados mentalmente em forma de imagem –, não poderiam ser conhecidos e manipulados por nós conscientemente. Assim, podemos afirmar que só conhecemos aquilo que podemos imaginar (Damásio, 1996, pp. 116-135).

Damásio descreve as imagens mentais como sendo de dois tipos: perceptivas ou evocadas (Damásio, 1996, pp. 123-124). As imagens perceptivas são imagens oriundas de diferentes “modalidades sensoriais”, ou seja, são aquelas formadas por nossas experiências no mundo: ouvir música, tocar uma superfície, ler um livro etc. Qualquer um dos pensamentos formados a partir dessas informações sensoriais é constituído por imagens, sejam elas cores, formas, movimentos, sons, palavras etc. Quando essas imagens surgem a partir da evocação de cenas do passado, ou então da construção de projeções do futuro, são chamadas de imagens evocadas.

Assim, vemos que as construções imagéticas que formam o pensamento, no tipo perceptivo, são reguladas pelo corpo e pelo ambiente que o cerca; nas evocações e imaginações, são dirigidas pelo interior do cérebro – sendo que, em algum momento, elas se constituíram como imagens perceptivas, já que toda evocação é a reconstrução de uma experiência anterior. O que nos leva a um ponto de extrema importância: imaginação e percepção são dois aspectos totalmente interligados.

Para elucidar essa informação, tomemos como exemplo o caso da acromatopsia – doença neurológica que consiste na perda da capacidade de enxergar as cores (Sacks, 2003, pp. 21-57), causada por lesão nos córtices visuais iniciais (o “ponto de entrada” no cérebro das sensações da visão captadas pela retina, tal como citado anteriormente). Depois de um certo tempo sem conseguirem ver as cores, pacientes acromatópsicos perdem também a capacidade de imaginar as cores. “Se o ‘conhecimento da cor’ fosse armazenado em outro lugar, num

sistema separado daquele que sustenta a ‘percepção da cor’, os doentes acromatopsicos imaginariam as cores, mesmo sendo incapazes de se aperceberem da sua existência num objeto externo. Mas não é isso o que acontece” (Damásio, 1996, p. 129). Ou seja: nossa capacidade de imaginar está completamente conectada à nossa capacidade perceptiva. Assim, parto do princípio que, para ampliar nosso vocabulário imagético, é fundamental o trabalho sistemático de ampliação e refinamento do nosso sistema perceptivo, já que nossas representações mentais são constantemente atualizadas por ele.

Além disso, Damásio atesta que diversos cientistas já comprovaram que a recordação de imagens visuais ativa os córtices visuais iniciais (dentre outras áreas do cérebro) (Damásio, 1996, p. 129). Também há dados que indicam que as representações dispositivas cerebrais, com base nas quais o movimento ocorre, ativam tanto os movimentos do corpo como as imagens internas do movimento executado – nós só não notamos essas imagens, de maneira geral, devido ao nosso estado de atenção diante da própria execução do movimento (Damásio, 1996, p. 133).

Chego, assim, ao ponto principal desta discussão sobre imaginação: já há comprovações científicas que atestam que, ao imaginarmos algo, essa imaginação afeta concretamente o corpo, e vice-versa. Considerando-se que: 1) ao imaginarmos uma imagem visual, os córtices iniciais visuais se ativam; 2) os movimentos produzidos pelo corpo geram as imagens somatossensoriais desses movimentos. Concluo, a partir disso, que, sempre que imaginamos algo, essa imaginação cria alterações concretas no estado corporal.

Assim, quando um ator ou uma atriz imagina que é um animal (tal como Grotowski sugeria a seus atores, por exemplo), quanto mais precisa, quanto mais vívida for a imagem evocada por ele ou por ela, tanto mais informações serão carregadas dos córtices sensoriais de alto nível para os córtices sensoriais iniciais, e daí para os órgãos dos sentidos: pele, olhos, ouvidos (que incluem os sensores de equilíbrio), terminações nervosas dos músculos e articulações (responsáveis pela propriocepção) etc. De fato, ainda que a imagem formada seja vaga, mesmo que a atriz permaneça sobre os dois pés, sem imitar o animal, o simples fato de o apoio dos pés no chão ser modificado, a partir da evocação/imaginação, isso já irá alterar a configuração de tônus de toda a sua cadeia muscular posterior. Isso irá afetar diretamente a região hióidea que, além de estar envolvida no reflexo de verticalização do corpo (Béziers; Hunsinger, 1994, pp. 23-25; 41-42) inclui os músculos da laringe, responsáveis por configurar os registros - altura, timbre etc. - da voz.

Por consequência lógica, a alteração orgânica, no âmbito do movimento corporal e da voz, gerada pela imaginação, irá afetar também a relação entre os atores: donos de um arcabouço de imagens endógenas enriquecido e sensível, a atriz receberá as imagens exógenas propostas pelos companheiros de cena e pela encenação como um todo de maneira madura, deixando de ser objeto, consumidor passivo das imagens, para se tornar sujeito da criação, na relação com o outro e com todos os objeto/imagens propostos pela cena.

Em nosso trabalho de formação de atores, sempre tive a noção de que o trabalho com a imaginação é fundamental; no entanto, entender a conexão intrínseca entre imaginação e movimento fez com que eu passasse a salientar esse aspecto no trabalho dos alunos, fazendo com que sua percepção desse fato ficasse mais aguçada.

Muitos professores argumentam que o trabalho com a imaginação induz a uma inação física por parte dos atores – eles ficariam parados, ou com movimentos muito vagos, enquanto tudo aconteceria “na cabeça deles”. É em contraposição a isso que defendo a necessidade do *desenvolvimento da autopercepção* para que o trabalho com a imaginação possa acontecer. Quanto mais vívida for, quanto mais detalhes tiver a imagem formada na mente do ator/aluno, mais o corpo estará implicado na ação, pela própria característica da formação das imagens na mente e sua conexão com os córtices sensoriais iniciais. Além disso, é imperativo que o ator/aluno esteja *com os olhos abertos*, para que ele possa manter-se sempre em relação com o espaço e com o outro. Como Grotowski (1993a) aponta, é sempre *na relação* que a ação cênica ganha sua força maior.

A imaginação evocada será sempre mais rica quanto mais nossa percepção sensorial for desenvolvida, no sentido de estarmos atentos a ela. Então, uma das maneiras como eu trabalho o desenvolvimento de exercícios vocais em sala de aula é a de pedir aos alunos que fiquem atentos às diversas sensações a que estão expostos constantemente, em sua própria vida cotidiana: pesos, texturas, temperaturas, cheiros, sabores, luz e sombra, cores etc., bem como as alterações que se produzem no corpo na relação com essas sensações. A memória dessas sensações é explorada nos exercícios, em forma de imagens evocadas que alteram as configurações musculares do corpo e a produção da voz. Depois, essas alterações de voz são exploradas com o uso de palavras, e começamos a tecer, aos poucos, as sensações das imagens evocadas com as do sentido semântico da palavra.

O trabalho com as palavras, quando plenas de imagens e, portanto, de camadas de significados, amplia o espaço simbólico criado pelo jogo cênico a ponto de envolver também o

espectador. Stanislavski já nos falava da potência das imagens geradas pela fala do ator, e de como o espectador é seduzido, carregado por essas imagens para dentro da cena (Stanislavski, 2017, p. 424-426). Também é deste poder de afecção que Artaud nos fala, quando pede que se resgate “a dimensão mágica da palavra” – invasão poética do espaço-espectador pela criação cênica (Artaud, 1999, pp. 140-146).

Como conclusão, acredito poder afirmar que, a partir da compreensão do funcionamento neurológico da imaginação, de suas implicações na formação da mente e das alterações causadas no/pelo corpo e, por consequência, no ambiente, a linha divisória entre uma imaterialidade mental e uma materialidade corporal se desmancha, fica sem lugar em qualquer esquema que possamos elaborar para a compreensão dessas questões. A sensação de que o corpo e a mente, ou a voz e o movimento corporal, sejam separados é uma ilusão; a questão é que não temos, em geral, a autopercepção aguçada o suficiente para perceber, para sentir as zonas de conexão, as simultaneidades integradas de movimento e voz, de mente e corpo.

Nota: para acompanhar as últimas fascinantes descobertas da ciência sobre como a imaginação (ou “visualização mental”) pode afetar o corpo como um todo, sugerimos a leitura da seguinte reportagem, e seus links internos:

http://super.abril.com.br/blogs/supernovas/2016/08/17/lembra-do-exoesqueleto-da-copa-ele-ja-recuperou-8-paraliticos/?utm_source=redesabril_jovem&utm_medium=facebook&utm_campaign=redesabril_super

E também o teaser:

<https://www.facebook.com/PlayGroundBR/videos/237805323281120/>

Referências

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÉZIERS, Marie-Madeleine; HUNSINGER, Yva. **O Bebê e a Coordenação Motora**. São Paulo: Summus, 1994.

CHURCHLAND, Paul M. **Matéria e Consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente**. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.

DAMÁSIO, Antônio R. **O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. 2^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. A Voz. In: FLASZEN, L; POLLASTRELLI, C. (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva/SESC; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. Los Ejercicios. *Revista Máscara*, Cidade do México, nº 11-12, p. 27-38, 1993a.

GROTOWSKI, Jerzy. Lo que Fue. *Revista Máscara*, Cidade do México, nº 11-12, p. 39-46, 1993b.

PARRA FURLANETE, Sandra. **Estudos para integração voz-movimento corporal no trabalho do ator contemporâneo**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes).

SACKS, Oliver. **Um Antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STANISLAVSKI, Konstantin. **O Trabalho do Ator – diário de um aluno**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte – formas de conhecimento: arte e ciência; uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

Artigo recebido em 15/04/2021 e aprovado em 03/06/2021.

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

ⁱ Sandra Parra - Doutoranda em Artes da Cena no programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Mestre em Artes pelo programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes - UFMG (2007), graduada em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004), com habilitação em Teatro e Performance. Desenvolve pesquisa de linguagem em Teatro Físico e fronteira Teatro/Performance. Professora efetiva em Interpretação Teatral no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina - UEL. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro e Performance Art, atuando principalmente nos seguintes temas: criação, improvisação, integração voz-movimento corporal, respiração para a criação cênica e performance. sandraparra44@yahoo.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2725226354354088>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1863-1663>

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



A Palavra Lírica: jogos e desafios da rima em performance

Sulian Vieira ⁱ

Lucas Rodrigo dos Santos Silva ⁱⁱ

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

Resumo - A Palavra Lírica: jogos e desafios da rima em performance

Objetiva-se identificar potencialidades comunicativas e determinados desafios que quem atua pode enfrentar na performance de textos teatrais líricos com ênfase na rima, bem como compartilhar as propostas de superação experimentadas. Foram adotados procedimentos de ensaio com três falas-chave de *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, que permitiram abordar três diferentes formas de rima. Partindo da premissa que tem orientado o grupo de pesquisa Vocalidade & Cena (2003), optou-se por utilizar procedimentos pragmáticos que assumem a palavra em performance como fenômeno que transcende os significados, alçando-se ao ato: abordagem vista como elementar para o tratamento do texto teatral lírico.

Palavras-chave: Palavra. Modo Lírico. Rima. Pragmática. Formação para Atuação.

Abstract - The Lyrical Word: games and challenges of the rhyme in performance

The objective is to identify communicative potentialities and given challenges that those who act can face in the performance of lyrical theatrical texts with an emphasis on rhyme, as well as share the overcoming proposals experienced. Test procedures were adopted with three key speeches from *Gota d'água* (1975) by Chico Buarque and Paulo Pontes, which allowed to approach three different forms of the rhyme. Based on the premise that has guided the research group Vocalidade & Cena (2003), we opted to use pragmatic procedures that assume the word in performance as a phenomenon that transcends meanings, rising to the act: approach seen as elementary for treatment of the lyrical theatrical text.

Keywords: Word. Lyrical Mode. Rime. Pragmatic. Training for Performance.

Resumen - La Palabra Lírica: juegos y desafíos de la rima en la interpretación

El objetivo es identificar las potencialidades comunicativas y los desafíos dados que quienes actúan pueden afrontar en la ejecución de textos líricos teatrales con énfasis en la rima, así como compartir las propuestas de superación vividas. Los procedimientos de prueba fueron adoptados con tres palabras clave de *Gota d'água* (1975) por Chico Buarque y Paulo Pontes, lo que permitió abordar tres formas diferentes de la rima. Partiendo de la premissa que ha guiado el grupo de investigación Vocalidade & Cena (2003), optamos por utilizar procedimientos pragmáticos que asumen la palabra en la performance como un fenómeno que trasciende significados, elevándose al acto: enfoque visto como elemental para el tratamiento del texto teatral lírico.

Palabras clave: Palabra. Modo Lírico. Rima. Pragmática. Entrenamiento para la Actuación.

Introdução

O presente artigo resulta da pesquisa *A Palavra Poética: desafios da rima em cena*¹, desenvolvida por Lucas Rodrigo Santos Silva sob a orientação de Sulian Vieira, objetiva explicitar algumas potencialidades de produção de sentidos em performance² da palavra lírica³ no teatro e reconhecer alguns desafios do modo lírico para quem atua e/ou dirige no teatro, enfatizando pontualmente a rima. Por outro lado, também pretende-se compartilhar as propostas de superação vivenciadas no contexto de pesquisa.

A necessidade de tal pesquisa foi percebida por Silva no contexto da disciplina Direção⁴, que consta dos currículos dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, tendo por objetivo propiciar a experiência de direção teatral àqueles que atuarão ou ensinarão. Para realizar um dos exercícios formativos e avaliativos da disciplina, selecionou-se uma fala da personagem Joana do texto teatral *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975) para que uma atriz em formação fosse dirigida pelo pesquisador, então aluno da disciplina. No decorrer do processo de ensaio, atriz e diretor perceberam certo incômodo ou estranhamento no trabalho com a fala selecionada, devido à forte presença da rima: a persistência da repetição de sons proposta pelo texto causava receio de que não parecesse interessante à percepção da plateia, uma vez que a performance não parecia verossímil e muito cadenciada pelas repetições sonoras. Embora a linguagem utilizada no texto, com aproximações às camadas suburbanas cariocas, fosse pensada para aproximar um público diverso do universo ficcional da peça (Buarque; Pontes, 1976), a presença da rima parecia poder surtir o efeito oposto na relação com a plateia, ou seja, dispersar ou distanciar.

¹ A referida pesquisa associa-se ao projeto guarda-chuva *Estilo e Procedimentos de Ensaio: voz em performance*, coordenado por Sulian Vieira, junto ao grupo de pesquisa Vocalidade & Cena, e foi desenvolvida no contexto do Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília, com subsídio do CNPq, em 2014. Associa-se ainda às experiências de docência de Vieira em disciplinas do Eixo de Voz e Sonoridades do Departamento de Artes Cênicas da UnB de 2013 a 2021.

² A escolha pelo termo “performance” alinha-se à abordagem pragmática ao nos voltarmos à sua etimologia. A palavra *performance* é formada pelo prefixo de origem latina *per*, associado ao movimento e ao substantivo *forma*, também de origem latina, referindo-se aos contornos da matéria de que é constituído algo, outorgando-lhe características singulares. Para Paul Zumthor *performar algo é “o exercício de um esforço em vista da consumação de uma ‘forma’”* (2005, p. 140).

³ Neste artigo evitou-se o uso do substantivo “poesia” e do adjetivo “poético”. Nos estudos teatrais brasileiros, ambas palavras são associadas a diversos tipos de produção estética de modo muito genérico. Assim, optamos por resgatar o termo “lírica” para garantir coesão à abordagem deste tema. O substantivo “poesia” será utilizado pontualmente para designação de algum gênero ou estilo lírico.

⁴ Ver <https://www.cen.unb.br/graduacao/coordenacao/documentos/item/321-ppc-bacharelado>. Acesso em 24/09/2020.

No mesmo curso de formação, em experiências em outras disciplinas como A Palavra em Performance e A Voz e a Palavra em Performance ⁵, cujas ementas possibilitam o trabalho com diversos modos orais em performance, observou-se que o estranhamento ou dificuldades na atualização de textos teatrais rimados ou em poemas era compartilhado por outros estudantes. A partir desse ponto, passou-se a questionar por que a palavra lírica, sobretudo a rimada, poderia produzir em quem atua ou dirige tal incômodo?

Observa-se que lírica difere prosodicamente da prosa cotidiana e a sensação de inadequação causada aos ouvidos pode justificar-se pelo fato de se distanciar também da prosa cinematográfica ou televisiva, mais próximas e mais costumeiras aos ouvidos. Contudo, os questionamentos persistem: como atualizar os elementos líricos, sobretudo o da rima, sem tornar a cena pouco atrativa ou significativa na relação com a plateia? Como lidar com a sensação de estranhamento ou desconfiança que pode se apresentar na atualização da palavra lírica?

Como tentativa de responder a tais questionamentos, realizou-se revisão bibliográfica num campo fronteiriço entre a Linguística, a Literatura e o Teatro, com a leitura de escritos de Wladimir Maiakowski (1984), Roman Jakobson (2003), Massaud Moisés (2004), Paul Zumthor (1993), Fernando Marques (2003), para ingressar nos estudos sobre a lírica como um modo oral e em sua presença no teatro. Em tais estudos foram observados conceitos e noções relacionadas à palavra lírica, alguns elementos formais e, conseqüentemente, suas funções comunicativas em performance.

Os mesmos questionamentos nos moveram em sala de ensaio, espaço da pesquisa de campo, em trabalho com *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975). O mesmo texto teatral, no trabalho com o qual foram geradas as questões de pesquisa, foi utilizado como referência para nossos estudos. O texto afirmou-se como material escolhido para a experimentação por se aproximar esteticamente a um poema dramático, no qual o modo lírico em algumas variáveis se faz presente nos diálogos a serem atualizados em performance (Massaud, 2004). Outra razão que manteve *Gota d'água* como campo de experiência na pesquisa foi o fato de ter sido escrito originalmente em vernáculo: evitou-se, assim, lidar com tradução de materiais líricos, reconhecida como uma dificuldade a mais na lida com o texto lírico em performance.

⁵ Idem.

O texto teatral foi abordado por procedimentos que vêm sendo experimentados no contexto de ensino e pesquisa pelo grupo de pesquisa Vocabulário & Cena⁶ (V&C) que se ocupam do tratamento global da cena, partindo, contudo, da ênfase na voz e na palavra, consideradas formas de agir corporal, histórico e material sobre a realidade (Davini, 2002). Assim, realizou-se uma abordagem pragmática⁷ do texto teatral que permitiu selecionar cenas-chave e, mais especificamente, falas-chave de três personagens protagonistas nas quais foram aplicadas técnicas de composição de memória, flexibilização do material textual no corpo de quem atua, ensaios com ênfase na gestualidade sonora e cinética da cena a partir das noções de intenções e atitudes, exercícios de microatuação e registros em vídeo das referidas cenas/falas-chave (Davini, 2002; Vieira, 2014). Esses processos, que serão descritos em tópico posterior, foram aplicados ao experimento com o objetivo de garantir que algumas dificuldades, comuns à abordagem de qualquer tipo de material textual, já fossem minimizadas e que os esforços dos pesquisadores no exercício já pudessem estar direcionados pontualmente ao verso cênico.

A palavra lírica no texto teatral

De modo genérico, a lírica pode ser reconhecida como uma produção humana que manifesta, gráfica ou oralmente, sentimentos e emoções tanto em quem a profere quanto em quem recebe o que é escrito ou dito. Essa é uma noção sobre lírica comumente explicitada, por exemplo, por estudantes de graduação em Artes Cênicas no contexto da Universidade de Brasília quando questionados sobre o tema.

Tal noção, ainda que aparentemente superficial, já aponta a tensão entre a forma performativa e a forma escrita que marca o desenrolar histórico da lírica e suas variadas formas. Ao proceder a um recorte cronológico, por exemplo, e tomar a relação dos trovadores medievais com a lírica, identifica-se que a autoridade de um trovador não era garantida por seus versos estarem escritos, mas pela própria performance de seus versos. A mesma relação

⁶ O V&C foi criado por Silvia Davini em 2003 e é atualmente coordenado por César Lignelli e Sulian Vieira. Ver: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4833380916879654>.

⁷ O reconhecimento da materialidade do texto teatral e de sua dimensão composicional é o primeiro passo para uma abordagem pragmática, possibilitando a quem atua e/ou dirige apreciar o texto teatral [ou qualquer outro material textual] como um mapa que indica as evidências básicas para a atualização das personagens e para a encenação. Tal abordagem propõe-se explicitar a dinâmica da cena proposta pelo texto, considerando sua natureza mais permeável do que fixa, e direcionar a palavra desde os primeiros contatos com o texto a uma dimensão de ato (Vieira, 2014, p.53).

pode ser identificada nos tradicionais repentistas do nordeste do Brasil, que, em ressonância com trovadores europeus, efetivam uma produção lírica com seus versos improvisados (Zumthor, 1993). Outros exemplos contemporâneos da presença da lírica em performance ligados à cultura *hip-hop*, são as batalhas de rimas e o *poetry slam*, em cujas formas a palavra proferida e compartilhada em comunidade é a geradora das regras do jogo. De tal modo, a relação entre os modos líricos e a performance mostra-se viva, concomitantemente ao desenvolvimento de suas formas gráficas.

Retomando a noção genérica de lírica destacada anteriormente, observa-se que ressoa nesse imaginário apresentado a ideia de que o modo lírico esteja associado aos sentimentos e às emoções, ou seja, a certa perspectiva subjetividade. Em termos notoriamente idealistas, a lírica tem sido associada à noção de belo ou de perfeição, à verdade absoluta presente no mundo platônico das ideias ou à devoção à individualidade extravasando paixões de desejos. Contudo, essa noção gestada no século XVII recebeu críticas tanto do pensamento estruturalista quanto pós-estruturalista, reivindicando à lírica e suas formas verbais o mundo objetivo da coletividade (Ginzburg, 2003). Ainda, observa-se que o modo lírico não aponta exclusivamente à subjetividade, como no caso da poesia lírica. Na poesia épica, por exemplo, a perspectiva da realidade dominante é a objetiva. Já a poesia dramática, atravessada pelo diálogo e destinada à performance, permite em variados graus o cruzamento das perspectivas objetiva e subjetiva da realidade (Massaud, 2004).

Conforme observa-se, a lírica no texto teatral, ou seja, a poesia dramática não é algo incomum às formas teatrais e tem-se manifestado através dos séculos em repertório teatral mundial. Em uma mirada de relance ao teatro no Brasil, podemos identificar sua presença nas formas teatrais coloniais ou em formas modernas e contemporâneas. No entanto, mesmo identificando a presença da lírica nos diversos tipos de repertórios teatrais, tanto em vernáculo como nos traduzidos a que tivemos acesso, observa-se, como notado anteriormente, que esse modo oral pode não se apresentar tão familiar aos estudantes de artes cênicas tal como as formas teatrais em prosa parecem ser. Compreende-se que tal estranhamento possa responder a variadas razões que não poderão ser discutidas nesse contexto, contudo aventa-se aqui o fato da lírica escapar do campo objetivo da linguagem, em torno do qual tem historicamente havido maior adaptação e prática social de quem atua ou não atua.

Conforme Fernando Marques, os textos teatrais líricos desenhados em versos e em muitos casos rimados, poemas, assim como a música, têm o potencial de despertar o que a

Psicologia chama de pensamentos analógicos, ou seja, tipos de pensamentos que são guiados por associação de ideias e imagens, sendo, assim, muito semelhantes à matéria dos pensamentos em estados oníricos (2003). Dessa forma, ressalta-se que a lírica tende a conduzir quem a performa e quem a expecta à imaginação metafórica. Ainda dentro dessa premissa, o autor observa:

Deduzo, afinal, que o uso do verso para a composição de textos teatrais pode conduzir o espectador a uma atmosfera extra cotidiana... estará abolida, ao menos em parte, a referencialidade (a que normalmente a prosa se associa). Em suma, o verso convida a sonhar (Marques, 2003, p. 83).

No contexto abordado acima, ainda é possível identificar a amplitude de possibilidades de produção de sentidos que nos são propostas quando se verificam, além da imaginação metafórica, os diversos elementos constitutivos da palavra lírica. Ao considerar-se que a função lírica desafia a função referencial da linguagem, permitindo a articulação de sentidos que escapam exclusivamente dos planos considerados habitualmente como inteligíveis, reconhecíveis, ela aponta à recriação dos usos da própria linguagem verbal e à criação de universos de sentidos próprios.

Neste sentido, compreende-se que os elementos que viabilizam as funções líricas – por exemplo, a métrica, rítmica, rima, as múltiplas figuras de linguagem, entre outros – devem ser considerados, uma vez que todos estes elementos produzirão simultaneamente os sentidos, permitindo-se ir além da dimensão exclusivamente semântica de um dado material lírico: eles convidam à experiência compartilhada no tempo e no espaço da performance.

A métrica é uma forma convencionalizada para a medição de versos, pela contagem de sílabas, acentos, rima e cesura; o ritmo agrupa valores de duração, oscilando em tempos fortes e fracos; a rima, por sua vez, consiste em uma uniformidade ou recorrência de sons, ou seja, uma homofonia; e as figuras de linguagem, como apontado, são formas de ação das palavras que destoam de seu uso denotativo, lançando as palavras para além da literalidade, sendo imperativo observar que podem apontar tanto aos aspectos semânticos quanto fônicos ou sintáticos das palavras (Massaud, 2004).

As rimas podem ser qualificadas quanto à fonética, quanto ao valor, quanto à acentuação e quanto à posição no verso e na estrofe (Massaud, 2004). Nesta pesquisa, a rima foi considerada somente quanto à posição na estrofe, uma vez que nos pareceu ser o aspecto mais relevante e coerente com o tempo e nível de estudo em questão, pois nos parece que seja

o aspecto mais influente da forma lírica sobre o padrão rítmico da cena e da dinâmica geral da fala.

As rimas quanto à posição na estrofe podem ser consideradas: alternadas, emparelhadas, intercaladas, interpoladas, mistas e brancas, entre outras variações. Na sequência apresentaremos um quadro resumo com os tipos de rimas quanto à posição na estrofe e exemplos extraídos das falas-chave em exercício.

Tipos	Exemplos
Alternadas combinam-se alternadamente, ABAB.	[...] A - Você já viu um palhaço sentado ? B - Pois o banqueiro senta a vida inteira , A - o congressista senta no senado B - e a autoridade fala de cadeira [...] (Buarque; Pontes, 1976, p. 32).
Emparelhadas combinam-se de duas em duas, AABB.	[...] A - eu sei o seu forte, eu sei o seu fraco , A - sei a elasticidade do seu saco B - Eu sei quando chora ou quando faz fita B - Eu sei quando ele cala ou quando grita [...] (Buarque; Pontes, 1976, p. 101)
Interpoladas combinam-se numa ordem oposta, ABBA.	[...] A - A economia para a prestação da casa, B - eu sei bem de onde é que ele tira B - Eu sei até que ponto ele se vira A - Eu sei como ele chega na estação [...] (Buarque; Pontes, 1976, p. 102)
Mistas sem esquemas fixos.	[...] A - Agora, não pode mais deixar acontecer B - é que o locador, com base legal num contrato assim anti- social . C - venha botar pra fora essa mulher D - Não pode porque é suicídio. C - Se a gente deixar Creonte jogar calmamente essa mulher na rua [...] (Buarque; Pontes, 1976, p. 131)
Versos Brancos são versos que não rimam com nenhum outro verso	[...] A - sem ter que depender de “Seu” ninguém B - já que todo mundo quer falar com Creonte C - sobre essa prestação que nunca acaba, D- por que não, então, ir logo lá duma vez pra matar os dois assuntos? (Buarque; Pontes, 1975, p.132)

A Rima e a palavra lírica em performance

Em termos básicos, pode-se compreender que a rima consiste em repetição de sons, que pode ser identificada no início, no meio e finais dos versos. A rima pode desempenhar diversas funções, contudo sua importância tende a mudar de acordo com o pensamento de algumas escolas literárias. No Romantismo, por exemplo, a rima opera com dominância sobre a criação lírica. Por outro lado, o Simbolismo pretendia a hegemonia do verso livre, não atribuindo à rima tamanha importância formal. Esse movimento tendia a quebrar a rigidez formal trazida pelo Parnasianismo, que, no que tange aos poemas, recorria ao preciosismo da rima.

Para Vladimir Maiakovski, “a rima faz voltar à linha precedente, força a pensar nela, obriga as linhas que formulam um pensamento a terem unidade” (1984, p. 47). O poeta e crítico parece compreender que a rima exerça a função de coesão para com o texto/poema; portanto, ela colaboraria para manter relações entre as partes do poema integradas, facilitando sua compreensão.

Roman Jakobson (2003), por outro lado, investigou a problemática da função lírica da rima em relação ao significado em poemas. O linguista adverte que a ênfase sobre as sonoridades no poema, ao invés de garantir a coesão textual, pode enevoar o próprio significado, apesar de reconhecer que os jogos de linguagem em suas diversas propriedades materiais, predominantes nos textos líricos, podem intensificar o seu sentido.

Jakobson parece explicitar uma problemática que comumente vê-se negligenciada e que, em certo ponto, parece drenar a afirmativa de Maiakovski citada anteriormente: àquela de que a rima opera para a coesão do poema. O problema posto pela linguística é compartilhado pelo campo da performance.

Ao se realizar leitura vocalizada de um poema no qual a rima esteja presente, verifica-se a tendência de evidenciar as palavras que compõem a rima; estas palavras saltam aos ouvidos pois são, de fato, projetadas a provocarem este efeito, a repercutir. A própria materialidade de qualquer material textual pode levar a quem lê a acentuar, em ressonância mimética, o que lhe é mais característico. Conforme observou-se anteriormente, os elementos que compõem um poema apresentam-se com o potencial de abrir sentidos em performance. No entanto, ao invés de atualizar tais elementos em favor da performance, quem atua pode-se valer deles de forma contraproducente ao diálogo intenso com a plateia quando aborda um

texto lírico sem explorá-lo, deixando de identificar seus elementos e os impactos que podem gerar sobre os corpos em performance como no caso da exacerbação da rima, exemplo destacado acima.

Estranhamentos de quem atua no exercício da performance de poemas

Os questionamentos postos coadunaram com as observações que vinham sendo formuladas pelo grupo de pesquisa V&C no trabalho com diversos modos orais entre a prosa e a lírica em disciplinas como Técnicas Experimentais em Artes Cênicas e Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea 1 e 2. Identificou-se que atrizes e atores em formação, ao abordarem poemas, deparavam com demandas de atuação diferenciadas das demandas comumente encontradas nas formas em prosa, fato que causava certo estranhamento: inicialmente, sobressaía-se a dificuldade de compreensão da linguagem, pela presença de palavras pouco conhecidas ou de expressões, imagens, ideias complexas; posteriormente, o incômodo com a métrica ou a rima era muitas vezes sinalizado por meio de expressões como: “Isso não parece natural ou verdadeiro”.

Um poema pode oferecer a quem atua ou dirige múltiplas possibilidades de engajamento com distintos contextos não referenciais de performance, contudo, ao tempo em que o poema pode potencializar o trabalho criativo, também pode causar ansiedade em quem os experimenta, por exemplo, a partir de noções de atuação para a abordagem de personagens dramáticas. A relação com a figura do eu-lírico do poema, que não necessariamente oferece um *background* narrativo como o de muitas personagens dramáticas, muitas vezes pode gerar para quem atua dificuldade de vincular-se e/ou propor possíveis contextos de fala para as performances.

No exercício com poemas, ao indagar-se sobre as intenções e atitudes, ou seja, o que era realizado na situação cênica e como era realizado em cada verso ou conjunto deles, percebia-se muitas vezes a demanda de variações bruscas entre um verso e outro. Um texto em prosa também sugere variações de intenções e atitudes, porém as falas tendem a se prolongar mais no tempo. Assim, a duração entre um conjunto de frases com um determinado sentido e outro tende a ser mais duradoura na maioria dos casos. A duração estendida do que passamos a chamar aqui de blocos de sentidos, limites entre o começo e o fim de uma ideia,

permite a quem atua ter a seu favor o tempo para explorar uma dada intenção e atitude antes de transitar a outra.

No poema, os sentidos, que são produzidos com menor número de palavras do que na prosa, podem paradoxalmente concentrar densa carga semântica. Tal densidade de sentidos revela-se em sínteses semânticas e imagéticas em diálogo com as sonoridades dos fonemas. Desse modo, em um número abreviado de palavras, a relativa restrição temporal do verso demanda grande agilidade de quem atua – por exemplo, no trânsito de uma intenção/atitude a outras –, requerendo de quem atua um dado estado de concentração e presença notadamente mais intensos do que os textos teatrais ou materiais textuais em prosa.

Esses foram alguns aspectos do trabalho com a performance de poemas identificados antes de se iniciar o trabalho prático na pesquisa a partir de *Gota d'água*. Esses aspectos foram levados em conta na abordagem de *Gota d'água* para que a pesquisa dispusesse de condições mais favoráveis ao foco sobre a rima.

Percursos da experiência com *Gota d'água*

O texto teatral, narrativa e cenas

Como já apontado, em sala de ensaio, foi utilizado como referência para os estudos em performance o texto teatral *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes. A obra foi escrita no ano de 1975 e derivada de uma adaptação da tragédia grega *Medeia*, de Eurípedes, para a televisão, feita por Oduvaldo Viana Filho, com a intenção de retratar a realidade brasileira.

Acompanhando a ideia estavam Buarque e Pontes, que escreveram a obra em questão readaptando-a ao teatro. De acordo com os autores, a obra tinha como objetivo devolver nos palcos a vida brasileira ao público nacional. Desse modo, o texto teatral *Gota d'água* foi pensado como uma tragédia da vida brasileira (Buarque; Pontes, 1976) no cenário político de repressão empreendida pela ditadura civil-militar brasileira (1964-1985).

Gota d'água foi escrito em dois atos retratando a realidade urbana da Vila do Meio-Dia; local fictício que retrata favelas do Rio de Janeiro, cidade em que a obra foi ambientada. Os lugares singulares nos quais as ações acontecem são denominados *sets*: há o Botequim, onde majoritariamente há encontro das personagens masculinas; o *set* das Lavadeiras nos quais personagens femininos trabalham e conversam; e alguns outros *sets* onde acontecimentos que

marcam o curso da obra se dão, como, por exemplo, a oficina de Egeu e o escritório de Creonte.

O drama que perpassa toda a obra é a dificuldade que quem mora na vila tem de manter em dia o pagamento do aluguel, que aumenta de forma desenfreada, além de outros dramas que retratam as dificuldades sofridas por pessoas marginalizadas em grandes cidades. Os diversos *sets* e o drama dos moradores da Vila do Meio-Dia são o contexto para a história de Jasão e Joana: ele deixa a companheira e filhos para casar-se com outra mulher mais jovem e rica, chamada Alma, filha do influente Creonte, o locador da maioria dos imóveis da vila.

Gota d'água se aproxima a um poema dramático. Os autores, que optam por trazer a palavra para o centro da atenção no fazer teatral, o compuseram na trama dos elementos líricos, assumidos por eles como fundamentais nessa proposta (Buarque; Pontes, 1976). O uso de figuras de linguagem para produzir uma linguagem metafórica que pudesse driblar os censores da ditadura já era familiar às autoras e aos autores do período, o que por consequência já acercaria a obra dos jogos de linguagem líricos. Em acréscimo a isso, os autores trazem também à cena os versos rimados em estilos variados. Os *sets*, situações, vocábulos e expressões presentes no texto ressoam a prosa suburbana dos pontos de lavagem de roupa ou dos botecos: o grito, a fofoca, o protesto, o canto, a reza ou o festejo. É com esse universo sonoro que se dá o jogo entre metáforas, ritmos e consonâncias.

A peça foi escrita em dois atos, sem definição de cenas. No entanto, para melhor compreender a dinâmica do material, identificaram-se as modulações de ação, compreendidas nesse contexto como cenas. A partir da abordagem pragmática – que se inicia por leituras vocalizadas em grupo, a fim de proceder a contato com o material textual de uma perspectiva mais performativa –, identificaram-se, no Primeiro Ato, seis modulações e, no Segundo Ato, dez modulações denotadas por mudança de *set* ou mudança de ação, que nomearemos aqui como cenas.

A partir desse estudo inicial foi possível organizar a tabela que segue:

Primeiro Ato

Cenas	Páginas	Descrição da Cena
Cena 1	3 - 25	Variação entre os sets das vizinhas e o do botequim – Nesta cena são apresentados os conflitos principais da peça – Situação de Joana, situação de Jasão e situação dos moradores da Vila do Meio-Dia.
Cena 2	26 - 40	Set na casa de Creonte – Alma, Jasão e Creonte. À apresentação de Jasão na perspectiva de Alma, segue-se diálogo de Creonte e Jasão, no qual o primeiro fala sobre a importância da cadeira enquanto símbolo de poder, comprometendo Jasão a assumir a responsabilidade de comandar seu negócio.
Cena 3	41 - 47	Joana aparece pela primeira vez – Diálogo com as vizinhas. Joana destaca-se nesta cena em três pontos: 1) lastima a má sorte dos filhos; 2) reclama de Jasão, e diz que não ficará por baixo; 3) culpa os filhos e responsabiliza Jasão por seu estado.
Cena 4	47 - 59	Diálogo entre Egeu e Jasão - Egeu apresenta para Jasão a situação do povo da Vila. Sugere que Jasão lembre-se sempre de onde ele veio.
Cena 5	59 - 69	(Cena de modulação no set das vizinhas) Set do botequim – As vizinhas falando ainda sobre a situação de Joana e sobre a possibilidade de Jasão voltar para casa. Jasão interage com os fregueses do botequim, quando comentam a sorte que Jasão teve, felicitando-o.
Cena 6	70 - 78	Primeiro encontro entre Jasão e Joana – nesta cena ambos entram em conflito, pois Jasão quer ver as crianças, e Joana não permite. Joana apresenta os motivos pelos quais sente raiva de Jasão e por que se sente injustiçada.

Segundo Ato

Cenas	Páginas	Descrição da Cena
Cena 1	83 - 90	Joana, Corina e Egeu – ambos discutem sobre as atitudes de Joana e o destino dos seus filhos.
Cena 2	90 - 107	Alma, Jasão e Creonte – Alma fala sobre o receio que tem em relação a Joana. Creonte reclama da postura de Joana contra ele. Jasão apresenta seus argumentos para Creonte, sobre o “capital humano” que tem e como pode ajudar Creonte e a Vila ao mesmo tempo.
Cena 3	107 - 114	Diálogo entre Joana e Egeu – Os dois apresentam seus argumentos; Joana expõe a razão de fazer reclamações públicas envolvendo Creonte; Egeu, por sua vez, tenta aconselhá-la a parar com tal atitude e buscar outra forma de protestar.
Cena 4	118 - 128	Diálogo entre Joana e Jasão – ele vai até ela pedir para que procure outro lugar para morar com os filhos e diz que dará a eles o suporte devido.
Cena 5	129 - 133	Os vizinhos desejam apoiar Joana, não permitindo que ela seja despejada.
Cena 6	133 - 138	Os inquilinos reúnem-se e vão até Creonte tentar negociar o abusivo aumento no valor do aluguel do imóvel. Diálogo entre Creonte e Egeu.
Cena 7	139 - 148	Os inquilinos consultam a proposta que Creonte fez a todos para trabalharem no casamento de Alma.

Cena 8	148 - 152	Diálogo entre Creonte e Joana – Creonte vai até Joana para expulsá-la da Vila do Meio-Dia. Joana contra-argumenta e consegue ficar por apenas um dia a mais.
Cena 9	153 - 162	Joana deixa Jasão ver os filhos e simula uma reconciliação como forma de pôr seu plano em marcha.
Cena 10	162 - 167	Corina leva os filhos de Joana para o casamento de Jasão para entregarem o feitiço de Joana. Creonte recusa o presente e a presença dos filhos de Joana na festa de casamento. Corina traz os filhos de Joana de volta, e nesta hora Joana faz com que os filhos comam o bolo envenenado que ela também comerá. Morrem.

Identificar as cenas da peça permitiu verificar quais delas funcionam como suas cenas-chave. Nesta abordagem cenas-chave podem ser identificadas quando alguma personagem da obra se revela ou opera alguma transformação na ação da peça – a depender da noção de ação presente em cada obra teatral em questão – ou quando se percebe uma grande intensidade dramática. São consideradas muito relevantes para o desenvolvimento da ação e das personagens e, conseqüentemente, sugerem intensas demandas de atuação (Davini, 2002; Vieira, 2014).

A partir do reconhecimento das cenas-chave, foi possível identificar quais personagens movimentam intensamente a dinâmica da peça: as cenas que foram consideradas como chaves destacavam, em sua maioria, as personagens Joana, Jasão, Creonte e Egeu. Para o exercício da pesquisa, foram selecionadas as três personagens masculinas⁸ – Creonte, Jasão e Egeu – para um recorte coerente com o tempo de trabalho que as falas das personagens selecionadas demandariam.

Creonte, que é o locador da maior parte dos imóveis da Vila do Meio-Dia, futuro sogro de Jasão e que, insensivelmente, aumenta o preço dos aluguéis e causa consternação e revolta nos locatários, justifica o abuso no fato de ter direito sobre a sua propriedade, sem levar em consideração os anseios e as necessidades dos moradores da vila.

Jasão, que no decurso do drama deixa a Vila do Meio-Dia para morar na zona nobre da cidade com a filha de Creonte, tem ares preocupados com o bem-estar dos residentes da vila, inclusive com Joana, mulher que deixou com dois filhos para casar-se com Alma. Jasão vive o conflito de conciliar a harmonia entre os dois mundos que compõem o drama da obra: o mundo dos que sofrem as injustiças pelos grandes proprietários e o mundo dos grandes proprietários. Observa-se que a existência da personagem é materializada pelas contradições

⁸ Optou-se por manter equivalência entre o gênero do ator e o das personagens, uma vez que o foco da pesquisa era o trabalho sobre a forma lírica. Entendeu-se que sobrepor às demandas da forma lírica as demandas de atuar um gênero diverso ao qual o ator se identificava aumentaria o risco de confundir o foco nas experimentações.

e jogos de valores morais, econômicos entre esses dois universos: Jasão usa as palavras, manipulando e justificando suas ações, criando um campo ético muito flexível.

A terceira personagem escolhida para o trabalho de pesquisa, que também movimentava muito a dinâmica da peça, é Egeu, dono de uma oficina, compadre de Joana e Jasão e o mentor do movimento que mobiliza os moradores da Vila do Meio-Dia a reivindicarem os direitos de permanecerem na vila sem o aumento do aluguel. Egeu se apresenta, de certo modo, como o sábio da vila, o mais velho, mais seguro financeiramente, pois tem seu próprio negócio e é dono do imóvel que ocupa.

Cada uma das três personagens apresenta em seu modo de existência uma demanda diferenciada de atuação, dadas as suas funções dramáticas, formas gerais de seus discursos, presença ou ausência de versos e rimas que os singularizam.

Conforme Davini e Vieira, “personagens são e existem, não somente pelo que dizem, senão pelo que dizem e como dizem o que dizem” (2005, p. 60). O que as personagens dizem e a maneira como dizem produzem a sua existência. Dessa maneira, podemos reconhecer que os significados das palavras das personagens e as opções formais que as constituem em termos líricos são igualmente relevantes para a existência delas em performance, conforme observaremos adiante.

Com as palavras, Creonte, Jasão e Egeu!

A partir de agora serão apresentadas e comentadas as falas escolhidas para os exercícios na pesquisa, observando as tensões entre o significado e os elementos formais do texto, com ênfase na presença da rima.

A seguir apresentaremos as falas das personagens acompanhadas de observações sobre a rima e suas relações com as personagens. Os textos das falas sofreram intervenções com cores a fim de facilitar o reconhecimento dos tipos de rimas dominantes em sua composição. Aproveitamos ainda a apresentação das falas para apontar os blocos de sentidos identificados nos exercícios delimitados por barras oblíquas (/).

Segue-se, assim a apresentação da fala de Creonte, do Ato I, Cena 2:

A - Escute, rapaz,
 B - você já parou pra pensar direito
 A - o que é uma cadeira? / A cadeira faz
 B - o homem. A cadeira molda o sujeito
 A - pela bunda, desde o banco escolar
 B - até a cátedra do magistério /
 A - Existe algum mistério no sentar
 B - que o homem, mesmo rindo, fica sério
 A - Você já viu um palhaço sentado? /
 B - Pois o banqueiro senta a vida inteira,
 A - o congressista senta no Senado
 B - e a autoridade fala de cadeira /
 A - O bêbado sentado não tropeça,
 B - a cadeira balança mas não cai /
 A - É sentado ao lado que se começa
 B - um namoro. / Sentado está Deus Pai,
 A - o presidente da nação, o dono
 B - do mundo e o chefe da repartição /
 A - O imperador só senta no seu trono
 B - que é uma cadeira co'imaginação /
 A - Tem cadeira de rodas pra doente
 B - Tem cadeira pra tudo que é desgraça
 A - Os réus têm seu banco e o próprio indigente
 B - que nada tem, tem no banco da praça
 A - um lugar para sentar. / Mesmo as meninas
 B - do ofício que se diz o mais antigo
 A - têm escritório em todas as esquinas
 B - e carregam as cadeiras consigo /
 A - E quando o homem atinge seu momento
 B - mais só, mais pungente de toda a estrada,
 A - mais uma vez encontra amparo e assento
 B - numa cadeira chamada privada /
 A - Pois bem, esta cadeira é a minha vida
 B - Veio do meu pai, foi por mim honrada
 A - e eu só passo pra bunda merecida /
 X - Que é que você acha?... / (Buarque; Pontes, 1976, p. 32).

Creonte inicia a fala com uma pergunta retórica, o que sugere um tom amistoso para dar início à um discurso, como quem quer gerar interesse em seu interlocutor. A explicação da pergunta funciona como um badalar sobre o tema do poder, comprometendo Jasão para com a responsabilidade que está prestes assumir.

Essa fala da personagem Creonte foi composta por rimas alternadas, representadas pela sequência ABAB. Há variações nas vogais e consoantes dos pares de rimas, o que arrefece o cadenciamento repetitivo provocado pela sucessão de rimas alternadas.

Por outro lado, a reiteração do tipo de rima é acentuada pela replicação do substantivo cadeira, que resulta da relação metonímica que Creonte faz entre diferentes cadeiras e tipos de poder. Outra possibilidade ainda de gerar certo contraponto à reiteração de consonâncias

alternadas está na discordância entre os blocos de sentidos e as estrofes de conjuntos de rimas que, conforme é possível visualizar na representação da fala, não coincidem.

Assim, observa-se que a manutenção do tipo de rima ressoa com a obstinação da personagem em perpetuar o seu poder e impor sua própria lógica ao seu interlocutor, Jasão, de quem segue a apresentação de uma fala do Ato II, Cena 3:

X - Seu Creonte, eu venho do cu do mundo,
 A - esse é que é o meu maior tesouro /
 B - Do povo eu conheço cada expressão, cada rosto,
 A - carne e osso, o sangue, o couro... /
 B - Sei quando diz sim, sei quando diz não,
 A - eu sei o seu forte, eu sei o seu fraco,
 A - sei a elasticidade do seu saco
 B - Eu sei quando chora ou quando faz
 fita
 B - Eu sei quando ele cala ou quando grita
 A - E o que ele comeu na sua marmitta,
 B - eu sei pelo bafo do seu sovaço /
 C - Eu conheço sua cama e o seu chão
 D - Já respirei o ar que ele respira
 A - A economia para a prestação da casa,
 B - eu sei bem de onde é que ele tira
 B - Eu sei até que ponto ele se vira
 A - Eu sei como ele chega na estação /
 A - Conheço o que ele sente quando atira
 B - as sete pedras que ele tem na mão /
 C - Permita-me então discordar de novo,
 C - que o senhor não sabe nada de povo,
 A - seu coração até aqui de mágoa
 B - E povo não é o que o senhor diz, não/
 B - Ceda um pouco, qualquer desatenção, faça não,
 A - pode ser a gota d'água/
 (Buarque; Pontes, 1976, pp. 101-102).

O que se percebe desta fala é, que assim como Creonte, Jasão está discursando; contudo, o faz de forma mais sinuosa que Creonte. A dinâmica sugere cautela enquanto coloca na mesa suas cartas, estabelecendo o seu valor, e “jogando de igual para igual” com Creonte, uma vez que o seu vínculo com o povo é o seu capital. Jasão estabelece a sua existência na ficção como negociador.

Sua fala tem início com um verso branco seguida por uma sequência de versos alternados, tipo de verso coincidente com a fala de Creonte, que pode denotar o seu ingresso ou trânsito pelo universo do futuro sogro. Essa fala-chave é composta por outros tipos de rima além desses destacados: emparelhada, interpoladas e mistas. Assim, o valor de Jasão é composto na medida em que ele reitera a oração “eu sei”, composta pelo pronome “eu” e pelo

verbo “saber”, gerando tensão com as rimas e propiciando contrapontos. Nessas enunciações, as alternâncias imprevisíveis entre tipos de rimas e assonâncias realizam uma personagem esquiava à rendição ao universo de Creonte, apontando a uma performance muito dinâmica, com ginga necessária para transitar pelos dois lugares sociais. A forma da fala-chave materializa o trânsito de Jasão pelos universos de Creonte e de Egeu, que finalmente terá uma de suas falas do Ato II, Cena 5 apresentada:

- A - Bom... Eu agora queria falar. /
 B - A fúria e a indignação pertencem a Joana.
 C - Sua mazela é sua. A dor é dela.
 D - O homem dela, seu destino, seu futuro, seu chão, seu lar e os filhos dela. /
 E - Acabou. Chora em nome dela quem é amigo dela
 F - Amigo de Jasão que acenda vela
 G - em nome dele. Tá entendido? /
 H - Agora, não pode mais deixar acontecer
 I - é que o locador, com base legal num contrato assim anti-social.
 J - venha botar pra fora essa mulher
 K - Não pode porque é suicídio. /
 L - Se a gente deixar Creonte jogar calmamente essa mulher na rua,
 M - o despejado amanhã pode ser você.
 N - Você, Você. /
 O - Tá certo, Joana tratou mal o locador.
 P - Problema pessoal, não interessa a razão e o porquê
 Q - Mas ninguém pode viver num lugar pelo qual pagou mais do que devia
 R - e estar dependendo da simpatia de um cidadão pra conseguir morar tranquilo.
 S - Não. O seu chão é sagrado. / Lá você dorme,
 T - lá você desperta, pode andar nu, cagar de porta aberta,
 U - lá você pode rir, ficar calado,
 V - lá você pode tanto querer bem quanto querer mal a qualquer mortal
 W - Você é Papa, Rei, Deus, General,
 X - sem ter que depender de “Seu” ninguém /
 Y - já que todo mundo quer falar com Creonte
 Z - sobre essa prestação que nunca acaba,
 A - por que não, então, ir logo lá duma vez pra matar os dois assuntos? /
 (Buarque; Pontes, 1975, pp. 131 - 132).

Nesse discurso público, Egeu estabelece as diferenças entre o domínio privado e público junto à sua comunidade, reconhecendo a querela entre Jasão e Joana como privada. Contudo, ele identifica o ponto de contato entre o público e o privado quando o locatário ameaça de despejo Joana devido a problemas privados, uma inquilina, como eles. Esse é o argumento para a invocação de uma manifestação.

Identifica-se em suas falas a presença de rimas mistas e brancas, aproximando-a da prosa cotidiana, no entanto, sem abandonar por completo a presença da rima e registrando o seu lugar de fala em relação aos jogos de poder estabelecidos. Os imbricamentos entre o público e o privado percebidos por Egeu podem ser identificados por vocábulos que ressoam

no primeiro e no segundo blocos de sentido, ocupando o lugar da rima. O pronome pessoal “ela” apresenta uma terceira pessoa que não se faz presente, enquanto Egeu situa a dimensão privada do caso na repetição da locução prepositiva “dela” (aglutinação da preposição “de” com o pronome pessoal “ela”), ressoando com o primeiro, alternando-o ao pronome possessivo “seu”, dissonante sonoramente e consonante semanticamente. Contudo, é na repetição da expressão “essa mulher”, em que o pronome demonstrativo “essa” indica proximidade, que se estabelecem as conexões entre o problema de Joana e o problema de todas as pessoas. No quarto bloco de sentido, a repetição do pronome de tratamento “você” estabelece a relação entre o assunto do qual se fala e as pessoas da interlocução.

Com discurso direto, sem jogos retóricos, sem rimas cadenciadas, mas com eficácia prática que parecem lhe permitir transitar com autoridade na comunidade, Egeu estabelece contraponto ético e sonoro aos demais personagens.

A escolha pela experimentação das três falas-chave deu-se pela oportunidade de o pesquisador experimentar os impactos sobre sua formação em atuação no trânsito por experiências variadas com a rima em performance no universo de um único texto teatral, uma vez que desejava estudar formas de abordar a rima em performance sem que soasse esvaziada de sentidos e sem interesse à plateia.

Procedimentos de Ensaio

Neste ponto entende-se ser relevante apresentar em conjunto a sequência de procedimentos metodológicos aplicados em todo o trabalho de campo da pesquisa, mesmo que alguns aspectos já tenham sido inicialmente pontuados.

Conforme já evidenciado no texto, procedeu-se inicialmente a uma abordagem pragmática. Essa prática metodológica, tal como procedemos, parte de uma sequência de leituras grupais vocalizadas grupais para conhecer o material textual em sua materialidade temporal, ou seja, para explicitar suas dimensões performativas, permitindo que o reconhecimento não seja focado nem na forma gráfica, nem exclusivamente na dimensão semântica do material. Realizar leituras vocalizadas para conhecer um material textual não compreende certamente inovação, contudo a diligência em uma abordagem pragmática é concentrada no reconhecimento dos aspectos que afetam a percepção da plateia em tensão ou consonância com o significado das unidades linguísticas, uma vez que tendemos a dirigir

nossa atenção principalmente ao conteúdo, como se sua compreensão salvaguardasse nossas capacidades de afetar a plateia.

Esse procedimento tornou perceptível a função de cada ato e cena, com ênfase na produção de sentidos direcionados à percepção da plateia em *Gota d'água*. Essa visão panorâmica viabilizou identificar as cenas-chave, ou seja, aquelas cenas nas quais as personagens protagonistas operam apresentação ou transformações e que, conseqüentemente, têm função relevante para o desenvolvimento da ação do material textual, conforme apresentado anteriormente (Vieira, 2014). Assim, foram selecionadas três falas-chave de três personagens masculinas para as experimentações em ensaio pelo ator/pesquisador Lucas Rodrigo Santos Silva. Cada fala-chave comporta uma forma lírica diferenciada, oportunizando experiências diversas com o material lírico para a cena no que diz respeito aos exercícios sobre a rima.

As falas-chave selecionadas foram memorizadas, por meio de repetições vocalizadas, em um processo no qual se busca focar na sonoridade das palavras e, mais uma vez, menos na dimensão semântica ou forma gráfica dos versos, aspectos para os quais muitas vezes dirigimos nossa atenção nas abordagens da palavra por habituação. Assim, entende-se não ser necessário enfatizá-los a fim de que não sejam demasiadamente fixados e que, inevitavelmente, preponderem na performance por reforço involuntário.

No processo de memorização proposto por Silvia Davini⁹, recomenda-se evitar o contato visual com o texto, ou seja, priorizar a escuta. Sugere-se compor a memória do material textual com a ajuda de uma segunda pessoa ou com o auxílio de gravação em áudio. Para a gravação do material a ser memorizado em áudio, sugere-se que a leitura evite diferenciar ou hierarquizar as palavras e enfatizar a pontuação gráfica do texto ou as quebras ou fins de versos, fazendo-as coincidir necessariamente com pausas respiratórias, hábitos comuns na memorização de materiais textuais, versificados ou não. A ênfase na pontuação ou nas quebras ou fim de versos gera muitas vezes alguns condicionamentos, como o arrefecimento dos apoios respiratórios em tais pausas de pontuação, produzindo, por exemplo, a diminuição da intensidade da voz e certa debilidade articulatória, que,

⁹ Silva Davini desenvolveu tal proposta em contextos pedagógicos e estéticos entre 1998 e 2011. Em 2015, Vieira realizou estudos a fim de evidenciar a relevância da proposta, contextualizando-a em relação a estudos da memória pela neurociência e suas relações entre a letra e a palavra em performance. A pesquisa resultou no artigo *Composição de Memória: a letra, o corpo e a palavra em cena*, que ressalta a importância de se compreender que os processos de memória são composições que envolvem diversos sentidos. Por este motivo, Vieira passa a usar o termo “composição de memória” (2015).

comumente, comprometem a dinâmica de produção de sentidos da performance (Vieira, 2015).

É relevante ressaltar que o objetivo de evitar tais condicionamentos em processos de composição de memória é propiciar condições que favoreçam a flexibilidade e a prontidão para com as propostas de experimentação por quem atua ou dirige. Nesta perspectiva, compreende-se que no processo de apreensão de uma sequência de falas para a cena seja possível compor memória tanto de modo que a sua evocação seja rígida e pouco permeável ao processo de direção quanto de modo a compor uma memória flexível, cuja evocação seja porosa à direção e que favoreça o trabalho com o texto lírico em suas intensas demandas formais (Vieira, 2015).

Antes de proceder aos ensaios e durante ele, identificam-se os blocos de sentidos das falas, ou seja, os intervalos entre o início e o fim de uma ideia. Os blocos de sentidos podem gerar referências precisas, para que quem atue reconheça a necessidade de proceder sobretudo a mudanças de atitudes, ou seja mudanças em como dizer o que se diz. Assim, reconhecer blocos de sentidos permite identificar mudanças de significado das falas que se aproximam às intenções, mas também passam a ser marcos para mudanças de estados corporais, isto é, de atitudes.

Ao longo do processo de ensaios, na experiência de performance, quem atua é estimulado a identificar e a experimentar dirigir o impulso da fala àquelas palavras que inevitavelmente precisam ser escutadas, a fim de que o sentido se realize na percepção da plateia. Essas palavras são entendidas aqui como palavras-chave que podem ser palavras isoladas, mas que, na maioria das vezes, compreendem ideias expressas por um conjunto de palavras.

Nos ensaios da cena/poema já são identificados os blocos de sentidos e suas intenções. Após experimentações, é possível definir atitudes com impulsos direcionados às palavras-chave, de maneira que os resultados de ensaio podem sofrer uma intensificação por meio da técnica de microatuação, proposta por Davini (2002).

A microatuação permite que os gestos mais sutis que integram a fala sejam intensificados, uma vez que, no processo de repetição dos ensaios, tais gestos podem sofrer arrefecimentos. Em um dos exercícios da técnica, quem atua faz uma sequência de três apresentações da cena ensaiada. Na primeira, apresenta a cena da melhor maneira possível.

Na segunda, apresenta novamente a cena, contudo, sem produzir voz¹⁰. Nesse momento valoriza-se o impulso respiratório produzido na intenção de falar, valoriza-se o olhar, potente articulador da palavra, num exercício que permite a compreensão de que o fato de preparar o corpo para falar ao tempo em que se contém o impulso intencionalmente pode fazer aflorar elementos da gestualidade sutil, muito importantes para as nuances e delicadezas diversas possibilitadas pela articulação dos sons das palavras pelo corpo. Na terceira vez, quem atua apresenta a cena integral, ou seja, volta a produzir voz, porém inserindo os novos elementos percebidos nos dois exercícios anteriores, como as sutilezas dos jogos entre intenções, atitudes, palavras-chave, de forma intensificada (Vieira, 2014). Essa sequência de apresentações é realizada sem intervalos e registrada em vídeo para que quem atua tenha uma experiência de expectativa do registro de sua performance. Enquanto assiste com a direção, quem atua pode identificar aspectos produtivos ou aspectos que demandam mais ensaios no processo criativo em análise.

Assim, todos esses procedimentos apresentados foram aplicados à abordagem das três falas-chave de Creonte, Jasão e Egeu em processo de ensaio pelo ator e pesquisador Silva. O exercício resultou na produção de material em vídeo com o registro das três cenas ensaiadas no estágio mais avançado de ensaios no contexto da pesquisa¹¹.

Observou-se que Silva sucedeu no trabalho de equalizar a presença das rimas em performance, evitando que se transformassem em fator disruptivo da atenção da plateia, a ponto de distraí-la até mesmo do sentido semântico da fala. Tal equilíbrio de tensões deu-se especialmente no que tange o trabalho persistente com as palavras-chave, a fim de não ceder à atrativa consonância da rima.

Ainda na análise do material registrado, reconheceu-se que, para que as performances das personagens demonstradas alcançassem maior fluidez em suas singularidades, os exercícios sobre as intensões e transição das atitudes de um bloco de sentidos a outro, propostas pela abordagem pragmática, poderiam ser intensificadas. Assim, seria possível maior abertura das performances das personagens às diversas camadas de sentidos em latência no material.

¹⁰ Davini (2002) propõe nesse momento as falas sejam reproduzidas em áudio, contudo, nesse procedimento esta conduta não foi adotada.

¹¹ <https://youtu.be/WDhCuPJU82w>

Conclusões processuais

A presença dos elementos líricos cumpre em *Gota D'água* o papel de abrir os sentidos possíveis na linguagem verbal em performance, lançando foco à palavra em cena nas dimensões líricas e discursivas, conforme observou-se na análise apresentada das cenas estudadas. Não obstante, para que tal potência seja atualizada em performance, se faz importante reconhecer os impactos desses materiais nos corpos de quem atua. Enfim, as dificuldades enfrentadas no trabalho com o texto teatral lírico são de muitas ordens, contudo deste estudo podemos concluir que o excessivo acento da rima quando presente em performance e não desejado, se não for desafiado com as devidas compensações por outros aspectos do texto, se fará presente.

O trabalho de abordagem pragmática tem demonstrado ser efetivo para a performance de textos teatrais líricos pois as diversas camadas sincrônicas ou diacrônicas de sentidos que podem ser adensadas no modo lírico vão sendo reconhecidas e experimentadas, favorecendo a abertura de sentidos propostas pelos materiais textuais em fricção com os corpos de quem atua, dirige e expecta. Em suas diversas etapas, desde o estudo do material até a performance, passando pela composição de memória, identificação de blocos de sentidos – suas intenções, atitudes e palavras-chave – até o exercício de microatuação, a abordagem pragmática favorece o reconhecimento da palavra como ato. As intenções, atitudes e palavras-chave são experimentadas e definidas no processo de criação/atualização ao questionar o que a personagem ou o eu-lírico faz na realidade ficcional e como ela intervém na realidade ficcional e/ou se vincula à plateia ao dizer o que diz. Assim, a abordagem pragmática, ao favorecer a realização de diversas camadas de sentidos na performance e ao produzir significâncias sonoras e cognitivas que resistem à atrativa e hipnótica presença da rima, viabiliza a existência de jogos sutis entre essa e os demais sentidos do texto, sem que haja prevalência de um sobre o outro, convergindo para afetar a percepção da plateia.

Releva-se aqui principalmente o trabalho sobre as palavras-chave que se apresentou muito importante para o exercício de moderação entre rima e sentidos na performance. Enquanto as rimas atraem o impulso de quem performa um texto lírico e soam reforçadas, elas ganham relevância acústica, mas não necessariamente coincidem com as palavras que podem concentrar os sentidos semânticos do texto, ou seja, as palavras-chave. Embora aparentemente inequívoca a percepção sobre a relevância das palavras-chave para a

abordagem de qualquer material textual, além de garantirem que as ideias principais cheguem à percepção acústica da plateia, as palavras-chave auxiliam no processo de coesão da performance do texto lírico, exercendo também a função de contrapeso necessária para mitigar a excessiva repercussão da rima quando ela não for desejada. Os diversos tipos de ênfases dados às palavras-chave podem gerar articulações de sentidos produtivos, evitando que o ritmo convidativo da rima drene os demais sentidos da cena.

Por ora, observa-se serem relevantes para os estudos da palavra em performance pesquisas que abracem os diversos elementos do modo oral lírico, que investiguem, por exemplo, as singularidades, as diacronicidades, as sincronicidades desses elementos e as possíveis tensões entre eles a fim de gerar mais possibilidades, numa diversidade de formas de contato com a plateia contemporânea com a lírica em performance.

Referências

- BUARQUE Chico; PONTES Paulo. *Gota d'água*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DAVINI, Silvia. *Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio*. Folhetim. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, Nº 15, pp. 58-73, outubro-dezembro, 2002.
- DAVINI, Silvia; VIEIRA, Sulian. *O tempo - A condena*. Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. Brasília: PPG-Arte, Nº 04, pp. 138-48, 2005.
- GINZBURG, Jaime. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Alea [online]. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ, Vol.5, Nº1, pp. 61-69, janeiro-junho, 2003.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poética: como fazer versos*. São Paulo: Global, 1984.
- MARQUES, Fernando. *A palavra no palco: por que usar o verso em cena*. Folhetim. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, Nº 16, pp.82-9, janeiro-abril, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- VIEIRA, Sulian. *Abordagem pragmática de textos teatrais e a técnica da microatuação: da letra à voz e à palavra em performance*. In: ALEIXO, Fernando (Org.). *Práticas e poéticas vocais*. Uberlândia: Editora EDUFU, vol. 1, 2014.
- VIEIRA, Sulian. *A Questão do Estilo no Teatro: Abordagens de Textos Teatrais entre Tradições Estéticas Ocidentais*. 2013. 290f. Tese (Doutorado em Arte). Brasília: PPG-Arte, Instituto de Artes - Universidade de Brasília.
- VIEIRA, Sulian. *Composição de Memória: a letra, o corpo e a palavra em cena*. Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. Brasília: PPG-Arte, v. 14 Nº 01, pp.19-34, 2015.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Cotia: São Paulo. Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Artigo recebido em 25/09/2020 e aprovado em 03/06/2021.

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

ⁱ Sulian Vieira - Doutora em Arte pela Universidade de Brasília (2013), Mestra em Applied Theatre pela University of Manchester-RU (1999) e Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (1995). É professora Adjunto da Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde, desde 2002, atua ministrando disciplinas dos eixos de voz, palavra e atuação nos cursos de graduação. No Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pesquisa e orienta pesquisas na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: vocalidades e formação de atores e professores, gêneros performáticos (teatro, poesia e narrativa) e a questão do estilo nos processos pedagógicos e estéticos para o teatro contemporâneo. É Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (2003) e Coordenadora do Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade UAB da Universidade de Brasília, curso no qual tem atuado também como professora desde 2008. É membro da VASTA (Voice and Speech Trainers Association) desde 2015. sulianvp@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8105375243972897>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6688-9402>

ⁱⁱ Lucas Rodrigo dos Santos Silva - Graduado em Licenciatura em Artes Cênicas e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, realizou trabalhos comunitários em São Sebastião no Distrito Federal relacionados ao Teatro do Oprimido e suas vertentes poéticas, propôs junto aos Instituto Federal de Brasília polo de São Sebastião e Escola na Rua, oficinas continuadas de Teatro com a comunidade local, reforçando aspectos da memória e da relação dos sujeitos com a cidade. Dirigiu entre os períodos de Outubro de 2017 à Janeiro de 2019 o Coletivo de Teatro Negro Nós que aqui estamos, fomentando ações artísticas e utilizando a linguagem teatral para levantamento e discussões das pautas raciais na cidade de São Sebastião-DF Atuou como Educador Social nos períodos de Junho de 2013 à Junho de 2017 nos programas educacionais oferecidos pela Comunidade Bahá'í tendo como público alvo adolescentes, jovens e adultos. Atuou como Coordenador Regional do Programa de Empoderamento de Pré-Jovens da Comunidade Bahá'í entre 2014 à 2017 onde em contextos de comunidade ampla e escola, aplicava, capacitava e acompanhava outros Educadores Sociais e professores da rede de ensino, na condução do Programa. Na graduação desenvolveu trabalhos que pontuassem as proposições estéticas e sociais do Teatro do Oprimido nos processos do cotidiano social. No mestrado pesquisou à partir do suporte teórico-metodológico da Etnocologia as proposições estéticas para construção de Cena partindo das perspectivas negras em diáspora, afro-pindorâmicas e brasileiras. lucasr09@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9136101365740994>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6628-0354>

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



Des-Afinados: reflexões sobre exigências de afinação para a atriz e o ator de teatro que cantam

Adriana Fernandesⁱ

Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, Brasilⁱⁱ

Resumo - Des-Afinados: reflexões sobre exigências de afinação para a atriz e o ator de teatro que cantam

Este artigo é uma introdução à discussão sobre o quesito afinação quando a atriz e o ator de teatro cantam em cena, não necessariamente no contexto do teatro musical. Apresenta um conceito de afinação, aborda o processo histórico que nos levou à padronização do lá=440Hz na música ocidental, e enfatiza a multiplicidade de sistemas de afinação e experimentos que já apontavam para essa variedade na indústria fonográfica da música popular. Apresenta-se um caso prático, uma montagem. A partir dos dados realçados nesta experiência, abre-se a discussão, ainda mais, quando se considera o canto/cantarolar em cena como um canto social, performance participativa, um conceito elaborado pelo etnomusicologista Thomas Turino.

Palavras-chave: Cantarolar. Performance Participativa. Vida social-cultural. Afinações. Indústria Fonográfica.

Abstract - Out of Tuning: a study about tuning requirements to theater's actress and actor

This article is an introduction to the discussion of musical tuning required for theater's actresses and actors who sing on stage, not necessarily on musical theater. It presents a concept of musical tuning, approaches the historical process that took us to the standard A=440Hz of western music. It emphasizes the multiplicity of tuning systems and the attempts which pointed to this variety in the recording industry of popular music. There is one case study, a play working with singing/cantarolar. With data collected from that experience, the discussion goes to a broader view that considers singing on stage as a social singing, participatory performance, a concept elaborated by the ethnomusicologist Thomas Turino.

Keywords: Cantarolar. Participatory Performance. Social-Cultural life. Tunings. Recording Industry.

Resumen - Des-Afinados: reflexiones sobre los requisitos de afinación para la actriz y el actor de teatro que cantan

Este artículo es una introducción a la discusión sobre la afinación cuando la actriz y el actor de teatro cantan en escena, no necesariamente en el contexto del teatro musical. Presenta un concepto de afinación, analiza el proceso histórico que nos llevó a estandarizar el A=440Hz en la música occidental y enfatiza la multiplicidad de sistemas de afinación y experimentos que ya apuntaban a esta variedad en la industria fonográfica de la música popular. Se presenta uno caso práctico, un montaje, en lo cual se abordó el canto /cantarolar. A partir de los datos resaltados en esta experiencia, la discusión se abre aún más, cuando cantar /cantarolar en la escena se considera una canción social, performance participativa, concepto elaborado por el etnomusicólogo Thomas Turino.

Palabras clave: Cantarolar. Performance Participativa. Vida social-cultural. Afinaciones. Industria Discográfica.

Este artigo propõe uma reflexão inicial sobre o quesito “afinação”, que preocupa as(os) alunas(os) dos cursos de teatro assim como as(os) professoras(es) de voz para a atriz e o ator de teatro. No Brasil, temos vivido uma avalanche da indústria de teatro musical, oriundos principalmente dos musicais norte-americanos da Broadway, que invadem os grandes centros urbanos, e esse movimento reverbera dentro dos cursos de teatro, com insistentes pedidos para uma formação que contemple também o canto nas grades curriculares de teatro. Embora algumas pesquisadoras e pesquisadores já tenham se debruçado sobre o cantar em cena como Sulian Vieira e Renata Bittencourt (2019), Tatiana Lima (2013), Janaína Martins e Giuliano Campo (2014) ou Letícia Carvalho sobre o canto para atores (2019), ou já tenham escrito sobre elementos de música na formação da atriz e do ator de teatro – Ernani Maletta (2005), Wania Storolli (2009), Adriana Fernandes (2010), Marcos Chaves (2011) entre outras e outros –, questões de afinação não foram abordadas diretamente. E ainda, vale salientar que a afinação tanto aparece no canto solo quanto no canto em coro, e são muitos os elementos a ponderar sobre estas circunstâncias em cena.

Em 2019, fiz a preparação vocal e a sonoplastia de um espetáculo chamado “A Cabeça” baseado em um conto de Mia Couto que foi adaptado e encenado pela turma de sexto período do Bacharelado em Teatro. A pedido do elenco, formado por sete integrantes, e da diretora, compus algumas canções que foram harmonizadas por Bruno Marinheiro (colega de trabalho da universidade) e que eram cantadas em cena, sem microfone, alternando solos e coro, sobre a gravação da base harmônica ao violão. Também em 2019, recebi um áudio “de brincadeira” de um ex-bolsista de extensão, Felipe Espíndola, cantando e tocando ao violão “Xote das Meninas” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) completamente desafinados, mas muito comunicativo e, este áudio foi o disparador do tema deste artigo. Estas duas recentes experiências, aliadas com uma prática de sala de aula que frequentemente envolve o canto, trouxeram questionamentos que compartilho aqui, na esperança de provocar uma discussão e uma reflexão sobre o aspecto da afinação no cantar em cena e suas reverberações.

Esta inquietação vem dos tempos de graduação, quando eu e outras colegas do curso de licenciatura em música formamos um grupo de estudos em percepção musical, disciplina que basicamente consiste em um aguçamento da escuta. O objetivo era nos ajudar a vencer os desafios da matéria, que naquela época envolviam leitura vocal à primeira vista, solfejos

melódicos¹ a uma, duas e três vozes, tonais, modais e um pouco de atonais, solfejos rítmicos² com exercícios de coordenação motora e improvisação vocal. O grupo foi formado exatamente na tentativa de tirar dúvidas entre as(os) alunas(os) que tinham mais facilidade com a disciplina e, ajudar as(os) colegas que tinham um pouco de dificuldade, principalmente no quesito afinação. Na época, eu ficava intrigada, pois eu fazia parte do grupo que tinha facilidade com a disciplina, mas eu não tenho o que chamam de “ouvido absoluto” (capacidade que costuma acompanhar as pessoas consideradas afinadas que memorizaram as frequências de cada nota musical do sistema tonal ocidental), mas um ouvido relativo treinado (capacidade de se adequar a qualquer afinação por ter memorizado os intervalos da escala cromática - de doze sons - ocidental). Essa relatividade me deixava muito flexível para tratar de questões de afinação. Mas, nos cursos de música, não existe espaço para “flexibilizar” afinação – ou se é afinado ou se é desafinado. Observa-se que, além do quesito afinação, existe também esse desejo em relação ao “ouvido absoluto” - as pessoas afinadas devem se aproximar ao máximo do padrão do lá=440Hz. Mas essa busca ‘domquixoteana’ é da área de música, não da área de teatro.

O conceito de afinação, segundo Ricardo Freire (2016), tem por base o estabelecimento das frequências das notas musicais³ e, esta determinação é lógica, matemática. Freire em seu artigo explica em detalhes esse arranjo tomado como referência dentro do sistema ocidental (doze sons). O encadeamento dessas frequências, formando sistemas de afinação, desembocam no que conhecemos como escalas musicais. A percepção de afinação tem a ver com uma comparação entre um determinado sistema de afinação e o ato de colocar em prática esse sistema, ou seja, transformá-lo em sonoridade expressiva. Depois disso vem uma avaliação (normalmente pelos ‘escutadores’) de, se o resultado sonoro equivale ao som de referência – positivo, dentro do sistema, afinado - ou negativo, fora do sistema e portanto, desafinado. Nota-se que a percepção e avaliação do resultado sonoro dessas frequências é subjetiva, depende da acuidade do ouvido do receptor. Mas esta precisão se dá

¹ Canto das notas musicais respeitando frequência, ritmo, andamento e intensidade a partir da visualização escrita.

² Vocalização (normalmente numa mesma frequência) de sequências rítmicas respeitando o andamento indicado a partir da visualização escrita.

³ Lembrando que as notas musicais amplamente conhecidas (lá-si-dó-ré-mi-fá-sol e suas variantes em bemol e sustenido) pertencem aos sistemas de nomeação e classificação ocidental que podem ser: sistema tonal, sistema dodecafônico. O sistema modal também se encaixa aí, mas seu uso é mais restrito na atualidade. O sistema pentafônico pode se encaixar aí ou não. Existem sistemas que envolvem o microtom (sons menores que o semitom do sistema tonal) e o quarto de tom (semi-bemol, e semi- sustenido), dentre outros. Ver Wade, 2004.

através de treino, prática de escuta, entonação e memorização das frequências. Portanto, se essa prática do ouvido receptor foi apenas ‘regular,’ sem muita atenção para as minúcias das frequências, ou se ela contemplou mais a escuta e memorização e menos a entonação, o ouvido do receptor pode ser questionável em relação à afinação. O treinamento do ouvido do receptor é altamente subjetivo, pois não temos como quantificar nem qualificar a escuta, ela depende das experiências de vida de cada pessoa. A memorização pode ser avaliada em comparação com instrumentos técnicos de produção sonora, assim como a entonação. Portanto, a começar pela conceituação de afinação, temos uma pluralidade de elementos em jogo que alternam exatidão e subjetividade. Quando estamos na posição de avaliadores de afinação, de receptores auditivos, principalmente dentro da área de música, a tendência da nossa formação é de sermos categóricos: afinados ou desafinados. No entanto, a prática recorrente de ensino de música, em específico de canto na sala de aula de teatro e ou de montagem de espetáculos cênicos que envolvem música/canto, tem mostrado mais possibilidades expressivas, que tornam essas categorias musicais ultrapassadas e insuficientes para o entendimento do que ocorre hoje dentro do espaço formal de ensino de teatro. Ao meu ver, precisamos lidar com isso de modo pró-criativo, incentivar as diferentes possibilidades de expressão com a voz. Como explica Ernani Maletta “...cabe no teatro toda a possibilidade de produção sonora que seja coerente com o sentido que se queira produzir que a gente vai chamar de dramaturgia de um determinado aspecto” (Maletta In Galasso, 2016, p. 84).

A afinação tem uma história. A nossa referência da frequência da nota lá3 de 440 Hz é bastante recente (1939) e tem relações com o desenvolvimento de tecnologias do som (dos discos de latão e cera, dos primeiros gravadores, da manufatura e industrialização dos instrumentos musicais, com a história da orquestra ocidental) e com o desenvolvimento dos nossos ouvidos musicais. Os ouvidos de uma pessoa adulta, suponhamos em 1850 no Brasil, são muito distintos de uma outra pessoa adulta em 1950 e que já são muito diferentes dos nossos ouvidos hoje em 2021.

Mas quando a música entra no teatro coloca-se inicialmente uma questão de adaptação ou não dos elementos de uma área artística para outra, e, ainda, em caso de adaptação, como tratar das regras da música dentro do teatro, quais seriam os pontos de rigidez e de negociação. Do meu ponto de vista da história, existe uma pluralidade de respostas para essa questão, a começar pelas possibilidades de emprego da música em cena e as categorias de gênero e estilo. Pode-se pensar na ópera, na opereta, nos intermezzos, no

teatro de variedades, no *vaudeville*, na pantomina, no *music-hall*, nas burletas, no teatro de revista, nos musicais, no circo, e tantos outros gêneros, subgêneros, estilos, de estreita ligação entre música e teatro. Posto desta forma, acredito que o leitor já possa inferir que as adaptações e os modos de ligações entre música e teatro são fluidas, e nessa fluidez encontra-se, dentre outros elementos, a ‘afinação’.

A padronização da afinação musical até chegarmos na convenção do lá³=440Hz (com um pequeno ajuste brasileiro para 442Hz) é longa e de uma variedade ampla. Juliana Bastos, em sua tese de doutorado, me chama atenção para essa pluralidade (2019). Em 1859, o governo francês estabelece o lá=435Hz como padrão, facilitando o trânsito de composições e de músicos que tocavam em conjuntos. Na Inglaterra, na mesma época, institui-se o lá=439Hz. A diferença entre esses dois sons é muito, muito pequena e você pode testar a sua capacidade de discernimento e julgamento da sua percepção auditiva escutando ora um som ora o outro⁴. Sabe-se também que, por volta de 1600, as afinações apenas para o instrumento *órgão* na Alemanha variavam de lá=377Hz a lá=567Hz (Bastos, 2019, p. 88). Essa variação sim, auditivamente faz uma grande diferença que, para os nossos ouvidos atuais, seria considerado ‘desafinado’, mas na época era aceita como ‘normal’. Portanto, além dos elementos intrínsecos à questão de afinação musical, existe também o fator social-cultural, a prática comum, o que as pessoas ‘aceitam como normal’.

Em vista de todas essas considerações, defino ‘afinação’ para a atriz e o ator de teatro que cantam em cena como mais um elemento de expressão, e como tal, possui um referencial para a pessoa que canta e para a pessoa que escuta, mas esse referencial é um guia, um eixo, uma indicação, não uma lei. Portanto, a afinação é fluida, com pontos de contato e pontos de distanciamento (desafinação) do referencial, é afinada e des-afinada ao mesmo tempo. Este movimento é gerado pela interpretação, pelas relações da voz com o corpo que a produz, pela relação com os outros elementos em cena, com os outros corpos e vozes, pelos objetivos propostos com a inserção daquela ‘sonoridade’ na cena. O canto em cena é expressão sonoro-musical, não é música no sentido estrito, mas no sentido amplo, abrangendo as expressões sonoras do ser humano. Quando se consegue esse tipo de expressão, essa sonoridade toca a plateia porque lhe é familiar de alguma forma, e coloca em ação associações, memórias, outros

⁴ Entre no verbete ‘afinação’ na wikipedia (www.pt.wikipedia.org) que lá se apresentam gravações da nota lá em 431Hz até 446Hz.

signos, ‘contagiando’ a plateia, aproximando-a da cena, tornando-se para todos os envolvidos um momento de experiência da vida social-cultural, como vou falar adiante.

No meu entendimento de teatro como uma arte da vida e uma arte viva, que, nos dias atuais, mais do que a música, existe a partir da presentificação, do aqui agora, muitas das exigências musicais são flexibilizadas ou dispensadas. Por exemplo, a nasalização vocal, que é característica da língua brasileira falada no cotidiano, que normal ou naturalmente é levada para a cena teatral. Na música, falando, por exemplo, de música popular gravada, a nasalização tende a ser ‘controlada’ ou ‘disfarçada’ - e até mesmo evitada. No entanto, ela faz parte naturalmente dos cantos populares como no coco, na embolada, nas ladainhas, e outras manifestações populares que envolvem religião e/ou cultura e contam com a presença do canto. Essa proximidade com manifestações de canto cotidianas é bastante proveitosa para a abordagem em sala de aula, pois, parte das experiências de vida dos nossos alunos e de uma vivência musical que também é social. Um artigo de 2012 na revista *Music Perception* aponta que nossos ouvidos, de músicos ou leigos, são bastante generosos quando avaliamos a afinação do canto de uma outra pessoa, mas, isso não ocorre em relação a afinação de um violino, por exemplo (Hutchins; Roquet; Peretz, 2012). Ou seja, existe uma predisponibilidade à flexibilidade de escuta em relação à afinação da voz cantada. Sendo assim, na prática comum, os ‘avaliadores’ de afinação do canto já possuem (provavelmente sem se dar conta) uma faixa de possibilidades consideradas ‘afinadas’ ao invés de uma precisão de frequências. Esta informação corrobora no sentido de deixar as atrizes e os atores mais livres para se expressar sonoramente partindo de suas vivências sociais-culturais. Eu costumo brincar que os intervalos justos (quartas, quintas e oitavas) são frouxos e assim, em efeito dominó no sistema tonal, todos os intervalos e frequências são ‘aproximações.’

Volto um pouco no tempo para realçar algumas questões sobre sonoridades compartilhadas socialmente e o canto popular na cena brasileira que foram moldando culturalmente as nossas escutas. Nos primórdios do teatro brasileiro, a língua oficial dos palcos era o português de Portugal. Essa ‘regra’ só vai cair no início do século XX, segundo a pesquisadora Neyde Veneziano, com o teatro musical de Chiquinha Gonzaga, Luís Peixoto e Carlos Bettencourt na burleta Forrobodó de 1912. Nesta peça em três atos, os atores vão falar o português das ruas da cidade do Rio de Janeiro de então. E também vão cantar (Fernandes, 1995). Como não temos gravações da peça na época, sou propensa a acreditar que, durante as suas mais de mil e quinhentas apresentações, os atores devem ter tido uma certa liberdade

para se expressar. Apesar de existirem partituras para as canções presentes no texto, compostas por Chiquinha Gonzaga, é muito provável que o elenco, em sua maioria, não lia notação musical, assim como os músicos (costumavam ser ex-escravizados) da pequena orquestra que acompanhava o espetáculo tocando ao vivo. Aprender melodias ‘de ouvido’ (por imitação) abre as portas para a liberdade de criação e recriação porque o único referencial é sonoro, não é escrito, impalpável, mas sentido fisicamente.

Os sons de Forrobodó retumbaram pela cidade, as crianças que vendiam partituras nas ruas assobiavam/cantavam os temas ao seu modo, assim como o público que assistiu ao espetáculo mais de uma vez e memorizou algumas das canções. Sei disso porque entrevistei Décio de Almeida Prado (1917-2000) bastante tempo atrás, e ele cantarolou pra mim a canção que dá título a peça e encerra o primeiro ato. Ele a aprendeu com o seu pai, quem de fato assistiu à peça mais de uma vez, memorizou e cantarolou essa canção na presença do filho, que também a memorizou (Prado In Fernandes, 1995). Dou esse exemplo para chamar a atenção para uma prática comum no Brasil, que passa despercebida, mas está intimamente conectada com a nossa cultura, os nossos ouvidos, o cantarolar. Essa prática dá vazão à expressão sonora ‘sequenciada’, sem compromisso com a estética, com a afinação, com a articulação ou não das palavras. É um cantar descompromissado, integrado na vida social, liberto para a improvisação e para a criação.

Não quero implicar com isso que as canções de Forrobodó foram apresentadas descompromissadamente, afetando o resultado sonoro. Ela não teria feito o sucesso que fez em tempos anteriores aos grandes veículos de mídia. O diretor da orquestra e a própria Chiquinha Gonzaga devem ter participado na ‘transmissão’ oral das canções para o elenco, e, músicos que eram, zelaram por uma aproximação da performance com a partitura. Mas acredito que a prática comum do cantarolar facilite o aprendizado mais ‘musical’ – ou seja, mais cuidadoso das entonações, articulações, e todo o resto. E como o espetáculo foi reapresentado mais de mil vezes, acredito que, com a frequência das apresentações, os atores foram acomodando o canto ‘transmitido’ ao cantarolar praticado.

Reforço então minha ideia de que não é necessário suprimir o cantarolar em favor do cantar musical, porque cantarolar abre as portas da imaginação do cantar, é mais propenso à criação, à improvisação, à expressão que reverbera no momento e se liberta das tensões cotidianas. Em sala de aula ou em encenações, aliando a prática das atrizes e dos atores em formação nos dois procedimentos – cantar e cantarolar –, deixamos em aberto as

possibilidades de criação e lapidamos suas percepções sonoras. Também deixamos que suas experiências sociais-culturais com diferentes sonoridades possam influir nas suas expressões em cena.

Uma experiência minha com o trabalho sobre a peça radiofônica ‘O Voo sobre o Oceano’, de Bertold Brecht, foi marcante (Santos e Fernandes, 2013). Escutar as gravações antigas de Bertold Brecht cantando algumas das suas próprias canções para as suas peças foi um divisor de águas para o meu entendimento do teatro brechtiano e para o canto em cena. Mesmo se tratando de uma pessoa de origem alemã, país que tem arraigado culturalmente uma formação musical próxima ao que chamamos de música erudita e, cuja língua não se dá facilmente ao canto, é possível notar o caráter popular da concepção de canto de Brecht. Ele tem um timbre de voz ‘comum,’ anasalado, canta despretensiosamente, pronuncia marcadamente a letra enfatizando sua característica mais rítmica do que melódica (diferente do português brasileiro), não se incomoda de cantar atrasado em relação ao acompanhamento instrumental e algumas vezes ‘escorrega’ na afinação. Mas estas características dão muita expressividade ao seu cantar. O que me faz lembrar do canto de Chico Buarque de Holanda nos idos 1960 até pelo menos a década de 1980, quando as pessoas de música o tachavam de desafinado e criticavam depreciativamente seu timbre anasalado. Mas, como as letras das canções tinham e têm um requinte poético inquestionável, e normalmente não existem melodias insipientes nas músicas de Chico Buarque, seu canto foi sendo absorvido na cultura popular brasileira e na indústria fonográfica (e, assim como ele, Belchior, Fagner, entre outros).

Existem também exemplos mais divulgados na indústria fonográfica como *The Beatles*. A banda britânica, que é um marco na história do rock, fez seus experimentos sonoros na sua fase final de existência enquanto banda, fruto de criações dentro do estúdio de gravação. Segundo informações na *Wikipedia* e várias fontes online sobre a banda, em 1966 eles lançaram tanto um compacto com as músicas *Paperback Writer* e *Rain*, quanto o álbum *Revolver*. Existem muitos tipos de experimentação nestas produções, como a inclusão de outros instrumentos de timbres/sonoridades exóticos - como a tambura indiana -, o uso de elementos estruturais de outras culturas - como sons sustentados (*drone*) - e a combinação de frequências sonoras inesperadas, ou seja, provocando uma escuta alterada das frequências sonoras soando

‘desafinados’ (Wikipedia, verbete *Rain - Beatles song*⁵). Eles também fizeram uso de dispositivos disponíveis no estúdio que realizam um atraso proposital da sessão rítmica em relação ao resto do conjunto, e também o canto apresentado de trás para frente (canto reverso).

A canção *Rain* é um exemplo de sobreposição de afinações com um intervalo de aproximadamente um semitom entre o instrumental e o canto - não é à toa que ela soa ‘desafinada’ numa primeira audição -, assim como também uma flexibilidade nas notas tocadas pelo baixo e harmonizações entre a voz de Paul McCartney e John Lennon em intervalos de quarta. Mas chamo a atenção, usando um exemplo icônico na história da música popular ocidental, para quanto tempo faz que a música popular gravada já contempla mostras de flexibilidade sonora, de ‘afinações,’ mas isso não foi trazido para a sala de aula de música e nem tampouco para a sala de teatro. Um procedimento similar existe na música do gamelão da Indonésia. Os instrumentos do conjunto são divididos culturalmente como masculinos e femininos e ao se iniciar uma performance faz-se necessário que os instrumentos considerados femininos sejam afinados um semitom abaixo dos masculinos (Wade, 2004). Ou seja, durante a performance a plateia conhece aquela sonoridade (‘des-afinada’), sabe o que significa e estabelece uma conexão. E como esses, temos muito mais exemplos de possibilidades de afinações e de outras sonoridades. Mas aponto mais uma vez o elemento social-cultural que ‘reconhece’ e se reconhece através do som afinado e des-afinado, e o quanto esse elemento é importante para a comunicação entre atrizes/atores/musicistas/músicos e plateia.

Com o aparecimento da classificação *world music* (em tradução livre: música do mundo) na década de 1980 e com ela, uma ampla variedade de gravações de músicas praticadas ao redor do planeta tornarem-se conhecidas e ou acessíveis, deveríamos ter expandido nossos conceitos e metodologias sobre afinação. Ficaram mais evidentes inclusive músicas do repertório indígena brasileiro e das manifestações consideradas tradicionais como lamentos, aboios, ternos, congadas, modas de violas em diferentes afinações, dentre muitas outras. Escutando estas gravações parece-me imperativo abrir espaço para que estes sons contaminem a nossa sala de aula e os ouvidos envolvidos. Vivemos um momento histórico no país de crítica aos padrões estabelecidos de heranças coloniais, de visões do processo

⁵ Ver: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rain_\(Beatles_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rain_(Beatles_song))

Para escutar a canção você precisa usar um aplicativo de música e procurar pela gravação original, pois, até onde eu pude pesquisar, as gravações no canal youtube apresentam apenas versões ‘ao vivo.’

histórico, de questionamentos sobre a nossa identidade cultural. Não podemos mais sucumbir sumariamente aos ditames dos países economicamente desenvolvidos e desvalorizar as práticas culturais que existem e resistem aos modismos, que são expressões das negociações culturais cotidianas que nos identificam. A música é uma parte muito importante dessas negociações, reveladora de processos dialógicos culturais, e essa potência, ao meu ver, pode e deve ser trazida para a cena.

Um experimento desafinadamente afinado

Como mencionado no início deste artigo, em 2019 tive a oportunidade de questionar e testar a prática do canto popular entre estudantes de teatro. Tratou-se da preparação vocal do elenco para o espetáculo *A Cabeça* - uma produção do sexto período do curso de Bacharelado em Teatro. Além da preparação vocal, compus canções e as transmiti oralmente para o elenco. *A Cabeça* é um conto de Mía Couto que narra a história de ex-votos de um museu, dedicado a Santa Rita de Cássia, abandonado. Os ex-votos tomam vida e evocam providências divinas para que o museu não seja fechado e, para isso, a cidade precisa de novas tragédias para que as pessoas recorram ao auxílio da Santa e lhe ofereçam ex-votos em contrapartida aos milagres.

O elenco já tinha passado por disciplinas de voz e todos já tinham sido meus alunos anteriormente, então eu conhecia suas vozes e potenciais vocais. A partir desse conhecimento, da proposta de dramaturgia sobre o texto de Mía Couto e do que a diretora e o elenco queriam, fiz uma pesquisa sobre canções dedicadas à Santa Rita de Cássia assim como sobre canções religiosas. Também fiz um levantamento sobre orações dedicadas à Santa - usei algumas das palavras presentes no texto e fui rascunhando versos que fizessem sentido, e experimentando suas qualidades entoativas. Tive uma preocupação especial em testar linhas melódicas fáceis de serem memorizadas (uso de notas repetidas) e não usar saltos intervalares difíceis de serem cantados (maiores que oitava e intervalos pouco praticados como quartas aumentadas). Utilizei um aplicativo de gravação de voz no telefone celular para registrar as ideias e, depois da canção criada oralmente, enviei a gravação para o elenco ir escutando e aprendendo 'de ouvido'.

A questão da familiaridade com canções religiosas populares também ajudou na aproximação do elenco com as canções criadas. O cunho religioso do tema do texto ajudou muito na receptividade das canções pelo elenco, que carregavam suas experiências anteriores

com manifestações religiosas culturalmente populares. Houve um primeiro contágio aí – o elenco contagiado por novas canções que remetiam às suas memórias, lembranças, experiências da vida social com canções religiosas populares.

Lembro-me de ter levado algumas gravações de lamentos, ladainhas, gravados em pesquisa de campo em Goiás para o elenco escutar, e uma das atrizes (Tarciana Gomes) foi categórica dizendo que aquele tipo de sonoridade não fazia parte do que eles conheciam como canção religiosa popular. Esse comentário dela apontou, para mim, o tipo de sonoridade que eu deveria buscar na criação das canções.

O elenco foi se apropriando das canções aos poucos, ensaio após ensaio. Uma das atrizes (Hellen Barreto), com mais familiaridade e facilidade com o canto, foi me ajudando a guiar o grupo a partir da cena, visto que ela estava em cena e não eu. Percebi claramente a referência da voz dela para o grupo, que reforçou as escutas individuais, os ensaios comigo, os ensaios com a coreografia, o cenário, o figurino. Como mencionado anteriormente, o canto em cena e sua afinação estão intimamente relacionados com outros elementos da cena. Nesse caso, aponto a referencialidade criada pela voz de uma das atrizes e a interação dos outros atores com aquela voz culminando numa sonoridade de grupo bastante expressiva e ‘afinada,’ dentro do meu conceito de afinação apresentado acima.

Uma das atrizes, Thais Ferreira, me deu o seguinte depoimento:

A preparação vocal do espetáculo ‘A Cabeça’ me fez entender a afinação e a desafinação em cena como uma organização do ouvir e agir com a voz... para cantar em coletivo eu precisei ouvir e me sintonizar ao grupo, observando, organizando e testando a minha voz tecnicamente nos ensaios (texto enviado via *Whatsapp* 16/maio/2021).

A meu ver, a apresentação destas canções no espetáculo trouxe para o palco uma sonoridade de religiosidade popular com a qual o elenco estava familiarizado, facilitando o canto em cena, deixando o elenco mais confortável através de uma expressão sonora mais ligada às experiências anteriores deles. Estes reforços sónicos transformam o cantar em cantarolar, e com isso contagia-se finalmente a plateia, que se reconhece naquela sonoridade.

A coreografia, que contou com a direção de Liria Morays (colega de departamento), atrelada às canções, foi um desafio a mais a ser vencido, resultando num espetáculo teatral com elementos do teatro musical. E, a afinação foi se adequando aos ensaios, à movimentação em cena, à escuta constante das gravações e ao amadurecimento do espetáculo. No entanto, do ponto de vista de uma formação musical rígida a performance das canções do espetáculo é

‘des-afinada,’ embora esteticamente esteja sintonizada com sua concepção, ou seja, sua expressão poética faz sentido e é comunicativa. E o elenco não apenas se empenhou como também cresceu em relação a sua percepção de escuta, do seu próprio canto, e de cantar/cantarolar e dançar em cena. Do meu ponto de vista, a experiência foi animadora e mostrou a possibilidade de aprofundamento nesta metodologia que conta com experiências musicais entranhadas em processos sociais que são conhecidos e vivenciados pelas alunas e alunos. O espetáculo participou do 17^º Festival de Teatro de Limoeiro - Pernambuco (FESTEL) em 2019 e ganhou quatro premiações, dentre elas, melhor sonoplastia e melhor espetáculo adulto.

A título de ‘fechamento em ampliação’ de ideias

Lendo o trabalho de Maria Cordélia Galasso (2016) que faz um percurso partindo de Stanislavski passando por Maria Knébel a Grotowski, Mario Biaggini e Thomas Richards, pensando o canto em cena, chego neste trecho esclarecedor:

...compreender o canto como mais um dos tantos elementos cênicos onde os princípios que o regem passaram por uma mudança de lógica, que surgiu da compreensão e organização das prioridades do trabalho com o canto e que posso traduzir assim: uma coisa é cantar a partir de um olhar para a parte (o canto em si), outra coisa é cantar a partir de um olhar para o todo (a cena/situação/contexto) (p.51).

Embora o elemento música/canção seja usado no teatro, a lógica de sua presença na cena é completamente diferente do contexto ‘estritamente musical’ que inventamos. No teatro, na cena, o canto toma dimensões sígnicas em face do contexto onde está sendo realizado e por isso, a questão da ‘afinação’ e da ‘des-afinação’ não podem ser elementos excludentes entre si porque ambos têm valor sígnico e cultural. Ambos comunicam, provocam associações, reações, e isso é muito caro ao teatro, uma arte baseada em ações que se propõe a provocar reações. Um teatro que tem suas raízes no ritual pode também despertar as raízes rituais do canto, por isso o momento que vivemos é extremamente propício para nos abrir a estas possibilidades. Temos acesso facilitado a sonoridades às quais nunca tivemos antes e é muito potente saber que existem expressões sonoras que carregam visões de mundo muito distintas das nossas, e essa pluralidade é sadia, é desafiadora, é educadora das alteridades. Saber que existem muitas possibilidades de afinação, que existem muitos sistemas musicais precisa ser trazido para o nosso dia-a-dia, para a sala de aula, para a formação das atrizes e

dos atores de teatro, dos músicos e musicistas. Essa pluralidade precisa ser transformada em experimentação, em experiência, em conhecimento, em expressão.

Acredito que essa reflexão inicial sobre a afinação do canto em cena, trabalhando junto aos alunos, dividindo essa abordagem mais holística e mais generosa das expressões sonoras que envolvem o cantar/cantarolar, promovem o entendimento mais fácil do que seja cantar em cena e deixa-o mais livre, menos engessado. De fato, a única forma de se fazer música é fazendo, cantar em cena acontece cantando, independente do resultado. O conceito de Thomas Turino de performance participativa (2008) que é basicamente fazer música dentro de um contexto de interação social, parece-me aplicável quando pensamos no canto/cantarolar em cena e as muitas finalidades do teatro. A performance participativa “..é um tipo de prática artística onde não há distinção entre artista e audiência, apenas participantes e potenciais participantes desempenhando diferentes papéis e o principal objetivo é envolver o maior número de pessoas em algum papel” (p.26) .

A produção teatral atual tende, cada vez mais a levar em conta a recepção, envolver a plateia nas ações da cena, desestabilizar e borrar os limites entre palco e plateia, e se o canto fizer parte da cena, ele já deve estar integrado aos outros elementos participantes e tem um potencial poder de envolver a plateia, criando essa comunidade participativa, porque é som em movimento. Ondas sonoras criam vibrações sucessivas no ar que despertam, mecanicamente, a audiência e a aproxima da cena, criando essa possibilidade de participação e interação. Se o canto se aproxima da experiência do dia-a-dia, cantarolando, e nesta perspectiva, pode ser ‘des-afinado’, pode ser ‘afinado’, ele tem maior poder de ‘contágio’ da plateia, por causa da familiaridade e das associações que são colocadas em operação. Seria uma forma de recuperar o caráter ritual do teatro e da música conjuntamente. Porque o objetivo é possibilitar a criação, abrir espaços seguros para testes, escolhas, trocas e assim nos reinventarmos em cena plenas, plenos de vigor.

Porque cantar
parece com não morrer
É igual a não se esquecer
Que a vida é que tem razão (Ednardo e Climério, 1979).

Referências

- BASTOS, Juliana Carla. **Ética sonora e suas implicações na sociedade de João Pessoa**. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, 2019. Tese de doutorado.
- CARVALHO, Leticia. Cantar em escuta: Uma investigação sobre o canto a partir do conceito de contato de Jerzy Grotowski. In: LIGNELLI, César; GUBERFAIN, Jane Celeste (org.) **Práticas Poéticas e Devaneios Vocais**. Rio de Janeiro: Sinergia, 2019. pp.109-120.
- CHAVES, Marcos Machado. **Preparação musical para atores: princípios pedagógicos norteadores de três disciplinas musicais em curso teatral**. Florianópolis: Programa de Pós Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2016. Tese de doutorado.
- EDNARDO e CLIMÉRIO. **Enquanto engoma a calça**. 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JJ0i7z4AY58>
- FERREIRA, Thaís. Depoimento escrito no aplicativo *Whatsapp* em 16/maio/2021.
- FERNANDES, Adriana. **Dalcroze, a música e o teatro – fundamentos e práticas para o ator compositor**. Revista Fênix de História e Estudos Culturais, v.7, n.3, 2010.
- FERNANDES, Adriana. **O Balanço de Chiquinha Gonzaga: Do carnaval à opereta**. Campinas: Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1995. Dissertação de mestrado.
- FREIRE, Ricardo Dourado. **Como será que eu afino? A relação entre sistemas de afinação e parâmetros de afinação na performance musical**. Revista Música Hodie, v.16, n.2, pp.133-144, 2016 (online)
- GALASSO, Maria Cordélia de Souza Lima. **O canto a partir da atu(ação): um caminho possível de trabalho do canto para o ator em formação por meio dos princípios das ações físicas**. Campinas: Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2016. Dissertação de Mestrado.
- HUTCHINS, Sean; ROQUET, Catherine; PERETZ, Isabelle. **The vocal generosity effect: How bad can your singing be?** Music Perception, University of California Press, v. 30, n.2, pp.147-159, 2012. <https://doi.org/10.1525/mp.2012.30.2.147>
- LIMA, Tatiana Motta. **Cantem, pode acontecer alguma coisa: Em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, pp. 220-240, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/38593/25089>.

MALETTA, Ernani. **A formação do ator para uma atuação polifônica: Princípios e práticas**. Belo Horizonte: Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. Tese de doutorado.

MARTINS, Janaína Träsel; CAMPO, Giuliano. **Cantos rituais de tradição na prática do performer: Jerzy Grotowski, Maud Robart e Thomas Richards**. Revista Urdimento, Santa Catarina, v.1, n.22, pp.53 - 62, 2014 (online).

SANTOS, Adailson Costa dos; FERNANDES, Adriana. **Os sons do estranhamento: o caso de O voo sobre o oceano de Bertold Brecht**. Revista Karpa, California State University – LA, v. 6, 2013. Disponível em : <https://www.calstatela.edu/al/karpa/karpa-6>

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical**. São Paulo: Programa de Pós Graduação em Música, Universidade de São Paulo, 2009. Tese de doutorado.

VIEIRA, Sulian; BITTENCOURT, Renata. Entre as palavras cantadas e faladas: As intensidades de atuação no canto cênico atravessadas pelas potências da palavra em performance. In: LIGNELLI, César; GUBERFAIN, Jane Celeste (org.) **Práticas Poéticas e Devaneios Vocais**. Rio de Janeiro: Sinergia, 2019. pp.93-107.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life. The Politics of Participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WADE, Bonnie C. **Thinking musically. Experiencing music, expressing culture**. New York: Oxford University Press, 2004.

WIKIPEDIA. **Afinação**. Acesso em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Afinação> .

WIKIPEDIA. **Rain (Beatles song)**. Acesso em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rain_\(Beatles_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rain_(Beatles_song)) .

Artigo recebido em 15/03/2021 e aprovado em 03/06/2021.

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

ⁱ Adriana Fernandes - Possui Licenciatura em Educação Artística Habilitação Música - Piano pela Universidade Federal de Uberlândia (1989), mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1995) e doutorado em Music (Ethnomusicology) - PhD - University of Illinois at Urbana-Champaign (EUA) (2005). Atualmente é professora associada da Universidade Federal da Paraíba. Exerceu o cargo de Chefia do Departamento de Artes Cênicas da UFPB (junho de 2017 a maio de 2019). Trabalhou na Universidade Federal de Goiás de 1995 a 2008 na Escola de Música e Artes Cênicas. Atua no Programa de Pós Graduação em Música da UFPB como professora permanente e no Programa de Pós Graduação em Performances Culturais da UFG como colaboradora. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música e Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: relação música e teatro, performance, voz, interpretação teatral e música popular, música e corpo. fernandesufpb@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4049068003650520>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4891-5408>

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



Ressonâncias/vibrações e ondas/radiações: os cantos africano-diaspóricos na obra de Jerzy Grotowski através da cosmopercepção Bantu-Kongo

Luciano Mendes de Jesusⁱ

Sayonara Sousa Pereiraⁱⁱ

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - Ressonâncias/vibrações e ondas/radiações: os cantos africano-diaspóricos na obra de Jerzy Grotowski através da cosmopercepção Bantu-Kongo

Através das noções de ondas e radiações apresentadas por Bunseki Fu-Kiau e Tiganá Santana Neves Santos a partir da filosofia Bantu-Kongo é proposta a abordagem das noções de ressonância e vibração conforme Jerzy Grotowski observou em sua prática sobre cantos de tradição africano-diaspóricos. Nesse trânsito intercultural e transdisciplinar entre filosofia e artes cênicas este trabalho criativo e pedagógico é observado sobre o ponto de escuta de tecnologias performativas que não podem ser desconectadas dos sentidos epistemológicos que estão implicados nestes cantares, uma vez que são lidos como formas de afirmação dos valores civilizatórios de África na criação do mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Teatro Negro. Artes afro-diaspóricas. Transculturalismo. Filosofia Africana. Negritude.

Abstract - Resonances/vibrations and waves/radiation: the African-diasporic songs of tradition in the work of Jerzy Grotowski through the Bantu-Kongo cosmoperception

Through the notions of waves and radiation presented by Bunseki Fu-Kiau and Tiganá Santana Neves Santos from the Bantu-Kongo philosophy, is proposed to approach the notions of resonance and vibration as Jerzy Grotowski observed in his practice on African-Diasporic songs of tradition. In this intercultural and transdisciplinary transit between philosophy and performing arts this creative and pedagogical work is observed on the point of listening to performative technologies that cannot be disconnected from the epistemological senses that are involved in these songs, since they are read as ways of affirming the civilizatory values of Africa in the creation of the contemporary world.

Keywords: Black Theatre. Afro-diasporic Arts. Transculturalism. African Philosophy. Blackness.

Resumen - Resonancias/vibraciones y ondas/radiaciones: los cantos de tradición africano-diaspóricos en la obra de Jerzy Grotowski a través de la cosmopercepción Bantu-Kongo

Mediante de las nociones de ondas y radiación presentadas por Bunseki Fu-Kiau y Tiganá Santana Neves Santos desde la filosofía Bantu-Kongo, se propone abordar las nociones de resonancia y vibración como observó Jerzy Grotowski en su práctica sobre canciones de tradición africanas-diaspóricas. En este tránsito intercultural y transdisciplinario entre la filosofía y las artes escénicas, se observa este trabajo creativo y pedagógico sobre el punto de escucha de tecnologías performativas que no pueden desconectarse de los sentidos epistemológicos que se envuelven en estas canciones, ya que se leen como formas de afirmar los valores civilizadores de África en la creación del mundo contemporáneo.

Palabras clave: Teatro Negro. Artes afro-diaspóricas. Transculturalismo. Filosofia Africana. Negrura.

Os corpos tangíveis vibram tanto quanto o imaterial. E tudo, como estamos a ver, vibra a anterioridade, o presente, o devir. Tudo vibra memória - linha de força que reúne as temporalidades possíveis.
(Tiganá Santana Neves Santos, 2019, p. 156).

Percussões iniciais¹

Numa recente conversa conduzida pela escritora e pedagoga Kiusam de Oliveira junto a professoras/es da Escola Livre de Teatro de Santo André – ELT, sobre educação e relacionamentos étnico-raciais, a autora citou Cuti², trazendo um trecho do livro *Literatura Negro-Brasileira* (2010), no qual o intelectual comenta que escritores brancos podem trazer a presença de personagens negras de maneira dignificada, se buscarem entrar no coração da experiência negra no Brasil. Isso nos disparou uma reflexão em torno do modo ético de contato que um artista-pesquisador não-negro pode estabelecer em relação à elementos de africanidades com os quais queira se aproximar por qualquer razão de natureza criativa e/ou investigativa.

Esse modo ético, que parte do pressuposto de uma relação ‘coração-a-coração’, é de alteridade radical, como pressupõe o filósofo lituano Emmanuel Lévinas:

A alteridade, a heterogeneidade radical do Outro, só é possível se o Outro é realmente outro em relação a um termo cuja essência é permanecer no ponto de partida, servir de entrada na relação, ser o Mesmo não relativa, mas absolutamente. Um termo só pode permanecer absolutamente no ponto de partida da relação como Eu. Ser eu é, para além de toda a individualização que se pode ter de um sistema de referências, possuir a identidade como conteúdo. O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece. É a identidade por excelência, a obra original da identificação (Lévinas, 1980, p. 24, grifo do autor).

O Outro como experiência-mundo totalizada e diversa não é o Outro outrificado, qualificado e hierarquizado. É esta prática ativa de dialética intersubjetiva o que condicionaria a aproximação e relação efetiva com a experiência negra no mundo, da “Arkhé” (Sodré, 2019) ao “Devir” (Mbembe, 2017), e que poderia dar as condições para a construção de uma obra transcultural autêntica (e isto pode servir para inter-relações com quaisquer outras culturas subalternizadas) que poderia tirar as acusações – legítimas na maioria dos casos – e as pechas de apropriação cultural que cercam diversas iniciativas artísticas coordenadas por

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Cuti (Luiz Silva) é escritor, co-fundador do Quilombhoje-Literatura e da série Cadernos Negros.

pessoas brancas, ainda que em contextos interculturais. É pela entrada no coração da experiência de africanos e afrodescendentes no mundo que o não-negro pode sair das superfícies das formas estéticas, podendo tocar os núcleos epistemológicos que formam as diversidades ‘cosmoperceptivas’, valores civilizatórios e tecnologias de trato com a realidade fenomênica oriundas das tradições africano-diaspóricas que se atualizam ‘no’ e atualizam ‘o’ mundo contemporâneo.

Se de fato a apropriação pode se dar somente pelas superfícies das formas culturais - os lugares de onde se extraem os estereótipos - e neste caso específico, na mais-valia sobre uma pseudoafricanidade bem manipulada pelo capitalismo artista³ (Lipovetsky; Serroy, 2014) ocidental, então o afeto (como uma afinidade de figura e fundo humanista) que orienta a relação de proximidade com construtos de origem africano-diaspórica é que estabelece relações equânimes, políticas de amizade, para antonimizar com as “políticas da inimizade” apontadas por Achille Mbembe (2017). Desta forma, construindo-se um espaço de trocas culturais positivas e em diversidade, assim como modos criativos transculturais e pluriétnicos sem práticas hegemônicas disfarçadas. Com real perspectiva de diferentes orientações epistemológicas, não tratadas como tópicos especiais, disciplinas eletivas ou essencialidades divergentes a serem vistas somente enquanto tais, enquanto se mantêm as normas clássicas instituídas dos pensamentos do eixo referencial euro-estadunidense.

Partindo-se dessa condição de uma política da amizade, de uma prática dialógica intercultural que resulta em processos transculturais, é que propomos outro “ponto de escuta” (Chion, 1993) para as práticas sobre cantos de tradição africano-diaspóricas iniciadas por Jerzy Grotowski (1933-1999), no contexto da fase de pesquisas performativas conhecida como *Teatro das Fontes* e que prosseguiu até o fim de sua vida. Uma perspectiva de análise e comparação referenciada em princípios cosmoperceptivos do pensamento Bantu-Kongo⁴, a partir dos estudos do intelectual congolês Kimbwandênde kia Bunseki Fu-Kiau traduzidos pelo artista e filósofo brasileiro Tiganá Santana Neves Santos, através dos quais será possível

³ Capitalismo artista é uma teoria cunhada por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy que define que o atual estágio do capitalismo incorporou a noção de produto como obra de arte nos diversos ramos industriais, ao mesmo tempo refinando a objetificação e reprodutibilidade de construtos culturais diversos.

⁴ A grafia ‘Bantu-Kongo’ surgirá como forma de aproximação com as normas linguísticas da língua portuguesa, enquanto quando surgir como ‘Bântu-Kôngo’ estará relacionada com a forma anotada por Bunseki-Kiau a partir da normatização pela tradução em língua francesa da língua-fonte kikongo, mantida na tradução para o português realizada por Santos.

um ‘olhar que escuta’ sobre as ferramentas para o trabalho psicofísico do/a performer, que Grotowski (1996, p. 15) nomeia como “antigos cantos vibratórios afro-caribenhos e africanos”.

O ponto disparador deste processo reflexivo nasce do princípio Bantu-Kongo definido como “ondas e radiações” (Santos, 2019, p. 16), ou, no idioma-fonte, o *kikongo*, segundo Fukiou (1980, p. 11) *minika ye minienie*. Como poderemos perceber, o exercício de uma nova leitura dos fundamentos do trabalho de pesquisa e criação do diretor polonês, que segue em desenvolvimento autonomamente por seus continuadores no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, é de extrema importância para uma valorização epistemológica das fontes africano-diaspóricas que referenciam as práticas performativas dos artistas-pesquisadores que compõem a estrutura desse instituto de investigação, criação e pedagogia artística. Isto porque é necessário problematizar a leitura normatizada dos processos lá desenvolvidos, assim como na literatura grotowskiana e de seus analistas, em níveis epistemológicos, já que existe sempre a tendência a se privilegiar um certo orientalismo ou uma transculturalização tão diáfana que não se pode mais enxergar o fundo da cultura de origem que orienta as formas utilizadas. Formas que no princípio foram identificadas como *organons* ou *yantras*, nomenclaturas grega e indiana, respectivamente, utilizadas inicialmente por Grotowski (1996, p. 72) para indicar os cantos de tradição como ‘instrumentos de precisão’ para o trabalho sobre si empreendido pelo/a performer.

Mas antes, apenas uma advertência de que a discussão não é sectária, mas sim uma proposta para ampliar as possibilidades de trocas fundadas na identidade cultural dos povos negros africano-diaspóricos, a partir da qual escrevemos, no amplo espectro das tecnologias de diversas naturezas que geraram, formaram e sustentaram os saberes e poderes do Ocidente brancocêntrico pretensamente universalista. Uma identidade concebida pela identificação, como já apontado acima por Lévinas. Identificação a qual justificaria um interesse de investigação criativa por parte de Grotowski, ainda que em aparência isto pareça paradoxal em se tratando da aproximação de universos culturais e étnico-raciais distintos – entre Europa Oriental e África Subsaariana.

Fabulando mandigueiramente, talvez Grotowski – acreditando nós no espírito humanista que se revela em toda a sua obra artística e de pesquisa desse humano em situação performativa - se vivo aqui nos sombrios tempos que estamos passando - entre pandemia mundial e necropolíticas institucionalizadas, mas onde simultaneamente podemos mirar

futuros mais promissores ao ver e ouvir uma criança, negra ou não, que diz e expressa em seu corpo ‘Wakanda para sempre!’ - talvez o mestre que revolucionou o teatro contemporâneo pós-dramático tivesse a satisfação de saber que a síntese do seu trabalho, a *Arte como Veículo*, tão fundamentada sobre tecnologias africanas e afro-diaspóricas - não unicamente, mas com grande destaque objetivo a estas - pode ser repensada e legitimada pela perspectiva dos valores civilizatórios que estão presentes nestas mesmas epistemologias negras, de Nigéria ao Haiti, do Egito ao Congo, da Etiópia à Cuba, dos EUA ao Brasil. E não só mais o contrário, como em geral acontecia. Dessa forma é que se dá a real ‘conversa’, no sentido etimológico de *conviver* e no sentido poético de um ‘versar junto’, escutando e considerando as palavras alheias, permitindo-se a leitura calma de suas formas e camadas, ainda que palavras vindas de ideias antagônicas. Sabendo-se que seguem o mesmo ciclo de aparecer e desaparecer no mundo.

Da ressonância ao canto vibratório

Grotowski, pelo que podemos perceber em sua obra teórica, sempre transpareceu uma refinada percepção sobre o fenômeno acústico. Isto podemos observar em seus escritos desde a fase de espetáculos até o final das pesquisas pós-teatrais (*Parateatro*, *Teatro das Fontes*, *Drama Objetivo* e *Arte como Veículo*). Mas para além dos escritos, nós também podemos confirmar pela nossa própria experiência como espectadores-ouvintes em seus espetáculos filmados - caso não sejamos da geração que pode assistir suas encenações presencialmente -, mas sobretudo quando podemos ver as obras desenvolvidas já no contexto do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* - algo mais possível devido à atual publicização das atividades artísticas e pedagógicas da instituição. E fora isso, uma percepção transmitida para diversos colaboradores e gerações influenciadas diretamente por esse ponto de escuta, como Rena Mirecka, Maud Robart, Jairo Cuesta, Jim Slowiak, Fernando Montes, Alejandro Tomás Rodriguez e Lloyd Bricken. E por fim, a nossa experiência empírica neste centro de trabalho sobre o “Performer” (idem, p. 76), sua arte e suas ações efetivas sobre o mundo social.

A atenção de Grotowski pela ação do som - tendo o silêncio como parte deste domínio - sobre a integridade da unidade corpo-voz e seus efeitos psicofísicos sobre a pessoa

que atua e aquela que assiste o levou a criar uma práxis fundamental, uma tradição sonora, que observamos se fundamentar na noção de ressonância e vibração.

É importante notar que, ao mesmo tempo que existem especificidades de caráter físico-acústico em cada um dos termos, na obra de Grotowski vê-se que houve momentos de liquidez entre ambos, tendo ocasiões, observadas em alguns textos da sua ampla bibliografia, onde foram utilizados de forma sinônima. Não há em sua obra, até onde estudamos, uma definição estrita do que queira dizer por ressonância ou por vibração. Esta compreensão temos a partir do contexto das abordagens práticas que o diretor realiza do seu trabalho técnico-poético, das suas reflexões em torno das especificidades das pesquisas que realiza em suas diferentes fases criativas, inicialmente na *Fase de Espetáculos* e depois a partir do *Teatro das Fontes*. Na primeira observamos o grande emprego da noção de ressonância, especialmente pelos estudos em relação aos ressonadores fisiológicos. Do *Teatro das Fontes* até *A Arte como Veículo* verifica-se a presença constante da noção de vibração, sobretudo com a pesquisa dos estudos em torno dos cantos de tradição (‘cantos vibratórios’) africano-diaspóricos.

Atentaremos para a presença e fluxo destes termos em alguns momentos da obra de Grotowski, iniciando pela ideia de ressonância. O estudo abaixo citado propõe dois dimensionamentos possíveis:

[...] A primeira dimensão considerada é o sentido de ressonância como um fenômeno acústico, ligado aos efeitos do som sobre os corpos materiais e os espaços físicos. A segunda dimensão se refere a uma noção filosófica e poética de ressonância, que a conecta com o sentido subjetivo dos efeitos sonoros da voz cantada e falada sobre o psiquismo, especialmente no que se refere aos afetos na memória individual (Jesus, 2016, p.20).

Uma atualização necessária desta perspectiva se dá no sentido de que os afetos da ressonância são na memória individual, mas dentro de uma situação coletivizada, que é a da situação performativa pública, seja no contexto da arte como apresentação, pós-teatral ou das atuais performatividades do *Workcenter*.

Importa destacar que este princípio, em suas duas acepções, foi observado como uma condição básica para a qualidade de vida do/a ator/atriz e do evento performativo em sua relação com os “espectouvintes”, para nos utilizar da proposição de Patrice Pavis (2008, p. 256), que designa este indivíduo que apreende um espetáculo pela visão e audição simultaneamente.

A ressonância em Grotowski surge como um termo operativo especialmente na pesquisa específica que desenvolveu em torno das possibilidades da voz, pesquisa que redefiniu novos modos de se pensar e trabalhar a vocalidade no teatro, cristalizada pelas técnicas clássicas, que geralmente incutiam sobre o artista cênico técnicas de imitação artificial diretamente adaptadas do canto lírico operístico. Ampliando as normas tradicionais do teatro europeu que valorizava vozes de cabeça (a famosa “máscara”) ou quando muito de peito, mais “nobres”, “agradáveis ao público” ou de melhor efeito “dramático” (Grotowski, 1970, p. 30, tradução nossa), suas buscas levaram à uma exploração profunda da fonação humana, descobrindo inúmeras possibilidades de amplificação e matização da voz. Neste sentido ressonância era um termo relacionado a uma qualidade técnica objetiva a ser alcançada e dominada.

O modo de pensar a vocalidade como fenômeno indissociável do processo de atuação orgânica se desenvolveu posteriormente, radicalmente, até a elaboração da noção de um “corpo-voz”, ou seja, uma totalidade indissociável *a priori*, a voz como uma força acústica, que age invisivelmente no espaço como uma extensão afetiva do corpo visível e suas subjetividades. Uma voz que “põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, a pátina da vida vivida, as intenções da mente, o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras” (Calvino apud Cavarero, 2011, p. 16).

Dado este passo, é possível considerar que se desenvolveu uma escuta mais refinada sobre os impactos da voz-som - potencializada por uma corporeidade integralmente ressonante - em relação aos seus efeitos sobre uma escuta não mais apenas coclear, decifradora de informações sonoras, mas em nível vibrátil sutil. Haverá uma vocalidade - logo, uma corporeidade - que cria signos que “funcionam como uma espécie de convite” (Grotowski, 1970, p. 33, tradução nossa) que estimulam experiências psicofísicas pela ‘escuta que faz ver’, como saberemos ao abordar as concepções Bantu-Kongo.

É na busca constante de uma precisão terminológica adequada ao desenvolvimento de um trabalho pensado como processo contínuo de investigação sobre a pessoa em situação performativa que Grotowski passa a adotar a noção de vibração. Em uma reflexão sobre este processo, presente em um dos seus textos fundamentais da fase teatral, *A Voz*, sintetiza: “a grande aventura de nossa pesquisa foi a descoberta dos ressonadores: talvez a palavra vibrador seja mais exata porque, do ponto de vista da precisão científica, não existe algo como os ressonadores” (idem, 2007, p. 151).

É importante notar que este texto, transcrição de uma palestra para estagiários estrangeiros no Teatro Laboratório de Wrocław, data de 1969, e teve sua publicação original em 1971, na edição nº 1 do caderno *Le Théâtre*, dirigida por Fernando Arrabal, logo, sendo posterior aos textos que consagraram a noção de ressonadores presentes no livro *Towards a Poor Theatre*, publicado originalmente em 1968. Tendo em conta somente a palestra proferida já se percebe a adoção do conceito de vibração como um avanço sobre a percepção do som-voz e seus efeitos.

Frequentemente as pessoas que ouviram falar de vibrações – por meio de certas anedotas – pensam que se trate de um fenômeno subjetivo. Não. Na realidade é uma vibração física. Até mesmo na barriga – e é por isto que não falamos de “ressonadores”, porque na barriga, cientificamente, um ressonador é impossível. Não existem ossos. Todavia, há uma vibração. Se se usa o vibrador da barriga, a carne vibra naquele ponto (Grotowski, 2007, p. 154).

Vibração, portanto, como um fenômeno físico provocado pela vocalização que mobiliza reações corpóreas concretas. Vocalização que, como todo fenômeno acústico, se caracteriza por ativar e mover-se por uma gama imensa de frequências, das mais graves às mais agudas. Frequências que podem ser percebidas em nível epidérmico e subepidérmico, provando que a ideia de escuta não se restringe puramente ao que é captado pelo sistema auditivo, como confirma a percussionista surda Evelyn Glennie ao dizer que o corpo pode ser usado “[...] como um grande ouvido para escutar o som” (EAURIZ, fonte: <https://www.auriz.com.br/evelyn-glennie/>. Acesso em: 11/09/2020).

Portanto, no jogo ativo do sonante e tudo o que o afeta, Grotowski consolida a noção física de vibração e seu poder de afeto sobre o corpo-voz e expande seus pontos de escuta sobre a cena, considerando então o aspecto vibratório para a construção da encenação, seu espaço e sua ação sobre o espectador-que-também-escuta, tendo “o ator como único instrumento – e o espectador como a caixa de ressonância” (Flaszen, 2010, p. 147). Um espectador que em essência, e por excelência, é o receptor das vibrações originais, enquanto qualidades acústicas objetivas afetadas por materialidades e subjetividades da fonte humana, a partir das quais reagirá, também humanamente, com uma amplitude de respostas sonoras ou imagéticas, psicofísicas, visíveis ou invisíveis.

Vibração, como um fato físico, é algo que se constrói e/ou se provoca. Por isso foi um domínio da atuação tão caro ao diretor polonês. Pois ela também era uma medida para o grau de desbloqueio corpóreo-vocal do/a performer. E quanto maior a manifestação de uma qualidade vibratória evidente através dele/a e agindo sobre o espaço e os demais corpos, maior

a percepção do seu comprometimento psicofísico com o ato performativo. Não mais apenas uma ressonância localizada, mas uma inteireza vibrátil acontecendo em todo o corpo, envolvendo todos os ressonadores observados e estudados isoladamente. Um estado vibratório da presença e do instante.

Essa nova perspectiva sobre a vibração na fase teatral leva Grotowski a entrar na dimensão relacional entre som e espaço mediada pela figura do/a ator/atriz. O estudo desenvolvido por Jesus sobre a importância do som na obra grotowskiana nos ajuda a compreender que

A escuta que [Grotowski] propõe ao ator não está baseada no movimento do som do seu corpo ao exterior, mas do exterior ao seu corpo. Isto quer dizer que se deve ouvir o resultado da sua emissão vocal no espaço, o eco resultante da sua voz. Esta forma de escuta gera uma percepção ativa da relação entre o corpo físico e o sônico, através da relação com o elemento sonoro a partir da sua perspectiva de fenômeno material sensível e perceptível como vibração que afeta objetivamente os organismos, e que reverberam subjetivamente nas camadas mais sutis da psique de sonantes e ouvintes, fundando relações causais entre cena e som (Jesus, 2016, p. 103, grifo nosso).

Ao alcançar o entendimento do fenômeno vibratório com um aspecto sonoro-musical de altíssimo impacto sobre as pessoas e o ambiente comum, podemos afirmar que foi assentado o terreno para os novos passos que iriam ocorrer a partir do *Teatro das Fontes* com a descoberta dos cantos de tradição africano-diaspóricos como elementos fundamentais da sua busca de conhecimento do ser humano através das artes performativas.

Como acima mencionado, Grotowski (1997) compreendia os antigos cantos vibratórios como instrumentos para seu trabalho. Mas isto porque antes os interpretou também como antigos instrumentos que as culturas mediterrâneas - Egito, Grécia e Pérsia principalmente - já se utilizavam em seus procedimentos rituais, de tal forma que, no processo histórico de movência cultural, tiveram seus princípios plasmados em distintos construtos rito-performativos para além dessa região. Desta forma propôs uma vinculação entre os cantos afro-caribenhos e a tradição egípcia. Além dos cantos se somariam a este instrumental os textos iniciáticos (como o *Livro dos Mortos do Antigo Egito*) e encantações (fórmulas mânticas).

Focando a atenção sobre os cantares afro-haitianos que se tornaram a “nova grande aventura” de Grotowski e suas também novas companhias de périplos, através da ponte que foram Maud Robart e Tiga Garoute, é que a noção de vibração por fim poderá ser observada através de uma ótica de fato afrocentrada, uma vez que são as presenças de artistas negros do

Haiti, e também praticantes do *vodou*⁵, que passam a desempenhar papéis centrais na transmissão dos fundamentos performativos que interessam à pesquisa de Grotowski. Ronald Grimes (1997, p. 277-8, tradução nossa), que participou em algumas atividades no período do *Teatro das Fontes* que ocorreram na Polônia, comenta que as recomendações que eram dadas pelos haitianos no trabalho através dos cantos e outros elementos rito-performativos do *vodou* consistiam em buscar “ver sem olhar, escutar sem ouvir”, “ver com outros órgãos que não somente os olhos”. Ou seja, como saberemos adiante, abandonar, ao menos durante aquele trabalho, uma ditadura cosmovisual, que determina e classifica o mundo somente pelo que consegue ver, racionalizar, quantificar, catalogar e hierarquizar. Era necessário, para os brancos que adentravam numa ‘epistemologia da presença’ distinta, se afastarem dos velhos clichês e preconceções disseminadas pela cultura pop sobre o que chamavam de *voodoo*, com seus “zumbis”, “magia negra” e outras idiotices do racismo recreativo. Por epistemologia da presença me refiro ao conhecimento em torno das técnicas e poéticas que geram os singulares fenômenos de atuação/performatividade dos grupos e indivíduos, nos níveis da cultura coletiva e das subjetividades.

No avançar destas investigações pós-teatrais a correlação entre vibração e energia (no sentido de uma força movente que mobiliza algo/alguém) se imbricam. Como instrumento refinado (*organon/yantra*) que levará às proposições de uma ‘arte como veículo’ para vivências de potências humanas não-ordinárias, o canto de tradição africano-diaspórico é tratado com uma ética especial, pois havia a ciência de que “do ponto de vista da circulação de energia [...] são instrumentos realmente potentes” (Grotowski, 1997, p. 301, tradução nossa). O próprio Grotowski (2012, p. 143) alerta sobre o poder psicofísico dos cantos quando informa que, em uma situação de trabalho sobre eles, o/a performer deve estar atento para “não virar propriedade do canto”. Isto no instante do processo em que ocorre uma plena fusão entre cantante e canto, sem mais nenhum traço de caráter interpretativo, mas sim um caráter de intimidade e contato exterior simultâneo (com o espaço/ambiente, outros/as atuantes e a comunidade que os/as assiste), com e através do canto ‘e’ servindo ao canto, enquanto meio e mediador de atualização das pessoas, seres e forças segredadas em forma sonora no canto. Em

⁵ O *vodou* é uma religião afro-diaspórica cuja fonte principal está no antigo Daomé (atual Benin), mas apresentando elementos de culturas centro-africanas (da região da Bacia do Congo), do islamismo oeste-africano e do cristianismo católico europeu, com predominância no Haiti e diversidade de formas e nomeações no continente americano, em países como EUA, Brasil e Cuba. *Vodou* tem origem no termo *Vodoun*, que se refere aos espíritos ancestrais e seus cultos.

outras palavras, o/a performer deve “ficar de pé” (idem) dentro do canto, diante de toda e qualquer alteração perceptiva e cognitiva que este venha a trazer com suas qualidades vibratórias. O que podemos também traduzir - já trazendo uma perspectiva Bantu-Kongo de pensamento para o cruzamento epistêmico - como o ato de manutenção da própria humanidade, que não se prostra (Santos, 2019, p. 56), em oposição à natureza animal. Nesta concepção “o mûntu, ser humano [...] fica verticalmente sobre seus pés primeiro, ele pensa e deduz, antes de se mover horizontalmente, para encontrar os desafios da vida e do mundo” (Fu-Kiau, 2001, p. 71, tradução nossa).

Então é possível nos assegurar que a noção integral de um corpo-voz também continuou presente nas pesquisas pós-teatrais do diretor, pois, como um fenômeno de impacto material e imaterial, “sobre o corpo, a cabeça e o coração” (Grotowski, 2012, p. 137), a vibração advinda dos cantos influencia as práticas físicas que os acompanham, como “por exemplo, com os cantos que são para a Serpente Dambhala [uma das entidades sagradas no *vodou*⁶], a maneira de cantar e emitir as vibrações da voz ajuda os movimentos do corpo” (idem, 1992, p. 72, tradução nossa). Isto acontece devido à conjugação de aspectos pragmáticos e sógnicos presentes em cantos realizados com rica qualidade vibratória. Por aspectos pragmáticos consideramos a ação efetiva da vibração sobre a fisicidade de organismos vivos e matérias inorgânicas, que, conectada à intenção da produção vibratória enquanto frequência sonora, dispara, sustenta ou neutraliza reações dos corpos. Por exemplo, a vibração que faz uma criança dormir, um animal arisco se aproximar ou que perpasse uma discussão ofensiva. Já por aspectos sógnicos consideramos a função de produção experiencial, poética e fabulatória dos aspectos vibratórios sobre a totalidade psicofísica, que move, no ser humano, “todos os recursos do sujeito: sua percepção, capacidade afetiva, inteligência e criatividade” (Jiménez, 2014, p. 91, tradução nossa). Recursos que no artista da cena se manifesta em formas, ainda que, pela via das propostas grotowskianas, estas não sejam o fim, mas, pelo contrário, a construção de um processo de conhecimento de si, através da articulação de estruturas performativas.

Assim, a vibração, se define como um fundamento condicionante da qualidade do trabalho sobre a forma-canto e a forma-corpo, as quais são parte das tecnologias orgânicas das tradições que Grotowski se relacionou, em especial as africano-diaspóricas, que contornam

⁶ Originalmente escrito *voodoo* no texto de Grotowski, mas que proponho o ajuste para a grafia *créole* haitiana em lugar da inglesa. Esta grafia pode ser observada em outras partes ao longo deste texto.

com um traço muito próprio as propostas grotowskianas, presentes ainda hoje no *Workcenter*. A forma-canto - onde se articulam aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos e textuais - que, assentada sobre a forma-corpo - com as singularidades orgânicas de cada performer e a comunalidade das estruturas performativas e seu espaço de acontecimento - são amalgamadas pelo fator vibratório, que emerge pelos espaços acústicos fisiológicos, acordam outra dimensão da corpóreo-vocalidade, em um fluxo espiralar de ativação de vitalidade da presença e do som.

Vibração é um aspecto íntimo do som, mas não sempre secreto. Muito pelo contrário, pode ser extremamente evidente, como, por exemplo, quando a sentimos através de uma bateria de escola de samba ou pelo grito uníssono de gol da torcida num estádio lotado. Para percebê-la em níveis mais sutis é necessária a construção de uma relação profunda de escuta com o som que a carrega. E com o corpo que produz o som, seja orgânico ou inorgânico.

Na sua crítica ao adormecimento da escuta das sociedades modernas, Grotowski destacou a incapacidade de percepção dos aspectos vibratórios. Se considerarmos também a proeminência do aspecto melódico pela compressão e massificação da escuta musical cotidiana pelos mecanismos da reprodutibilidade comercial, a própria ideia de escuta real perdeu valor.

[...] Ainda que seja absolutamente necessário ser preciso com a melodia para descobrir as qualidades vibratórias, a melodia não é a mesma coisa que as qualidades vibratórias. É um ponto delicado, porque - para usar uma metáfora - é como se o homem moderno não ouvisse a diferença entre o som de um piano e o som de um violino. Os dois tipos de ressonância são muito diferentes; mas o homem moderno só busca a linha melódica (a progressão das notas), sem captar as diferenças de ressonância (Grotowski, 2012, p. 142).

Isso é um ponto crucial para o entendimento da transformação da noção de ressonância e vibração no trabalho de Grotowski, conseqüentemente na aproximação com as compreensões Bantu-Kongo sobre o conceito de ondas e radiações. Quer dizer, a ressonância/vibração como qualidade de comunicação do objetivo ao subjetivo, entre objetividades e intersubjetiva, movência de energias de distintas naturezas e intenções, causadoras de efeitos sobre o corpo, os afetos e a psique da pessoa humana.

Mas quais são as comunicações que a ressonância/vibração realiza ou medeia?

Vejam os quais as possibilidades de respostas que nos dão as perspectivas de um pensamento centro-africano, que manhosamente, escondido no silêncio das emanações desse fazer artístico, também substratificava muitas das africanidades presentes nos trabalhos pós-teatrais de Grotowski.

Ondas e radiações na cosmopercepção Bantu-Kongo

Antes de avançarmos no entendimento nos termos centro-africanos que nos balizarão para a proposta de epistemologia/metodologia comparada que apresentamos aqui, acreditamos ser necessário definir brevemente a noção de “cosmopercepção” que vem sendo utilizada ao longo deste artigo e de outros textos produzidos como derivações da tese que atualmente desenvolvemos, em torno de elementos de africanidades e relações étnico-raciais em contextos artísticos inter/trans/intraculturais.

Segundo a pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí (2002) o termo cosmovisão reflete nada mais do que o privilégio do visual com que o Ocidente – leia-se Europa – realizou sua leitura própria de mundo, o que consolidou o processo de outrificação nas dinâmicas coloniais e posteriormente a racialização do mundo. Ou seja, uma leitura a partir do corpo visto e classificado biologicamente *a priori*, sociopoliticamente *a posteriori*. Tal postura de uma ditadura da visão eurocêntrica da existência operou para desqualificar civilizações que estabelecem relações/combinções sensoriais diversas de apreensão da realidade – vista e invisível.

[...] O olhar é um convite para diferenciar. Diferentes abordagens para compreender a realidade, então, sugerem diferenças epistemológicas entre as sociedades. [...] O termo ‘cosmovisão’, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais (Oyewùmí, 2002, p. 3).

O filósofo Wanderson Flor do Nascimento, que traduz a íntegra do texto em parte acima citado, faz um comentário que nos ajuda a compreender melhor a escolha deste termo como uma terminologia adequada à via decolonial de pensamento que optamos por seguir aqui:

Traduzo aqui a expressão “*world-sense*” por “*cosmopercepção*” por entender que a palavra “*sense*”, indica tanto os sentidos físicos, quanto a capacidade de percepção que informa o corpo e o pensamento. A palavra “*percepção*” pode indicar tanto um aspecto cognitivo, quanto sensorial. E o uso da palavra “*cosmopercepção*” também busca seguir uma diferenciação – proposta por Oyēwùmí – com a palavra “*worldview*”, que é, usualmente, traduzida para o português como “cosmovisão” e não como “visão do mundo” (Nascimento apud Oyewùmí, 2002, p. 3).

Acreditamos ser suficiente estas explanações sobre os sentidos de cosmopercepção para ampliar as possibilidades de apreensão dos termos “ondas e radiações”, já compreendendo que iremos abordá-los por uma perspectiva sensório-cognitiva, tal como Fu-Kiau os apresenta dentro do sistema de pensamento Bantu-Kongo, e de forma a construirmos a correlação com os pontos de escuta grotowskianos.

Minika ye minienie, traduzido ao inglês por Fu-Kiau (2001) como *waves and radiations*, e por sua vez traduzido ao português por Santos (2019) como ondas e radiações, consistem em materializações do processo de interação da espécie humana entre si e com todas as demais formas, fenômenos naturais e supranaturais. Como afirma o autor, “a vida é fundamentalmente um processo de comunicação constante e mútua, e comunicar-se é emitir ondas e radiações [*minika ye minienie*]” (Fu-Kiau apud Santos, 2019, p. 86). Encontramos uma correlação com este pensamento através da categoria “artes da comunicação” trazida por Ola Balogun (1997, p. 83), que, em distinção às categorias ocidentais de artes cênicas/performativas/da presença traz a noção de “uma arte cujo objetivo essencial consiste em servir de veículo às manifestações coletivas de uma crença ou um ritual sagrado”.

Ondas e radiações são princípios centrais relacionados à sobrevivência do ser humano, dada a constante “carga das radiações” (Fu-Kiau apud Santos, 2019, p. 86) que este recebe, com seus impactos destrutivos e/ou criativos, de saúde/potência e/ou doença/impotência sobre o ser. Esta relação também se deve ao fato de, na totalidade psicofísica da pessoa, estar concentrado o “nó mais vibrátil das relações” (*idem*), ou seja, o ponto principal de geração, emissão e recepção das afecções e afetos⁷.

Para os Bântu, uma pessoa vive e se move em um oceano de ondas/radiações. Ela pode ser sensível ou imune a elas. Ser sensível às ondas é ser passível a reagir negativa ou positivamente à estas ondas/radiações, é ser pouco ou nada reativo. Estas diferenças estão relacionadas à variação de graus no processo de conhecimento/aprendizagem entre os indivíduos (Fu-Kiau, 2001, p. 114, tradução nossa).

⁷ Afecções no sentido biológico do termo – alterações sobre o organismo *in toto* – e afetos no sentido filosófico e psicológico - fluxos mutáveis de vitalidade de ideias e sentimentos que também atuam sobre a totalidade biopsíquica.

No pensar Bantu-Kongo “ouvir é ver e ver é reagir/sentir” (Fu-Kiau apud Santos, 2019, p. 86). Para demonstrar o complexo relacional onde estão imbricados diversos emissores-receptores, o pensador congolês concebe um diagrama que apresenta de forma físico-espacial os fluxos nos quais operam o princípio das ondas e radiações.

Por este diagrama, como veremos, fica claro que a noção de ondas está ligada à materialidade das emissões enquanto sons, fatores que tanto potencializam quanto perturbam a comunicação (Fu-Kiau, 2001), uma vez que as epistemologias originárias centro-africanas (assim como na maior parte de África) são constituídas e transmitidas pela oralidade (as cosmogonias, as historicidades, as poéticas).

Por sua vez, radiações podem ser relacionadas com os aspectos imagéticos, uma fonte-imagem que emite um fluxo de informações captadas sensório-cognitivamente, sustentadas no tempo-espço do mundo visível/dimensão física (*ku nseke*) e/do no invisível/dimensão espiritual (*ku mpemba*) (Santos, 2019).

Como interpretamos, o que é (ir)radiado é a natureza da força vital da imagem (o rito, a arte, a manufatura, a técnica), seu íntimo, sua memória transitiva. As formas sonoro-visuais são corpos-veículos, meios e sínteses das ações das ondas e das radiações sobre as duas dimensões que fundam esta ontologia.

Ondas e radiações, por fim, são manifestações da imanência – não somente transcendência como numa cosmovisão eurocêntrica ortodoxa – desta força vital que age sobre a realidade, a movendo, sustentando e transformando-a. É *Nzâmbi*, “a completamente completa energia viva mais elevada” (idem, p. 33).

Em suma, podemos entender os termos como um binômio de fato: ondas/radiações, modulações do evento-chave, a ‘comunicação’. Assim como falar e cantar são modulações do evento-chave voz, apenas ações formalmente distintas.

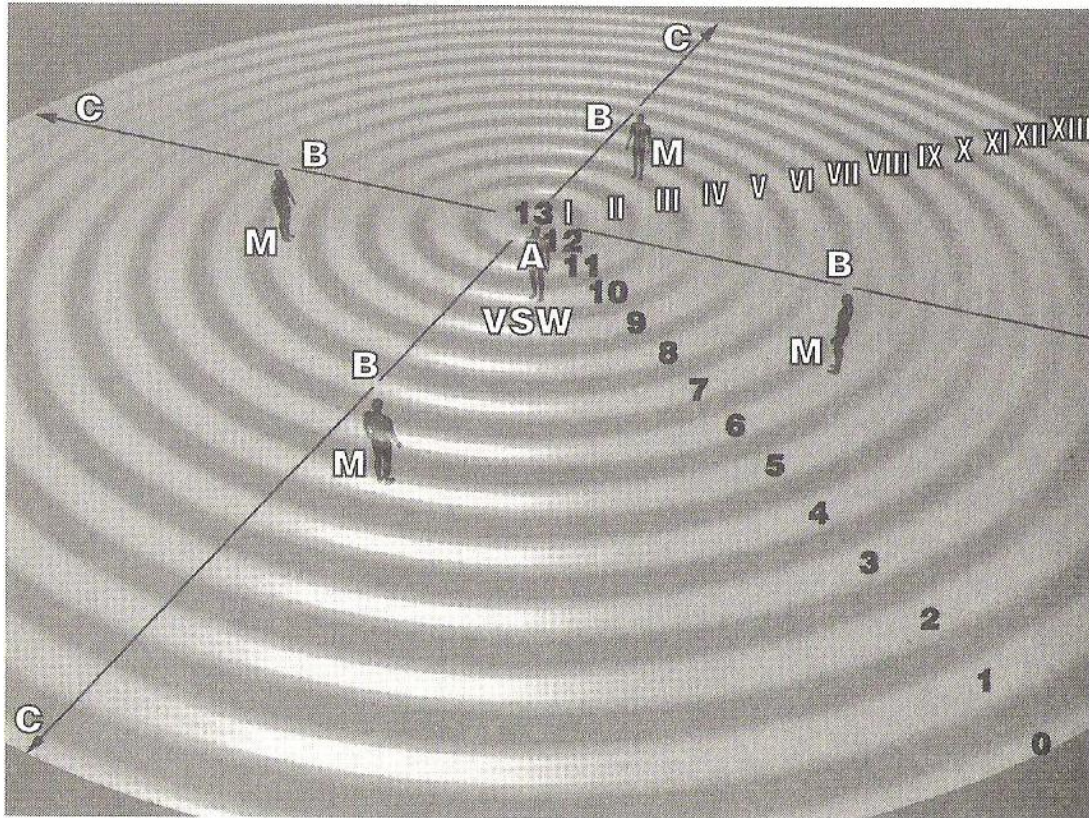


Figura 1 – Representação das ondas e radiações em relação aos diferentes vetores
 Fonte: *African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living*,
 Kimbwandende kia Bunseki Fu-Kiau, 2001, p. 122.

Sinteticamente este diagrama do movimento de ondas e radiações demonstra que o nó vibratório (M), um indivíduo, está em relação com uma fonte visível de ondas (FVO)⁸ sonoro-visuais, que pode ser outra pessoa, mas também outro ser vivo ou objeto/dispositivo. O raio de audibilidade (ou de ‘escuta que vê’) se dá pela relação espacial dos nós e da fonte (AB), onde os nós são fatores que agirão sobre a linha contínua das ondas desde a fonte ao seu porvir (AC, onde C representa o infinito). Fu-Kiau (2001, p. 114, tradução nossa) aponta que na relação AB “pouca ou nenhuma atenção é dada para a importância das ondas/vibrações”⁹. O que supomos acontecer por uma relação direta e ativa entre fonte e recepção, imersos no contato-jogo objetivo do ato de encontro e intersubjetivo da troca afetiva, fato que podemos observar, por exemplo, na “zona de turbulência” (Ferracini, 2004, p. 175) sustentada entre atores e público em um espetáculo, independentemente se a troca é positiva ou negativa.

⁸ Aqui utilizamos a mesma nomenclatura de Santos por razões óbvias de tradução: *visible source of waves*.

⁹ O termo radiações algumas vezes é substituído por vibrações no original, logo depreendemos outra possibilidade de aproximação terminológica com a mesma noção em Grotowski.

Os números romanos de I a XIII correspondem às dimensões espaciotemporais abarcadas pelas ondas/radiações emitidas da FVO. Os números árabes de 0 a 13 representam as emissões de ondas/radiações em si, quantitativamente, sendo 0 uma região ainda não atingida, 1 a primeira e 13 a última/atual emissão.

Particularmente, o som (de natureza vocal ou não) perde intensidade à medida que se dispersam em todas as direções. O som-imagem audível e pleno de potência somente na relação AB, deixa de ter importância na relação BC, sendo neste campo que ondas/radiações e suas transmutações em somente imagens-sensações passam a regeer. Algo como um devir do som-imagem inicial. A pessoa, nas palavras de Fu-Kiau (2001, p. 115, tradução nossa), o ponto B, neste momento transforma a “mensagem de onda sonora” em “mensagem ondulada silenciosa”.

Este diagrama amplia exponencialmente a percepção dos efeitos das ondas/radiações levando em consideração que estas estão em constante relação com outras ondas/radiações, que se afetam mutuamente, tendendo sempre a distorcer a mensagem original oriunda da FVO, em qualquer uma das relações (AB ou BC), e em qualquer nível de agência daquelas, dos mais densos (13 a 8) aos mais sutis (7 a 0). De qualquer forma, seja em forma sonora ou imagética, a comunicação é decodificada por um processo sinestésico disparado pela relação vibratória estabelecida entre fonte e receptor. Segundo Fu-Kiau (idem, p. 116, tradução nossa) “existe uma relação fundamental entre ouvir, ver e sentir/reagir [wa, mona ye sunsumuka]. Sentir é compreender. Os Bântu não “sentem” dor, a menos que eles a “vejam” [mona mpsasi] [...]”. Nós podemos decifrar este pensamento, considerando os fundamentos culturais de origem Bantu do Brasil, através do tão cantado provérbio, “O que os olhos não veem, o coração não sente”.

Tendo por referência que a noção de ondas/radiações está ligada ao fundamento da comunicação, que compreende também o *continuum* atual-ancestral observado no *Dikenga dia Kôngo*¹⁰, é importante sabermos que a agência destes princípios alcança o nível dos sonhos,

¹⁰ *Dikenga dia Kôngo*, traduzido como Cosmograma Kongo, é uma representação visual do conceito da relação entre vida e temporalidade na filosofia do povo Bakongo. Em torno de uma cruz central (*yowa*), são constituídos 4 vetores (*Musoni, Kala, Tukula e Luvemba*) que correspondem aos movimentos do Sol ao longo de um dia, mas que na concepção Kongo se expande para o movimento das coisas vivas ao longo de toda a sua existência. Estes vetores podem ser lidos a partir das noções de concepção, nascimento, amadurecimento e morte. O cosmograma ainda representa a divisão entre o mundo físico (*ku nseke*) e o mundo espiritual (*ku mpemba*), a partir da divisão deste movimento solar em dois hemisférios. Segundo Santos (2019, p. 127), que realizou um profundo estudo sobre o tema, o *Dikenga dia Kôngo* é “um registro, uma leitura cosmológica inscrita”.

lugar da “comunicação sem voz” (ibidem). Sendo o multiverso onírico o espaço do símbolo-código por excelência, o pensamento Bantu-Kongo considera sua maior ou menor clareza como parte dos choques vibratórios ocorridos nas esferas anteriores, das ondas/radiações audíveis-visíveis. Para tanto existem, na tradição, os especialistas na interpretação de sonhos, *M'bangudi-a-ndozi* (ibidem, p. 118). Mas aqui decidimos por não destrinchar mais este campo, considerando a importância de passar ao diálogo essencial com as proposições de Grotowski para os conceitos de ressonância/vibração no campo dos cantos de tradição africano-diaspórica e das sonoro-vocalidades de maneira geral.

Sendo as ondas e radiações uma constante infinita na construção da realidade, o valor dado a este princípio é tamanho entre os Bantu-Kongo por compreenderem o seu impacto sobre todos os níveis humanos, do indivíduo à sociedade, da estabilidade ao desequilíbrio político, das doenças pessoais às violências coletivas, interligando o ser humano consigo mesmo e sua comunidade (leiamos aqui meio social), em um processo ininterrupto de ação e reação na vigília e no sonho, na vida vivenciada e na morte insondável, porém intuída, pensada e fabulada.

Consonâncias e dissonâncias interculturais

Santos (2019) apresenta a noção de ondas/radiações (*minika ye minienie*) através do seu estudo de tradução sobre “sentenças em linguagem proverbial”, extraídas da obra de Fu-Kiau. Ele observa que através destas sentenças, que normalmente sintetizamos pela ideia de “ditados populares” em nossa cultura comum, estão condensados estes princípios.

A sentença em linguagem proverbial, que se encontra num lugar especial no processo de comunicação, é, por sua vez, a depuração do conhecimento de trocas de ondas e radiações no ato da enunciação de certas palavras (com ressonâncias pretéritas dos antepassados e atuais para as diversas circunstâncias). Há uma “energia” (*ngolo*) que não é proveniente da sonorização das palavras ou dos significantes, mas aquela que evoca toda uma maneira de referir-se à existência, uma cosmologia e cosmograma (*Dikenga dia Kôngo*) inerentes e, sobretudo, a crença num efetivo poder de realização (Santos, 2019, p. 153).

Dessa forma estas sentenças, carregadas de uma qualidade não-ordinária de energia de realização que interliga tempos pretéritos e presentes e agencia um devir, um possível ético para quem recebe estas palavras - que também são forças fundamentais (Bâ, 2010) - tem uma função objetiva (enquanto tecnologia social que visa o bem estar comunitário) e outra

subjetiva (enquanto tecnologia íntima que leva a/provoca um cuidado de si (Foucault, 1984)). Ou seja, funciona como um “instrumento de comunicação” versátil que visa um resultado preciso sobre o ouvinte, mas que provoca afetos também no emissor.

Trazemos esta ideia de instrumento de comunicação para aqui iniciar as pontes possíveis com os modos como Grotowski elaborou uma teoria e, sobretudo, uma prática sobre os cantos de tradição africano-diaspóricos como instrumentos operativos determinantes para o processo de transformação energética a partir de suas qualidades vibratórias, como parte da pesquisa contínua sobre tais elementos, na curva entre o *Teatro das Fontes* e a *Arte como Veículo*.

O ponto de entrada para um exercício dialógico e afirmativo das africanidades pelo viés que abordamos na obra desse artista-pesquisador está no entendimento da importância da comunicação como um campo interacional que se expande infinitamente e por todas as direções. Desta forma, ressonância/vibração - que aqui apresentamos como um binômio para representar os afetos sonoro-musicais dos cantos africano-diaspóricos sobre o performer e quem o vê e ouve - podem ser percebidos como fenômenos comunicativos que ligam temporalidades e humanidades. Como categorias físico-acústicas que conceituam e distinguem processos, atingem seu limite na própria linguagem, pois, para além dela vemos que o que está em jogo e com real importância são os efeitos sobre a pessoa e a realidade imediata. Por isso não importa mais tanto as palavras em si enquanto vocábulos (ressonância/vibração/onda/radiação), pois elas saltam tanto para o lado Bantu-Kongo de Fu-Kiau e Santos, como para o território de fronteiras voláteis de Grotowski. O que de fato importa é o princípio comunicativo que elas escondem revelando (Oliveira, 2020), o que é difícil conter nas bordas das palavras de tão escorregadio e mutável que são seus modos de presentificação e ação. A movência dos termos que estamos observando se revela na própria escrita do pensador congolês:

[...] Nós somos o que nós consumimos, aprendemos, ouvimos, vemos e sentimos. Nós sentimos ondas/vibrações e radiações [minika ye minienie] porque nós mesmos produzimos ondas/vibrações e radiações. Nós somos sensíveis ao calor, frio, e eletricidade, [tiya, kiôzi ye ngolo za n'cezi/sula] somente porque nós mesmos como organismos produzimos calor, frio, e eletricidade (Fu-kiau, 2001, p. 11, tradução e grifo nossos).

Apesar dessa possível fluência territorial das terminologias, a separação que ainda propomos destas é importante para se evitar uma equivocada mixagem cultural que pode reduzir tanto a riqueza epistemológica e a especificidade cosmoperceptiva Bantu-Kongo quanto ampliar leituras equivocadas de apropriação cultural por parte dos críticos mais

ferrenhos de Grotowski. Falamos aqui, lembrando, de construção de diálogos equânimes pela revalorização dos termos africano-diaspóricos obliterados anteriormente.

A perspectiva Bantu-Kongo foi plasmada no *vodou* haitiano no seu processo de construção transcultural na diáspora. Obviamente teve nos cantos rituais um veículo de expressão do seu sistema, com as devidas reconfigurações causadas pelo impacto da dispersão. Neste sentido é importante notar que, em se tratando dos cantos e outras manifestações da *palavra-voz*, a própria noção de ondas/radiações não pode ser reduzida somente ao seu caráter acústico, mas compreendidas como agências afetivas, ou seja, geratrizes das “afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (Spinoza, 2009, p. 98).

Os cantos de tradição africano-diaspóricos por serem também “rolos/nós vibratórios” (Fu-Kiau apud Santos, 2019, p. 66) acumulam forças motrizes vitais, contém fundamentos cosmoperceptivos herdados. São imantações da *Arkhé*, que no ato da emissão sonora da palavra-canto fundam a comunicação transtemporal, objetiva-subjetiva, da pessoa presente com o passado possível imanente que é atualizado. Por isso a qualidade vibratória de um canto é uma forma de registro de um conhecimento ancestral ao mesmo tempo que o próprio conhecimento. É o comunicante, o comunicado e a comunicação. Se retomarmos a proposta de Grotowski de acionamento da memória através de um canto de tradição antigo e de afeto pessoal ao cantante este sentido partilhado torna-se evidente:

Quem é a pessoa que canta a canção? É você? Porém é uma canção de sua avó. Ainda é você? Porém, se está explorando a sua avó, com os impulsos do seu próprio corpo, então não é nem você nem tua “avó que cantou”, é você explorando a sua avó cantando. Mas talvez vá mais longe, até algum lugar, até um tempo difícil de imaginar, onde pela primeira vez se cantou esta canção. Se trata da verdadeira canção tradicional que é anônima. Nós dizemos: foi o povo que cantou. Mas nesse povo existe alguém que começou. Você tem a canção, você tem que se perguntar onde começou a canção. [...] Uma canção primária que alguém repetiu. Você observa a canção e se pergunta: onde se encontra esta encantação primária. Em quais palavras? Talvez estas palavras tenham desaparecido? [...] Se for capaz de ir com esta canção ao princípio, já não é sua avó quem canta, mas alguém de sua estirpe, de seu país, de seu povo, do lugar onde se encontrava o povo de seus pais, de seus avós. [...] Quem era essa pessoa que cantou assim? Era jovem ou velha? Finalmente vai descobrir que você é de alguma parte. Como se diz em uma expressão francesa: “Tu és filho de alguém” (Grotowski, 1996, p. 75, tradução nossa).

Santos nos mostra que através daquele que existe no momento presente, o ser humano (*mûntu*), no nosso caso, um ser humano com função específica, o/a performer que observamos com Grotowski, é que se desdobra a relação entre memória e vibração:

[...] O existir parte do humano, mas deve expandir-se para o extra-humano, muitas vezes, sendo o extra-humano anterioridade geratriz do humano. Pode, assim, vir antes, ainda que por meio do humano, todo um fio de memória a se reportar à “categoria analítica” (Oliveira, 2017) da ancestralidade. [...] A memória vibrátil, leia-se, é encarnada pelo que pulsa no tempo, sangra, dilata-se, comprime-se, não pode parar, sendo das interioridades mais individualizadas e a mesma coisa ou princípio em qualquer pessoa (Santos, 2019, p. 155-6).

Não podemos nos esquecer que o público que recebeu mais diretamente as palavras e as práticas do diretor polonês era um público majoritariamente branco, europeu e estadunidense. O lapso com a unidade psíquica que se tem através da relação ativa e elaborada com a ancestralidade, vista em tradições africano-diaspóricas, ameríndias e tantas outras culturas de povos originários, foi rompido com as institucionalizações racionais-positivistas do Iluminismo e das transcendências redentoras judaico-cristãs. Assim, a construção de um caminho para algum sentido de ancestralidade e pertencimento ontológico era necessário para pessoas de sociedades pós-modernas fragmentárias como as que nós pertencemos. É importante ressaltar que, para evitar uma romantização da ancestralidade que se realiza nos domínios do capitalismo artista, seria sempre importante nos pautar pela compreensão de que sua significação não se refere a “algo pretérito, encerrado num passado com marcos temporais definitivos. Ela é sempre atualizada por uma ideia de origem” (Santos, 2019, p. 154).

Para os Bantu-Kongo, falar (*vova*) – e por extensão acrescento cantar, um falar que segue as leis musicais – “não é somente alimentar os ouvidos do mundo, mas preenchê-lo com nossas ondas (energias expressas) os vazios cósmicos. É escutar e ser escutado” (Fu-kiau, 2001, p. 139, tradução nossa). Dessa forma, os cantos de tradição (rituais ou seculares) podem ser percebidos como ancoradores de presença de uma pessoa em trânsito, quer dizer, alguém habitando simultaneamente locais de memória alteritiva e locais de afirmação identitária. Se uma pessoa branca o faz – ao cantar um canto tradicional de cultura negra – existe também a própria necessidade de suprir os próprios ‘vazios cósmicos’ do espírito que outras formas ocidentais não puderam mais suprir. Allen Ginsberg tece essa provocativa afirmação sobre a cultura estadunidense: “*If the America still has a soul has to thank to the soul*”¹¹ (apud Jesus, 2016, p. 208).

¹¹ No original: “Se a América ainda tem uma alma tem que agradecer ao soul”. *Soul* significando “alma”, mas também o gênero de música negra.

Algo da energia vital posta em movimento – o *Ngunzo* dos candomblés Bantu no Brasil – daquele que performa o canto, vai adiante, cria ondulações que comunicam suas intenções através de muitos receptores ao longo de um imensurável espaço-tempo. Mas também algo dessa potência permanece na pessoa que emite e nas que a recebem, radiando silenciosamente, conservado e conservando as potências comunicativas de sua presença. Reafirmando o diálogo com Santos (2019, p. 153), há uma “energia [*ngolo*]” anterior à emissão de qualquer canto, mas que através deles se move; que condensa um *ethos* específico diante da existência e pretende realizar-se como ato afirmativo da vida ao mesmo tempo que transmitir-se como forma de concepção e organização de mundo.

É dentro desse *continuum* de permanências, desfazimentos, transformações e renovações que os aspectos vibratórios dos cantos africano-diaspóricos podem ser compreendidos como personificações humanas, animais ou forças naturais segundo a abordagem realizada por Grotowski. Sendo eles próprios ao mesmo tempo resultantes, continentes e disparadores de ondas/radiações no movimento perpétuo do *dingo-dingo*¹² (Fu-Kiau, 2001, p. 130), representam existências arcaicas e ancestrais que no processo de enunciação sônica revitalizam-se enquanto imagens e gerando novas imagens, que continuam alimentando o processo de comunicação entre tempos e espaços. Mas sem perderem nunca sua identidade geossimbólica, ou seja, “suas significações culturais espaço-temporais, que semiografam identidades construindo os territórios” (Corrêa, 2006, p. 54).

Grotowski observa que

[...] Existem cantos antigos nos quais é possível descobrir facilmente que são mulheres, e há outros que são masculinos; existem cantos nos quais é fácil descobrir que são adolescentes ou até mesmo crianças [...]; e outros que são idosos. [...] E mais: um canto da tradição é um ser vivente, sim, mas nem todo canto é um ser humano, existe também o canto-animal, o canto-força (Grotowski, 2012, p. 143).

Nas palavras de Fu-Kiau (2001b, p. 97 apud Santos, 2019, p. 154) isso pode ser assim resumido: “ondas e radiações podem converter-se em formas e imagens que podem falar”.

Os cantos podem ser - e são - mulheres, homens, crianças, idosos, animais e forças (naturais/humanas/inumanas). Mas são mulheres, homens, crianças, idosos, animais e forças que emanam primordialmente de África. As pessoas são negras, pois tratam-se de cantos assentados na África subsaariana, da costa oeste e da região central. Os animais são

¹² *Dingo-dingo* é traduzido como “processo” e se refere ao ciclo contínuo de “todas as mudanças, sociais e institucionais; naturais e não-naturais, vista e não-vistas” (Fu-Kiau, 2001, p. 130, tradução nossa).

endêmicos e as forças são plasmadas nas cosmogonias e subjetividades das pessoas daquele continente. E mesmo na diáspora a conversa ritualizada (Lienhard, 1998) pelos cantos visa a evocação da memória-África e a afirmação do devir-África. Cada canto de tradição atavicamente irradia suas identidades etnográficas e geossimbólicas irreduzíveis ao desejo do Eu Outro, mas permeável ao desejo do Eu Mesmo, voltando a pensar junto com Lévinas (1980, p. 24).

Ao passo que os cantos eram concebidos como seres viventes por Grotowski, eram seres vibráteis também localizados naquilo que Eduardo Oliveira (2017) define como “Princípio de Emissão”, ou seja, um componente essencial do pensamento africano que une distintas culturas do continente. Aproximando as culturas Dogon e do tronco Bantu o autor comenta que nelas “pensa-se a existência a partir de uma vibração, da energia e da emissão” (idem, p. 5-6).

Partindo desse fundamento epistemológico, que permaneceu nos processos transculturais movidos pela diáspora afro-atlântica, neste caso específico a afro-caribenha, depreendemos que a verticalização da noção de vibração como chave para o processo de transformação energética – da mais densa à mais sutil – nas investigações de Grotowski (2012) foi algo aprendido através dos contatos que teve junto a Maud Robart, Tiga Garoute, Eliezer Cadet e Amon Frémon, para citar alguns dos artistas e sacerdotes haitianos através dos quais se aproximou no *Teatro das Fontes*, além das observações e relações que estabeleceu nas viagens para a África.

Houve certamente limites no conhecimento que o diretor polonês obteve sobre o sistema de pensamento das culturas africano-diaspóricas. Afinal sistemas complexos de tradições negro-africanas contêm segredos reservados somente aos que neles se adentram com comprometimentos de ordem iniciática. Por isso, ainda que o avanço da noção de vibração tenha sido efetivo em relação às ideias de ressonância/vibração no período teatral, o campo sonológico do termo ainda continuou como a baliza. A qualidade vibratória de um canto e de um cantar guiava uma pragmática:

[...] Trata-se de algo que é uma sonoridade apropriada: qualidades vibratórias; ainda que não se compreendam as palavras, basta receber suas qualidades vibratórias. Quando falo desse “sentido”, falo também dos impulsos do corpo; isso significa que a sonoridade e os impulsos são o sentido, de maneira direta (idem, p. 142).

Lisa Wolford referenda isto quando comenta da sua própria experiência como testemunha de uma performance de *Action*, obra capital da fase da *Arte como Veículo*:

[...] Do fundo do espaço uma canção é ouvida – eu nunca ouvi uma canção como esta antes. Ela é iniciada por Richards, que canta com uma flutuação de vibração muito viva, muito extrema, que a canção se torna num certo sentido tangivelmente presente no espaço. [...] A ressonância é espacial, concreta; ela atinge minha pele de uma maneira particular. Existe alguma coisa... quase inumana nisso, nada como algo que eu tenha sempre imaginado que uma voz humana poderia fazer. Como se não somente palavras e melodia, mas mesmo o próprio cantor fosse *aspirado* pelo canto. Não que as palavras ou a melodia fossem feitas com menos precisão – exatamente o oposto – mas essa poderosa flutuação de ressonância – física tanto quanto audível – a presença viva da canção, plenamente trazida à luz e corporificada, é tão estranha para minha percepção, tão única, que é como se eu experienciasse um *canto* pela primeira vez (Wolford, 1997, p. 413, tradução nossa).

De maneira distinta, no ponto de escuta Bantu-Kongo, que aborda a vibração como princípio existencial antes do que um fenômeno sensorial, o que podemos notar é como por este caminho de pensamento a própria prática de Grotowski é contida e justificada. O ser humano antes da sua comunicação vibrátil é ele próprio um comunicado vibrátil, por isso a percepção sinestésica de Wolford do canto que aspira o cantante.

O cantar ritual afro-haitiano revela assim sua fundamental tarefa ontológica: reconectar o humano ao princípio vibratório original que constrói, realiza e sustenta o mundo. Sendo manifestação da força vital – o *Axé* dos Candomblés Nagôs – a vibração, como sinônimo de ondas e radiações, como nota Santos (2019, p. 155) é uma condição para que a mutabilidade da existência aconteça, para que se realize sua “vocação para a transmutação [*nsoba*]”.

É por essa condição vibratória da existência que gera e contém o humano e o que é do humano e que por ele é também gerada, que a presença do/a performer – a pessoa no centro de uma ação comunicativa – se desdobra, se multiplica e se expande multivetorialmente, atingindo o material e o imaterial (de uma sala que reverbera a uma emoção que é desbloqueada).

A condição vibratória, que é ao mesmo tempo marca de vida que flui e risco de uma perda de si devido à sua potência de arrasto para um profundo subjetivismo, é uma natureza de si que o/a performer pode aprender a por em jogo com toda a sua plenitude psicofísica para que seu corpo-voz se torne “um grande vibrador que desloca os seus nós dominantes e [...] as suas direções no espaço” (Grotowski, 2007, p. 161-2).

Reverberações finais?

Aires da Mata Machado Filho (1985, p. 15), refletindo sobre a pesquisa que empreendeu sobre os ‘vissungos’¹³ entre fins da década de 1920 até meados da de 1940, comenta, observando a riqueza imaterial do patrimônio cultural afro-diaspórico brasileiro que tinha diante de si, que “o campo não está ceifado e a coisa rendeu”.

Trazemos aqui esta referência aos vissungos pois estes cantos de tradição africano-diaspórica são os nossos “instrumentos de precisão” que atualmente, nas pesquisas acadêmicas e criações artísticas que realizamos, tem nos orientado para a tecedura dos diálogos interculturais e étnico-raciais em processos colaborativos, e na observação da construção de identidade afrodescendente nas artes cênicas. É através deste conjunto de experiências práticas, como artista-criador e pesquisador no campo, que se assenta este exercício de desvelar maiores interlocuções entre epistemologias das artes e do pensamento africano-diaspórico com a trajetória artístico-investigativa de Jerzy Grotowski.

Parafraseando Aires da Mata, este campo ainda está por ser ceifado - pois é tão imenso quanto profundo - mas a colheira é promissora e pede várias mãos e cestos. Há muito o que se refletir e desdobrar sobre as práticas grotowskianas (dos anos de 1970 às atuais) a partir dos sistemas cosmoperceptivos africano-diaspóricos que as perpassam. Sistemas estes que podem servir como bússolas invertidas que apontam para o Sul, de onde podemos observar os rumos dessa obra pelos caminhos da ancestralidade e do encantamento como poéticas da existência e filosofias corpóreas (Oliveira apud Ferreira, 2020). E a par e passo com isso, como lupas divergentes, que nos fazem ver com contornos definidos temas que aparentemente parecem estar tão distantes, ampliando as possibilidades de análise artística e aprofundamento crítico por um viés sociopolítico no que concerne às mesmas relações étnico-raciais e interculturais na obra do diretor polonês.

Através deste artigo propomos um avanço nas leituras transversais dessa obra partindo de uma perspectiva de centralidade dos construtos africano-diaspóricos para sua

¹³ Vissungos são cantos de raiz centro-africana desenvolvidos na diáspora, do período da escravidão na extração de minérios preciosos até o final dos garimpos artesanais ao longo do século XX, na região do Alto Jequitinhonha (MG). Sendo uma síntese de culturas do tronco etnolinguístico Bantu (como ambundos, ovimbundos e congos), congrega uma idiomática afro-originária (como kimbundu, umbundu e kikongo) com o português e prováveis elementos de línguas indígenas locais. São cantos empregados em contextos de trabalho e social, das interações com o ambiente natural e seus fenômenos, e dos ritos fúnebres. Estão em processo de desaparecimento nos locais de origem, mantendo-se enquanto referências de cultura afro-brasileira através de linguagens artísticas urbanas.

construção, ainda pouco perscrutados. Muitos ‘nós’ ainda há para se desatar, mesmo em relação às questões que tangem a noção de vibração/ressonância/ondas/radiações, um tema múltiplo pleno de meandros conceituais refinados. Juntamente com outros princípios-chave que interligam o pensamento africano em geral, o Bantu-Kongo em particular e a teórica e práxis de Grotowski, como a própria noção de ancestralidade, de tempo-espaço ritual e de performatividade totalizante – esta última que podemos encontrar – como disparador dialógico – na tríade “batucar-cantar-dançar” (Fu-Kiau apud Ligiéro, p. 135, 2011) presente em África e na diáspora.

Sua obra nos abre, como criadores negros e não-negros afeitos às suas proposições e aos diversificados rumos dados à sua pesquisa contínua por seus continuadores do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, vias de acesso a muitos temas que nossos tempos tensos desse início de século XXI mantem em ebulição constante. Instigam passos além, a partir do conhecimento do que ele fez, como o próprio já aconselhava: sem precisar pisar “sobre o antecessor a fim de se afirmar” (Grotowski, 1996, p. 14). São passos além dados depois da visada à retaguarda.

Repousando nossas reflexões sobre a cosmopercepção Bantu-Kongo tal como nos foi apresentada por Kimbwandênde kia Bunseki Fu-Kiau e Tiganá Santana Neves Santos podemos começar a adentrar numa outra perspectiva epistemológica de concepção e vivência de mundo. Estradas antigas que se nos abrem como novas – se atualizam nos atualizando – dentro do esforço que empreendemos para a construção de um pensamento decolonial sobre todos os âmbitos do conhecimento.

O sentido de comunicação que o pensamento africano nos traz nos permite novas leituras que potencializam outros modos de concepção deste corpo-voz-presença da pessoa que performa artisticamente como ofício, que Grotowski (1993) notou – e buscou – como “pontifex” de um projeto humanístico pluricultural.

Conforme o pensador e escritor congolês apresentado por Santos, Zamenga B. afirma:

O corpo inteiro é emissor e receptor. O que nós somos, nossos gestos, nossa vibração, afetam nosso ambiente e atuam como ondas na água, no oceano. Os choques das nossas vibrações, isto é, nossos gestos, falas, transmitem-se a longas distâncias, ainda mais, por serem munidos de uma potência energética. As técnicas e energias modernas só servem para aumentar as naturais dispostas em nosso corpo (B., 1996, p. 19 apud Santos, 2019, p. 156).

Grotowski buscou e encontrou meios para acessar a natureza viva de técnicas e energias assentadas no humano, tendo na vocalidade e no canto de tradição africano-diaspórica seus fundamentos “biotecnológicos”, e trabalhou-as conforme o interesse de sua busca. Quem ouvir Ryszard Cieslak entoando o canto-grito d'O Príncipe Constante em 1965 ou Thomas Richards agindo dentro de uma canção negra haitiana em 2020 perceberá isso.

Referências

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África, I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167–212.

BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. In: ALPHA, Sow. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: UNESCO/Edições 70, 1977, p. 37 – 94.

BELLEARD-SMITH, Patrick; MICHEL, Claudine (orgs.). **Vodou haitiano: espírito, mito e realidade**. Trad.: Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Trad.: Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHION, Michel. **La Audiovisión**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.

CORRÊA, Aureanice de Mello. **O terreiro de candomblé: uma análise sob a perspectiva da geografia cultural**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 51-62, 2006.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

FERRACINI, Renato. **Corpos em criação: Café com Queijo**. Multimeios/Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2004. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284233>>. Acesso em: 15, set., 2020.

FERREIRA, Luís Carlos. **Filosofia da ancestralidade: diálogo entre a Filosofia da Libertação e a Filosofia Africana (entrevista com Eduardo Oliveira)**. Revista Ideação, Salvador, n. 41, ps. 219-253, janeiro-junho, 2020.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski e companhia: origens e legado**. Trad.: Isa Etel Kopelman. São Paulo: É Realizações, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A ética do cuidado de si como prática da liberdade**. (entrevista com H. Becker, R. Fomet-Betancourt, A. Gomez-Müller, em 20 de janeiro de 1984). Concordia: Revista Internacional de Filosofia, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, n. 6, ps. 99-116, julho-dezembro, 1984.

FU-KIAU, Kimbwandênde kia Bunseki. **African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living**. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.

GLENNIE, Evelyn. **Entrevista com Evelyn Glennie**. Disponível em: <https://www.eauriz.com.br/evelyn-glennie/>. Acesso em: 11, set., 2020.

GRIMES, Ronald. The Theatre of Sources. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres/Nova York: Routledge, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. In: RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Trad.: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 129-151.

El Performer. In: Máscara, Ixtapalapa: Ed. Escenologia, A. C., ano 3, n. 11-12, p. 76-79, outubro, 1993.

Hacia um teatro pobre. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 1970.

O que restará depois de mim. In: **Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards** (brochura). Trad.: Luciano Lopreto. São Paulo: SESC-SP, 1996. p. 11-18.

Tú eres hijo de alguien. In: Máscara, Ixtapalapa, Ed. Escenologia, A. C., ano 3, n. 11-12, p. 69-75, outubro, 1993.

JESUS, Luciano Mendes de. **Quando até as paredes cantam: o som como experiência na obra de Jerzy Grotowski**. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical).

JIMÉNEZ, Pablo. **Transformation through dance: Maud Robart and Haitian Yanvalou**. Dance Program, University of Hawai'i at Manoa, Hawai'i, 2014. Dissertação (Mestrado em Dança).

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Trad.: José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

LIENHARD, Martin. **O Mar e o Mato – Histórias da escravidão (Congo-Angola, Brasil, Caribe)**. Salvador: EDUFBA/CEAO, 1998.

LIGIÉRO, Zeca. **Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil**. Aletria Revista de Estudos de Literatura, UFMG, Belo Horizonte, n. 1, v. 21, janeiro-abril, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1985.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Trad.: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

LANÇA, Marta (trad.). *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2017.

OLIVEIRA, Eduardo. *Epistemologia da ancestralidade*. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf. Acesso em: 06, set., 2020.

OLIVEIRA, Eduardo. *Filosofia da ancestralidade: diálogo entre a filosofia da libertação e a filosofia africana (entrevista com Eduardo Oliveira)*. *Revista Ideação*, n. 41, jan./jun., 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos*. In: COETZEE, Peter; ROUX, Abraham. *The African Philosophy Reader*. Trad.: Wanderson Flor do Nascimento. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9%20E%20I%20B%20A%20B%20C%208%201%20oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf. Acesso em: 02, set., 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad.: Jacó Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução).

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Trad.: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Artigo recebido em 15/09/2020 e aprovado em 06/03/2021.

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

ⁱ Luciano Mendes de Jesus - Trabalha na interface teatro/música como ator, diretor, músico, professor e pesquisador. Bacharel em Artes Cênicas (UNICAMP), técnico em Percussão Popular (EMESP), mestre em Música e doutorando em Artes Cênicas (ambos pela USP). Colaborou no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (2012-2015). mridangan@yahoo.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7654169826659558>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8376-3676>

ⁱⁱ Sayonara Sousa Pereira - Professora Doutora - Livre Docente pela ECA USP (Professora Associada-2020) . Orientadora de Mestrados e Doutorados. Vice-coordenadora do PPGAC- ECA-USP. Membro Titular no: Conselho de Graduação do Departamento de Artes Cênicas -ECA/USP. Professora Convidada/ Gastwissenschaftler no semestre de inverno 2019/2020 na UNIVERSITÄT HAMBURG - Alemanha. Realizou 2o Pós-Doutorado (2015-2016) no Departamento de Theaterwissenschaft da FREIE UNIVERSITÄT BERLIN- Alemanha com bolsa BPE da FAPESP. Realizou 1o Pós-Doutorado (2007-2009) junto ao Instituto de Artes da UNICAMP, período que atuou como professora-colaboradora, e também realizou estágio pós-doutoral na Alemanha, ambos como bolsista da FAPESP. É Doutora em Artes-Dança pela UNICAMP/2007 (Bolsista FAPESP). Licenciada em Pedagogia da Dança pela HOCHSCHULE FÜR MUSIK-TANZ / KÖLN (2003). A convite da coreógrafa Susanne Linke, foi guest-student na FOLKWANG HOCHSCHULE- Essen (1985), escola dirigida, na ocasião, por Pina Bausch. Na cidade de Essen - Alemanha, fixou sua residência entre 1985 e 2004, onde trabalhou com profissionais de diferentes áreas artísticas . Integrou o Tanztheater Christine Brunel - Essen (1985-1992), além de ter dançado e dirigido suas próprias produções como coreógrafa independente a partir de 1991. Em 2004 recebeu do DAAD-Bonn (Deutscher Akademischer Austauschdienst / German Academic Exchange Service-Bonn) um Stipendium para realizar pesquisa acadêmica no Brasil . É também consultora para projetos em dança, e dança-educação, onde 2007-2012, participou do projeto da SEE/ SP - São Paulo faz Escola, escrevendo para os Cadernos do Professor e do Aluno: ARTE Linguagens, Códigos e suas Tecnologias- as atividades para a disciplina DANÇA - em todas as series do Ensino Fundamental II e Médio. Autora de diversas publicações como: artigos, capítulos e livros na área de dança. Na Universidade de São Paulo dirige e coreografa para o LAPETT - Laboratório de Pesquisas e Estudos em Tanz Theatralidades - ECA-USP (Grupo de Pesquisa com Certificação do CNPq e da ECA-USP) . Sua pesquisa transita entre o processo criativo de obras cênicas com temáticas contemporâneas, estudos sobre as memórias gravadas e inscritas no corpo do interprete, a transmissibilidade de obras cênicas, e a análise de gestuais, em associação com elementos encontrados no Tanztheater. sayopessen@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8759788376714763>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4991-9849>

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



Eros nell'abisso: *Lulu* di Alban Berg, *descensus ad inferos*

Maria Elisabetta Bucciⁱ

Scuola Triennale SIEM di Musicoterapia, Macerata, Italyⁱⁱ

Resumo - Eros no Abismo: *Lulu* de Alban Berg, *descensus ad inferos*

Nas primeiras décadas do século XX, a sociedade mitteleuropeia estava cada vez mais fascinada pelo mito da ascensão econômica, enquanto o moralismo e a hipocrisia da classe média cercavam a dimensão psicológica feminina, prendendo-a numa espécie de “pedagogia da proibição” que matava a afetividade e a expressão da sexualidade. *Lulu* de Alban Berg atravessa essa dimensão como uma sombra trágica e se torna um ícone da contradição que desfigura o eros feminino.

Palavras-chave: Alban Berg. Lulu. Edvard Munch. Eros. Alienação.

Abstract - Eros in the Abyss: Alban Berg's *Lulu*, *descensus ad inferos*

In the early decades of the twentieth century, the mitteleuropean society was increasingly fascinated by the myth of economic rise, while the moralism and the hypocrisy of the middle class besieged the feminine psychological dimension, holding it in a sort of “pedagogy of prohibition” that mortified affectivity and expression of sexuality. Alban Berg's *Lulu* runs through this dimension as a tragic shadow, and becomes iconic of the contradiction that tears the female eros to disfigure.

Keywords: Alban Berg. Lulu. Edvard Munch. Eros. Alienation.

Sintesi - Eros nell'abisso: *Lulu* di Alban Berg, *descensus ad inferos*

Nella Mitteleuropa dei primi decenni del XX secolo, sempre più irretita dai miti dell'ascesa economica e del capitale, il moralismo perbenista della società borghese assediava la dimensione psicologica femminile stringendola in una sorta di “pedagogia del divieto”, che ne mortificava l'affettività e l'espressione della sessualità. La *Lulu* di Alban Berg attraversa questa dimensione come un'ombra tragica, e si fa icona della contraddizione che lacera, fino a sfigurarla, l'eros femminile.

Parole chiave: Alban Berg. Lulu. Edvard Munch. Eros. Alienazione.

Maestri e discepoli

Come allievo di Arnold Schönberg, Alban Berg non mancò di aderire alla lezione del maestro in modo sincero e appassionato; ma pur accogliendo la rigorosa dottrina del sistema dodecafonico conservò sempre in maniera evidente un indissolubile legame con la tradizione romantica. La sua parabola creativa rivela la sottile ma persistente linea di continuità che salda la stagione della atonalità e della dodecafonia alla grande lezione di Mahler e di Brahms: dalla oscillazione tra la tensione al nuovo e l'aspirazione al "recupero" scaturisce infatti il prezioso contrasto che sigla il fascino della poetica di Berg.

Dall'eredità di Mahler derivò il lirismo, l'amore per l'architettura formale e una speciale maniera di plasmare densità, timbri e volumi sonori¹. La tendenza alla logica della costruzione ereditata da Schönberg viene, da Berg, fatta oggetto di una personale elaborazione e interpretazione: nella sua concezione estetica infatti, la composizione non è vissuta come atto meramente intellettuale e ideologicamente consacrato al credo delle avanguardie; piuttosto è intesa come uno spazio poetico all'interno del quale mediare e far coesistere le diverse dimensioni stilistiche dell'attualità e della retrospettiva. La tensione costruttiva e la sequela del maestro nei territori dell'atonalità e della serialità si compenetrano con un naturale istinto melodico da cui scaturiscono numerosi spunti tematici cantabili, sorta di ideali punti di raccordo tra *chaos* e *kosmos*, tra il magma atonale e un tematismo superstite; e la serie è interpretata e organizzata in modo da consentire frequenti digressioni non casuali in ambito tonale.

La presenza di un'armonia che sfiora e interseca apertamente il linguaggio tonale testimonia di come Berg tendesse ad un'attenuazione della severità della dodecafonia schönberghiana: il rigore con cui Schönberg aveva teorizzato la disattivazione del campo di forze in gioco nell'armonia tonale (forze di tipo polare), viene di fatto "rispettosamente" incrinato.

Vibra in Berg un'espressività intensa, che alterna passaggi laceranti a momenti di disteso lirismo; un pensiero musicale in cui la definizione puntuale del dettaglio – ottenuta

¹ Negli *Altenberg Lieder* ad esempio, assistiamo all'estrema divaricazione – a volte vera e propria lacerazione – dei registri e dello spessore delle masse strumentali, in un alternarsi di addensamenti materici e rarefazioni cristalline. La matrice mahleriana è evocata anche nei *Tre Pezzi per orchestra* – nei pesanti e gradualmente addensamenti di *Praeludium*, nello spettrale tempo di valzer di *Reigen*, o nel grottesco e inquietante finale di *Marsch*.

per mezzo di un solido rigore analitico – sostiene e inquadra le urgenze liriche e la violenza visionaria della poetica espressionista.

Nell'ambito della ricerca di nuovi modelli espressivi Berg approda paradossalmente all'espressione del nulla, del senso di annichilimento e di vuoto che l'uomo, ancora pioniere del Ventesimo secolo, avvertiva dentro e fuori di sé. Nel *Praeludium* dei *Tre Pezzi per orchestra* op. 6 (1913-14) Berg pare affrontare la realtà per coglierne l'essenza tragica. Nel corso del brano, costruito per accrezioni successive su un nucleo di partenza, egli individua uno spazio sonoro e lo definisce, ma non sembra più misurare le dimensioni di una realtà timbrica specifica e distinta: impasti densi e materici si espandono da un *incipit* diafano, che emerge dagli strumenti a suono indeterminato per poi dilatarsi progressivamente all'entrata dei vari strumenti, fino a un apice di disperata intensità sonora che ricade però su sé stesso. Da quell'apice infatti la progressiva definizione del discorso sonoro, ottenuta attraverso la costruzione delle masse e dei volumi acustici, inverte la propria direzionalità e inizia un percorso a ritroso, assottigliandosi e rarefacendosi; riducendo la propria dolorosa tensione per tornare a sparire nel nulla da cui era affiorato.

Teatri interiori

Ma è nel teatro che lo slancio drammatico di Berg – e la sua istintiva visione tragica dell'esistenza – trova la sua più alta e connaturale espressione. Le opere teatrali (*Wozzeck*, 1918-21; *Lulu*, 1928-35) attingono alla feroce immediatezza della cronaca quotidiana, percepita dal compositore come tragico palcoscenico della storia umana su cui va in scena eternamente un medesimo dramma di sofferenza, perversione e alienazione; un dramma i cui personaggi (*Wozzeck* come *Lulu*) non conoscono né conosceranno mai redenzione né riscatto. Nella crudezza di quegli scenari interiori la sofferenza non si fa istanza di redenzione ma condizione vischiosa e persistente, dimensione dello spirito, modalità dell'esistenza. Ed è proprio qui, nell'evocazione del volto cupo del reale, che conosciamo il cuore della poetica di Berg, la sua essenza più autentica: l'ombra di un'oscura profezia che incombe sulla condizione umana, e che si espande in un lirismo – talvolta davvero struggente – di ascendenza mahleriana.

Il *Wozzeck*, ispirato ai frammenti del dramma *Wojzeck* (1836)² di Georg Büchner costringe a una repentina presa di coscienza della crisi generata dalle insanabili contraddizioni della società borghese e capitalista; una crisi lacerante e destinata a culminare nel massacro della Prima Guerra Mondiale. È il dramma crudamente realistico dello sfruttamento della classe popolare, e Berg lo raccoglie intuendone il carattere “eterno”, che fa di quel soggetto un’opera capace di attraversare il tempo e di prendere le forme dell’attualità; uno specchio drammatico in grado di riflettere con assoluta fedeltà la condizione degli ultimi nella società del primo dopoguerra.

Il soldato Wozzeck è infatti simbolo universale dell’individuo oppresso e dell’impotenza del perdente; è uno degli “ultimi”, disprezzato e tormentato dalle circostanze e dalle vessazioni inflittele dai suoi superiori. Tradito, in un convulso crescendo di angoscia finirà per uccidere l’amante e per suicidarsi, obbedendo ciecamente a istinti e impulsi ai quali non tenta nemmeno di opporre resistenza: attraverso il progressivo sgretolamento psichico dell’individuo (e la conseguente demolizione della personalità), il processo di straniamento e alienazione dell’uomo appare definitivamente compiuto.

Come dalla *Erwartung* di Schönberg anche da queste pagine si leva un grido di solidarietà con gli ultimi, col “materiale umano” che una società ipocrita e spietata lascia inabissare nei propri fondali. Il teatro di Berg ha occhi solo per la lacerata condizione dell’uomo contemporaneo oppresso e ammutolito, impotente di fronte alle forze (politiche, sociali, economiche) che lo manipolano e lo soverchiano, indifferenti al suo destino. Nel *Wozzeck* come nella *Lulu*, Berg dipinge l’esistenza dei diseredati, dei nati rei, dei precipitati in fondo alla scala sociale; o di quelli come Lulu che, nati nei bassifondi, mentre tentano l’ascesa non si accorgono di scivolare sempre più in basso, salvo poi risvegliarsi troppo tardi da quella illusione, quando il baratro spalancatosi sotto di loro attende ormai solo di inghiottire le loro esistenze.

Ma rispetto al più celebre (e più spesso rappresentato) *Wozzeck*, la *Lulu* è caratterizzata da una carica di realismo decisamente minore. È vero che nei particolari, l’opera può dare l’impressione di attenersi puntualmente al “vero”, alla realtà nella sua crudezza e disumanità; ma di fatto l’autentica natura del dramma è senza alcun dubbio una natura espressionista estrema ed esasperata in cui anche il tono di denuncia sociale risulta attenuato. Il mondo che nel *Wozzeck* sembra ritratto da Berg con sguardo agghiacciante e

² La grafia *Wozzeck* deriva da un’inesattezza nella trascrizione.

implacabile (pur nelle espansioni liriche e nelle deformazioni violente del linguaggio musicale espressionista), in *Lulu* si trasfigura – e sfigura – in uno scenario su cui si muove, come in uno spaventoso spettacolo di burattini, un'umanità nevrotica e morbosa ridotta a contenitore di istinti e pulsioni, senza più anima né volontà che non siano possedute e dirette dall'unico dio superstite: il denaro.

Eros nell'abisso

Berg lavorò all'opera dal 1928 al 1935, anno in cui la morte lo colse prematuramente destinando la *Lulu* a rimanere incompiuta fino a quando, tra il 1976 e il 1979, Friedrich Cerha non ne terminò la composizione.

Il “femminile perverso” cantato da Berg in queste pagine teatrali era nato in realtà dalla penna di Benjamin Franklin (Frank) Wedekind, il quale si era dedicato al personaggio di Lulu dal 1892 al 1913; oltre venti anni di lavoro che in un primo momento (1894) produssero un dramma unico dal titolo *Die Büchse der Pandora. Eine Mönstretragödie*. Questo primo testo però venne rifiutato dall'editore e dalla censura; Wedekind allora scisse – e ampliò – l'opera in due drammi distinti e rappresentabili anche separatamente: nasce così il dittico costituito da *Erdegeist* e *Die Büchse der Pandora*³. E proprio da quel dittico Berg trasse il materiale per il libretto della sua *Lulu*.

Tolta dalla strada dodicenne dal direttore di un grande giornale che presto ne aveva fatto la sua mantenuta, Lulu viene risucchiata in una vorticoso giostra di vizio, corruttela e squallori di ogni sorta. Da innocente spettatrice-bambina di quel mondo, ella ne diverrà protagonista esemplare; paradigma di un'umanità immersa nell'avidità, nell'amoralità e nella crudeltà come in un sordido brodo di coltura. Trascinata dagli eventi dalla Berlino contemporanea dell'ambientazione iniziale in un covo di giocatori d'azzardo di Parigi, ritroviamo Lulu nei bassifondi di Londra, capolinea di un'avventurosa parabola di ascesa e caduta sociale percorrendo la quale ha conosciuto la malattia, l'omicidio e la prigione. La donna è ormai prossima al limite estremo della degradazione e a un fatale punto di non ritorno: ridotta alla prostituzione finirà trucidata nientemeno che da Jack lo Squartatore.

³ *Lo spirito della terra*, pubblicato nel 1895 e rappresentato nel 1898; *Il vaso di Pandora*, pubblicato nel 1902 e rappresentato nel 1904.

Quello di Lulu è un personaggio delineato con tinte violente e tratto espressionista, pervaso da un colore erotico livido e sconvolgente. Eloquente a questo proposito è il Prologo dell'opera, nel quale un domatore – quasi a proporre una suggestione circense in versione straniante e malefica – esce da dietro il sipario come dal tendone di un circo, e dopo aver invitato il pubblico a visitare il suo serraglio ricco di animali di ogni sorta, chiama un inserviente affinché gli conduca la serpe: è questo il primo ingresso sulla scena per il personaggio di Lulu, colei che è “Creata per diffondere calamità; per adescare, sedurre, avvelenare; per uccidere – senza che nessuno se ne accorga”⁴. Non è difficile ravvisare in questo prologo un riverbero traslato in scena della pittura di James Ensor⁵, grande ispiratore dei pittori espressionisti con il suo spirito visionario e la sua tendenza al grottesco, con una materia cromatica ricca e intensa e il gusto tragicomico per la maschera.

Lulu è figura struggente, a un tempo evanescente e ponderosa; inconsistente nella sua qualità umana eppure gravata da un fardello insostenibile: quello dell'abiezione, della degradazione morale e del rinnegamento della propria dignità; una trappola in cui cadono inesorabilmente gli arrampicatori sociali in cerca di mezzi facili e strade maestre per raggiungere i vertici, dai bassifondi delle loro origini. La stessa trappola che ucciderà Lulu dopo averla resa a sua volta assassina.

Il compromesso, il ricatto, la smania di ricchezza e di successo, il sesso usato come merce di scambio divengono strumenti di affermazione e avanzamento sociale; strumenti che, nell'ormai estremo abbruttimento della coscienza, la protagonista utilizza (o subisce) con una impassibilità quasi meccanica che sembra non avere più nulla di umano. Senza scrupoli e senza decenza, la condotta esistenziale di Lulu è un rapido e inesorabile progresso verso una dannazione che, istante dopo istante, si connota sempre più come inevitabile e quasi necessaria.

Ma per quanto – soprattutto in riferimento a quest'ultima affermazione – il clima narrativo possa apparire prossimo a tante situazioni della tragedia greca, dominate e travolte dalla inesorabilità del Fato, non è propriamente l'ombra di *Tyche* (il Fato) né quella di *Ananke*

⁴ Originale in lingua tedesca: *Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften / Zu locken, zu verführen, zu vergiften / Zu morden – ohne dass es einer spürt.*

⁵ La sterminata massa di gente che, nell'*Ingresso di Cristo a Bruxelles* (1888), si agita in un'atmosfera di sarcastica e macabra pagliacciata, ricorda molto da vicino l'orgia di depravazione da cui viene inghiottita l'umanità disperata della *Lulu* berghiana. I volti deformati che Ensor tratteggia in quel carnaio sono le maschere delle debolezze e dei vizi degli uomini, disposti oggi a gridare *osanna* e domani *crucifige*; ma soprattutto pronti, pur di compiere una rapida ascesa, a divorare il prossimo e a perdere sé stessi. Il dipinto è visionabile all'indirizzo <https://tinyurl.com/3rt73psw> (verificato il 18 maggio 2021).

(la Necessità) che si stende sulla trama dell'opera. Pur nell'orbita obbligata entro la quale il personaggio gravita, le azioni di Lulu sono infatti sempre frutto di scelte consapevoli, dettate tanto dalla bieca bassezza dei suoi scopi quanto dai suoi sentimenti feriti; dalla smania cieca di affermazione e ricchezza così come dall'inestinguibile dolore provocato in lei dalla condizione di donna brutalizzata dalla società che la circonda. Insomma, la Lulu di Berg accresce le sfumature di cui Wedekind l'aveva a suo tempo rivestita, divenendo emblema della perversione al femminile come puro enigma psicoanalitico; materiale umano inafferrabile, dalla personalità multipla e proprio per questo sfuggente.

Nel testo di Wedekind la protagonista è Venere, la Venere Sotterranea / Spirito della Terra della saga di Tannhäuser; ma è anche Pandora, prima donna creata da Zeus e primordiale fonte di sciagure per l'uomo. La Pandora classica ne richiama istantaneamente un'altra, quella della tradizione giudaico-cristiana: Eva, prima donna edenica creata da Dio e ancora una volta origine di sventura per Adamo, fatale causa del peccato e della conseguente caduta della creatura umana (il personaggio di Schwarz chiama Lulu appunto col nome di Eva; si pensi inoltre che già fin dal prologo Lulu è associata a un serpente). Ma in Berg la spaventosa visione di Wedekind riceve una luce nuova, e la sostanza demoniaca dell'eros di Lulu lascia il posto a una figura che moltiplica indefinitamente le sue sfaccettature: bambina ingenua e divoratrice gelida e spietata; giovane creatura metropolitana calcolatrice e autodeterminata, pronta a sfoderare l'arma della carnalità e della più selvaggia animalità per raggiungere i suoi scopi. Ma soprattutto tragicamente ignara del fatto che, una volta scoperto, il vaso di Pandora si rovescerà inesorabilmente, e proprio su di lei.

Tutto questo traspare più che mai dalla caratterizzazione musicale del personaggio, che Berg dispone in forme estremamente liriche, intense e non di rado strazianti, in netto contrasto con la drammaticità cruda e violenta degli altri: un segnale inequivocabile della meditazione profonda ed empatica dell'autore sulle ferite dell'anima e sulla tragedia esistenziale della sua eroina.

Lulu è il nume eterno della *femme fatale*, il femminile inteso come spirito primordiale perverso e irredento; è spettro psicoanalitico della donna istintuale, spaventosa e simultanea ipostasi di Eros e Thanatos. In lei la sensualità si perverte infatti in un'aberrazione a sfondo demonico; ella è mostro divoratore a un tempo vittima e carnefice, che distrugge chiunque abbia la sventura di incrociare la sua strada, ma che viene allo stesso tempo distrutta dalle sue vittime. La presenza di Lulu si abbatte come una sciagura sugli uomini della sua vita, di cui

puntualmente provoca la morte mescolando, in un cupo microcosmo di corruzione e ricatti, il calcolo dell'arrampicatrice sociale, una sprovveduta ingenuità e una crudeltà quasi puerile.

Perversione, violenza, abiezione da un lato; pietà, disperazione e angoscia dall'altro confluiscono in un quadro allucinato in cui la realtà di una dilagante – e deturpante – miseria morale e materiale appare esasperata, espressionisticamente deformata come in un mondo d'incubo.

Ma soprattutto Lulu è immagine, riflessa attraverso la distanza, del femminile pittorico munchiano. Nelle opere di Edvard Munch⁶ il gioco psichico dell'eros e del desiderio appare soggiogato dal medesimo e cosmico pessimismo che l'artista estende in assoluto al destino dell'uomo. La donna di Munch è infatti angelo e demonio, un'erma bifronte che riproduce nelle sue fattezze certe inquiete e morbose fantasie maschili tipiche della società di fine Ottocento, e del contemporaneo immaginario simbolista (col suo vasto repertorio di sfingi, piovre, arpie, vampiri-femmina); fantasticherie sull'universo femminile in realtà mai completamente estinte.

Così è in *Madonna* (1893-94)⁷, icona a metà tra santa e vampiro che non sfugge alla dicotomia in cui si smembrava l'immagine psichica della donna nell'arte di quel periodo. *Madonna* è figura ambigua; sensuale e tentatrice da un lato, materna e generatrice dall'altro. La seduzione e l'evocazione della madre si saldano in una configurazione che compendia gli estremi esistenziali di *Eros* e *Thanatos*; un potente plesso simbolico che unifica piacere e dolore, generazione e distruzione, vita e morte. Nella cornice di una litografia sul medesimo soggetto, realizzata da Munch nel 1895⁸, una raccapricciante forma di embrione dalla testa di teschio sembra alludere al mistero del concepimento e del corpo materno, e dunque della vita. Ma il teschio dell'embrione evoca già il volto sinistro del femminile: padrona della vita, nell'immaginario inconscio di Munch la donna è anche colei che amministra la morte, inflitta all'uomo per mezzo della seduzione. La seduzione quindi, coinciderebbe con una sorta di svuotamento, di annichilimento dell'universo emotivo maschile.

⁶ L'opera pittorica del norvegese Edvard Munch (1863-1944) costituisce l'antecedente più immediato dell'Espressionismo. Amico di letterati e scrittori – soprattutto di Ibsen e Strindberg – condivise con essi l'inquietudine e l'angoscia esistenziale legate alle particolari condizioni sociali e psicologiche del suo tempo. Evocando scenari straniati e allucinati Munch comunicò i propri conflitti interiori, le ossessioni e le paure; e le più profonde riflessioni sui temi della vita, dell'amore e della morte.

⁷ Il dipinto è visionabile all'indirizzo <https://tinyurl.com/3abcttpf> (verificato il 18 maggio 2021).

⁸ La litografia è visionabile all'indirizzo <https://tinyurl.com/macpsx6m> (verificato il 18 maggio 2021).

Il richiamo alla morte è già tutto nell'idea di offerta erotica comunicata dalla postura del corpo, e dall'allarmante aureola rossa che ne sovrasta il capo – la *macchia di sangue* perennemente ricorrente nei dipinti munchiani simbolici del rapporto uomo-donna. La mezzaluna rosso vivo sul capo si fa qui simbolo dalla forte valenza sessuale che individua la donna nella pienezza della sua femminilità (sangue mestruale, sangue del parto) e seduttività; in quest'ultimo caso il sangue diviene allegorico delle ferite inferte all'anima dell'uomo sedotto. Tra la madre generatrice e quella divoratrice, l'inevitabile pessimismo di Munch lascia di fatto prevalere il volto mortifero del femminile; la *femme fatale* annientatrice, la distruttrice di uomini: Lulu, che uccide chiunque e da chiunque è a sua volta uccisa.

E ancora, la dolorosa tematica dell'amore e dell'erotismo torna, col suo carico di muta sofferenza, in *L'uomo e la donna* (1898)⁹, in cui l'attrazione a un tempo vitale e dissipatrice si traduce per il maschio in una condizione angosciosa e ansiogena, quasi una minaccia per la propria sessualità. I due nudi non hanno volto; i tratti della donna sembrano quasi liquefatti dal velo rosso (la *macchia di sangue*) che le scende sul capo, e il suo corpo appare avvolto da una spessa ombra nera che si solleva fino ad incombere sul capo reclinato dell'uomo. La donna, seduta, ha il busto eretto e saldamente appoggiato sulle braccia leggermente arretrate; l'uomo al contrario è piegato in avanti in un atteggiamento quasi soccombente, e sorregge il capo tra le mani. È la disfatta, la desolazione del giorno dopo; è lo smascheramento di un trionfo effimero, l'inganno della carnalità appagata. È la trappola diabolica della sottomissione agli istinti, la stessa che invischia e annienta la nostra Lulu¹⁰.

Il laido, il compassionevole, il grottesco si compenetrano nello sviluppo discontinuo e sofferto del dramma, che deve la sua indiscutibile unità musicale alla salda connessione di diversi elementi formali e alla particolare costruzione, rispondente a un criterio di simmetria speculare – quasi una inversione e retrogradazione – dei fatti narrati nella vicenda; in realtà, dell'intera struttura drammatica. Infatti, l'ascesa e la successiva rovinosa caduta della protagonista all'interno della realtà sociale che la circonda rappresentano le due opposte e simmetriche direttrici drammatico-narrative lungo le quali si dipana il complesso intreccio dell'opera.

⁹ Il dipinto è visionabile all'indirizzo <https://tinyurl.com/vs2frdtp> (verificato il 18 maggio 2021).

¹⁰ La dimensione erotica evocata da Berg attraverso la *Lulu* riflette come in uno specchio lo spirito dell'epoca. A questo proposito, così si esprime Maurizio Salvetti: "Confluisce in *Lulu*, diretta eredità dell'epoca dell'espressionismo viennese di Kokoschka, di *Erwartung* e di Freud, tutta la profonda attenzione di Berg verso la sfera erotica" (SALVETTI, 1991, p. 224).

Proprio come accade per una serie dodecafonica, il dramma conosce dunque una linea di inversione – lungo la quale i ruoli si invertono e le vittime si cambiano in carnefici – ma anche un punto di retrogradazione situato idealmente all'altezza del lungo interludio sinfonico a metà del II atto (bb. 652-722), una pagina sottesa a sua volta da una struttura rigorosamente simmetrica in cui la seconda metà ripercorre in senso retrogrado il disegno della prima. Quello è infatti il luogo della partitura in cui si saldano le due tragedie di Wedekind – *Lo spirito della terra* e *Il vaso di Pandora* – da cui Berg aveva tratto ispirazione per la redazione del libretto.

Gli stessi interpreti e le loro entrate in scena rispondono, nell'opera, a un criterio di inversione simmetrica. Nella seconda parte del dramma infatti, i tre personaggi maschili corrispondenti ad altrettante figure-chiave nella sordida vita di Lulu, sono interpretati dagli stessi attori che nella prima parte avevano rivestito ruoli ugualmente determinanti; attori che ora ricompaiono nello stesso ordine secondo il quale erano in precedenza usciti, morendo sulla scena. Più precisamente, gli interpreti che nella prima parte avevano ricoperto il ruolo di vittime della protagonista (morendo direttamente o indirettamente per causa sua) diventano successivamente i clienti di Lulu, divenuta ormai prostituta; sintomatico è poi il fatto che l'unico interprete ucciso direttamente per mano della donna nella prima parte, si cambi ora nel suo assassino.

Sullo spartiacque dell'interludio Berg inventa per la vicenda una sorta di andamento retrogrado: in quella pagina sinfonica viene infatti raggiunto l'apice narrativo, e l'avventura esistenziale di Lulu inizia un percorso a ritroso. Da questo momento in poi la posizione sociale ed economica tanto pervicacemente e spregiudicatamente perseguita dalla donna, andrà incontro a un progressivo e tragico e sgretolamento; ad una devastante rovina morale e materiale che trascinerà via la vita della stessa protagonista. Ma ancora, affacciandosi su quell'interludio come lungo una linea d'orizzonte, ogni cosa – ogni situazione, ogni personaggio – conosce il suo inverso: tutto appare rovesciato, ribaltato come gli intervalli invertiti di una serie, come la figura di una carta da gioco; come le forme del reale sospese sulla superficie di uno specchio.

Rispetto al precedente *Wozzeck*, organizzato secondo un ritmo serrato e incalzante quasi come il rapido susseguirsi di immagini cinematografiche, qui il materiale narrativo si distribuisce in scene più composite, espresse musicalmente (qui come anche nel *Wozzeck*) attraverso forme strumentali di derivazione classica. E allora ai brevi momenti descrittivi

vedremo corrispondere, secondo la miglior tradizione operistica, la piccola forma chiusa (aria, cavatina, canzonetta, duettino) oppure – secondo la tradizione strumentale – rondò, variazione, canone, forma-sonata ecc. Più ampie aree di narrazione sono invece interessate da recitativi o recitativi parlati con accompagnamento. Ma poi, come improvvisi colpi di rasoio su un tessuto tramato e ordito di implicazioni classiche, arrivano le irruzioni del *ragtime*, di segnali circensi e dell'*english waltz* a proiettare una luce volutamente straniante, che distoglie lo spettatore da qualsiasi aspettativa realistica. Il circo, il teatro, ma anche il salotto di Parigi e la Londra degli *slums* sono infatti tracce che agiscono come continue allusioni a un mondo poetico surreale e decadente, in cui si sfrangia e si riassorbe la denuncia sociale che – seppure tesa allo spasimo nell'allucinata atmosfera espressionista – vibrava nel *Wozzeck*.

Lulu è un'opera dodecafonica ma il materiale seriale è trattato da Berg in maniera tematica e non rigorosa: da un lato infatti esso consente l'approdo ad aree tonali, dall'altro il compositore trae da esso una quantità di motivi associati a singoli personaggi o scene – quasi nella dimensione del *leitmotiv*. Tra la musica e i personaggi si stabilisce dunque un rapporto di corrispondenza tematica, integrato anche dalle corrispondenze strumentali (i personaggi vengono definiti e individuati dalla ricorrenza di un particolare strumento, come il sassofono per Alwa o il pianoforte per l'atleta) e da quelle relative alle forme melodrammatiche: Lulu ad esempio è impegnata in classici pezzi virtuosistici come le già menzionate canzonetta, aria o cavatina; il personaggio di Schön è legato invece alla forma-sonata.

Lulu è uno stravolto universo sonoro che denuncia, nei suoi colori spettrali, lo spirito borghese e il suo scivoloso moralismo. Denuncia una società la cui attitudine alla repressione delle naturali pulsioni dell'uomo ha finito per animare uno dei più perversi ingranaggi di distruzione morale: il dissennato e incontenibile potere del sesso, che espropria l'individuo della sua dignità di persona, oggettificandolo e riducendolo a un essere avulso e irrelato. Un potere contro il quale le istituzioni civili continuavano a bandire le loro ipocrite crociate – ma che veniva in realtà mosso e alimentato dalle ragioni del denaro e dai compromessi della stessa morale borghese.

Nel 1935 la composizione dell'opera fu interrotta dalla morte dell'autore; Berg ebbe tuttavia il tempo di portare a termine l'orchestrazione dei primi due atti e di alcuni frammenti del terzo. Mancante di gran parte della strumentazione, il terzo atto rimase di fatto incompiuto dal momento che il compositore riuscì appena ad abbozzarne un'ottantina di battute. Invitati dalla vedova Berg a completare l'opera del marito, tanto Arnold Schönberg

quanto Anton Webern e Alexander von Zemlinskij espressero il loro diniego; alla sua prima rappresentazione l'opera andò pertanto in scena in forma incompleta.

Solo nel 1976, dopo la morte di Helen Berg, il lavoro fu completato da Friedrich Cerha il quale portò a termine la *Lulu* basandosi sulla cospicua quantità di appunti e indicazioni lasciati dal compositore¹¹. Il lavoro così completato andò in scena all'Opéra di Parigi il 24 febbraio 1979, diretta da Pierre Boulez.

Referências

ADORNO, Theodor. **Alban Berg**: il maestro del minimo passaggio. Milano: Feltrinelli, 1983.

ALESSANDRINI, Marco. **La mente spiegata da Edvard Munch**: psicoanalisi in dialogo con un artista. Roma: Magi, 2009.

EGGUM, Arnold. **Munch**: la vita e le opere. Milano: Jaca Book, 1985.

HALL, Patricia. **A View of Berg's Lulu Through the Autograph Sources**. Berkley: University of California Press, 1996.

HALL, Patricia. **Berg's Wozzeck**. New York: Oxford University Press, 2011.

HEADLAM, Dave. **The Music of Alban Berg**. New Haven: Yale University Press, 1996.

JARMAN, Douglas (ed. by). **Alban Berg: Lulu**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LANGER, Tanja. **L'anima inquieta**: il male di vivere di Edvard Munch. Milano: Mondadori Electa, 2017.

NOTLEY, Margaret. **Taken by the Devil**: Censorship, Frank Wedekind, and Alban Berg's Lulu. New York: Oxford University Press, 2019.

SALVETTI, Guido. **Storia della Musica, Vol. 10**. Torino: EDT, 1991.

WEDEKIND, Frank. **Lulu**: Lo spirito della terra, Il vaso di Pandora. Milano: Mondadori, 1980.

¹¹ Tra gli allestimenti contemporanei una speciale menzione merita quello di Sven Eric Bechtolf, andato in scena nel 2002 alla Opernhaus Zürich, con Laura Aikin nel ruolo di Lulu. Direttore d'orchestra: Franz Welser-Möst.

Artigo recebido em 27/02/2021 e aprovado em 06/05/2021.

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

ⁱ Maria Elisabetta Bucci - Laureata in Lettere Moderne (Arti e Musica) presso l'Università di Perugia, Maria Elisabetta Bucci è attiva da trent'anni nell'ambito della formazione musicale. Ha affiancato l'attività di insegnamento alla progettazione di percorsi didattici nuovi e alternativi destinati all'inserimento della cultura musicale e teatrale nelle Scuole Secondarie di 2° grado. Dal 1993 ha svolto attività di insegnamento in varie realtà didattiche: Istituti Musicali, Scuole Secondarie di 2° grado, Corsi di Aggiornamento per insegnanti, Corsi Europei di specializzazione professionale, Conservatorio. Ha insegnato per oltre dieci anni come docente a contratto nei Licei della Regione Marche, tenendo corsi di cultura musicale di taglio interdisciplinare (itinerari estetici tra musica, arti figurative, psicologia, letteratura e filosofia). Autrice di saggi e collaboratrice di riviste, relatrice in conferenze e convegni, ha ideato e fondato la *Scuola di Pedagogia e Comunicazione Musicale (SPECOM)* di Macerata, avviata nell'anno 2011-12 e inserita nell'ambito delle attività della SIEM-Società Italiana per l'Educazione Musicale (Sezione Territoriale di Macerata). Dal 2005 al 2018 ha svolto regolarmente attività seminariale presso il Conservatorio "G.B. Pergolesi" di Fermo. Dal 2011 al 2017 ha insegnato "Percorsi interdisciplinari della musica" presso la *Scuola di Pedagogia e Comunicazione Musicale (SPECOM)* di Macerata. Dal 2015 insegna "Antropologia e Simbologia musicale" presso la *Scuola Triennale SIEM di Musicoterapia* di Macerata. siemmacerata@yahoo.it

Curriculum Vitae: <https://tinyurl.com/mpkh5vu4>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9196-917X>

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



Vozes Líquidas: A Vocalidade Cênica no espetáculo *Chão de Águas*

Roseany Karimme Silva Fonseca ⁱ
Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Vozes Líquidas: A Vocalidade Cênica no espetáculo *Chão de Águas*

O presente trabalho corresponde a um relato de experiência como integrante do elenco do espetáculo lítero-musical *Chão de Águas*, realizado nos anos de 2015 e 2017 na cidade de Belém/PA. O espetáculo, composto por uma direção e um elenco exclusivamente formado por mulheres, propôs um encontro entre música, poesia e teatro, apresentando as diversas facetas do elemento água, considerado essencialmente feminino. Neste trabalho, busca-se descrever e propor uma reflexão sobre a vocalidade cênica no espetáculo, considerando que se trata de um processo colaborativo e possui relação com a cultura local.

Palavras-chave: Teatro. Música. Voz. Mulheres Intérpretes. Processo Cênico.

Abstract - Liquid Voices: The Scenic Vocality on the show *Chão de Águas*

The present work corresponds to an experience report as part of the cast of the literary-musical show *Chão de Águas*, realized in the years 2015 and 2017 in the city of Belém/PA. The show, composed by a direction and a cast exclusively formed by women, proposed a meeting between music, poetry and theater, presenting the different facets of the water element, considered essentially feminine. In this work, seek to describe and propose a reflection on the scenic vocality in the show, considering that it is a collaborative process and has a relation with the local culture.

Keywords: Theatre. Music. Voice. Women Interpreters. Scenic Process.

Resumen - Voces Líquidas: La Vocalidad Escénica en el Espectáculo *Chão de Águas*

El presente trabajo corresponde a un relato de experiencia como parte del elenco del espectáculo literario-musical *Chão de Águas*, realizado en los años 2015 y 2017 en la ciudad de Belém / PA. El espectáculo, compuesto por una dirección y un elenco formado exclusivamente por mujeres, proponía un encuentro entre la música, la poesía y el teatro, presentando las distintas facetas del elemento agua, considerado esencialmente femenino. En este trabajo, buscamos describir y proponer una reflexión sobre la vocación escénica en la muestra, considerando que es un proceso colaborativo y tiene relación con la cultura local.

Palabras clave: Teatro. Música. Voz. Mujeres Intérpretes. Proceso Escénico.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho corresponde a um relato de experiência como integrante do elenco do espetáculo lítero-musical *Chão de Águas*, realizado nos anos de 2015 e 2017 na cidade de Belém/PA. A idealização do projeto teve início como uma proposta de encerramento das aulas de canto ministradas pela professora Cacau Novais¹. Esta conclusão das aulas consistia na apresentação dos resultados obtidos pelos alunos durante o processo e, portanto, foi elaborado um formato que permitisse ao grupo uma maior expressão do corpo e da voz. Coincidentemente, ao final do curso, o grupo contava apenas com integrantes mulheres e este formato foi mantido.

O espetáculo propôs um encontro entre música, poesia e teatro, apresentando as várias facetas do elemento água, considerado essencialmente feminino, como afirma Bachelard (1989). Iniciou-se com a premissa de realizar uma releitura de clássicos da música popular brasileira e paraense através de quatro intérpretes, incluindo a diretora que também integrou o elenco. A ideia central do espetáculo era essencialmente um show musical, porém, através de um processo colaborativo definido como um “modo de organização dos artistas, que pressupõe a participação horizontal dos colaboradores. Tal horizontalidade é pautada pela ideia da inexistência de uma figura detentora do poder no processo” (Berselli et al, 2018, p. 88).

A parte instrumental do espetáculo era conduzida por um tecladista, um percussionista e um violonista, todos músicos profissionais, que elaboraram arranjos para as apresentações. Os ensaios do processo ocorriam semanalmente sob o comando da diretora, a qual realizava exercícios de técnica vocal e afinação, como o exercício do glissando² e a impostação das vozes, para a interpretação do repertório escolhido. Inicialmente, o espetáculo foi pensado para ser um tributo às canções de Dorival Caymmi, com a temática da água. No entanto, a diretora ampliou esta temática para outros nomes da música popular brasileira. O roteiro cênico dividiu-se em quatro partes (parte I – devoção; parte II – corpo e tempestade; parte III – lamento e parte IV – despedida (ou a água que leva)).

¹ Cacau Novais é cantora, formada em Licenciatura em Educação Artística – Música pela Universidade do Estado do Pará, intérprete e arte-educadora. Possui diversos trabalhos apresentados no Brasil e no exterior.

² Técnica comumente utilizada na música e nos exercícios de canto, como a passagem de uma nota a outra (crescente ou decrescente) com contornos suaves.

Seguindo diversos estados de materialização líquida, como a chuva, o vento e as marés, teceu-se uma estrutura de cenas com poemas intercalados por canções. Pensar a ideia da água como mote criativo, principalmente considerando a região amazônica, possibilita que se abram diversos caminhos de interpretação cênica: as águas assumem um papel fundamental, não somente para a geografia, mas em nível sócio-histórico, com sua população e o imaginário que o circunda. “Em nenhuma outra região o rio assume tanta importância fisiográfica e humana como na Amazônia, onde tudo parece viver e definir-se em função das águas: a terra, o homem, a história” (Moreira, 1989, p.63).

Embora a montagem *Chão de Águas* possuísse foco em canções da mpb³, outros elementos permitiram uma perspectiva que contemplasse a região. A multiplicidade de significações para o elemento água possibilita diversas ideias para a composição cênica e já foi abordada como ideia central, como na obra *A Água e os Sonhos*:

Perceber o caráter quase sempre feminino atribuído à água pela imaginação ingênua e pela imaginação poética [...] a água faz incharem os vermes e jorrarem as fontes. A água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda parte. A fonte é um nascimento irresistível, um nascimento contínuo. Imagens tão grandiosas marcam para sempre o inconsciente que as ama. Suscitam devaneios sem fim (Bachelard, 1989, p. 15).

Desse modo, a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento, talvez, a água é uma realidade poética completa. Uma poética da água, apesar da variedade de seus espetáculos, tem a garantia de uma unidade. A água deve sugerir ao poeta uma obrigação nova: a unidade de elemento (ibidem, p. 17).

Por meio das ideias elencadas acima, esse autor afirma que existem diversas possibilidades de ambientação do elemento água; neste caso, tem-se tanto a ideia objetiva quanto a ideia poética como indução para diversas obras artísticas. Ao propor uma realidade poética para a água, Bachelard amplia suas possibilidades. Pensando a partir de um contexto amazônico, as águas se apresentam de forma emblemática, seja por meio do clima, seja pelos rios enquanto trajeto. Como marcas que identificam este local, as águas são fundamentais para compreender não somente a paisagem, mas todo o valor simbólico que possuem. Como Moreira (1989) pontua, existe mais do que a observação de uma paisagem concreta:

É preciso navegar meses inteiros nessa bacia gigantesca para compreender até que ponto é extraordinário aí o predomínio da água sobre a terra. Esse labirinto líquido é bem mais um oceano de água doce, cortado e dividido pela terra, do que uma rede fluvial (Moreira, 1989, p. 64).

³ Sigla para Música Popular Brasileira.

No sentido de ambientação poética, as águas apresentam-se como componentes de um imaginário regional e denotam potência para a criação artística; as diversas formas da água foram o ponto de partida para a concepção do espetáculo *Chão de Águas*. Com duas temporadas (nos anos de 2015 e 2017), o espetáculo possuiu poucas alterações em sua estrutura, enfatizando as cenas, o trabalho corporal/vocal das intérpretes e uma narrativa que relacionasse as diversas formas da água com as canções apresentadas. Partindo de um relato de experiência, a perspectiva apresentada neste trabalho busca descrever e propor uma reflexão sobre a vocalidade cênica no espetáculo, considerando que se trata de um processo colaborativo.

A VOCALIDADE CÊNICA

Refletir sobre o conceito de vocalidade cênica requer algumas premissas, entre elas, a noção de que voz configura-se como uma extensão do corpo; o artista cênico compreende a voz enquanto registro de corporeidade: “a voz, como emanção do corpo, assume diferentes qualidades, revela o conteúdo orgânico das emoções e das experiências que habitam os compartimentos do corpo memória.” (Aleixo, 2004, p. 36). Em outros trabalhos, é possível perceber esta vocalidade como um prolongamento dos movimentos do corpo:

O movimento da ação vocal está intimamente conectado ao movimento do corpo. O corpo todo é um sistema integrado, seus aspectos físico-mental-emocional-energéticos estão envolvidos na emissão vocal. Na representação, a ação vocal, como movimento do texto e sons do ator, nasce da ação física, dos impulsos e intencionalidades do corpo na criação (Martins, 2006, p. 185).

Sendo a voz considerada um atributo sonoro do corpo, ela possui um espaço fundamental na elaboração de uma poética; neste sentido, a vocalidade cênica representa tanto um estudo de vozes quanto sua relação com os corpos femininos em cena. Todas as intérpretes do espetáculo *Chão de Águas* já possuíam alguma experiência prévia com canto/música, o trabalho colaborativo consistiu em adequar as extensões vocais individuais e coletivas de acordo com a poética construída com base nas induções – ideias de criação artística a partir do elemento água.

De acordo com Zumthor (2011), o que integra um intérprete que canta é a ação de sua voz. Esse autor define que o corpo que vocaliza traz a sua impressão sobre o canto por meio de suas percepções. Neste entendimento, a voz não se organiza unicamente como

componente da oralidade (fala), mas como um potencial comunicativo de outras narrativas sonoras.

Em seus estudos sobre a ação físico-vocal, o autor Jerzy Grotowski confirma que a organicidade que potencializa a ação está relacionada com “a capacidade de encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida, do potencial do corpo humano, de uma corrente quase biológica de impulsos” (Grotowski apud Burnier, 2001, p. 52). Outro autor de teatro, Eugênio Barba (1991), entende a voz como uma força que parte do corpo do ator e age sobre todo o organismo, permitindo que, assim, o ator ocupe os espaços:

[...] o corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavras e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço, reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade [...] na verdade, pode-se falar em ações vocais que provocam uma reação imediata naquele que é atingido (Barba, 1991, p. 79).

Se a voz pode ser considerada um movimento corporal, a ideia do espetáculo *Chão de Águas* foi metaforizar o canto e a cena enquanto elementos líquidos, buscando estados sensíveis e sensoriais que o elemento água provoca. O objetivo vocal do processo era encontrar ligações entre as vozes, os estados da água e as canções apresentadas. Formado por uma voz contralto⁴, duas vozes mezzo-soprano e uma voz soprano, o elenco buscou camadas vocais para exprimir o que cada cena pedia, não somente em termos de interpretação da letra, mas do sentido e do estado do elemento água. Enquanto processo, é possível perceber que tratou-se de uma forma de compreender o lugar/região de cada voz, por meio dos exercícios de respiração, da ideia das caixas ressonadoras – os espaços por onde se reverbera a voz falada e cantada –, dos ajustes entre tonalidades de cada música para cada voz e de onde as vozes precisavam se harmonizar para funcionar enquanto interpretação coletiva.

Em outro trabalho, semelhante na temática e no título (o espetáculo *Flor das Águas*), Martins (2014) descreve seu processo na direção e na relação com o elemento água em um contexto cênico: um processo de composição colaborativa de criação de partituras de ações físico-vocais-verbais juntamente com práticas de improvisação para a construção estética das cenas. Neste sentido, ambos os espetáculos se aproximam por também partirem de uma dramaturgia colaborativa, elaborada pelo próprio elenco.

⁴ Contralto, mezzo-soprano e soprano são terminologias da área da música clássica, e que no exercício do canto, correspondem ao tipo de alcance vocal feminino: vozes que alcançam as tonalidades graves, médias e agudas, respectivamente.

Na compreensão de um corpo-voz, ou seja, de um organismo que explora tanto as potencialidades corporais como vocais em um mesmo nível, torna-se importante perceber de quais modos o potencial vocal pode exercer força sobre o trabalho cênico. Godoy e Souza (2009) destacam que a voz é:

trabalhada como elemento fundamental da interpretação do ator com o objetivo de sensibilizar, de tocar, de atingir o espectador, independentemente da estética que se adote na concepção de um espetáculo [...] o estudo da voz, pelo ator, torna-se fundamental para que ele tenha maior domínio sobre suas potencialidades e possa explorar ao máximo o que seu corpo tem a lhe oferecer em termos de material compositivo (Godoy; Souza, 2009, p. 79).

Os trabalhos que mantêm a voz como principal foco de suas pesquisas compreendem o organismo em sua totalidade, não apenas nos aspectos técnicos vocais ou corporais, mas em uma integralidade que considera o movimento criador decorrente dos exercícios expressivos. Desta forma, o corpo atinge um grau de integralidade com sua oralidade, compreendendo a voz como parte deste processo:

A preparação vocal do ator não envolve somente os aspectos físicos da voz, pois flexionar os músculos vocais não basta para a arte de interpretar vocalmente. A arte do ator é uma arte de movimento corpóreo-vocal, assim também deve ser trabalhado o corpo-voz em movimento, na sua sensibilidade, na sua expressão criadora e imagística para a interpretação. De tal forma que os requisitos físicos devem estar agregados ao exercício das dimensões mental, energética e expressiva do ator, em sua totalidade (Martins, 2005, p. 03).

Na função de intérpretes-criadoras, foi possível estabelecer relações de proximidade com a voz enquanto material criativo e instância complementar ao trabalho corporal.

O ESPETÁCULO CHÃO DE ÁGUAS

Integrando o canto, a cena, a poesia e a projeção de imagens que remetessem às diversas formas da água, o espetáculo *Chão de Águas* se inicia com a composição *Nanã*, de Moacir Santos e Vinícius de Moraes. O compositor, ao explicitar sua letra, confirma: “Nanã é uma mistura de sons onomatopaicos e, ao mesmo tempo, o nome de uma divindade africana que pode ser a mãe de Nossa Senhora ou a deusa do mar, dependendo da religião” (Santos apud Severiano; Mello, 1998, p. 76). A ambientação trata da imagem onde se destaca a lama seca; um código metafórico para a água que ainda irá chegar. Além da preocupação com a performance vocal e corporal, o espetáculo se utiliza de vários recursos de imagem para compor o elemento água em sua estética.



Figura 1 - Cena inicial do espetáculo *Chão de Águas*. Foto: Fatinha Silva, 2015.

Esta noite quando eu vi Nanã
 Vi a minha deusa ao luar
 Toda noite eu olhei Nanã
 A coisa mais linda de se olhar
 Que felicidade achar enfim
 Essa deusa vinda só pra mim, Nanã
 E agora eu só sei dizer
 Toda minha vida é Nanã

Nesta noite dos delírios meus
 Vi nascer um novo amanhã
 Veio o dia com um novo sol
 Sol da luz que vem de Nanã
 Adorar Nanã é ser feliz
 Tenho a paz no amor
 E tudo o que eu quis
 E agora eu só sei dizer
 Toda a minha vida é Nanã
 É Nanã...⁵ (Santos, 1964)

Após a primeira cena, o espetáculo mantém a visualidade das sombras corporais, trazendo a figura da Lua, com a composição de Caetano Veloso (1975). Nesta cena foi trabalhado o contraste vocal entre as intérpretes, bem como o intervalo entre os versos cantados, para explorar camadas vocais, dando a intenção de um eco e representando as quatro fases da lua:

⁵ Santos, Moacir. *Nanã*. Álbum: Coisas, 1964.



Figura 1 - Lua, Lua. Foto: Fatinha Silva, 2015.

Lua, lua, lua, lua
 Por um momento meu canto contigo compactua
 E mesmo o vento canta-se
 Compacto no tempo
 Estanca
 Branca, branca, branca, branca
 A minha, nossa voz atua sendo silêncio
 Meu canto não tem nada a ver com a lua⁶ (Vieloso, 1975)

Compreendendo a parte I do espetáculo (Devoção), as composições *Naná*, *Lua Lua*, *A Flor e a Fonte* (poema de autoria de Vicente de Carvalho) e *Correnteza* (de Tom Jobim) propõem uma estrutura narrativa que costura esta ideia da água barrenta, que se move com as fases da lua, circunda por uma fonte e deságua no meio de um rio:

Chorava a flor, e gemia,
 Branca, branca de terror,
 E a fonte, sonora e fria,
 Rolava, levando a flor.

Adeus, sombra das ramadas,
 Cantigas do rouxinol;
 Ai, festa das madrugada,
 Doçuras do pôr do sol;

⁶ VELOSO, Caetano. *Lua, Lua*. Álbum: Jóia. LP 6349132. Philips, 1975. Faixa 5.

Carícia das brisas leves
 Que abrem rasgões de luar...
 Fonte, fonte, não me leves,
 Não me leves para o mar!...

As correntezas da vida
 E os restos do meu amor
 Resvalam numa descida
 Como a da fonte e da flor⁷ (Carvalho, 1923).

A correnteza do rio
 Vai levando aquela flor
 O meu bem já está dormindo
 Zombando do meu amor

Na barranceira do rio
 O ingá se debruçou
 E a fruta que era madura
 A correnteza levou, a correnteza levou

E choveu uma semana
 E eu não vi o meu amor
 O barro ficou marcado
 Aonde a boiada passou

Depois da chuva passada
 Céu azul se apresentou
 Lá à beira da estrada
 Vem vindo o meu amor

A correnteza do rio
 Vai levando aquela flor
 E eu adormeci sorrindo
 Sonhando com o nosso amor⁸ (Jobim; Bonfá, 1976).

Existe um código estético/imagético para designar o percurso do elemento água, não somente na temática, mas nas proposições estéticas do espetáculo. Na segunda parte, intitulada *Corpo e Tempestade*, há a inserção de um poema de autoria de uma das integrantes do elenco. Com uma dramaturgia coletiva, as intérpretes poderiam trazer poemas seus ou composições, a única premissa era que tivessem como temática o elemento água. O poema *À Fundo* trazia a ideia do afogamento, e a voz da intérprete trabalhava esta ideia, não somente na visualidade da cena – com o plástico compondo, enquanto elemento cênico, uma representação concreta do que seria a maré alta –, mas com a voz ofegante, composta pela técnica de respiração diafragmática em intervalos curtos e velocidade crescente, para atingir o estado cênico esperado.

⁷ CARVALHO, Vicente de. *A Flor e a Fonte*. Rosa, rosa de amor... poemas, 1923.

⁸ JOBIM, Antônio Carlos; BONFÁ, Luiz. *Correnteza*. Álbum: Urubu. Warner Music, 1976. Faixa 3.

Me afogo.
 Em pensamentos, lembranças, sonhos e falhas.
 Em mistérios, corpos, olhos e bocas.
 Afundo como quem procura o desconhecido, e o alcança.
 Alcanço sentimentos profundos, o corpo desce ao nível do mar.
 Ao nível no qual falta o ar.

Todos os dias e noites, estou à deriva. Estamos.
 A níveis de profundidades, somos corpos submersos
 imersos, dispersos
 mergulhando em destino incerto
 de vida e morte, amor e corrosão.

Da apnéia em que vivemos,
 somos seres sufocantes, sufocados
 no mar vital de incertezas.

Mesmo assim
 quando me afogo, afundo
 quando me afogo, me afago⁹

Este estado de apneia do corpo-voz demonstra um nível de vocalidade que o corpo pode assumir, através da corporeidade, como Aleixo (2004) confirma:

Neste contexto, corporeidade é a voz na sua condição física - ossos, músculos, órgãos, vísceras - essência que determina seu mecanismo de produção. E também, quando relacionada com a experiência poética, uma ocorrência que transita por campos abrangentes percorrendo fronteiras do corpo, da emoção, da cultura e da estética (Aleixo, 2004, p. 32, ênfases do autor).

A cena do afogamento é seguida pelo prolongamento do estado corporal e de uma voz que detona o momento do cansaço, e precede uma cena na qual o corpo assume a forma de tempestade, por meio de uma adaptação do texto da poetisa Wanda Monteiro¹⁰:

há tanta areia dentro de mim
 há esse sal cristalizando meus músculos
 um mar ondula em meu corpo
 seu exílio
 ressaca contida de minhas marés
 mas há um canto de liberdade no voo de gaivotas
 rasgando o céu de minha boca
 o mar ouve esse canto
 e me vem à garganta
 subindo
 crescendo
 até transbordar¹¹

⁹ Poema de autoria de uma das atrizes do espetáculo, inserido na construção da dramaturgia colaborativa.

¹⁰ Poetisa, escritora e cantora nascida às margens do Rio Amazonas, no estado do Pará. Autora de ensaios, poemas, contos e romances, publicando seu trabalho em revistas literárias, sites, portais e em seu blog: www.caleidoscopiodpalavras.blogspot.com.

¹¹ MONTEIRO, Wanda. *Do Mar*. Disponível em: <<https://cidadeverde.com/janelasemrotacao/81816/wanda-monteiro-poemas>> Acesso em 10 abr 2020.



Figuras 2 e 4 - Cena “À Fundo” e cena apresentada com o texto adaptado da poetisa Wanda Monteiro. Fotos: Rogério Folha, 2015.

Na terceira parte do espetáculo (Lamento), ocorre um distanciamento destas quatro intérpretes, tomando a água como um elemento aversivo. Considerado o clímax do espetáculo, neste momento, uma cena em grupo retorna, com a chamada do vento. “Vamos chamar o vento”¹² traz as intérpretes reproduzindo camadas vocais a partir de seus registros, emulando a repetição de vocalizes e assobios, em que o vento surge como metáfora para essas

¹² Trecho da composição *O Vento*, de Dorival Caymmi.

vozes que ecoam e se atravessam a cada tonalidade, criando uma camada de ressonância. Aleixo (2007) considera que a vocalidade poética divide-se em três dimensões:

a voz integrada ao corpo se manifesta como movimento, como interação e vida. As implicações sensíveis e sensoriais desta manifestação sonora do corpo podem ser observadas e, posteriormente, evidentes e potencializadas. Podemos considerar que, no âmbito da vocalidade poética, a voz se manifesta em três dimensões fundamentais sendo: sensível, dinâmica e poética (Aleixo, 2007, p. 37).

Para esse autor, as três dimensões se interligam para a elaboração de uma vocalidade, ou seja, observa-se um trabalho que potencializa as vozes em conjunto e de que forma estas vozes se compõem para chegar aos seus espectadores.



Figura 5 - “Vamos Chamar o Vento”. Cena da terceira parte do espetáculo *Chão de Águas*. Foto: Rogério Folha, 2015.

A dimensão dinâmica da voz pode ser abordada como movimento corporal sonoro, pois a dimensão dinâmica é presença, intervenção e espaço. [...] a voz como ação e movimento que atua no espaço perceptivo, permitindo instaurar relações poéticas intercorpóreas. Assim, compreendemos a dimensão poética como sendo a voz em relação, em contato, em intercâmbio. Como fala, linguagem, mediação, alteridade e sinestesia. E a intervocalidade corpóreo-sinestésica entre atuante e o público (Aleixo, 2016, p. 38).

Ao registrar a ideia do vento, as intérpretes se colocam em um lugar de compreender como esse elemento atravessa seus corpos-vozes, elaborando camadas de intenções para o estado vocal que se firma, trazendo não somente a palavra, mas o eco, o ruído, o silêncio, entre outros fenômenos vocais, sendo este um dos meios pelos quais a vocalidade cênica se apresenta no processo. Martins (2008) exemplifica estas nuances:

É na vocalidade que está a força energética da palavra. As palavras carregam as vibrações que o som cria. É na voz, e pela voz que se articulam os possíveis significados das palavras [...] assim, a entonação da voz, a maneira de pronunciar a palavra, modifica a sua significação. Através da voz, o ator movimenta a palavra em cena, com sonoridades de melodias, tons, intensidades, ritmos e ressonâncias (Martins, 2008, p. 127).

Nas composições *A Jangada Voltou Só* e *Cantiga da Noiva* (ambas de Dorival Caymmi), as intérpretes exploraram uma composição vocal com intenção de partida: os gritos eram entoados pelo quarteto em meio à cena de uma tempestade. A letra da música remete a uma despedida, na qual não há previsão de retorno. O desafio destas músicas/cenas era manter a qualidade vocal e a potência na mesma intenção da voz gritada e chorada, por tratar-se de um lamento.

A jangada saiu
Com Chico Ferreira e Bento
A jangada voltou só
Com certeza foi lá fora,
Num pé de vento
A jangada voltou só...

Chico era o boi do rancho
Nas festa de Natá
Não se ensaiava o rancho
Sem com Chico se contém
E agora que não tem Chico
Que graça é que pode ter
Se Chico foi na jangada...
E a jangada voltou só...

A jangada saiu
Com Chico Ferreira e Bento
A jangada voltou só
Com certeza foi lá fora,
Num pé de vento
A jangada voltou só...

Bento cantando modas
Muita figura fez
Bento tinha bom peito
E pra cantar não tinha vez
As moça de Jaguaripe
Choraram de fazer dó
Seu Bento foi na jangada
E a jangada voltou só¹³ (Caymmi, 1954).

¹³ CAYMMI, Dorival. *A Jangada Voltou Só*. Álbum: Canções Praieiras. Odeon, 1954.



Figura 6 - "A Jangada Voltou Só", cena interpretada por Cristina Kahwage no espetáculo *Chão de Águas*. Foto: Rogério Folha, 2015.

É tão triste ver partir
Alguém que a gente quer
Com tanto amor
E suportar a agonia

De esperar voltar...
Viver olhando o céu e o mar
A incerteza a torturar
A gente fica só, tão só...¹⁴ (Caymmi, 1957)

¹⁴ CAYMMI, Dorival. *Cantiga da Noiva*. Álbum: Caymmi e o Mar. Odeon, 1957.



Figura 7 - Cena "Cantiga da Noiva". Foto: Rogério Folha, 2015.

Na quarta e última parte, Despedida – ou A água que leva, as atuantes buscam estabelecer um diálogo com vozes divididas, como na composição Sol Negro, que em sua estrutura possui os vocais divididos entre suas intérpretes Gal Costa e Maria Bethânia. Para isto, houve um contraste entre uma voz grave criando camadas com a voz mais aguda.

Na minha voz trago a noite e o mar
O meu canto é a luz de um sol negro em dor
É o amor que morreu na noite do mar

Valha Nossa Senhora
Há quanto tempo ele foi-se embora
Para bem longe, pra além do mar
Para além dos braços de Iemanjá
Adeus, adeus...¹⁵

A última cena é a interpretação do *Canto de Iemanjá*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, em que as intérpretes retornam à ideia de divindade das águas. Alternando entre cenas solas e as performances em grupo, o espetáculo finaliza com a ode à Iemanjá, orixá cultuada nos ritos de candomblé e umbanda como a senhora das águas. Assim como na primeira cena, dedicada a Nanã, a cena final costura uma dramaturgia textual e sonora de forma cíclica, evidenciando a água como elemento vital, não só para a natureza e suas

¹⁵ BETHÂNIA, Maria; COSTA, Gal. *Sol Negro*. Álbum: Caetano, Gal, Gil & Bethânia, 1968. Faixa: 6.

simbologias, mas pela identificação do elemento com o feminino. Neste momento, as quatro intérpretes reproduzem corporalmente e vocalmente o eco dos cantos entoados nos rituais religiosos, finalizando com um coro à *cappella* e enfatizando a presença feminina como condutora destas vozes líquidas. A ideia de se utilizar a expressão Vozes Líquidas no título deste trabalho aparece como meio de compreender em qual – ou quais – formas as vozes das quatro intérpretes assumem esse estado de materialização, tanto das águas amazônicas, quanto do simbolismo referente às águas pelas composições da mpb e pela cultura popular brasileira:

Vem do luar no céu
Vem do luar no mar
Coberto de flor, meu bem
De Iemanjá
De Iemanjá a cantar o amor
E a se mirar na lua
Triste no céu, meu bem
Triste no mar
Mais do fim, do mar
Bem mais além
Do que o fim do mar
Bem mais além...¹⁶

Na cena de encerramento, evidencia-se a importância de um processo em que as noções vocais e corporais estejam em consonância com o texto apresentado e com os indutores propostos; a água assume diversas formas e funcionalidades, recriando seu próprio imaginário poético. Martins (2008) ratifica estas relações:

A relação entre o movimento do corpo e a palavra revela-se em sensações e imagens, à proporção que seu sentido é desvelado corporalmente, via os sentidos do corpo. Assim, a apropriação do texto, a partir da prática corpórea, parte da ampliação perceptiva da consciência, de como as palavras ressoam no corpo, quais sensações enérgicas elas geram, em termos de frequências vibratórias, intenções, ritmos, energias, pela maneira como esta se manifesta no corpo, pelos locais que vibra, pela raiz de onde partem seus impulsos, pelo estado da respiração, pelo modo como se manifestam na musculatura, as intenções, pela maneira como ocorre a dinamização de suas energias associadas aos objetivos e circunstâncias do texto cênico proposto. Os movimentos, trajetos, fluxos dos sons no corpo criam atmosferas sonoras para as palavras [...] Para a composição da palavra via a dramaturgia do corpo, escutar as palavras pelo corpo, pela vibração dentro de si, abre espaços para a sensibilidade que emana das palavras, para a percepção de sua dimensão sensível, vibratória, poética. A poesia contida em cada palavra está no espaço que ocorre entre os sons e os silêncios, entre a vibração e a sensação, entre a comunicação e a troca energética. Eis a ação vocal (Martins, 2008, p. 128).

¹⁶ POWELL, Baden; MORAES, Vinícius de. *Canto de Iemanjá*. Álbum: Os Afro-sambas, 1966. Faixa: 4.

Assim, a vocalidade pode ser considerada um fator que surge do encontro da voz com os movimentos corporais, compreendendo ambos como elementos integrantes, não somente para o contexto cênico de um modo geral, mas para um espetáculo híbrido como o *Chão de Águas*, que comporta a música, a poesia e a cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto artista-pesquisadora, percebi a predominância do elemento água em diversas temáticas artísticas distintas, sejam elas de cunho musical ou teatral. Em meu percurso individual de criação, o espetáculo *Chão das Águas* constitui primeira parte da chamada Trilogia da Travessia, uma tríade de trabalhos cênicos que envolve mais dois trabalhos: *À Sombra das Travessias* (2017) e *Fluviorgânica* (2019). Perceber a dimensão poética de um espetáculo como o *Chão de Águas* e ter participado não somente como intérprete, mas como propositora de uma dramaturgia colaborativa, foi fundamental para compreender as funções das vozes no processo. O espetáculo foi apresentado em dois grandes teatros da cidade de Belém/PA: Teatro Margarida Schivasappa (2015) e Teatro Experimental Waldemar Henrique (2017). Ambos possibilitaram pouca alteração do roteiro cênico, mantendo a estrutura dramática original e o mesmo repertório de canções.

Por tratar-se de um espetáculo feminino, não somente em sua direção e elenco, mas em toda a sua temática, foi estabelecido um processo de trabalho que desenvolvesse as potencialidades vocais de cada intérprete. A dimensão da vocalidade foi explorada em todo o espetáculo: elaborando o corpo-voz como instância de composição cênica individual e coletiva. A presença de uma cantora na direção geral possibilitou conhecimentos técnicos acerca de um melhor uso da voz, não somente no espaço do palco, mas em todas as etapas que precederam o espetáculo. Este trabalho reafirma a importância da vocalidade cênica na construção de um trabalho cheio de nuances e estados líquidos, como foi o *Chão de Águas*.

Referências

- ALEIXO, Fernando Manoel. **Corpo-Voz: Revisitando temas, revisando conceitos**. Paco Editorial, 2016.
- ALEIXO, Fernando Manoel. **Corporeidade da voz: voz do ator**. Campinas: Editora Komedí, 2007.
- ALEIXO, Fernando Manoel. **Corporeidade da voz: estudo da vocalidade poética**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Hucitec; Campinas Unicamp, 1991.
- BERSELLI, Marcia et al. Processo colaborativo e a busca pela horizontalidade das relações entre as funções da cena: procedimentos, práticas e estratégias de criação. *Conceição/Conception*, v. 7, n. 2, p. 90-115, 2018.
- BETHÂNIA, Maria; COSTA, Gal. **Sol Negro. Álbum: Caetano, Gal, Gil & Bethânia**, 1968.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator - da técnica à representação**. São Paulo: Unicamp, 2001.
- CARVALHO, Vicente de. **A Flor e a Fonte**. Rosa, rosa de amor... poemas, 1923.
- CAYMMI, Dorival. **Cantiga da Noiva**. Álbum: Caymmi e o Mar. Odeon, 1957.
- CAYMMI, Dorival. **A Jangada Voltou Só**. Álbum: Canções Praieiras. Odeon, 1954.
- GODOY, Dalva Maria Alves; SOUZA, Daniela Taiz de. **Do ator ao espectador: a voz que toca**. *DA Pesquisa*, v. 4, n. 6, p. 072-079, 2009.
- JOBIM, Antônio Carlos; BONFÁ, Luiz. **Correnteza**. Álbum: Urubu. Warner Music, 1976. Faixa 3.
- MARTINS, Janaína Träsel. **Processo Compositivo da Vocalidade Poética na Dança-Teatro Flor das Águas**. Cena, n. 16, 2014.
- MARTINS, Janaína Träsel. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator**. 2008.
- MARTINS, Janaína Träsel. **Processo de criação e composição de ações vocais do ator: relato de uma experiência cênica**. In: RABETTI, Maria de Lourdes (org.). *Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Tema: Os trabalhos e os dias das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

MARTINS, Janaína Tressel. **Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugenio Barba**. Guberfain JC (organizadora). Voz em Cena. Rio de Janeiro: Revinter, v. 2, p. 33-53, 2005.

MONTEIRO, Wanda. **Do Mar**. Disponível em: <https://cidadeverde.com/janelasemrotacao/81816/wanda-monteiro-poemas> Acesso em 10 abr 2020.

MOREIRA, Eidorfe. **Obras Reunidas** – volume 1. Belém: Editora Cejup, 1989.

POWELL, Baden; MORAES, Vinícius de. **Canto de Iemanjá**. Álbum: Os Afro-sambas, 1966. Faixa: 4.

SANTOS, Moacir. **Nanã**. Álbum: Coisas, 1964.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**, v. 85, p. 1958-1985, 1998.

VELOSO, Caetano. **Lua, Lua**. Álbum: Jóia. LP 6349132. Philips, 1975.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Artigo recebido em 01/03/2021 e aprovado em 27/05/2021.

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

ⁱ Roseany Karimme Silva Fonseca - Karimme Silva. Paraense. Artista-pesquisadora. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES/UFPA, na linha de pesquisa de Poéticas e Processos de Atuação em Artes (2021). Autora selecionada pelo Edital 'Trama das Águas' de literatura feminina paraense, na categoria Prosa (2020). Pesquisadora vinculada à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas / ABRACE desde o ano de 2019. Artesã de cena, palavra e som, transitando entre linguagens cênicas/literárias/musicais. Possui experiência na área de Artes com ênfase em Teatro, Dramaturgia, Encenação e Processos de Criação e experiência na área de Psicologia, com ênfase em Psicologia Escolar, Psicopedagogia e Desenvolvimento Humano. Integrante do grupo de pesquisa ConversAÇÕES: Filosofia, Educação e Arte e do grupo de estudos Transitar, ambos coordenados pela Prof^a Dr^a Maria dos Remédios de Brito. rose.karimme@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5403041923331848>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2718-1131>

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



Uji - O Bom da Roda: vocalidade, encontros e contaminações entre Samba de Roda e Mímesis Corpórea

Eduardo Conegundes de Souzaⁱ

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, São Carlos/SP, Brasilⁱⁱ

Resumo - *Uji - O Bom da Roda: vocalidade, encontros e contaminações entre Samba de Roda e Mímesis Corpórea*

Uji - O Bom da Roda nasce de procedimentos artísticos - práticos e conceituais - constitutivos de um território de encontros e contaminações entre música, corpo, vocalidade, cena e dramaturgia de ator. A pesquisa de doutorado em Artes da Cena e a composição do espetáculo trataram de construir e, ao mesmo tempo, cartografar um processo compositivo dentro do qual experiências vividas como músico e pesquisador se uniram à Mímesis Corpórea para uma ampliação das possibilidades expressivas e poéticas. O território habitado pela pesquisa foi o da roda de samba em suas múltiplas dimensões - música, corporalidade, sabores, imagens, saberes e afetos - corpos em relação, *existência tempo - Uji*.

Palavras-chave: Mímesis Corpórea. Samba. Corporalidade. Vocalidade. Cartografia.

Abstract - *Uji - O Bom da Roda: vocality, encounters and contamination between Samba de Roda and Mímesis Corpórea*

Uji - O Bom da Roda is born of artistic - practical and conceptual - procedures that constitute a territory of encounters and contamination among music, body, vocality, scene and actor dramaturgy. The research intended to construct and, at the same time, to map a compositional process within which experiences lived as a musician and researcher joined Mímesis Corpórea for an expansion of expressive and poetic possibilities. The territory inhabited by the research was the *roda de samba* in its multiple dimensions - music, corporeality, flavors, images, knowledge and affections - bodies in relation, existence-time - *Uji*.

Keywords: Mímesis Corpórea. Samba. Vocality. Corporeality. Cartography.

Resumen - *Uji - O Bom da Roda: vocalidad, encuentros y contaminación entre Samba de Roda y Mímesis Corpórea*

Uji - O Bom da Roda nace de procedimientos artísticos - prácticos y conceptuales - constituyendo un territorio de encuentros y contaminación entre la música, el cuerpo, la vocación, la escena y la dramaturgia del actor. La investigación doctoral en Artes Escénicas y la composición de la muestra intentaron construir y, al mismo tiempo, mapear un proceso compositivo dentro del cual las experiencias vividas como músico e investigador se unieron a la Mímesis Corpórea para una expansión de posibilidades expresivas y poéticas. El territorio habitado por la investigación fue el *roda de samba* en sus múltiples dimensiones - música, corporalidad, sabores, imágenes, saberes y afectos - cuerpos en relación, existencia-tempo - *Uji*.

Palabras clave: Mímesis Corpórea. Samba. Corporalidad. Vocalidad. Cartografía.

Da oralidade à corporalidade

Corpos em roda, movimentos, gestos, sons, vocalidades, palavras, pulsações, memórias... um só corpo em fluxo expressivo. A roda a que me refiro como território habitado durante a pesquisa de doutorado em artes da cena é a roda do samba, manifestação cultural e artística coletiva que tem suas forças compositivas formadas ao longo de um processo histórico de entrecruzamentos de culturas e matérias expressivas da diáspora africana. Como músico, amante e aprendiz do samba, principalmente a partir da participação como membro fundador do Núcleo Cultural Cupinzeiro¹, a roda vem abarcando muito de minha atuação artística, de pesquisa e criação. Compreendendo a indissociabilidade dessa relação anterior com o processo de pesquisa ora apresentado, procuro abordar aqui procedimentos específicos produtores do que posso considerar como uma reentrada nesse território já habitado, reentrada esta capaz de promover uma escuta para além da música, para além da oralidade enquanto procedimento de acesso à memória e transmissão do vivido, oralidade esta tida como uma das fontes primárias de minhas vivências e pesquisas anteriores. Esse reencontro produziu novas relações, deslocamentos de percepção e propiciou a realização de procedimentos técnicos e criativos que culminaram na construção dramatúrgica e montagem do espetáculo cênico e musical intitulado “Uji - O Bom da Roda”.

Embora a narrativa aqui apresentada faça referências ao espetáculo realizado como uma das culminâncias da pesquisa, o presente relato não tem o intuito de apresentá-lo em sua estrutura cênica e dramatúrgica. Esse artigo foca na apresentação da abordagem metodológica a partir da qual se pôde produzir relações entre cena e música, vocalidades e corporalidades articuladas por meio da Mímesis Corpórea. Inicialmente, a Mímesis² pode ser entendida como procedimento de tecnificação de ações físicas e de criação de uma dramaturgia construída a partir do corpo no encadeamento de suas ações. A Mímesis Corpórea foi criada pelo fundador do LUME Teatro³ e desenvolvida ao longo da trajetória deste núcleo de pesquisas teatrais. A Mímesis será melhor definida e contextualizada ao longo do texto.

Como mencionado inicialmente, embora a experiência de imersão na roda de samba realizada como músico já me mostrasse a multiplicidade de matérias expressivas colocadas

¹ Núcleo artístico e de pesquisa do samba sediado na cidade de Campinas SP, fundado em junho de 2001.

² Ao longo do texto usarei o termo Mímesis iniciando com letra maiúscula para me referir abreviadamente à Mímesis Corpórea.

³ Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da UNICAMP fundado em 1985.

em relação no decurso do acontecimento estético - roda de samba, minhas primeiras incursões como pesquisador acadêmico no interior desse território ocorreram durante o mestrado em educação e estiveram focadas na análise sociológica do samba e na leitura dos processos de organização de grupos específicos e de seus modos de fazer cultura e produzir encontros para cantar, manter e recriar as práticas do samba em roda. Portanto, esse tipo de leitura e análise, se dava tendo como base: por um lado o samba, seu conteúdo musical e poético referenciados ao processo de permanência e manutenção dessa manifestação ao longo do tempo histórico e; por outro, buscando acessar a memória e compreender os sentidos atribuídos a essa prática cultural por meio da coleta de depoimentos orais e de falas proferidas por seus praticantes no próprio contexto da roda de samba. A oralidade, portanto, era considerada e incorporada ao processo de pesquisa a partir do seu potencial de recuperação, compartilhamento e recriação da memória tendo como base os conteúdos transmitidos pela fala.

Ao acessar o resultado desse tipo de pesquisa não se pode ver os corpos que falam, que cantam, como se expressam e, portanto, não se pode acessar o discurso poético que os corpos carregam para tudo aquilo que vocalizam. Por isso, o processo de criação realizado no percurso da pesquisa de doutorado que passo a apresentar agora, buscou lançar um olhar para a corporalidade tomando esse termo como um modo expandido de pensar a oralidade, afinal, não pode haver oralidade, canto, vocalidade sem corpo. A partir daqui, se deu a possibilidade de uma nova entrada no território anteriormente habitado, nele o conhecido passou a se mostrar novo e o procedimento de coleta e acesso a depoimentos orais passou a estar relacionado com a presença enquanto ampliação do campo afetivo, ou seja, ampliação dos pontos de contato e relação entre os corpos que se expandem para a composição de um corpo coletivo, o corpo-roda de samba.

É importante destacar que a ideia de corporalidade aqui articulada engloba o conceito de vocalidade que, a partir de Zumthor (2007, 2010), relaciona voz, corpo e linguagem, colocados em jogo no decurso do próprio acontecimento estético e performativo da roda de samba. A corporalidade, portanto, considera o corpo histórico para além de sua materialidade, abarca as práticas sociais, expressivas e as técnicas corporais, sejam elas laborais, expressivas ou poéticas.

Ao olharmos para a corporalidade a partir das abordagens antropológicas trazidas por Maluf (2001) para a pesquisa e criação aqui abordadas, penso o corpo como sujeito ou como a

própria base existencial da cultura. Ou seja, há aqui a ideia da experiência cultural como corporificada (*embodied*) e, portanto, como produtora das “técnicas corporais” assim nomeadas e consideradas por Marcel Mauss (1974) como “ato social total”, ou seja, como um fenômeno que abarca múltiplas dimensões da experiência social e individual, incluindo as dimensões: psicológica, social, além da biológica. Conforme nos apresentam Soares, Kaneko & Gleyse (2015), na genealogia do termo corporalidade se localiza o “corposujeito histórico que traz em sua essência a carne, materialidade concreta, e o verbo, a impressão da cultura com seus símbolos e imaginário”. (p. 74). Reiterando a indissociabilidade entre corporalidade e vocalidade, estas se tornam expressões das múltiplas dimensões da experiência cultural e assim busquei considerar ao longo do processo de pesquisa e criação de “Uji - O Bom da Roda”.

A roda enquanto território afetivo - aspectos metodológicos

A partir de um olhar cartográfico para o campo da pesquisa enquanto território de encontros e relações, apresento agora a base a partir da qual os elementos expressivos da roda passaram a constituir e compor o próprio território de criação ao longo da pesquisa. Por isso passo a me remeter à cartografia enquanto ato de experienciar a cultura e assim fazer o estudo das “relações de forças que compõem um campo específico de experiências” (Farina, 2008, p.9).

Como base metodológica, busquei constituir uma noção ético-compositiva que pudesse compreender a própria pesquisa enquanto produtora de relações, enquanto produtora de variações de forças que pudessem ser vividas e, portanto, cartografadas para a formação e compreensão do território de pesquisa. Com base na Ética de Spinoza (2009), os encontros produtores de um território, ou de um corpo coletivo como o filósofo propõe, produzem uma determinada composição de forças definidas pelos afetos - *affectus*. Assim, os encontros ao produzirem um campo afetivo, produzem um conjunto de forças que ligam e atravessam todas as partes colocadas em relação. Essas forças podem gerar o aumento ou diminuição da potência de agir e de existir das partes envolvidas para a formação do corpo em composição com o próprio encontro. Em termos cartográficos, podemos pensar que o pesquisador ao estar aberto para as relações, cria o seu próprio campo de observação e o

observa em meio ao processo afetivo e compositivo. Nessas relações, as noções de sujeito e objeto são abandonadas enquanto entidades separadas. Num sentido amplo, a pesquisa e o pesquisador se definem em composição, o território não é meramente observável de fora, nem tem suas forças encerradas no tempo da pesquisa, ele está em composição com a própria vida daqueles que o habitam e, portanto, não pode antecipar uma configuração pré definida ou tida como final. Aqui a metodologia se apresenta como uma cartografia do processo de formação do território e para isso considera as forças que o compõem. Portanto, pode haver nesse processo, um critério ético-compositivo questionador de quais dessas forças aumentam a capacidade de agir e de existir de todas as partes em relação. Ao adotar tal critério ético-compositivo se busca cartografar as forças produtoras de alegria. Na concepção de Spinoza (2009) a alegria é o resultado dos encontros capazes de gerar a potencialização da vida de todas as partes envolvidas para a formação do território.

Por isso se faz necessário entendermos o território da pesquisa não como mero lugar topográfico no qual as ações e expressões ocorrem no processo da pesquisa. Conforme Deleuze e Guattari, (1996) os territórios são constituídos ao mesmo tempo em que são produzidas as ações em seu interior, criando configurações, sentidos e composições próprias. Ao pensarmos no processo artístico aqui abordado, podemos compreender que as matérias expressivas ao mesmo tempo em que produzem o território, são produzidas em seu interior. Para Ferracini:

[...] esses processos de territorialização são a base ou o solo da arte: de qualquer coisa produzir uma matéria de expressão, num movimento do qual emergem marcas e assinaturas que não são constitutivas de um sujeito, mas de uma morada e de um estilo (Ferracini, 2014, p. 117).

A proposta de pesquisa e criação aqui apresentada, buscou a potencialização dos modos de agir e existir tendo como base o encontro com matérias de expressão formadoras do território roda de samba me levando a percorrer trilhas que se abriram para o conhecimento poético e, portanto, vivido e acessado de modo não linear. Esse trajeto se faz numa relação constante de afetar e ser afetado no interior do próprio território existencial.

A roda como acontecimento estético e seu campo de forças

Agora passo efetivamente a apresentar as principais forças compositivas encontradas no interior da roda e também aquelas que convidei para habitar comigo este território. No conjunto desses encontros, as intersecções de forças foram cartografadas e agora podem ser apresentadas como formadoras do processo criativo do espetáculo “*Uji - O Bom da Roda*” com ênfase nos aspectos vocais que apresentarei mais adiante.

Plena de afetos, a roda condensa, turbilhona matérias expressivas e as expande em uma dinâmica de criação e recriação estética, de compartilhamento e coletivização da memória. No Samba de Roda da Bahia, um dos focos afetivos da pesquisa, os sons dos instrumentos percussivos, plasmados por mãos sacerdotais ainda em território africano, embalam vozes que buscam a ancestralidade como caminho de reconhecimento de sua presença e expressividade em fluxo, possibilidade de experienciar a existência enquanto acontecimento dado no tempo não linear da própria experiência. Faço aqui um paralelo com a filosofia oriental e, mais especificamente, com o olhar do fundador do Budismo Soto Zen, mestre Dogen Zenji (1200 - 1253). Dessa visão ligada às práticas contemplativas encontro a possibilidade de ver o acontecimento ritual e estético da roda de samba numa aproximação com aquilo que Mestre Dogen sintetiza através do termo *Uji* - existência tempo - o tempo (*ji*) já é existência (*u*) e toda a existência (*u*) é tempo (*ji*) (ZENJI, 1988). A roda de samba, portanto, passa a ser vivida na sua duração indivisível, enquanto acontecimento estético, presencial e na sua multidimensionalidade expressiva.

De modo complementar à visão apresentada anteriormente, na perspectiva de uma fenomenologia do ato perceptivo, Bergson (2006), nos propõe pensarmos no tempo da experiência como tempo absoluto, como duração indivisível. Podemos pensar nas manifestações da cultura popular, na música, na performance e no teatro, como formas de manifestações que acontecem no fluxo indivisível do tempo. Nesse contexto, a presença se torna um modo de atuação indissociável da duração em fluxo, a presença se torna a abertura perceptiva para o estabelecimento de relações dadas no interior do fluxo experiencial. Embora o tempo da experiência decorra em sua estruturação cronológica, a percepção do fluxo é a conexão com um contínuo em que passado presente e futuro não se separam. Por isso, proponho pensarmos que o ritual e a performance com a roda de samba estabelece um fluxo e uma fluência fundamentalmente ligados à presença, à existência tempo - *Uji*, ao corpo

vivo que se manifesta, e que, ao estabelecer relações potentes com outros corpos, estabelece presença e constitui a manifestação cultural e o acontecimento estético em si.

Do espetáculo e do trabalho com a Mimesis Corpórea trago a fala de Seu Zé de Lelinha, violeiro do Recôncavo Baiano que me atravessa em cena trazendo a síntese daquilo que me levou a pensar no “Bom da Roda”, contribuindo efetivamente para as reflexões acerca da presença no território da pesquisa. Zé de Lelinha ao terminar de pontear uma Chula em sua viola de machete diz de sua experiência:

*“Quando eu tô tocando o meu negocinho aqui, aquilo pra mim eu não tô me lembrando de nada ruim e nem de bem. Eu só tô me lembrando disso. Eu só tô com meu sentido aqui ôh”.*⁴



Personagem - Sambador de “*Uji - O Bom da Roda*” inspirado em Seu Zé de Lelinha, Mestre João do Boi, Mestre Nelito, Mestre Paião e Mestre Domingos Preto.

Na ida ao Recôncavo, a vitalidade das senhoras e senhores sambadores na relação com a roda do samba, me levavam ao encontro com um universo sensível e poético que passei a relacionar à potência de alegria, e portanto, àquilo que comecei a tatear como o bom da roda.

⁴ Trecho do depoimento de Seu Zé de Lelinha, extraído do documentário: “Samba de roda do Recôncavo Baiano”. Direção Josias Pires e Diana Svintiskas. 2011. Esse depoimento faz parte da composição de uma das cenas do espetáculo em que a figura do “Sambador” é trazida à cena como uma matriz composta de múltiplas referências corporais, textuais e musicais cartografadas ao longo da pesquisa.

Que afetos a roda produz? Que sentidos o samba traz para a vida daqueles que têm suas trajetórias perpassadas por essa manifestação, por esse modo de convívio comunitário? Como a roda atua na criação do espaço-tempo de celebração, criação e compartilhamento do sensível? Essas foram questões condutoras para a coleta de materiais, bem como para a costura das ações, textos e canções formadoras da dramaturgia de “Uji - O Bom da Roda”.

Com o eco dessas questões, o território me levou ao encontro de corporeidades femininas como a de Dona Dalva Damiana de Freitas, sambadeira e compositora nascida em 1927 com quem tive contato durante a ida à cidade de Cachoeira - Recôncavo da Bahia.

*“Lhe digo eu tô com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicar do samba acho que eu fico boa, eu sambo... pareço uma menina de quinze anos” (Risos...).*⁵



Personagem - Sambadeira, inspirada em D. Dalva Damiana e D. Aurinda do prato

⁵ Trecho do depoimento de D. Dalva Damiana, extraído do documentário: “Samba de roda do Recôncavo Baiano”. Direção Josias Pires e Diana Svintiskas. 2011.

Essa mesma relação afetiva e expressiva relacionada ao aumento da força vital, pode observar em campo com a presença dos corpos em roda, com a dança, o canto, com as conversas informais e depoimentos acessados⁶. Há nesses sambadores e sambadoras um desejo expresso de continuar sambando, de continuar conectado a esse campo de forças coletivo. No mesmo sentido a sambadeira canta acompanhada pelo seu pratinho:

*“Me deixa, me deixa
Me deixa eu sambar
Por Nossa Senhora me deixa”*

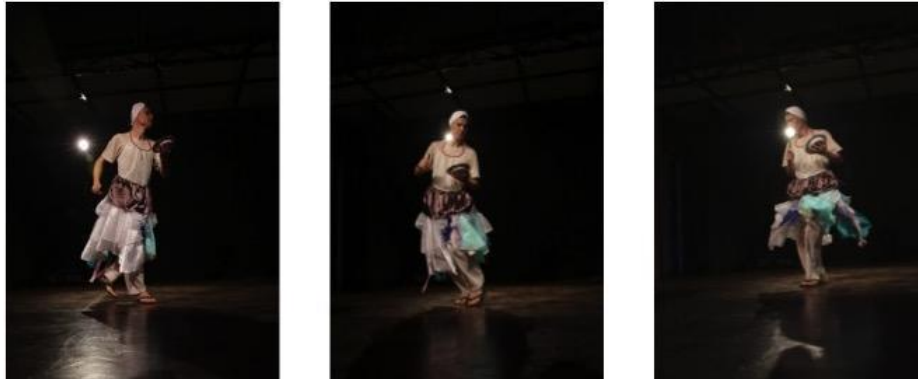


Sambadeira com prato e faca

⁶ Durante a pesquisa pude estar no Recôncavo para o trabalho de campo durante a “Festa da Boa Morte” que ocorre anualmente no mês de agosto. Estive nas cidades de Cachoeira e São Félix, com passagem por Santo Amaro da Purificação entre os dias 13 e 17 de agosto de 2016. Naquele momento, pelo pouco tempo de permanência, optei por não coletar depoimentos e vivenciar cada encontro, cada roda, cada história relatada pelas mestras e mestres do samba com quem tive contato. Os depoimentos utilizados para a criação do texto do espetáculo foram extraídos de minhas memórias, de falas públicas e arquivos de instituições de pesquisas e documentários acessados sobre o Samba de Roda.

Em seguida conta:

“Eu, teve uma vez que eu fui pra um samba, umas quatro horas da tarde eu comecei a sambar. No outro dia, 8 horas do dia eu vim pra casa chorando! Eu queria sambar mais”.



Sambadeira no paço do miudinho

Desse processo de pesquisa em que o território vai se constituindo e sendo habitado por múltiplos afetos e matérias expressivas, o termo *Uji* se associa às noções de presença e de duração criando um conjunto de conceitos chaves para o entendimento da roda no contexto da pesquisa aqui apresentada. Associada a essa base conceitual, como não poderíamos deixar de considerar, na cosmovisão Iorubana e Bantu de onde o Samba de Roda se origina, a roda se forma como ponto de conexão entre a base ampla e aberta, entre o espaço criador do *Orum* (mundo espiritual) e as manifestações do *Aiyê* (mundo físico).

Nessa perspectiva a roda, além de integrar os três tempos, - presente, passado e futuro - promove também o encontro entre as dimensões do sagrado e do profano. Ou ainda, promove o reconhecimento da inseparatividade dessas dimensões cindidas ao longo da consolidação do pensamento cartesiano, arraigado e expresso pela forma como vem se constituindo a civilização ocidental pós colonial e capitalista. Nesse campo de forças dentro do qual a roda se forma e no território expressivo em que ela se constitui, a sua dimensão material, a camada da realidade observável em sua materialidade se apresenta de maneira indissociável de sua sacralidade, da dimensão sutil a partir da qual todo movimento expressivo nasce, se apresenta e ganha sentidos.

Considerando a multiplicidade de sentidos possíveis de serem operados a partir da roda, ao longo do processo criativo, a idéia de *affectus* de Spinoza (2009) possibilitou ampliar ainda mais a noção de corporalidade, possibilitou estar com a roda enquanto território de

abertura, campo de relações entre os corpos que, na duração do espetáculo se colocam em relação e na relação compõem o próprio espetáculo-roda enquanto partes de um só corpo. Esse corpo coletivo, portanto, se configura no decorrer do próprio acontecimento e engloba aquilo que decorre do processo de encontros e afecções mútuas.

A partir dessa concepção de que a roda se configura como campo de relações para a formação de um corpo coletivo, *Uji* passa a ser compreendido efetivamente como um espetáculo-roda. Nesse sentido, a própria construção dramatúrgica engendrada ao longo do processo criativo passou a apontar para a necessidade de uma configuração do espaço cênico que culminasse na formação de uma roda dentro da qual o público também estivesse integrado de modo a experienciar seu campo de forças em fluxo. Ou seja, um dos aspectos constitutivos do espetáculo se deu a partir da distribuição da plateia no ambiente. O espaço ocupado pelo público se confunde com o próprio espaço cênico que, no decurso da encenação, é transformado em uma roda. O convite para essa reconfiguração é ponto chave do espetáculo e a partir daí o público passa a compor o espetáculo como participante ativo do acontecimento estético.

Contando com tal reconfiguração e compreendendo que o funcionamento da roda requer uma proximidade entre os seus integrantes, o espetáculo é realizado em seções para um máximo de 45 pessoas sendo destinado para salas livres de obstáculos fixos e que possibilitem a mobilidade e reposicionamento dos participantes no decurso da performance. Inicialmente o público ocupa toda a sala e é disposto em cadeiras distribuídas com uma orientação aparentemente aleatória. Dentro desse espaço ocupado pelo público, o primeiro personagem, um trabalhador urbano chamado Cícero, - lavador de caçambas de lixo - realiza suas ações caminhando entre os integrantes da plateia. Cícero vai acessando objetos disparadores de sua memória e através delas estabelece sua relação com os presentes até criar as condições para a formação da roda. Assim, o espetáculo-roda se configura como uma construção coletiva inicialmente guiada pela figura de Cícero e depois pelas figuras da Sambadeira e do Sambador que cantam e contam suas histórias e histórias. Com a formação da roda, há também uma intensificação da presença da música como linha guia das ações e interações entre as figuras e os participantes. Por estar fortemente fundamentada em sua dimensão sonora e musical, ao longo dos experimentos cênicos foi possível definir que a roda de samba para ser efetivada dentro do espetáculo precisaria de uma base musical muito bem estabelecida, por isso, como parte do elenco passamos a contar com a atuação de três

musicistas que, na parte inicial do espetáculo ficam diluídos na platéia e que, a partir da formação em roda, juntamente com as personagens que se sucedem, passam a gerar a base rítmica e harmônica centrais para a condução e efetivação do espetáculo-roda.

Mimesis Corpórea e a reterritorialização da roda

Para o entendimento desse percurso em que o músico passa a expandir seu campo de visão e atuação na direção de uma poética que envolve a corporalidade, entendo ser necessário ainda fazer uma pequena digressão temporal, pois, esse é um processo que se aprofunda e ganha contornos mais claros a partir do encontro e primeiros contatos com o LUME Teatro. A relação com este núcleo de pesquisa é o que gera a possibilidade de criação de procedimentos e espaços de fricções e aproximações entre os universos que se amalgamaram durante a pesquisa de doutorado: o cancional (sonoro-musical) e o cênico atoral, fundamentais para a constituição do território cartografado. A aproximação técnico-poética com a arte do ator se dá, inicialmente, pelo contato com o trabalho e vivências em cursos oferecidos especialmente por Carlos Simioni, um dos atores que integram o LUME desde sua fundação. Conduzido pelo interesse em conhecer os procedimentos vocais desenvolvidos pelo ator, as primeiras vivências foram realizadas em um curso intitulado “Treinamento Vocal para Atores” oferecido por Simioni ainda em 2006. As experiências produzidas neste e numa série de encontros posteriores ocorridos entre 2008 e 2012 iniciaram um conjunto de reflexões e deslocamentos de percepção sobre minha atuação musical. Essas reflexões, começaram a produzir transformações que culminaram no projeto de doutorado a partir do qual a Mimesis Corpórea se tornou a base fundamental para o processo de desenvolvimento técnico e poético, bem como, para a realização de procedimentos de fricção e contaminação entre o cênico e o musical confluindo na criação do espetáculo.

É importante apresentar que a Mimesis Corpórea foi definida por seu criador, Luís Otávio Burnier, também fundador do LUME Teatro, como sendo “um processo de *tecnificação de ações do cotidiano* a partir da observação, imitação e codificação de um conjunto de ações físicas e vocais retiradas de contextos pré-determinados” (Burnier, 2009, p. 62). Como continuidade dessa concepção, ao longo das pesquisas desenvolvidas pelos atores do LUME, podemos ainda encontrar a Mimesis Corpórea definida como “processo de trabalho que se baseia na observação, codificação e posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas

no cotidiano, sejam elas oriundas de pessoas, animais, fotos ou imagens pictóricas” (Colla, 2010, p.20). No contato com os escritos dos atores do LUME e de pesquisadores a eles associados, percebe-se que, ao longo do tempo, essa definição vai se expandindo e criando contornos específicos. No contato com algumas das práticas e processos pedagógicos realizados pelo grupo⁷, passo a visualizar a Mimesis como um processo vivo que engloba as definições anteriores mas que também continua em pleno percurso de desenvolvimento. Justamente por isso, em minha pesquisa a Mimesis passa a se configurar como um modo de operar processos de tecnificação de ações físicas/vocais a partir da consideração dos aspectos contextuais, estéticos e culturais específicos da pesquisa. Na base desse processo, há uma relação direta e inseparável entre os aspectos técnicos e suas dimensões criativas, poéticas e dramáticas. Portanto, a Mimesis se integra à pesquisa como um meio de articulação entre vivências na (com) a roda de samba em suas diversas dimensões expressivas e técnicas - corporais e musicais. Essas dimensões, embora possam ser consideradas como pré-existentes no contexto da roda, entendida enquanto manifestação artística e cultural híbrida, passaram a ser efetivamente acolhidas, observadas, tecnificadas e reelaboradas dentro do território existencial formado no encontro da roda com a Mimesis.

A Mimesis Corpórea passou a compor com a roda um novo território criativo e conceitual dentro do qual a pesquisa pôde se estabelecer e ser mobilizada. Nesse processo, a pesquisa se mostrou como um caminho criativo e exploratório percorrido no interior desse (re)território particular - cênico e musical, campo onde foi possível se pensar e estruturar experiências práticas de contaminação entre o cênico e o musical, entre corpo e vocalidade.

Para um melhor entendimento do papel da Mimesis para a construção técnica e poética do espetáculo, parto do fato de que “Uji - O Bom da Roda” traz imbricadas duas dimensões fundamentais para a sua criação: a dimensão afetiva e a histórica e social do território habitado. A dimensão afetiva é a que dá vazão ao depoimento pessoal, do pesquisador e criador como aquele que está indissociado do lugar de onde olha. Essa dimensão afetiva se articula com o aprofundamento histórico e de busca da memória do samba com ênfase nos processos orais de transmissão e recuperação da memória histórica, social e também afetiva dos habitantes desse território existencial. Dentro desse contexto, a

⁷ Foram fundamentais as vivências práticas reflexivas com as atrizes Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla e com o ator Renato Ferracini (orientador da pesquisa). Ana Cristina Colla também participou como diretora cênica na montagem de “Uji - O bom da roda”

Mimesis passa a dar foco ao particular, me faz olhar para trajetórias específicas de sambadoras, sambadores, cantoras, cantores e lideranças detentoras de uma vasta gama de práticas e memórias.

Fundamentalmente a Mimesis traz para o foco os corpos que falam, que cantam e que ao se expressarem apresentam uma lógica gestual, de movimento, são corpos que afetam e são afetados na relação com a roda e tudo que emana desse tipo de encontro, de acontecimento em sua dinâmica de relações, de movimentos sonoros e musicais. Daí a importância da presença e da corporalidade como expansão relacional dos corpos, das vozes e da própria fonografia, muito utilizada como fonte de pesquisas e de registro das manifestações de tradição oral. A Mimesis enquanto operadora de um olhar para o território e num segundo momento como articuladora dos materiais coletados, possibilitou a criação de procedimentos técnicos e criativos, produziu encontros, (re)aproximações, possibilitou a observação e tecnificação a partir do qual o corpo do músico atuador passou também a criar memória, passou a atuar para a constituição da dramaturgia cênica e musical do espetáculo. Com a Mimesis, se abre a produção de um discurso poético e musical dentro do qual a ação física-vocal se torna o próprio fio produtor do que passei a entender como a dramaturgia do músico-atuador. O ponto chave de operação da Mimesis reside na criação de figuras que, no caso de “Uji - O Bom da Roda”, surgem como um mosaico de imagens (fotografias, memórias dos encontros, textos, músicas) que ganharam relevância dentro do processo e assim passaram a integrar a própria cartografia. Nesse território se recompõe, se cria e se recria o próprio *corpo-pesquisador-músico-atuador* numa nova relação com a roda de samba e com a produção da voz-corpo que passo a apresentar agora.

A corporalidade como aprofundamento da voz-corpo: uma abordagem exploratória

Após uma série de laboratórios práticos focados na realização de procedimentos para o treinamento físico de ator, a certa altura, após ter feito uma mostra dos materiais aos integrantes do grupo de estudo “Vida e Presença: os corpos em arte”⁸, meu orientador Renato

⁸ Grupo formado por alunos e pesquisadores vinculados ao LUME sob orientação do ator e Prof. Dr. Renato Ferracini, Profa. Dra. Ana Cristina Colla e Profa. Dra. Raquel Scotti Hirson.

Ferracini e eu julgamos interessante que pudéssemos produzir uma nova série de encontros, sob sua coordenação, para a continuidade do desenvolvimento técnico, agora mais voltado para a exploração de aspectos vocais. Realizamos esse novo trabalho junto com o grupo “Mímesis Corpórea”⁹ e também realizamos alguns encontros individuais. Nessa fase, Renato nos colocou num processo de verticalização do trabalho técnico com os vetores¹⁰, projeções e retrações do corpo, porém, agora essa nova fase trouxe como foco a produção das ações vocais.

Como aprofundamento do trabalho anteriormente realizado com os vetores, a entrada no campo das ações vocais se deu a partir do enfoque sobre as diversas possibilidades de projetar, retrain, sustentar, ampliar, dar brilho, opacidade, leveza, profundidade à voz, ou seja, a intenção era gerar procedimentos técnicos que levassem a uma produção vocal rica em variações e nuances timbrísticas, de texturas sonoras e intensidades. Como Simioni sempre salientava em suas orientações - “Quando a voz for corpo, surgirá como parte do trabalho” ou seja: o entendimento, ou ainda a realização do corpo-voz é gerada por um percurso técnico que tem como base uma série de elementos fundamentais do trabalho físico. A partir do aprofundamento com esses elementos o corpo então pode se tornar voz.

Mais uma vez o processo de treinamento gerava novas percepções e enriquecia também as abordagens sobre a voz cantada, uma prática que, como músico, me acompanhava cotidianamente. Seja o canto com melodia definida, seja a produção de qualquer vocalização ligada à palavra, ao texto falado, ao gesto sonoro onomatopaico, em síntese, toda produção vocal passou a ganhar profundidade no corpo. O trabalho com diferentes energias físicas, modulações de tensões musculares, dinâmicas de movimento e qualidades passaram a ser consideradas como parte do processo de vocalização. Todos os elementos técnicos trabalhados formaram um repertório de possibilidades para a produção de ações físicas e vocais. Nesse sentido, o trabalho exploratório com o corpo e suas dinâmicas de ação e

⁹ Grupo formado por pesquisadores de pós-graduação e graduação com pesquisas práticas vinculadas à Mímesis Corpórea. Participavam do grupo as pesquisadoras: (Doutoranda) Brisa Oliveira, (Mestrandas): Gabriela Giannetti, Mariana Rotili e Andressa Moretti com pesquisa de iniciação científica.

¹⁰ Essa nomenclatura, em síntese, diz respeito ao trabalho físico em que buscamos nos relacionar com o espaço, com objetos e outros atuadores a partir de forças que são projetadas do corpo para as múltiplas direções possíveis. Esse trabalho produz expansões, projeções e retração de partes específicas conforme buscamos modular o tônus muscular, a velocidade e intensidade desses vetores e assim atuamos também no posicionamento muscular e esquelético em relação aos eixos espaciais (vertical, horizontal e diagonais). O trabalho realizado a partir da experiência concreta com essa modulação de forças passa a dar formas específicas às ações físicas e vocais na relação com o espaço.

movimento possibilitou a percepção de ampliação dos espaços internos, de localização e exploração das diversas regiões onde podemos direcionar o foco vibratório da voz.

Nessa fase do treinamento técnico, pude experienciar e adotar práticas exploratórias e de criação sonoro-vocal consolidadas pelas pesquisas do LUME. Essas práticas se expandiram no contato com outras referências que trazia e que continuei buscando na relação com o canto, elemento expressivo muito presente no território habitado. Esse trabalho exploratório a que me refiro se constituiu como uma metodologia para a ampliação do leque de qualidades vocais (timbres, articulações, texturas e projeção). Em síntese, essa investigação focou na pesquisa vibratória em diferentes regiões de ressonância corporal. Como bem apresenta Burnier (2009), é importante salientar que esse processo é indissociável de todo o trabalho físico realizado a partir dos elementos técnicos e pré-expressivos que dão base ao desenvolvimento das várias linhas¹¹ de trabalho do Lume, dentre as quais se encontra também a Mimesis Corpórea.

Vários componentes da ação física encontram um correlato na ação vocal.

O impulso e o ritmo são dois exemplos claros. O que na ação física chamamos de coração da ação, na ação vocal podemos chamar de foco vibratório, ou seja, o lugar preciso no corpo onde está localizado o coração da ação vocal. Foco vibratório não significa que a voz só vibra naquele preciso lugar, mas é para lá que ela se direciona (Burnier, 2009, p. 76).

Nesse sentido, uma pesquisa exploratória da voz-corpo, trata de um mergulho pessoal a partir do qual se busca localizar regiões vibratórias num processo de escuta não só de fora (do resultado sonoro) mas principalmente de escuta interna, das relações entre ações físicas e a produção de vibrações e sensações internas. No trabalho técnico com as ressonâncias, direcionamos a ação e percepção vibratória para pelo menos seis regiões do corpo. Ao longo dos laboratórios práticos conduzidos por Renato, buscamos gerar ressonâncias direcionadas ao baixo ventre, peito, garganta, cavidade bucal, cavidades nasais e cabeça. A região da cabeça foi dividida em três pontos de ressonância relacionados à constituição óssea do crânio – topo frontal, topo parietal e voz occipital.

Esse foi um trabalho sutil de abertura para uma percepção interna que, ao mesmo tempo, se apresentava como um caminho objetivo no sentido de estar diretamente relacionado às ações e impulsos físicos específicos. Precisávamos buscar gerar e visualizar

¹¹ As principais linhas de pesquisa e criação do LUME são: O trabalho de palhaço – Clown, Dança Pessoal e Mimesis Corpórea.

vetores capazes de conduzir os impulsos produzidos pelo centro de forças do corpo (apoio da região pélvica e diafragmática) para as várias regiões vibratórias. Esses vetores realizam a conexão vibratória entre a glote como fonte emissora e as regiões onde se deseja criar um foco vibratório. Em grande parte, o trabalho focava na produção e condução de impulsos produzidos a partir do centro de forças com a finalidade de levá-los às diversas regiões vibratórias. Todo o trabalho era feito de modo intensivo primeiramente sem o acionamento da glote, sem voz. Ou seja, nessa concepção trazida pelo LUME, depois de abertos os caminhos e acionadas as estruturas físicas pertencentes ao percurso vibratório, o trabalho vocal passa a ser o de fazer a voz habitar as regiões acionadas.

É importante salientar que procedimentos como esse tratam da voz e seus campos de ressonância para além de determinações provindas das áreas da fisiologia, fonoaudiologia ou do canto lírico. Se adotasse aqui uma visão científica e comparativa, facilmente poderia encontrar divergências dessa abordagem com relação ao próprio conceito de ressonadores vocais trazidos da fonoaudiologia. Por isso, conforme destaca Grotowski, é preferível que pensemos nessas regiões mais como focos vibratórios do que como ressonadores.

A grande aventura de nossa pesquisa foi a descoberta dos ressonadores; talvez a palavra vibrador seja mais exata porque, do ponto de vista da precisão científica, não são exatamente ressonadores. [...] Quando eu mesmo procurei diferentes tipos de vibradores, encontrei em mim vinte e quatro. Para cada vibrador há ao mesmo tempo a vibração de todo o corpo, mais as vibrações no ponto central da vibração: a vibração máxima está onde está o vibrador; seu ponto de aplicação onde se coloca em movimento o vibrador (Grotowski, 1971, p. 14).

Para o campo da fonoaudiologia o trato vocal é formado pela região da laringe - local onde se encontra a fonte produtora da voz (cordas vocais) e os filtros, estes constituídos pelos ressonadores. Participam ainda da produção vocal o aparelho respiratório e os articuladores. Tendo a função de amplificar e gerar o enriquecimento de harmônicos formantes do timbre, os ressonadores na perspectiva fonoaudiológica são considerados a partir de três espaços básicos constitutivos da fisiologia do trato vocal: a região laringofaríngea; orofaríngea; e rinofaríngea.

Sob essa perspectiva, ressonadores localizados no baixo ventre, peito ou topo da cabeça não apresentam função fisiológica enquanto não participantes do que se considera como parte do trato vocal. Dentro da abordagem exploratória, aqui empregada, a voz enquanto produtora de ondas sonoras passa a ser direcionada a vibrar não só nas cavidades onde o ar permanece em contato com as cordas vocais, outros espaços, cavidades e tecidos são levados a entrar em ressonância com as frequências emitida pelas cordas vocais, desse modo,

participam da produção de harmônicos, o que gera variações qualitativas da voz. Vale ressaltar que o trabalho físico-vocal no contexto de treinamento e criação com a Mimesis Corpórea, toma um foco claro sobre a produção de qualidades corporais e sonoro-vocais múltiplas como maneira de enriquecimento das possibilidades expressivas do atuator para a desautomatização do corpo e de seus hábitos. A entrada nesse campo foi fundamental para a criação artística num território de contaminações entre o universo cênico e musical.

No trabalho com a Mimesis Corpórea, os procedimentos técnicos e pré expressivos trabalhados a partir das corporalidades observadas, ao mesmo tempo em que produziam a tecnificação de ações específicas, frequentemente eram articulados por meio de exercícios cênicos em que o corpo do atuator na aproximação, por exemplo, com o corpo das sambadeiras, passava a mobilizar seus vetores de força, retrações, projeções e modulações de tensões produzidas no corpo do atuator tendo uma repercussão direta para a produção vocal. O trabalho técnico e poético era indicador de como, por exemplo, o corpo atuator-sambadeira passa a articular as palavras, que ressonância se produz nesse corpo atravessado pelas tensões, retrações, projeções que o corpo da sambadeira gera no corpo do atuator. Esse foi um diálogo permanente estabelecido entre o trabalho técnico e a Mimesis.

Nesse tipo de trabalho há uma importante abertura para a propriocepção enquanto um tipo de percepção a partir da qual o atuator passa a gerar ajustes musculares, articulares e estruturais do corpo de modo a buscar a ampliação de espaços, aberturas e conexões vibratórias entre segmentos do corpo não acessíveis pela visão.

Como havia destacado, há uma correlação desses procedimentos com os elementos técnicos e pré-expressivos para o acionamento de uma série de cadeias musculares, ósseas e de articulações. O atuator, porém, não parte de um acionamento racional ou mecânico de determinados músculos como se pudesse partir de um mapa anatômico de seu corpo. No trabalho com a Mimesis o corpo do atuator se aproxima do corpo observado para a produção de um outro corpo em composição. Esse trabalho físico e vocal se baseia nas sensações, pensamentos e percepções com os quais se relaciona para a realização de uma pesquisa que passa a construir uma memória cinestésica das tensões, contrações musculares, posicionamento postural, movimentos, ações, vibrações e imagens internas propiciadas por cada qualidade corporal e sonora que o atuator encontra e deseja conduzir ou retomar como parte de seu trabalho técnico e criativo permeado pela Mimesis. A respeito desse trabalho

proprioceptivo relacionado à produção física e vocal, a atriz e cantora Barbara Biscaro destaca:

A voz acontece no lado escuro do corpo, ou seja, no lado de dentro, e pode ser imaginada como as sensações e percepções de um *corpo invertido*. Carregado para fora, pela respiração, o ar se constitui a substância que perpassa tanto o interior quanto se projeta ao exterior do corpo – e retorna ao interior através das ondas sonoras em contato com o ouvido ou a pele (Biscaro, 2015, p. 93).

A partir do que foi exposto até aqui, é importante observar que a abordagem exploratória, tal como tenho destacado, adota uma relação íntima e pessoal com a produção vocal. Essa relação não nos possibilita apontar para procedimentos técnicos generalistas e aplicáveis a qualquer contexto. Do mesmo modo, tal abordagem não coloca um ponto de chegada, seja de cunho estético ou relacionado a qualquer parâmetro vocal pré definido ou necessário de ser atingido, nem procura valorar qualquer produção ou criação física e vocal como adequada ou inadequada sem que essa produção esteja relacionada ao território existencial e expressivo em composição.

Com isso, quero destacar que a arte e o artista que têm na vocalidade uma de suas matérias de expressão, em seu processo criativo pode traçar caminhos diversos. Mesmo quando se associa ou adota determinados procedimentos técnicos sempre realiza um caminho que inevitavelmente é pessoal. A aplicação de uma determinada técnica, por si só, não se torna capaz de gerar um caminho direto de causas e efeitos.

Por isso o lugar da individualidade nesse processo é indestrutível: porque a voz é permeada por tudo o que se é, porque o corpo resiste, não aprende, escorrega, ultrapassa, deixando vislumbrar um universo amplo de sensações (ou da falta de sensações) dessa voz única, que é muito menos manipulável do que muitas vezes se gostaria, porém muito mais expressiva do que normalmente se confia (Biscaro, 2015, p. 104).

Dessa perspectiva, não há uma formalização corpórea fechada, cabem procedimentos apreendidos de diversas fontes, esses procedimentos podem, a partir de caminhos expressivos múltiplos, ser reproduzidos, reelaborados ou recriados como procedimentos que levem o atuator ao encontro de composições potencializadoras de seus recursos expressivos.

A voz canto: do espaço visível ao espaço mítico

Do caminhar iniciado com as práticas musicais como cantor, compositor, violonista e cavaquinista, atuante na relação mais direta com a roda de samba passando pelo treinamento de ator, no que tange à produção vocal, foram fundamentais para a pesquisa prática outras referências artísticas e didáticas que emergem da ação exploratória com a voz-corpo como maneira de investigar mais especificamente a questão do canto nessa relação com a presença cênica e musical. Na busca por referências que pudessem agregar experiências para a consolidação dessa abordagem exploratória da voz-corpo, ao longo da pesquisa realizei o contato direto com as cantoras e pesquisadoras da vocalidade: Maria João¹² e Francesca Della Monica¹³. Com Maria João foi realizado, em julho de 2016, um encontro de um dia envolvendo uma oficina prática de canto e entrevista a partir da qual a cantora abordou o tema da voz enquanto prática corporal.

Ao trazer sua concepção técnica, a cantora contribuiu para um entendimento de que a partir de diversas referências estéticas, de práticas corporais como as artes marciais e do entendimento das potencialidades do próprio corpo, há uma construção técnica que emerge como um processo que se personaliza pelo auto conhecimento.

Técnica é o que? É a experiência e o conhecimento que se pode ter de si próprio, isso é que é técnica, que tu vais ganhando. Claro que tem coisas que são comuns a todos, não é? Algumas pessoas podem dar dicas de respiração, de improviso, de... até pode abordar algum tipo de interpretação, algo sobre a postura, respiração, mas realmente o trabalho é teu, é de cada pessoa... porque eu é que sei se dormi o suficiente, se já estou desperta, se já falei e se já vai despertando, o que que eu preciso... Está aqui dentro... (mudando o timbre e deslocando a emissão para uma região grave) – Eu é que sei se isso que estou a fazer é esforçado. Eu é que sei, não é o que está fora a dizer faz isso ou faz aquilo. Tem coisas que uma pessoa pode dizer e caminhos que podem ajudar, mas o verdadeiro caminho é feito por nós. As aulas que eu tive, eu tive... tive quatro aulas com uma professora que pra mim era completamente errado, depois que eu tive o mestre [...] nas aulas de AikiDô em que tudo era físico, respiração, postura... cantar é mesmo isso, cantar é: postura, nós encontramos a nossa postura, o nosso centro, aqui (levando a mão ao centro de força - ao baixo ventre), bem sentados em nossa cadeira interior e quando temos essa postura encontrada, convidar a respiração como nossa convidada de honra. É isto, o resto é música que se faz, e a coisa física que nós vamos descobrindo em nós como fazer, como nos envolver e música, infinita música que nos habita.¹⁴

¹² Cantora portuguesa e professora de canto da Escola Superior de Música de Lisboa.

¹³ Artista e professora italiana com atuação na formação e criação cênicas com ênfase na vocalidade e musicalidade do ator.

¹⁴ Entrevista com Maria João, realizada em Lisboa – Portugal, julho de 2016. O encontro envolveu a entrevista e realização de uma oficina prática com a cantora e foi viabilizado por meio do Edital de Aprimoramento Artístico do Estado de São Paulo. Também participou desse encontro Anabela Leandro - cantora integrante do Núcleo Cultural Cupinzeiro.

Cada vez mais passei a compreender o processo prático, exploratório e criativo como definidor de um percurso de abertura para o que passei a entender como uma viagem corporal. A metáfora da viagem, aqui representa esse experienciar prático que leva a uma percepção da potência dos encontros compositivos e de todos os acionamentos corporais, impulsos e ações que buscam, o tempo todo, relacionar os resultados de cada ação em suas dimensões internas cinestésicas e externas, como leitura daquilo que o corpo é capaz de produzir na relação com o espaço que o integra e é integrado. Essa viagem se torna o próprio fazer compositivo que tem como fio guia colecionar encontros alegres, encontros potencializadores do agir e do existir no fazer expressivo, sem perder de vista o momento e contexto determinados pela ação presencial.

Em sintonia com essa visão pessoal exploratória, o contato com os trabalhos práticos conduzidos por Carlos Simioni, os laboratórios desenvolvidos ao longo da pesquisa e pelo contato com as cantoras e pesquisadoras Maria João e Francesca Della Monica, todos esses encontros perfizeram a abordagem de um cantar que nasce desse impulso exploratório e leva ao reconhecimento da potência expressiva e pessoal.

No trabalho realizado com Francesca Della Monica¹⁵ bem como no contato com seus escritos e reflexões pude encontrar, de modo mais direto, caminhos para uma relação com a dimensão espacial dentro da qual se insere a ação vocal. Essa ação é potencializada quando consideramos o espaço como instância poética e comunicativa, seja ligada à palavra ou ao gesto musical (frase melódica ou inflexiva). De maneira muito enriquecedora, Francesca apresenta o espaço de ação da voz considerando inicialmente o espaço visível para depois expandir a ação para o espaço “possível”, não visível (campos acima, abaixo e atrás daquele que vocaliza). A ação que considera esses espaços se potencializa, pois amplia os sentidos para a produção do ato da vocalização. Essa atenção para o espaço possível gera, de imediato, acionamentos do corpo que ampliam as suas potencialidades de relação. Segundo Francesca, os espaços periféricos, não visíveis, nos levam a criar derivações poéticas do discurso pois esses espaços estão associados a um campo de possibilidades e de relações temporais não restritas ao tempo presente imediato. Relacionar-se com todo o espaço circundante abre um campo de ressonância que abrange toda a superfície do corpo e suas cavidades vibratórias

¹⁵ Francesca Della Monica realizou uma oficina prática organizada pelo grupo “Os Geraldos” no espaço da Estação Guanabara - Campinas. A atividade ocorreu entre os dias 15 e 17 de fevereiro de 2017.

como reação ao espaço. Nesse sentido, a cantora também expande a concepção de voz-corpo para além do trato vocal e respiratório trazendo a ação vocal como ação do corpo em sua integralidade.

Enquanto nas práticas de canto comumente se usa pensar o processo de ativação dos ressonadores em termos de projeção, Francesca traz a ideia de espacialização.

A partir da diferença entre espaço “visível” e “possível”, pode-se esclarecer melhor a peculiaridade das duas seguintes expressões: *projeção* e *espacialização* da voz. Geralmente, por projeção entende-se a ação de direcionamento da voz em direção a um ponto ou em direção a um setor espacial visível e bem definido, com a intenção mais ou menos consciente de fazer chegar, ao interlocutor, a palavra, dita ou cantada. Em vez disso, quando se fala de espacialização, faz-se referência à reação corpórea ao espaço fisicamente “possível” (Malleta; Monica, 2015, p. 12).

Durante toda a condução do trabalho em que o cantor-atuador é chamado a emitir vocalizes melódicos, Francesca vai chamando a atenção para que haja essa abertura tanto para o espaço visível quanto para o não visível. Aos poucos insere a ideia de que nesse mesmo espaço existe a presença de seus interlocutores. Abre-se o espaço relacional, o espaço de abertura do corpo para receber o outro, abre-se a dimensão do compartilhamento. Durante as práticas, Francesca enfatizava ao grupo que deveríamos considerar a voz como gesto de relação, deveríamos nos distanciar da margem na qual se fala consigo mesmos. De minhas anotações recupero em outras palavras o que ela apontava: - Não se escutem demais, ao focar na escuta de mim mesmo me fecho para a relação, vamos falar para a outra margem do rio, aportar para a margem na qual comunico aos outros.

Já antes de começar a dizer, a cantar, a gritar, a sussurar..., o corpo mede a distância, engloba as alteridades, estabelece a trajetória e a condução do gesto. Isso é tudo aquilo que deve acontecer antes do ataque vocal e é por isso que cada emissão nos fala de alturas, de intensidades, de timbres, mas também de espaços, de proxêmicas, de inclusões ou de exclusões¹⁶ (Ibidem. p.13).

A emissão vocal entendida como ato de compartilhar, de dar por meio da voz, passou a transformar profundamente a condução da criação de “Uji O Bom da Roda”. A noção de oferecimento daquilo que se diz com ou sem palavras, cria camadas de sentidos internos, se enriquece por memórias, cria o campo de forças entre. Esse campo de relação se efetua num plano não só mental – subjetivo, mas também na dimensão física, o corpo abre espaços para, no ato de oferecimento, também acolher o outro. Comunicar, portanto, envolve uma série de

¹⁶ Conforme foi definido por Malleta e Monica (2015) a proxêmica se refere ao “estudo das distâncias físicas que as pessoas estabelecem espontaneamente entre si no convívio social, e das variações dessas distâncias de acordo com as condições ambientais e os diversos grupos ou situações sociais e culturais em que se encontram” (p. 13).

aberturas mentais e corporais realizadas pela consideração do espaço visível, do “espaço possível” e de ambos como espaços que acolhem o interlocutor. Nesse processo de ver e ser visto se efetiva o gesto comunicativo, afetivo e poético.

Indo ainda mais fundo, Francesca ao tratar da construção do discurso verbal, sonoro musical e coreográfico trata da dimensão do espaço “poético” ou “lógico projetivo” como aquele a partir do qual a frase musical ou a sintaxe verbal produz tempos e espaços distintos. Um exercício muito interessante nesse sentido, foi realizado por meio de um vocalize melódico com movimento ascendente e descendente. Realizado com a articulação em *staccato* com as vogais – i, e, a, e, i – este vocalize se construiu pela subida e descida dos três primeiros graus da escala menor natural I, II, bIII, II, I (na escala de Dó menor natural – dó, ré, mib, ré, dó). Por ser este um exercício cantado em *staccato*, entre cada vogal e nota emitida há um silêncio, isso à primeira vista, parece dar a ideia de que cada nota é um ponto sobre o qual damos atenção de forma isolada. A riqueza do exercício se apresenta justamente quando pensamos no conjunto de notas como parte de uma mesma idéia, de um mesmo gesto que deve se efetuar a partir de um mesmo e único impulso físico. Embora isso possa parecer óbvio, ao realizar esse vocalize, Francesca chamava a atenção para que o corpo se mantivesse ativo e aberto para comunicar a ideia como um todo. Em muitos momentos o silêncio entre cada vogal pode nos enganar, facilmente somos levados a abandonar a ação como se cada vogal gerasse o início de um novo gesto. Ao contrário disso, é preciso reconhecer que há um só gesto que deve ser mantido em fluxo até que acabe o movimento melódico, mesmo no silêncio a ação no espaço-tempo deve permanecer viva. Por outro lado, o fato de o exercício não ser constituído por palavras, coloca o atuator numa relação clara com a produção de um campo da ação poética. Essa ação não parte da definição de um sentido direto, cada corpo encontra maneiras de produzir a ação e cada interlocutor da ação pode gerar significados múltiplos. A partir disso, o próprio trabalho em que a palavra se apresenta unida ao gesto musical pode também encontrar caminhos para a ampliação de sentidos. Destaco este como sendo o cerne do trabalho do músico-atuador na relação com a canção – letra, melodia e performance - como elementos que se unem para a geração de um campo poético.

Maria João também enfatiza essa relação poética entre som e sentido:

O meu primeiro amor verdadeiramente é o amor pelo som, antes do significado da palavra é o som. Porque o som pode significar várias coisas se tu disseres: lã-m-pa-da, lã-m-pa-da, água, (*canta as palavras de modos distintos*) sei lá, qualquer coisa tem uma sonoridade e depois... e depois isso pra mim é o processo primeiro, tem uma sonoridade, depois o significado, no processo de cantar não é? E isso é incrível e um som leva-me ao outro, depois vais se habituando aos teus sons e já os conheces não é, mas de vez em quando há um que sai diferente... (*canta mais alguns sons sem palavras como quem busca um som profundo - grave e emenda com uma fala expressiva, fala como quem reivindica algo sem palavras, como uma língua inventada*) e isso leva-me pra outro lado (*emenda com uma voz mais aguda*) para uma coisa mais africana ou não ou... portanto, não é um plano, agora vou fazer tal ou vou trabalhar isso em casa, nunca trabalho essas coisas em casa, nunca, nunca... (risos).¹⁷

Sendo uma cantora que tem a prática da improvisação como um dos caminhos de abertura de seus canais expressivos, Maria João enfatiza que o processo de se deixar levar pelo fluxo da performance consolidou um caminho criativo dentro do qual nem tudo parte do previamente planejado. Embora Maria João trate desse processo como ocorrendo em performance, o trabalho de treinamento exploratório passa exatamente por esse percurso dentro do qual se vai encontrando o fluxo criativo como uma cadeia que envolve todos os acionamentos físicos, disposições mentais, percepções, memórias e afetos. Todo o material acessado e produzido ao longo desse caminho se mantém disponível como parte da memória do corpo que explora, atua, percebe e registra seus acionamentos para a continuidade do processo técnico e criativo.

Essa entrada em fluxo também se conecta com o que Francesca entende como a dimensão mítica, dimensão dentro da qual a ação artística está sempre na busca de mergulhar. Essa seria a dimensão em que o corpo escapa do plano da ação cotidiana e rompe fronteiras expressivas. Ao longo do trabalho prático, a partir da abordagem sobre o espaço visível e não visível, Francesca foi ampliando o campo de ação e trazendo a visão de outras dimensões dentro das quais a ação se insere. Sua abordagem sobre a produção artística define que a realização do ato vocal é perpassada pelo “espaço histórico”, campo este a ser atravessado para se chegar ao “espaço mítico”. No espaço da história a palavra em sua peculiaridade verbal se mantém em uma dimensão cotidiana, argumentativa, pouco tingida por emoções e afetos. A gestualidade vocal se mantém num campo restrito, referido aos padrões culturais que balizam as relações cotidianas. Como enfatiza Francesca, desde a infância, a fuga dos padrões, a saída

¹⁷ Os destaques em itálico correspondem às observações que apresento para descrever as ações da entrevistada durante sua fala.

para além dos limites cotidianos relacionados a parâmetros como intensidades, alturas, modulações de articulação passam a ser apontados como a quebra da civilidade, portanto, pouco toleradas. Para Francesca:

Outra coisa ocorre quando o elóquio submete-se ao terremoto das emoções, das paixões e quando a verbalidade cede o primado à extraverbalidade, isto é, quando o como se diz é mais importante que o que se diz. Então o recinto gestual multiplica a sua amplitude e o *mythos* pode encontrar a sua representação. As dinâmicas limitadas, da voz histórica, tornam-se hiperbólicas na voz mítica, envolvendo, juntamente ao espaço, as alturas e as intensidades (Malleta; Monica, 2015, p. 16).

Por fim, Francesca nos lança em direção aos limites a serem rompidos para que possamos entrar no espaço mítico como metáfora do próprio campo da expressão artística. Ao buscarmos atingir as extremidades de nossa tessitura vocal, por exemplo, em princípio tendemos a frear a voz por meio do corpo que se fecha, que procura barrar as sensações de desconforto, rejeitar tensões para o retorno ao território conhecido. Do mesmo modo, a prática como pesquisa exploratória até aqui exposta, ao propor e produzir o encontro particular entre a Mímesis Corpórea e a roda de samba, possibilitou a entrada num território de encontros, fricções e contaminações capazes de diluir fronteira e gerar a potencialização dos modos de agir e de existir do músico-atuador, corpo em composição com tudo aquilo que o alegra no interior do território que habita.

Como culminância de um percurso de pesquisa em vida, “*Uji - O Bom da Roda*” deu forma a uma experiência singular possível de se tornar plural enquanto processo de abertura para o acontecimento estético, este territorializado por suas múltiplas matérias expressivas, plenas de afetos e de encontros cocriadores da presença.

Referências

- BERGSON, Henri. *Memória e Vida / Henri Bérqson; textos escolhidos por Gilles Deleuze* – São Paulo Martins Fontes 2006.
- BISCARO, Barbara. *Vozes Nômades: escutas e escritas da voz em performance*. Tese de doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC. Florianópolis, 2015.
- BURNIER, Luis Otávio. *A Arte do Ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- COLLA, Ana Cristina. *Caminhante não há caminho. Só Rastros*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma* in: *Mil Platos*. S. Paulo: Editora 34, 1996. [edição brasileira em cinco volumes]
- FARINA, Cynthia. *Arte e formação: uma cartografia da experiência estética atual*. ANPED, 2008.
- FERRACINI, Renato. *Vida e Presença: os corpos em arte*. Projeto Temático de Equipe proposto à FAPESP pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, 2014.
- GROTOWSKI, Jerzy. *A Voz*. Palestra (feita em maio de 1969 para estagiários estrangeiros do Teater Laborat6rium de Worclaw). *Le Théâtre, 1971 -1*, cahiers dirigés par Arrabal. Christian Bourgois Editeurs, Paris, 1971, pp 87-131. (tradução de Luiz Roberto Galizia).
- MALLETA, Ernani; MONICA, Francesca Della. Os espaços que promovem uma dramaturgia da ação vocal. *VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB V.14*, janeiro-junho de 2015, Brasília.
- MAUSS, Marcel. *As técnicas corporais*. [1934]. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU, 1974, vol. II. p. 211.
- PIRES, Josias; SVINTIKAS, Diana. (Direção). Documentário: *Samba de roda do Recôncavo Baiano*. Realização: IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, MINC - Ministério da Cultura e UNESCO. EVT Etapas Vídeo, (12min) Recife. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FEjIt-felmg&t=60ls>. Último acesso em 01 de setembro de 2020.
- SOARES, Marta Genu; KANEKO, Glaucia Lobato; GLEYSE, Jacques. *Do porto ao palco, um estudo dos conceitos de corporeidade e corporalidade*. *Dialektiké*, v. 3, 2015, IFRN, 2015, 3 (2), pp.66-75.

SOUZA, Eduardo Conegundes de. **Roda de Samba: espaço da memória, sociabilidade e educação não-formal**. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Educação da Unicamp de 2005 a 2007 com apoio da Fundação de Apoio a Pesquisa do Estado de São Paulo.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética** (tradução de Tomas Tadeu). Belo Horizonte, Autêntica Editora - 2009.

ZENJI, Eihei Dogen. **(1200-1253), UJI (ser-tempo)**. Tradução de Gehrard Kahner e Alfredo Aveline, maio de 1988. Disponível em: <http://arandoamentefertil.blogspot.com.br/2011/05/ujiser-tempo.html>. Acessado em 05 de março de 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poética da voz**, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigo recebido em 02/09/2020 e aprovado em 09/02/2021.

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

ⁱ Eduardo Conegundes de Souza - Músico e atuador por paixão à poesia e às artes da presença, pesquisador pelo compromisso com a memória e com os saberes das gerações passadas. Educador me faço a cada dia pela relação e compromisso com as gerações futuras. Posuo Bacharelado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2000), Mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2007) e Doutorado em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (2018) Atuo como Professor Adjunto do Curso de Licenciatura em Musica da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), com ênfase nos seguintes temas: música e cultura popular brasileira em diálogo com e as áreas de performance cênica e musical, criação cênica e musical, educação musical, educação não-formal e memória. Como membro fundador do Núcleo Artístico e Cultural Cupinzeiro atuo como músico, compositor e arranjador. eduardo.conegundes@ufscar.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3239770090282655>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8699-7336>

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



O Barqueiro Zen, os Jogos Músico-Teatrais e os Estágios de Jean-Jacques Lemêtre no Brasil

Marcello Amalfi ⁱ

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasil ⁱⁱ

Resumo - O Barqueiro Zen, os Jogos Músico-Teatrais e os Estágios de Jean-Jacques Lemêtre no Brasil

Este texto elucidava certos princípios e procedimentos que orientam a atuação de Jean-Jacques Lemêtre enquanto compositor no Théâtre Du Soleil. Apresenta depoimentos exclusivos do músico, e identifica os saberes e mecanismos por trás das atividades praticadas nos estágios que conduz, os jogos músico-teatrais.

Palavras-chave: Jean-Jacques Lemêtre. Théâtre Du Soleil. Música do Teatro. Jogos músico-teatrais. Macro-harmonia.

Abstract - The Zen Barqueiro, Musical-Theatrical Games, and the Classes of Jean-Jacques Lemêtre in Brazil

This study enlightens some principles and guiding procedures of Jean-Jacques Lemêtre's performance as a composer at the Théâtre Du Soleil. It presents exclusive testimonies from the musician, and identifies the knowledges and mechanisms behind the activities practiced in the stages guided by him, the musical-theatrical games.

Keywords: Jean-Jacques Lemêtre. Théâtre Du Soleil. Theatre Music. Musical-theatrical games. Macro-harmony.

Resumen - El Barqueiro Zen, los Juegos Músico-Teatrales y las Clases de Jean-Jacques Lemêtre en Brazil

Este estudio esclarece algunos principios y procedimientos que orientan la actuación de Jean-Jacques Lemêtre como compositor en el Théâtre Du Soleil. Presenta testimonios exclusivos del músico, y identifica los saberes y mecanismos detrás de las actividades practicadas en los talleres que conduce, los juegos músico-teatrales.

Palabras clave: Jean-Jacques Lemêtre. Théâtre Du Soleil. Música del teatro. Juegos musicales-teatrales. Macro-armonía.



Marcello Amalfi e Jean-Jacques Lemêtre - Estágio O corpo musical - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

PRELÚDIO

O texto que segue é uma parte do livro *A escuta do inaudível: os jogos músico-teatrais de Jean-Jacques Lemêtre*, ainda em processo de finalização e sem editora, que tem por base a tese elaborada para a obtenção do título de Doutor em Artes apresentada em 2019, com a presença de Jean-Jacques Lemêtre, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Brasil), com estágio doutoral na Université Paris 8 (França). Nosso objetivo é, através deste trecho autônomo, elucidar certos princípios e procedimentos que orientam a atuação de Lemêtre enquanto compositor no Théâtre Du Soleil, apresentando depoimentos exclusivos do músico, identificando e pormenorizando saberes e mecanismos por trás das atividades praticadas nos estágios que conduz, os quais denominamos na tese como jogos músico-teatrais.

Ele está organizado nas seguintes partes: *Introdução*, *O barqueiro Zen e o Curso das Águas* (onde são apresentadas as origens das atividades utilizadas nos estágios), *Os jogos músico-teatrais* (onde estão descritas algumas das atividades), *Os estágios de Jean-Jacques Lemêtre no Brasil* (observações e reflexões sobre quase dez anos de acompanhamento) e *Conclusão*.

Quanto a metodologia de pesquisa que ampara a elaboração deste texto, naquilo que concerne a abordagem, ela é qualitativa, visto que observa processos e fenômenos que não podem ser quantificados, conforme nos explica Deslauriers:

Os pesquisadores que utilizam os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas nem se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são não-métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens. Na pesquisa qualitativa, o cientista é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de suas pesquisas. O desenvolvimento da pesquisa é imprevisível. O conhecimento do pesquisador é parcial e limitado. O objetivo da amostra é de produzir informações aprofundadas e ilustrativas: seja ela pequena ou grande, o que importa é que ela seja capaz de produzir novas informações (Deslauriers, 1991, p. 58 in Engel Gerhardt; Tolfo Silveira, 2009).

A respeito de sua natureza, trata-se de uma pesquisa aplicada por gerar conhecimentos para aplicação prática; e quanto ao objetivo, é uma pesquisa exploratória:

Este tipo de pesquisa tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses. A grande maioria dessas pesquisas envolve: (a) levantamento bibliográfico; (b) entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e (c) análise de exemplos que estimulem a compreensão (Gil, 2007 in Engel Gerhardt; Tolfo Silveira, 2009).

No tocante aos procedimentos, trata-se de uma pesquisa de campo, visto que “caracteriza-se pelas investigações em que, além da pesquisa bibliográfica e/ou documental, se realiza coleta de dados junto a pessoas, com o recurso de diferentes tipos de pesquisa (pesquisa ex-post-facto, pesquisa-ação, pesquisa participante, etc.)” (Fonseca, 2002 in Engel Gerhardt; Tolfo Silveira, 2009).

Quanto à fundamentação teórica, é importante destacar que Jean-Jacques freqüentemente reitera que não adota qualquer método pré-definido, escola, sistema musical ocidental ou oriental, moderno ou tradicional, tampouco nenhuma poética ou filosofia específica. Partindo sempre do zero, ele não segue absolutamente nada que não seja a urgência do “estar no presente” do espetáculo teatral no qual trabalha. Diz que é isso que o define enquanto artista, e igualmente, enquanto formador. Opera sempre com base no conhecimento adquirido nos mais de quarenta anos de atividades no Théâtre du Soleil. Desta maneira, elencar autores, teorias ou conceitos nos quais ele poderia se enquadrar naquele momento da

pesquisa, o acompanhamento de suas atividades enquanto formador, significaria impor uma espécie de moldura que não seria natural, possivelmente incapaz de conter aquilo que sua prática descreve. Afinal, trata-se de um músico que utiliza centenas de instrumentos musicais de diferentes períodos e origens geográficas, que não está apoiado em centenas de escolas e sistemas musicais, mas flutuando sobre eles, pilotando o tapete voador no qual leva artistas e público para os lugares mais distantes que a imaginação pode alcançar. Reconhecemos desde o início que reflexões sobre Lemêtre e seu trabalho, em um momento posterior e de forma apartada, poderiam eventualmente se beneficiar de uma articulação mais aprofundada com os pensamentos de outros autores, não obstante a flagrante carência de pesquisadores que se debruçam sobre este tema¹ (a composição musical especificamente para a encenação teatral), quer seja no Brasil, quer seja no exterior como apontam Jean-Jacques Lemêtre e as diligências empreendidas neste sentido. Consequentemente, o próprio Lemêtre se configuraria, ao longo dos anos, como um grande provedor de material bibliográfico, enviando regularmente todo texto sobre ele ou sobre o Théâtre Du Soleil a que tinha acesso. No decorrer da pesquisa, autores entrariam tangencialmente no texto, sobretudo, em função da metodologia de pesquisa que fora adotada, e dos objetivos previamente apontados, que claramente se beneficiariam mais do privilegiado canal direto que o músico passou a oferecer em 2011. Desta forma, na construção da base para a fundamentação teórica da pesquisa, o próprio Lemêtre constituiu-se como uma das principais fontes, e igualmente, uma instância de checagem quanto as observações e apontamentos resultantes das prospecções. Isso caracterizou a pesquisa, em certos momentos, como um verdadeiro exercício de documentação e reflexão teórica a quatro mãos, as duas do pesquisador, e as duas do pesquisado.

Estabeleceu-se a partir de 2011 uma parceria tão prolífica e longeva, que o músico declararia em diversas ocasiões e entrevistas que, de fato, enxergava em mim o maior conhecedor e estudioso de seu trabalho, e durante anos me ajudaria a cunhar um conceito que finalmente se aproximaria do que ele faz. Não por acaso, Lemêtre foi o responsável por levar para a Europa o livro *A macro-harmonia da música do teatro* (Ed. Giostri, 2015), do qual sou autor

¹ Um detalhe que pode passar despercebido, mas que é de extrema relevância, é a necessidade de fazermos uma distinção nas pesquisas e ementas de disciplinas em cursos de teatro direcionados às questões de musicalidade: as mais frequentes são voltadas para a capacitação do atuante (por exemplo, para cantar, para se relacionar com as narrativas sonoras), e extremamente escassas são as que têm foco no responsável pela criação sonora com a qual o atuante formado contracenará posteriormente. No caso específico de Jean-Jacques Lemêtre, que não distingue uma coisa da outra, sobretudo em razão do papel que desempenha no Théâtre du Soleil, o observado desequilíbrio quantitativo e qualitativo de autores e cursos nestas duas direções impõe tamanho exercício retórico para coadunarmos o material disponível àquilo que Lemêtre realiza na prática, que tal um tensionamento teórico, ao invés de aproximar-nos de uma compreensão de sua atuação, nos afasta dele.

e ele assina o texto da contra-capa (com prefácio do dramaturgo e novelista Lauro Cesar Muniz e orelha de capa do Maestro Gil Jardim). Trata-se do primeiro livro originalmente escrito em idioma português sobre a companhia Théâtre du Soleil, que hoje ocupa lugar de destaque na bibliografia da trupe e no seu site², na biblioteca da *Association de Recherche des Traditions de l'Acteur (ARTA)*³, no *Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle (C.I.R.R.A.S)*⁴, e também no Centro de Estudos Latino-Americanos em Berlim. É neste livro que se apresenta o conceito homônimo macro-harmonia, desenvolvido durante a pesquisa de mestrado na Universidade de São Paulo, 2013, que funciona como uma chave indispensável na compreensão da prática artística e pedagógica de Jean-Jacques Lemêtre:

Ao participar de uma encenação, a música inter-relaciona-se de maneira indissociável com todos os seus elementos (luz, cenário, figurino, gestus, relações inter-personagens, trama da história, passagem do tempo, etc.), alterando-os ao mesmo tempo em que é por eles alterada. Isso acarreta uma ampliação de sua estrutura harmônica, que ao incluir elementos que não possuem natureza sonora, passa a ser identificada como Macro-Harmônica (Amalfi, 2013).

Citado pelo professor Pierre Longuenesse (Université Sorbonne Nouvelle Paris III) em seu livro *Jouer avec la musique. Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre du Soleil* (Actes Sud-Papiers, 2018), o livro e o conceito vêm ocasionando convites para palestras em importantes centros internacionais de estudos teatrais, como a *MACRO-HARMONY de la musique du théâtre*, que proferi em 15 de abril de 2016, no CIRRAS (*Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle, Paris, Fr.*), e as palestras no Seminário de Doutorado e da Unidade Curricular Mimese e Representação, na Universidade de Lisboa em fevereiro de 2020,⁵ e na Université Sorbonne Nouvelle Paris III (fevereiro de 2020).

Sendo assim, munidos de um no conceito, e seguindo o aconselhamento de Jean-Jacques Lemêtre ao observar que muito pouco se escreveu sob o viés didático de sua atuação, corporificamos nossa base de dados para pesquisa de doutorado a partir de fontes apontadas pelo próprio músico como o melhor dos caminhos para alcançar os propósitos previstos. São elas:

² Disponível em <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/librairie-et-editions/a-macro-harmonia-da-musica-do-teatro-1906>, acessado em 31/05/2021.

³ Président : Georges Banu; Vice-Présidente : Ariane Mnouchkine; Direction artistique et pédagogique : Jean-François Dusigne - <https://artacartoucherie.com/01-qui-nous-sommes.html>

⁴ <https://data.bnf.fr/fr/16954663/centre-international-de-reflexion-et-de-recherche-sur-les-arts-du-spectacle/>

⁵ <https://www.letras.ulisboa.pt/pt/agenda/aurora-polo-de-pesquisa-teatral-estudos-sobre-o-theatre-du-soleil-em-lingua-portuguesa-1>

- I. O acervo pessoal que passou a ser constituído em 2011, por ocasião do mestrado realizado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA - USP, cujo título é “A Macro-Harmonia da música do Teatro: a relação criativa entre o compositor Jean-Jacques Lemêtre e a encenadora Ariane Mnouchkine”, com especial foco na rica e vasta literatura que vem sendo reunida, com numerosos textos ainda não publicados em português, e encaminhados diretamente pelo músico através das contribuições que faz regularmente desde o início deste estudo.
- II. Os frutos do acompanhamento e monitoria das atividades de Lemêtre no Brasil, iniciados em 2011, que logo passaram a incluir o desempenho da função de tradutor e assistente do músico. Para além da experiência única do convívio diário durante longos períodos, e da troca de ideias e aprendizado inerentes a ela, tal aproximação vem permitindo também a produção de fotografias e registros em áudio e vídeo com qualidade HD exclusivos dos estúdios e palestras que o músico realiza em solo brasileiro, que superam cem horas de duração.
- III. O material reunido durante a residência realizada, a convite de Lemêtre, na sede do Théâtre Du Soleil em Paris, durante o primeiro semestre de 2016 por ocasião da elaboração do espetáculo *Une Chambre en Indie*, que inclui a aquisição do precioso acervo histórico com material digitalizado sobre a companhia desde sua criação, fornecido pelo seu responsável, Franck Pendido. Merecem igual destaque as centenas de fotografias da rotina diária na sede da companhia, e o conjunto de entrevistas exclusivas realizadas com atores da trupe, membros e estudiosos apontados em uma lista elaborada pelo próprio músico, registradas em vídeo com qualidade HD, com mais de vinte e uma horas de duração.
- IV. A estruturação e condução do estágio OS JOGOS MÚSICO-TEATRAIS DO THÉÂTRE DU SOLEIL na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no bairro do Bom-Retiro, na cidade de São Paulo, de 23 de outubro a 13 de dezembro de 2017, objetivando a verificação da aplicabilidade e pertinência dos princípios e procedimentos dos estágios de Jean-Jacques Lemêtre em um ambiente externo a poética da trupe.⁶

⁶ Para a ocasião, foi desenvolvido o fichário aqui apresentado, contendo uma seleção dos jogos músico-teatrais de Jean-Jacques Lemêtre, enriquecido com comentários do próprio músico, e concebido para ser, parafraseando a professora Ingrid Dormien Koudela a respeito daquela que inspirou a adoção do formato de fichário, Viola Spolin, um “instrumento de extrema flexibilidade lúdica e didática, permitindo formas das mais variadas na escolha e sequência dos jogos” (Koudela, 2008, p. 21).

Quanto à pertinência das argumentações contidas neste texto, vale ressaltar que Jean-Jacques Lemêtre não apenas acompanhou de muito perto tanto a pesquisa do mestrado quanto a do doutorado que gerou este texto, sobretudo nos períodos em que veio a São Paulo e ficou hospedado em nossa residência, ou enquanto viajamos país a fora para ministrarmos cursos e palestras pelo Brasil. Durante os anos destes processos, ajudou a cunhar conceitos, elaborar fichas e descrições dos jogos músico-teatrais, e a dirimir eventuais dúvidas que surgiam no percurso. Em 2019 fez questão de acompanhar pessoalmente a cerimônia de conclusão do doutorado sanduíche Universidade de São Paulo / Université Paris 8, e participar (duas noites antes da data) da seleção de suas próprias composições para integrarem a trilha sonora do vídeo que viria a ser apresentado na defesa da tese de onde foi extraído o texto que segue, que será parte do livro que pretendemos lançar conjuntamente em breve.

INTRODUÇÃO

Ao perguntar a Lemêtre quais seriam as melhores fontes para desvelar as questões que envolvem a música do Théâtre Du Soleil e seu aprendizado, ele foi categórico em nomear duas. A primeira, prosseguir com a minha ideia inicial e falar diretamente com os atores, pois, além disso jamais ter sido feito, de fato são eles os primeiros a estabelecer a conexão com a música, e são eles que estão no outro canto do palco, em cena.

Sobre a segunda fonte, ele prosseguiu:

JJL - Quando você me pergunta se há outras questões [além de falar com os atores], eu penso que com todos os estágios⁷, com todas as coisas que você já tem...

MA - Ah sim, eu já tenho mesmo muita coisa...

JJL - Você tem mesmo muita coisa! Porque depois, nós colocamos uma questão, e a resposta já está lá nos estágios. Veja você, como para a questão que você me fez esta manhã, ela [a resposta] está nos estágios (Lemêtre in Amalfi, 2016).

Sendo assim, para conhecer o universo dos estágios de Jean-Jacques, e contando com o privilégio de ter o próprio artista como guia, embarcaremos em suas palavras, proferidas durante a abertura de um deles, realizado na Universidade de São Paulo em novembro de 2011:

Meu nome é Jean-Jacques. Eu trabalho a música no Théâtre Du Soleil apenas há trinta e quatro anos. Nesse começo, eu pretendo trabalhar com vocês sobre essa relação música e teatro, teatro e música, sobre a forma de diversos pequenos exercícios. De fato, eu vou tentar dar a vocês uma espécie alimentação, de forma que

⁷ Lemêtre se refere ao acervo que venho reunindo durante a monitoria de seus cursos no Brasil, dentro e fora da Universidade de São Paulo, desde 2011, o qual conta, dentre outras coisas, com centenas de fotografias e dezenas de horas de registro em vídeo.

vocês possam digeri-la, e fazer com ela, aquilo que vocês quiserem fazer individualmente (Lemêtre in Amalfi, 2011).

Conforme deixa claro em sua fala, Lemêtre não vê o seu papel nos estágios, e tão pouco nas montagens de espetáculos do Théâtre Du Soleil, como o de um professor. Ele se coloca como uma espécie de barqueiro que navega pelo universo da música do teatro, conduzindo viajantes durante trechos de uma jornada que eles podem retomar posteriormente, quando e a partir de onde julgarem necessário. O cozinheiro⁸ que prepara um alimento especial, para ser degustado e digerido da maneira que se bem entender.

Desta forma, seus estágios refletem uma acepção muito próxima da palavra curso significando o caminho das águas de um rio, onde os viajantes podem beber sempre que têm sede, contrapondo à ideia de percurso fechado, com seu conteúdo pré-estipulado, com começo, meio e fim.

Isso significa que, ao transcrever e organizá-los, com a colaboração direta de Jean-Jacques e dos atores da companhia, estamos registrando fielmente uma prática que vem sendo desenvolvida desde 1978, que, em uma certa medida, permaneceu até agora restrita aos membros da companhia, e aos eventuais participantes dos estágios que o músico conduz.



Jean-Jacques Lemêtre - Estágio na Oficina Oswald de Andrade - São Paulo - Brasil.
Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

⁸ Curiosamente, Lemêtre tem como uma de suas paixões, a culinária, e é responsável por boa parte dos pratos que comemos nas celebrações no Théâtre Du Soleil.

O BARQUEIRO ZEN E O CURSO DAS ÁGUAS

Com o passar dos anos, e o avançar das pesquisas sobre o trabalho de Jean-Jacques Lemêtre, foi possível observar alguns dos fatores que levaram o compositor a entender os estágios sobre música do teatro que conduz como “uma espécie de alimentação”, que o ator “pode digerir” e praticar posteriormente, para fazer o uso que bem entender.

Um deles é a origem dos exercícios. Inserido no seio de uma trupe antes de ter assistido qualquer espetáculo teatral, o músico passou a procurar atender as demandas da montagem que participava com os meios que possuía, que eram basicamente, o saber adquirido com a atividade musical pregressa, e toda e qualquer pista que pudesse lhe apontar uma direção naquela estrada que ele jamais havia colocado os pés.

Conforme Lemêtre relatou, em sua primeira experiência, *Mephisto* (1978), ele atuou basicamente como professor de música para os integrantes da trupe, e escreveu alguns temas “à maneira de...”, seguindo estilos pré-determinados por Ariane. Vale lembrar que, naquela ocasião, ele esteve incumbido de ensinar música dentro das práticas e perspectivas do padrão tradicional dos conservatórios. Segundo as orientações da diretora, os artistas formariam dois grupos musicais, e deveriam ser capazes de executar as músicas em cena. Quais músicas seriam escolhidas, e para quais cenas? A tarefa de fazer esta seleção ficou a cargo de Ariane, de forma que Jean-Jacques não chegou a sair de sua “zona de conforto”. Isso fez com que, dentro do campo que adiante identificaria como música de teatro, o compositor pouco avançasse neste primeiro contato com a trupe.

Porém, na ocasião da montagem seguinte, *Richard II* (1981), que marcou o início do ciclo *Les Shakespeares*, Lemêtre foi incorporado como membro efetivo da trupe, e inserido na rotina diária de ensaios e apresentações, possibilitando que os seus saberes a respeito da música do teatro comesçassem a ser desenvolvidos, e, juntamente com eles, os exercícios para praticá-la com os atores.

Enquanto estiveram sendo elaborados e utilizados apenas internamente, durante os processos de criação dos espetáculos no *Théâtre Du Soleil*, estes exercícios apresentaram, como objetivo único, desenvolver ou aprimorar alguma habilidade que estivesse sendo requisitada pela montagem. Nestas ocasiões, o compositor não tinha a intenção de preparar os atores para espetáculos futuros, ou para algo que não estivesse nos limites daquilo que vinham trabalhando. Isso fazia com que os exercícios espelhassem, na maioria das vezes,

situações muito familiares aos praticantes, ligadas diretamente as cenas do espetáculo em questão, ou situações minimamente vinculadas a ele.

Todavia, com o início da realização de estágios abertos, dentro e fora da Cartoucherie, estes mesmos exercícios passaram a ser praticados também por um outro público, porém, mantendo em sua estrutura certos elementos que não haviam chegado até eles através de qualquer tradição de ensino da música. Elementos característicos da atividade teatral onde, originalmente, os exercícios haviam sido criados, como por exemplo, a utilização ampla do corpo e de sua movimentação no espaço durante as práticas vocais, roteiros de pequenas cenas concomitantes com a execução de padrões rítmicos, improvisações de entradas no palco com aberturas de cortinas imaginárias, e por aí afora.

Do ponto de vista do público, isso acarretou em um aprofundamento na contextualização da música, o que pode ter impactado positivamente em muitos aspectos da relação que eles estabelecem com ela, durante e depois dos estágios.

Para Jean-Jacques, com o passar do tempo, a presença destes elementos da origem dos exercícios gerou uma produtiva fricção entre suas práticas musical (na acepção ortodoxa adotada tradicionalmente nos conservatórios, que ele já dominava) e teatral (que estava começando a desenvolver), o que acabou por estabelecer um interessante ponto de contato entre as duas, algo como os “empreendimentos interdisciplinares que não devem passar despercebidos a quem esteja engajado em qualquer tipo de educação musical”, apontados por Murray Schafer:

Quero acrescentar, também, minha firme convicção de que o colapso das especializações e o crescimento do interesse nos empreendimentos interdisciplinares não devem passar despercebidos a quem esteja engajado em qualquer tipo de educação musical. Durante o século XX, as artes tem se mostrado suscetíveis a fusão e a interação. Considero que é somente questão de tempo para que os estudos de mídia sejam adotados em aula, quando as diversas partes individuais poderão emergir dos compartimentos em que foram colocadas há tanto tempo e propiciar uma interação, ao mesmo tempo, estimulante e poderosa. Dalcroze estava certamente muito à frente de seu tempo quando, por volta de 1900, desenvolveu sua euritmia, pela qual o treinamento na arte temporal da música foi atraída para dentro da sinergia, com a atividade do movimento do corpo no espaço (Schafer, 1991, p. 305).

A presença de elementos característicos da atividade teatral, e a mecânica de sua utilização durante os estágios, em nosso entendimento, aproxima os exercícios de Lemêtre dos Jogos Teatrais de Viola Spolin, estudados pela Professora Ingrid Dormien Koudela, da Universidade de São Paulo:

O processo de jogos teatrais visa efetivar a passagem do jogo dramático (subjetivo) para a realidade objetiva do palco. Este não constitui uma extensão da vida, mas tem sua própria realidade. A passagem do jogo dramático ou jogo de faz-de-conta para o jogo teatral pode ser comparada com a transformação do jogo simbólico (subjetivo) no jogo de regras (socializado). Em oposição a assimilação pura da realidade ao eu, o jogo teatral propõe um esforço de acomodação através da solução de problemas de atuação (Koudela, 2006, p. 43).

No entanto, foi com a acepção francesa da palavra jogar, ou seja, *jouer* (à propósito, a qual é utilizada por Lemêtre), que encontramos uma correlação mais profunda com os exercícios utilizados pelo compositor nos estágios que conduz, os quais passamos a identificar neste trabalho como **jogos músico-teatrais**.

Em comparação com a palavra jogar, em português, a palavra *jouer* em francês, assim como *play* em inglês, são utilizadas para indicar uma gama bem mais extensa de ações. Desta forma, quando Lemêtre diz em seus estágios “*Jouons les exercices*”, nós entendemos que ele não está orientando os participantes a “encenar os exercícios”, e tampouco “tocar os exercícios”; mas a fazerem algo que está neste ínterim, no meio dessas duas coisas.

Sendo assim, não obstante tratar-se de uma questão vernacular que se apresenta para aqueles que falam o idioma português, entendemos ser importante observar que a adoção do termo jogo para identificar os exercícios de Lemêtre, parte da perspectiva ampla através da qual o próprio compositor compreende a palavra *jouer*, em sua origem, no idioma francês.

OS JOGOS MÚSICO-TEATRAIS

Os jogos músico-teatrais começaram a ser desenvolvidos há décadas, partindo das demandas específicas que surgiram durante as montagens dos espetáculos no Théâtre Du Soleil, com a finalidade de solucionar questões locais e imediatas ligadas à execução das cenas, dimensionadas pela habilidade dos atores em lidarem, ou não, com elas. Nos estágios abertos ao público, conduzidos por Lemêtre, estes jogos sofrem pequenas adaptações e aprimoramentos, e passam a ser acompanhados por novos jogos, que, eventualmente, foram sendo criados para atender demandas que surgiam nos próprios estágios.

Embora Jean-Jacques não faça qualquer tipo de classificação quanto ao objetivos dos jogos músico-teatrais, durante o acompanhamento dos estágios, verificamos que eles

apresentam-se principalmente, mas não exclusivamente, em dois grandes eixos: da musicalidade e da corporalidade.⁹

No eixo da musicalidade, incluímos jogos que visam desenvolver as habilidades do ator para lidar com a música em cena - mais especificamente, a música do teatro. Apesar de abordarem questões como, por exemplo, a percepção musical e o uso da voz, ou seja, assuntos pertinentes a um estudo de música tradicional, verificamos que, nos estágios, eles são propostos por Lemêtre com o objetivo de aprimoramento da capacidade dos atores para articularem tais elementos a partir da relação que eles estabelecem com elementos que não possuem natureza sonora (texto, movimentação, gestual, e por aí fora). Um exemplo de jogo músico-teatral que trabalha neste eixo é o *Prenez à cette note* (Tome essa nota), que envolve a percepção da altura de um som e a reprodução desta referência vocalmente, e o falar um pequeno texto enquanto se realiza uma série de movimentos pré-estabelecida.

No eixo da corporalidade, incluímos jogos voltados para o desenvolvimento de habilidades ligadas ao ritmo no corpo do ator, à coordenação motora, à sincronia. São jogos em que o participante realiza gestos ou rotinas de movimentos, obedecendo padrões rítmicos, sobretudo, padrões não simétricos e pouco usuais na música ocidental, como por exemplo, um padrão de sete tempos. Um jogo músico-teatral que trabalha neste eixo é o *Promener sur cinq et sept* (Passear sobre cinco e sete), que envolve o caminhar sobre um padrão rítmico assimétrico.

Um fato relevante, que ficou claro desde que iniciei o acompanhamento dos estágios conduzidos por Jean-Jacques, é que apesar de cada um dos jogos músico-teatrais, à princípio, trabalhar predominantemente uma habilidade (como por exemplo, a emissão vocal de um som afinado, a realização de uma sequência de movimentos em um ritmo específico), praticamente todos eles desenvolvem, simultaneamente, habilidades dos dois eixos

⁹ É importante observar que não se pretende, aqui, fornecer definições do que é musicalidade e corporalidade, mas agrupar os exercícios de uma maneira que, neste momento, nos parece ser interessante para o estudo, não obstante o músico jamais ter feito qualquer comentário a respeito de uma identificação como esta. Em outras passagens da tese estes termos são mais aprofundados, notadamente nas entrevistas realizadas com artistas do Théâtre du Soleil e pesquisadores ligados a ele, como Jean-François Dusigne, antigo ator da trupe, que é professor da Université Paris 8 e foi supervisor em nosso estágio doutoral realizado em Paris em 2016. Em sua entrevista, ele afirma que "Agora, a questão de um diálogo possível com a música, eu vejo... ali estão as máscaras (aponta para máscaras de Kyogen que estão no chão do espaço), é um tipo semelhante. Isso significa que, se você colocar juntos um mascarado e um ator sem máscara, os dois vão se acordar em torno dos princípios que estão sob o jogo, o mascarado com o sem máscara. Isso quer dizer que existe uma determinada ritmicidade, há uma energia mínima. Em um tempo, podemos dizer também, que está ligada ao seu ritmo e a essa música, que podemos chamar "uma musicalidade" (Dusigne, Jean-François. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 23/06/2016, na ARTA - Association de Recherche des Traditions de l'Acteur. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa).

apontados. O que era de se esperar, uma vez que foram criados a partir de demandas que surgiram no palco, onde a atuação dos participantes não se limita a simplesmente cantarem uma melodia, ou executarem um ritmo com palmas.

Chama a atenção também que, curiosamente, o que Lemêtre procura enfatizar quando propõe jogos do primeiro eixo é, geralmente, algo ligado ao desenvolvimento de uma musicalidade do corpo do ator; e quando propõe jogos do segundo, algo ligado ao desenvolvimento de uma corporalidade da música do teatro.

Ao fazer a introdução nos estúdios, Jean-Jacques, usualmente, anuncia que trabalha sobre a relação música e teatro, “ou teatro e música, como vocês queiram chamar”, indicando que, nos jogos, não estabelece qualquer relação de superioridade de um ou de outro como premissa.

Há uma fala marcante a respeito dos jogos que propõe, a qual ele profere no início de praticamente todos os estúdios que conduz:

Então, farei pequenos exercícios, que eu não terminarei jamais, já que serão vocês que os terminarão em suas casas, se quiserem. Portanto, são todos muito fáceis no início, e depois... Se vocês tiverem perguntas a fazer, eu posso responder mil vezes a mesma pergunta, sem nenhum problema, eu sou completamente Zen. Aí, eu entendo a coisa ao contrário, que sou eu que me expliquei mal, para me fazer entender. Não hesitem em me fazer de novo exatamente a mesma pergunta. [...] Nós vamos nos ver por três dias, e eu vou trabalhar sobretudo três coisas: a independência, a interdependência, e a dependência (Lemêtre in Amalfi, 2011).

Ao dizer que não termina jamais os jogos, Lemêtre revela o seu entendimento de que, não obstante os jogos músico-teatrais possuírem o propósito de aprimorar alguma habilidade, o tamanho deste aprimoramento pessoal deverá ser determinado particularmente pelo participante do estúdio, que poderá retomar o exercício posteriormente, e praticá-lo o quanto julgar necessário.

Outra informação importante também nos é revelada nesta mesma fala, quando Jean-Jacques diz que trabalhará “a independência, a inter-dependência, e a dependência”. A partir da experiência de mais de quatro décadas inserido diretamente no processo de criação de espetáculos teatrais, o compositor acredita que uma das maiores dificuldades apresentadas pelos atores, durante as montagens, é se relacionarem com a música em cena de forma consciente. Pensando nesta dificuldade, ele procura, nos estúdios que conduz, propor jogos em que o participante possa desenvolver tal habilidade em três maneiras distintas:

A primeira delas, é com independência. Conforme explica nos estúdios, há uma tendência dentre os atores iniciantes, de procurarem reconhecer os tempos fortes na música

para apoiarem seus gestos, passos, movimentos de cabeça, ou falas marcantes. Isso, segundo o compositor, pode criar uma caricatura, transformar a música do teatro em música de desenho animado, algo bizarro que deve ser evitado. Para Jean-Jacques, o ator precisa desenvolver a capacidade de exceder a mera sincronia gratuita com os sons, ou mesmo, significar a sincronia que eventualmente optar em fazer de forma coerente dentro da cena.

A segunda maneira, é com inter-dependência. Neste caso, como descreve Lemêtre, o ator deve “jogar” com a música, estar disponível, verdadeiro e “no presente”, ao mesmo tempo em que fornece elementos para que a música também o faça. É um contracenar, que somente pode ser edificado pelo engajamento inequívoco dos dois lados, ator e músico.

A terceira, é com dependência. Nela, o ator contribui com algo na encenação que somente pode ser gerado através da relação que ele estabelece com a música. Um tipo de relação que exige uma qualidade muito alta de percepção da cena e do jogo, e que não pode ser confundida com o que Jean-Jacques identifica com um “deitar sobre a música”, ou seja, quando o ator “não está presente” na encenação, e a música passa a “fazer todo o seu trabalho”.

Uma particularidade sobre os estágios de Lemêtre é o fato dele não trazer consigo um roteiro prévio. É bem possível que jamais tenha anotado qualquer um dos jogos músico-teatrais, posto que, nestes anos em que venho acompanhando suas atividades pelo Brasil, ele nunca fez algo neste sentido. Ademais, não houve sequer uma ocasião na qual chegou para conduzir um estágio portando cadernos, ou qualquer lista pré-definida do que iria propor aos participantes.

Não obstante partir da “proposta inicial” (montagem, oficina, workshop), entendemos que o fator de maior peso para a **seleção dos jogos no estágio** são as informações advindas da observação que Jean-Jacques faz do fluxo de troca e alimentação mútua que ocorre entre ele e os participantes durante o próprio estágio.

Uma relação direta, muito similar àquela que estabelece com os atores do Théâtre Du Soleil quando estão em cena, aqui descrita por Jean-Marc Quillet:

Durante as representações, Jean-Jacques Lemêtre permanece em relação direta com a cena, com a ação, com a emoção do ator, como o músico oriental que não deixa de seguir o ator e, por vezes, se diverte com ele em um jogo de pergunta e resposta: às vezes ele acelera o ritmo e o ator deve segui-lo, às vezes o ator provoca uma ação e é o músico que deve se adaptar. Diferentemente dos músicos ocidentais de ópera, por exemplo, Jean-Jacques Lemêtre nunca repousa os olhos em uma partitura sobre uma escrivaninha, agarrando-se a um regente. A partitura, o regente, são os atores (Quillet, 1999, p. 145).

Por essa razão, os estágios de Jean-Jacques Lemêtre se configuraram como experiências únicas, que apesar de seguirem as mesmas premissas, guardaram em si uma generosa porção de mystère. Não apenas pelo fato de serem configurados por uma escolha local e personalizada de jogos músico-teatrais, mas, principalmente, pela riqueza e variedade trazida pelos inúmeros artistas e aspirantes que deles participam.



Jean-Jacques Lemêtre - Estágio na Oficina Oswald de Andrade - São Paulo - Brasil.
Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

OS ESTÁGIOS DE JEAN-JACQUES LEMÊTRE NO BRASIL

O acompanhamento dos estágios conduzidos por Lemêtre, que é utilizado como base neste estudo, teve início no ano de 2011, na Universidade de São Paulo. Não obstante abranger somente atividades realizadas no Brasil, ele se apresenta como uma sólida fonte de pesquisa a respeito desta prática. O próprio compositor afirmou, repetidas vezes, que os estágios aqui realizados não possuem diferenças significativas daqueles realizados em outros países, quer seja quanto à sua estrutura e desenvolvimento, quer seja quanto ao seu conteúdo.

Trata-se de um universo de dez estágios, perfazendo vinte e sete períodos, com cerca de quatro horas de duração cada, totalizando, aproximadamente, cento e oito horas de atividades:

2011

De 17 a 19 de outubro - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

2012

De 06 a 08 maio - Oficina Cultural Oswald Andrade, São Paulo, SP.

De 21 a 27 de julho - Ave Lola. Curitiba, PR.

2013

De 02 e 03 maio - Oficina Cultural Oswald Andrade, São Paulo, SP.

De 02 e 03 maio - B_arco, São Paulo, SP.

2015

De 04 a 06 de maio - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

04 maio - Centro de artes e educação Célia Helena, São Paulo, SP.

2017

15 a 17 de julho - Oficina Cultural Oswald Andrade, São Paulo, SP.

2018

28 de abril - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

De 28 e 29 de abril - Teatro Núcleo Experimental, São Paulo, SP.

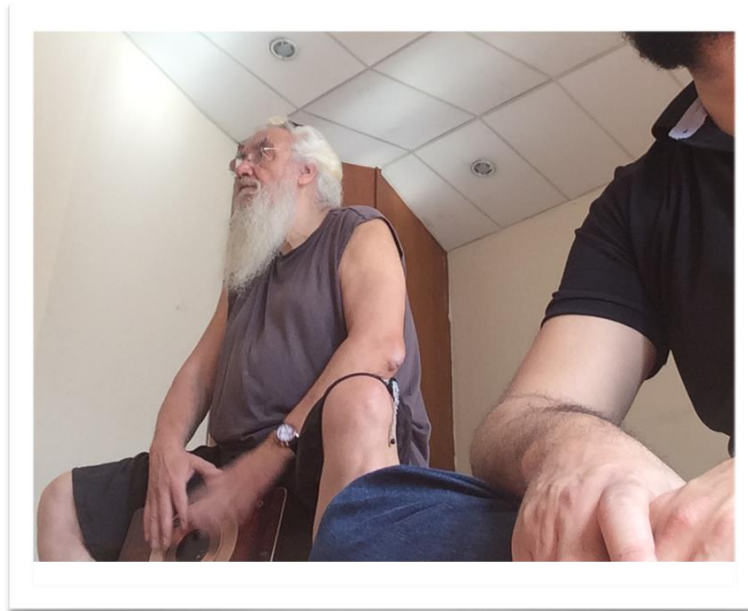
O material reunido neste acompanhamento inclui o registro em vídeo das atividades, com cerca de noventa horas de duração, além de centenas de fotografias, e um número incalculável de horas em conversas e debates com Jean-Jacques, durante e após os estágios.

Quanto ao perfil dos participantes dos estágios no Brasil, infelizmente não foram elaboradas quaisquer fichas ou registros que possibilitassem coletarmos informações que pudessem nos balizar na tarefa de traçarmos algo preciso. Contudo, com base nos locais de sua realização, nas monitorias que realizamos, e nos registros em vídeo, verificamos que, na maioria das ocasiões, a faixa etária permaneceu entre os dezoito e os vinte e cinco anos de idade. Foi maciça a presença de universitários, oriundos de cursos de graduação e pós-graduação em artes-cênicas. Houve participantes com titulação de mestre e doutor, especialistas, e professores universitários. Profissionais experientes da área do teatro e da música também participaram em alguns dos estágios, assim como artistas e estudantes estrangeiros.

Ainda sobre o perfil, acreditamos ser importante observar que foram relativamente poucas as ocasiões em que houve a participação de musicistas, profissionais ou aspirantes,

tocando nos estágios. Nas vezes em que vieram munidos de seus instrumentos, a opção de Lemêtre foi, em um primeiro momento, mantê-los praticando os jogos de maneira indistinta dos outros. Em um segundo momento, Jean-Jacques os agrupou, e passou a orientá-los sobre como atuarem no papel de responsáveis pela música durante os jogos. Tais ocasiões, no entanto, foram excessões. Apesar da presença, em quase todos os estágios, de participantes se auto-declarando musicistas em suas companhias, ou algo similar, poucos deles levaram instrumentos, e por essa razão, participaram dos jogos músico-teatrais da mesma forma que os demais.

A respeito do formato dos estágios, em momento algum houve planejamento prévio por parte de Jean-Jacques. Tudo foi estabelecido enquanto se davam os encontros, a partir do desenrolar das propostas que ele fazia. Foram as sequências dos jogos que, por sua vez, imprimiram características aos encontros, posto que alguns deles eram realizados com todos sentados em roda, enquanto outros, com os participantes espalhados aleatoriamente pelo espaço. Alguns jogos necessitavam serem praticados coletivamente, já outros, eram individuais. Uns demandavam serem jogados em duplas, enquanto outros em trios, ou mesmo, em pequenos grupos.



Jean-Jacques Lemêtre e Marcello Amalfi - Estágio na Oficina Oswald de Andrade - São Paulo - Brasil.
Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

Embora não ter sido uma regra dos estágios no Brasil, durante a maior parte dos jogos em que os participantes foram reunidos em grupos, Jean-Jacques procurou estabelecer com eles situações de encenação. Para tanto, contavam com alguns jogadores se apresentando para os outros, dispostos no espaço como se fossem o palco de um lado, e o público no lado oposto:

Eu gostaria de dizer pra vocês umas coisas, para vocês pensarem em relação ao público: na platéia, tem uma pessoa que vem pela primeira vez no teatro, mas tem também uma pessoa que vem pela última vez no teatro. Na platéia, tem uma ou duas pessoas que sabem, tem um grande músico, um grande coreógrafo, uma grande bailarina, um grande diretor de teatro. É preciso ter em mente que estas pessoas estão presentes a platéia, qualquer que seja a platéia. Se a gente tem isso na cabeça, isso transforma completamente a forma pela qual a gente entra no espaço sagrado. Quando eu fiz a simulação do início do teatro (os três sinais), houve um silêncio total, o que significa que isso funciona. Depois vocês esqueceram que eu lancei o sagrado no teatro. Vocês estão no teatro, vocês têm que esquecer que nós estamos numa sala de dança, têm que esquecer de tudo isso aqui. [...] Quando vocês forem atuar, antes de mentir, vocês tem que acreditar! (Lemêtre in Amalfi, 2011).

Nestas situações de encenação, Jean-Jacques geralmente procurou trabalhar questões que, segundo ele, somente poderiam ser observadas e praticadas durante o jogo teatral, sobretudo, aquelas concernentes às relações estabelecidas entre música e teatro:

Se vocês não estão escutando o que vocês estão falando, é normal vocês não se afinarem com os músicos, ou com os outros atores. Tem diretores que vão dizer “Esta fala, soa falso!”. Soa falso? É a música! E como vocês não escutam as nota, vocês não escutam o que vocês dizem como nota, não vai querer dizer nada, a sua frase... então a gente fica procurando no sentido, no personagem, na interpretação, mas na verdade é simplesmente a música que é falsa (Lemêtre in Amalfi, 2011).

A via adotada para a abordagem de tais questões foi a escuta. Evidentemente, não se tratou de qualquer escuta, mas daquela que Lemêtre pratica no Théâtre Du Soleil (a qual identificamos neste estudo com escuta do inaudível). Uma escuta que inclui os eventos sonoros da encenação, mas que não está limitada a eles:

Uma pequena correção: vocês desceram muito bem. Chegando aqui (próximo ao público) você largou o olhar. Você nem havia parado, e seu olhar já tinha relaxado. Termine! Esta frase é eu no caminho (caminha no espaço). Eu termino essa frase, e eu olho. Não enquanto eu termino essa frase (o caminhar), eu olho. Você faz as duas coisas ao mesmo tempo, e perdeu a força. Uma frase, uma frase, uma frase, como na música. Porque aí, o músico pode fazer (caminha vocalizando uma música, que tem o final coincidindo com o final da caminhada - Pá!!!). Então, uma frase de cada vez, e aí para o músico fica muito claro, você sai, você caminha, você para, você fala. Assim o músico pode te acompanhar, fazer uma música interessante, não precisa ser uma música desinteressante. [...] Então, nós teremos uma máquina formada por todos os tempos, gestuais e verbais, de cada um de vocês (Lemêtre in Amalfi, 2011).

Assim como outros saberes que permeiam o trabalho de Jean-Jacques no Théâtre Du Soleil, observamos que a escuta do inaudível não foi explicada de maneira teórica ou conceitual nos estágios, mas inserida de forma prática, com a clara intenção de ser compartilhada com os participantes brasileiros, tal e qual ela é compartilhada com os atores

na Cartoucherie. Uma vez assimilada, esta escuta permitiu trabalharem, por intermédio dos jogos, a musicalidade dos gestos, assim como a corporalidade na música, em suas mais variadas formas e nuances.

Além disso, a escuta do inaudível estabeleceu, entre os jogadores, um elo, o que possibilitou ações e construções coletivas, como por exemplo, “uma máquina formada por todos os tempos, gestuais e verbais, de cada um” dos participantes, conforme descreveu Lemêtre nesta fala. Uma máquina como aquela que eles concretizam quando praticam o jogo *La machine fantastique*.



Jean-Jacques Lemêtre - Estágio - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Devemos manter às vistas, no entanto, que este tempo mencionado pelo compositor não é o metronômico, e tampouco o cronométrico. Trata-se do tempo que Jean-Jacques reconheceu a partir de sua prática no Théâtre Du Soleil, que identificamos neste estudo como tempo pulsante, e que é também o tempo adotado nos jogos músico-teatrais que instauram uma situação de encenação, dentre outras razões, porque ele é capaz de englobar, simultaneamente, o falar e o caminhar do ator, equiparando-os do ponto de vista da cena, como explica o compositor:

Se eu faço isso (anda falando), eu me movimento enquanto eu falo. O músico não pode fazer nada. Eu venho (caminha e para) e falo. Um momento para me mover e outro para falar. Se o ator fizer assim (anda falando e gesticulando), o que é que eu toco: o andar, o corpo, ou o falar? Porque aí, eu falo que você não está sendo concreto, você mente. Você está se dizendo que você está interpretando, mas não, você está mentindo. Mas tem um grau de mentira que é totalmente aceitável para os atores, e tem muitos outros que não são aceitáveis. E nesse grau de mentira, eu tenho que poder te acompanhar com a música. Evidentemente, a música não vai ser colada em você. Eu nunca vou fazer (anda, cantando uma nota por passo). Eu nunca vou fazer isso. Eu vou fazer algo que vai ao encontro de você, destinal, do destino. Porque eu sei que naquele momento eu estou tocando o destino daquele personagem que vai em direção a você. Pode ser que eu vá tocar o sofrimento, pode ser que eu vá tocar o céu, pode ser que eu vou tocar o seu destino, seu sentimento, seu estado interior. O que eu não vou tocar é o seu corpo (anda fazendo um som para cada movimento). Jamais! (Lemêtre in Amalfi, 2011).

Todavia, há uma observação importante a ser feita sobre a questão dos tempos nos estágios que Jean-Jacques ministrou no Brasil, a fim de evitarmos um mal-entendido: naqueles jogos em que os participantes (sentados em roda ou espalhados pelo espaço) trabalharam habilidades ligadas a um pulso fixo (como, por exemplo, interiorização de um pulso, repetição de padrões rítmicos com as mão e com o corpo), o tempo adotado foi justamente o metronômico. Sobretudo, porque estes jogos são, no entender de Lemêtre, uma das maneiras de preparar o ator para, em cena, estabelecer relações com a música através dos três eixos considerados primordiais pelo compositor: independência, inter-dependência e dependência.

Quanto à questão da medida que se praticou cada jogo músico-teatral, um dos pensamentos que pautou Jean-Jacques, nos estágios que conduziu no Brasil, foi que ele nunca almejou chegar até o final com eles. Ou seja, o compositor não conduziu nenhum jogo com o objetivo de preparar o participante para executar algo em sua mais perfeita forma e potência, ou mesmo, até um grau de maestria pré-estabelecido.

Para Lemêtre, era importante que os jogadores tivessem contato com atividades que lhes apresentassem dificuldades, para que reconhecessem lacunas em sua formação enquanto atores, e assim, pudessem retomar os jogos para trabalhá-las posteriormente, sempre que sentissem necessidade.

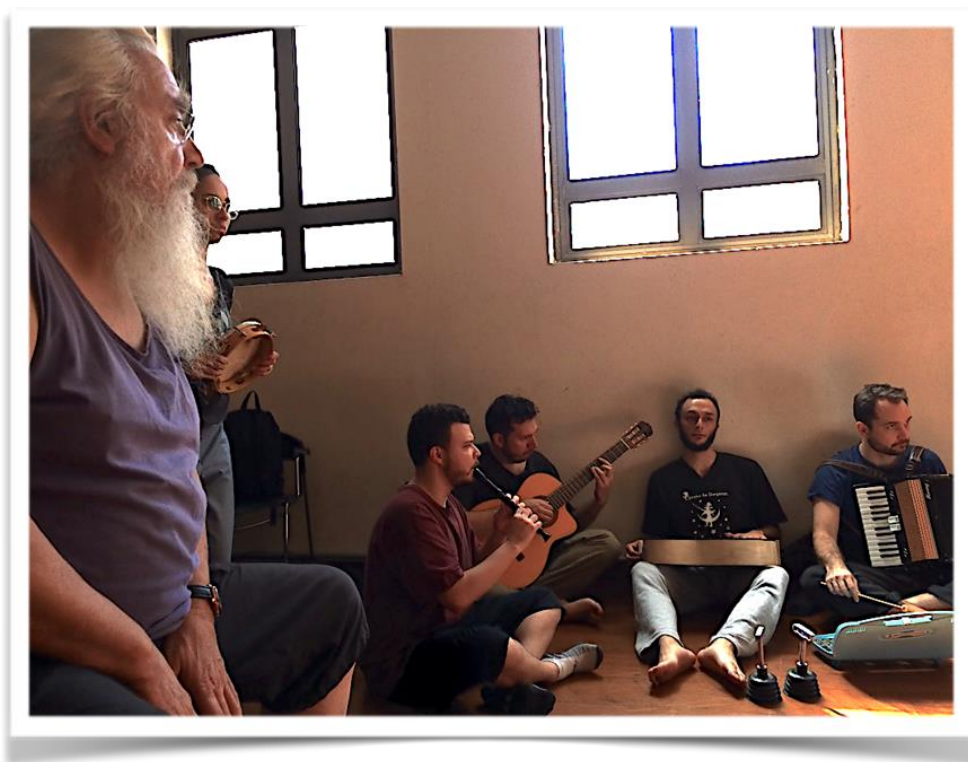
Quanto mais aumenta a distância entre o [pulso] um e o [pulso] dois, mais vocês devem colocar coisas no meio. O que faz essa frase ser tão solene no Théâtre Du Soleil: “Procure o pequeno para encontrar o grande”. É por isso que nós estamos fazendo esse exercício, para ficar evidente a dificuldade (Lemêtre in Amalfi, 2011).

Contudo, não podemos perder de vista que os estágios no Brasil não foram vistos pelo compositor como atividades que visaram, exclusivamente, encontrar dificuldades e evidenciar lacunas. Em diversas ocasiões, Jean-Jacques disse acreditar que também contribuía com o desenvolvimento dos participantes ao compartilhar ritmos que, eventualmente, não

conheciam, ou fazendo com que eles “se vissem” e “se escutassem” enquanto atuavam, e especialmente, dividindo o que aprendeu sobre música do teatro durante sua vivência no Théâtre Du Soleil.

CONCLUSÃO

Uma das particularidades sobre os estágios, que Lemêtre revelou com as escolhas dos jogos que fazia durante os encontros, é que ele tem por hábito partir de atividades simples, a fim de mostrar um outro lado de ações que, num primeiro momento, parecem ser de fácil execução (como, por exemplo, o abrir de uma cortina imaginária e uma curta fala de apresentação), mas que podem evocar questões de grande profundidade e complexidade (como o sentido dos gestos em cena, o caráter que uma projeção vocal pode imprimir a um texto). Desta forma, o saber sobre música do teatro não era nunca imposto, mas construído.



Jean-Jacques Lemêtre - Estágio na Oficina Oswald de Andrade - São Paulo - Brasil.
Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

É interessante observar que essa percepção de um processo de construção do saber não é algo que ocorre apenas na perspectiva dos participantes. Na ocasião em que perguntei a

Jean-Jacques o que é um estágio na sua visão de condutor, ele explicou que trata-se de uma ótima maneira para aprender sempre. Sobretudo, porque sua trajetória pessoal está muito ligada à prática no Théâtre Du Soleil, e por lá, eles não têm o hábito de pensar o processo no qual estão submersos para além das demandas e dos limites do espetáculo no qual estão trabalhando no momento.

Conduzir estágios fora da companhia, confidenciou-me Lemêtre, o força a pensar nos jogos de um outra forma, uma vez que ele não pode, por exemplo, contar com o farto tempo de ensaio que tem com os atores na Cartoucherie, o qual lhe serve para ir destilando as dificuldades que surgem nas improvisações que acontecem por lá. Por outro lado, nas atividades com os participantes dos estágios, ele tem que ser mais incisivo, mais rápido, tanto na identificação da necessidade do grupo quanto na solução que vai propor para trabalharem com ela. Por essa razão, ele disse entender que está sempre aprendendo: aprendendo sobre o grupo com o qual está, sobre os jogos, e como fazer a ligação entre eles.

Referências

AMALFI, Marcello. **A Macro-Harmonia da Música do Teatro: A relação criativa entre o compositor Jean-Jacques Lemêtre e a Encenadora Ariane Mnouchkine**. São Paulo: Ed. Giostri, 2015.

AMALFI, Marcello. **Anotações - Monitoria cursos de Jean-Jacques Lemêtre na USP** (não publicado). São Paulo, de 2011 a 2018

AMALFI, Marcello. **Anotações - Estágio doutoral Université Paris 8 - Théâtre du Soleil**. (não publicado). Paris, 2016

BANU, Georges. **La voix au bord du chant : extraits de l'intervention d'Ariane Mnouchkine et de Jean-Jacques Lemêtre**. Jeu: revue de théâtre, n° 75, 1995, p. 107-111. Acessado em janeiro de 2017. <http://id.erudit.org/iderudit/28030ac> Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1995.

DESPRES, Mélanie. **Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre du Soleil L'invention du musicien de théâtre**. MASTER ARTS, LETTRES ET LANGUES, Spécialité Arts et Médiations Interculturelles – Parcours Arts du Spectacle, UNIVERSITE D'ARTOIS, France, 2015.

ENGEL GERHARDT, Tatiana; TOLFO SILVEIRA, Denise [orgs.]. **Métodos de pesquisa; coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS**. – ISBN 978-85-386-0071-8. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

FERAL, Josette. In *Trajectoires du Soleil*, autour d'Ariane Mnouchkine, Editions Théâtrales, Paris, 1998, pp. 245-263) Acessado em 20 dez. 2018. Disponível em: https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/download/pages/1513111979/feral_tous_th_est_po.pdf

LALLIAS, Jean-Claude. Jean-Jacques Lemêtre, la musique du vers à soie, in DUSIGNE, Jean-François. *Le Théâtre Du Soleil, des traditions orientales à la modernité occidentale*, p. 53-56. CNDP. Paris, 2003

LONGUENESSE, Pierre. *Jouer avec la musique: Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre Du Soleil*. Paris: Actes Sud, Março 2018.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin*. São Paulo : Perspectiva, 2008.

QUILLET, Jean-Marc. *Musique et théâtre*, La musique de Jean Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil, entretien délectable et inachevé avec Jean-Jacques Lemêtre, musicien du théâtre du soleil. Paris: L'Harmattan, 2013.

SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. – São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1991.

Artigo recebido em 19/04/2021 e aprovado em 03/06/2021.

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

ⁱ Marcello Amalfi - Professor at Universidade de Brasília (Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas); Postdoctoral Research Fellow at University of São Paulo (MACRO-HARMONIA - UMA PROPOSTA DE DISCIPLINAS PARA FORMAÇÃO DE COMPOSITORES DE MÚSICA DAS ARTES CÊNICAS); Postdoctoral Research Fellow at Universidade de Brasília (MÚSICA DAS ARTES DA CENA: REFLEXÕES E CAMINHOS PARA SUA CRIAÇÃO a partir de uma análise das proposições do livro *Composing for the Films*, de Theodor Adorno e Hanns Eisler); PhD of Arts from the University of São Paulo, with a doctoral internship at Université Paris 8. maestroamalfi@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4127717243845193>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6725-4916>

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



Experiências de visualização do texto falado na prática teatral

Maurilio Andrade Rocha ⁱ, Stéphanie de Souza Araújo Leal ⁱⁱ
Natália Claret Alves dos Reis ⁱⁱⁱ, Maria Isabel Barbosa Falcão ^{iv}
Clara Fernandino Dias ^v, Marcus Vinícius de Carvalho ^{vi}
Alex Antônio Oliveira Bonfim ^{vii}, Renata Lanier Jardim Alves Santana ^{viii}
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil ^{ix}

Resumo - Experiências de visualização do texto falado na prática teatral

Este artigo apresenta experiências de ensino/aprendizagem de voz inseridas na disciplina *Estudos Vocais e Musicais A* do curso de Teatro da UFMG. Com foco na técnica de visualização de imagens a partir do texto e como isso se reflete na fala cênica, e tendo também como referência textos publicados por Maria Knebel, colaboradora de Stanislavski, apresentamos as experiências e discussões geradas pela prática com textos dramáticos e poemas dentro da disciplina ministrada na modalidade remota emergencial em 2020/2021.

Palavras-chave: Voz. Teatro. Visualização. Imaginação. Interpretação.

Abstract - Experiences of visualization of the text spoken in theatrical practice

This paper presents voice teaching / learning experiences inserted in the subject *Vocal and Musical Studies A* of the Theater course at the Federal University of Minas Gerais, Brazil. Focusing on the technique of visualizing images from the text and how this is reflected in the scenic speech, and taking as a reference texts published by Maria Knebel, Stanislavsky collaborator, we present the experiences and discussions generated by the practice with dramatic texts and poems within the subject taught remotely in 2020/2021.

Keywords: Voice. Theater. Visualization. Imagination. Acting.

Resumen - Experiencias de visualización del texto hablado en la práctica teatral

Este artículo presenta experiencias de enseñanza / aprendizaje de voz en el contexto de la asignatura *Estudios Vocales y Musicales* del curso de Teatro en la Universidad Federal de Minas Gerais. Centrándonos en la técnica de visualización de imágenes del texto y cómo esta se refleja en el discurso escénico, y teniendo como referencia textos publicados por Maria Knebel, colaboradora de Stanislavski, presentamos las experiencias y discusiones generadas por la práctica con textos dramáticos y poemas dentro de la asignatura ministrada de manera remota en 2020/2021.

Palabras clave: Voz. Teatro. Visualización. Imaginación. Interpretación.

Desde a suspensão das aulas presenciais em março de 2020 devido à pandemia da COVID-19 o curso de graduação em Teatro da UFMG tem se deparado com o imenso desafio de oferecer disciplinas, em grande parte práticas, aos seus estudantes, de forma remota pela internet. Este desafio implica no enfrentamento de questões fundamentais que tensionam o próprio conceito do Teatro e seu ensino, como a co-presença, o teatro pela internet, o afeto, a prática vocal, dentre outros.

Nesse contexto, buscamos prosseguir com as disciplinas relacionadas ao ensino/aprendizagem da Voz e da Música no Teatro, adaptando procedimentos já utilizados e criando outros novos para o Ensino Remoto Emergencial (ERE), com o objetivo de enfrentar os desafios pedagógicos que a pandemia nos ofereceu nos anos de 2020 e 2021.

Neste artigo iremos apresentar as experiências vividas no segundo semestre de 2020 (dezembro de 2020 a março de 2021) na disciplina *Estudos Vocais e Musicais A* do curso de Teatro da UFMG, na modalidade ERE, em que trabalhamos com textos teatrais e poéticos, praticamos a visualização de palavras e refletimos sobre todo o processo sob a luz do pensamento de Stanislavski, por meio de textos de Maria Knebel, uma de suas principais colaboradoras.

O processo

No decorrer de um semestre letivo foram trabalhados a íntegra da peça *O último Godot*, de Matéi Visniec (Visniec, 2012), romeno naturalizado francês; cartas trocadas entre personagens da peça *O Vilarejo do Peixe Vermelho*, do dramaturgo e diretor teatral Anderson Aníbal (Aníbal, 2010) e poemas de Ana Martins Marques, extraídos dos livros *A vida submarina*, *Da arte das armadilhas* e *O livro das semelhanças* (Marques, 2009; Marques, 2011; Marques, 2015).

Durante o trabalho em sala de aula online e nos ensaios individuais e em duplas os participantes foram provocados a identificar quem fala (ou escreveu) o texto; a identificar a motivação, as razões, o **porquê** se fala; a conectar-se às possíveis **sensações interiores** do (a) autor (a); identificar **como o texto escolhido afeta** cada um como indivíduo, e a exercitar a **visualização** dos elementos principais do texto. Após estes exercícios que guiaram os ensaios

individuais e em duplas, os participantes gravaram os textos escolhidos e postaram as gravações nas plataformas Moodle ou TEAMS, utilizadas pela UFMG.

Algumas das gravações resultantes dos trabalhos com os poemas de Ana Martins Marques podem ser ouvidas na plataforma *Soundcloud* por meio do link <https://soundcloud.com/maurilio-rocha/sets/poemas-de-ana-martins-marques>

Algumas das gravações resultantes dos trabalhos com cartas extraídas da peça *O Vilarejo do peixe Vermelho* podem ser ouvidas na plataforma *Soundcloud* por meio do link <https://soundcloud.com/maurilio-rocha/sets/cartas-de-o-vilarejo-do-peixe-vermelho>

No decorrer das atividades com os textos citados anteriormente, os participantes foram chamados a escrever suas reflexões em um fórum de discussão *online*, provocados pela leitura de dois textos intitulados *Visão*, extraídos do livro *Análise-Ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislavski*, de Maria Knebel (2016). Os participantes deveriam relacionar as leituras dos textos *Visão* com os trabalhos desenvolvidos na disciplina com os diferentes textos dramáticos e poemas, além de suas experiências anteriores, dentro e fora da escola.

Maria Knebel (1898-1985) foi atriz e uma das mulheres pioneiras na direção teatral, função que exercia já em 1935. Foi também uma das mais proeminentes discípulas de Stanislavski, tendo trabalhado com ele na formação de atores e como assistente de direção. A publicação de Maria Knebel, disponível em língua portuguesa e que aqui nos serve de referência, reúne dois trabalhos da autora: *Sobre a análise ativa da peça e do papel*, publicado originalmente em russo em 1959 e *A palavra na arte do ator*, publicado em 1954. Este último trabalho é baseado nas anotações de Knebel referentes ao curso sobre *Ação verbal no sistema de Stanislavski*, que ministrou em 1954 e que vem divulgar de forma detalhada e precisa um aspecto pouco conhecido dentro das pesquisas de Stanislavski: a questão da palavra na arte da interpretação teatral. Para Knebel, a ação nascida da palavra é um dos mais importantes componentes do Teatro, pois “atinge diretamente o espectador e age sobre ele” (Knebel, 2017, p. 19).

Os dois textos intitulados *Visão* presentes no livro referência de Knebel, um de cada um dos dois livros originais que compõem a obra, abordam de forma iluminadora a questão da visualização das palavras na prática teatral:

Quanto mais o ator for capaz de enxergar ativamente os fenômenos vivos da realidade por trás das palavras do autor, de despertar em si mesmo as representações daquilo que fala, mais fortemente agirá sobre o espectador. O ator consegue conquistar nossa atenção quando vê aquilo sobre o que precisa falar, aquilo de que precisa convencer o parceiro em cena, com suas imagens psíquicas, convicções, crenças e emoções. A esfera de imagens e associações que podem ser reveladas ao espectador depende total e completamente daquilo que está inserido na palavra, do que emerge por trás dela na imaginação do artista, do modo como ela é dita (Knebel, 2016, p. 69).

Fórum de discussão online

As reflexões geradas pelas vivências práticas com os textos dramáticos e poéticos já citados, iluminadas pela leitura integral dos dois textos *Visão* são a essência deste artigo.

Nesta seção iremos transcrever as reflexões dos participantes postadas no Moodle. Optamos por este formato, sem maiores edições, para prestar uma homenagem ao recurso utilizado por Stanislavski em alguns de seus principais livros. Neles, o autor assumia as personagens de professor e aluno, utilizando os heterônimos Tortsov para o professor e Naznánov para o aluno imaginário, que era também estenógrafo e que decidiu registrar as aulas de Tortsov na forma de um diário (Stanislavski, 2017).

Longe de pretender comparar as reflexões deste artigo com a importância dos escritos seminais e transformadores de Stanislavski, nossa homenagem ao mestre russo se dá principalmente pela constatação de que, no processo aqui relatado, as fronteiras entre professor e alunos estiveram sempre atravessadas por relações de troca, em que todos aprenderam, se modificaram e se afetaram pelo fazer teatral.

Em nosso caso, no lugar dos diários fictícios de Naznánov, apresentamos reflexões deles derivadas e postadas em fóruns online, dezenas de anos depois.

Na transcrição dos diálogos mantivemos também as manifestações de afeto que permearam o trabalho da turma e que foram o sentimento fundamental presente nas cartas extraídas da peça *O Vilarejo do Peixe Vermelho* e nos poemas de Ana Martins Marques trabalhados no semestre.



Imagem 1. Encontro online da disciplina Estudos Vocais e Musicais A, do curso de Teatro da UFMG, 2021. (Presentes no *print* de tela: Maurilio, Isabel, Clara, Renata, Stéphanie, Claret, Kelly e Marcus).

Claret - “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”.¹ O ensaísta uruguaio Eduardo Galeano, ao tentar exprimir a função da arte, contou uma história que me faz refletir sobre o texto de Knebel: havia um menino que tinha um grande sonho, conhecer o mar. O pai então o levou, e quando finalmente, pode enxergar a grandeza que é o mar, o menino diz espantado: “Me ajuda a olhar?”. Acredito que a arte da interpretação teatral possa ser este apontamento diante das *visões* da vida. Vida que se encarrega em suas peripécias, se transformando, tão imensa quanto o mar. Essa é a nossa função diante do público - ajudar a *olhar* através de palavras e gestos.

Assim, torna-se precioso para quem vê, quando a pessoa que encena consegue transpassar em um brinquete as visualidades da palavra. É necessário, mais do que nunca, escolher a dedo as palavras ditas, principalmente sob o viés dos tempos vividos entre as crises sociais e em relação às nossas existências. E isso chegará de forma intensa a quem assiste, quando se tem a profunda noção de “um olhar longo e repetido sobre o objeto, que cada vez mais adquire detalhes e minúcias” (Knebel, 2016, p.149). Para conseguir desenvolver esse olhar minucioso, Knebel propõe algo significativo a nós atrizes - emprestar as nossas memórias aos dizeres - isso só se torna possível quando se aprende a olhar para o interior da

¹ Epígrafe do livro *Ensaio sobre a cegueira* do romancista José Saramago.

vida com profundidade (ibidem, p.156), assim “quanto mais conhecemos a vida, mais frutífera é a nossa imaginação” (ibidem, p.74). Deste modo, é importante ressaltar que a memória e a imaginação andam juntas, com o poder de trazer visualidades para as palavras.

Observa-se, então, que é fundamental que os *praticantes do dizer* desenvolvam um vasto arcabouço de vivência, um estado grande de presença diante da vida, para que cada pedaço da existência possa se transmutar em gatilhos para atuar. Knebel, aponta isto quando diz que “o ator, quando se encontra com pessoas diferentes, quando vai a museus e exposições, quando escuta música e lê poesia, acumula material para o seu papel” (ibidem, p.71). É preciso ter essa abertura, como uma esponja, para que a vida possa realmente penetrar, dar-se o direito ao ócio.

É importante pontuar, que, diante do sistema econômico em que vivemos, isso é algo sensível: não sentir culpa em estar a observar, sem produzir. Como diria Manoel de Barros em seu poema *O apanhador de desperdícios*, é necessário dar o devido respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes. Prezar mais por insetos do que por aviões. Prezar a velocidade das tartarugas mais que a dos mísseis. Ter em nós um atraso de nascença.

Ao falar sobre uma perspectiva individual, enquanto atriz, tento ter “este atraso de nascença”. A procurar contemplar o tempo de cada coisa - desde observar as matérias naturais (céu, árvores, pássaros) até estar atenta às pessoas que cruzam o meu caminho. Porque todas são recheadas de trajetórias, caminhos e histórias surpreendentes que, no final, refletem-se no meu trabalho e nas sabedorias adquiridas. Isso tudo me fez lembrar, já que estamos a falar da memória, de um professor-ensaiador, que tive no Arena da Cultura, o Prof. João Valadares. Ele pedia pra que fizéssemos uma ação qualquer, como balançar excessivamente o braço, até o corpo incorporar a uma memória. Assim, poderia reviver no corpo aquela memória de infância em que, ao balançar o braço, você imitava perfeitamente o voo de um pássaro. Por meio deste mecanismo nascia uma cena. Tento fazer o mesmo com as palavras - deixar que elas, no seu ato mais simples, inundem o corpo e a voz. Acredito que as palavras carregam em si os seus próprios significados, tanto nos fonemas quanto nas memórias que elas evocam. Anne Bogart escreveu algo muito bonito ao falar da memória e que se conecta diretamente com as *Visões* de Knebel: “Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo lembrar” (Bogart, p. 30). Assim, ao lembrar, olhamos. Ao olhar, reparamos. E ao reparar, acontece a magnitude dos dizeres.

Marcus - Oi, Claret. “Praticantes do dizer”... Que coisa linda... Especialmente, porque você reconhece a importância do exercício da escuta/vivência para quem pretende ser ouvido. Concordo muito com essa ideia. Acho um desafio delicioso vivenciar a vida em eterno aprendizado, deixando que cada experiência constitua pouco a pouco o seu *EU*.

Thaise - Claret, é linda a percepção de que, do seu redor, se pode extrair muitas *visões* para seu trabalho como atriz. Tenho esse pensamento também, de que tudo que passa por nós de alguma forma vai servir para uma cena ou um texto. Fica impregnado em nós. Obrigada pela troca.

Clara - Que lindeza, Claret! Também me emociono ao te ler e, como num sopro, sentir-me surpreendentemente reconectada com a magia do teatro que tanto nos encanta e, que, por vezes, nós mesmos esquecemos. Lembremo-nos! Todos os dias. “Aprendamos a olhar para o interior da vida”... Sua sensibilidade me transporta a reflexões sobre o tempo em que vivemos, tão ironicamente desconectados, às vezes, das pequenas ternuras da vida que habitam as pequenezas, as delicadezas e a pureza das poesias escondidas por aí. Ou, talvez, nem tão escondidas, mas translúcidas, ou até mesmo invisíveis aos nossos olhos já turvos. É preciso cuidar dos nossos olhares, são nossos bens mais precisos! Obrigada pela sua *visão*!

Stéphanie - Ah, Claret! Que presente essa sua reflexão. Me senti tão atravessada e emocionada! Me identifico muito com esse “atraso de nascença” que você trouxe. Me questiono sempre: Como deixar fluir essa maneira de estar no mundo quando ele é tão veloz e tudo é tão urgente? Respeitar nosso próprio tempo vira um grande desafio. Mais do que nunca percebo o quanto é importante achar esses pequenos respiros na vida.

Stéphanie - Fiquei bastante tempo digerindo todas as coisas que foram colocadas nos textos da Knebel e percebi que essas palavras conseguiram me fazer refletir com mais profundidade sobre o quanto essa questão de criar imagens, trazer memórias nossas para a interpretação e construção de personagens, vem me afetando de uma forma tão positiva e extraordinária. Acho que nunca prestei tanta atenção na sutileza, detalhes, sensações e poesia das coisas. Durante a quarentena estou o tempo inteiro fazendo experimentações que me

tiram de um lugar confortável, de simplesmente deixar passar, sem significar. Às vezes parece meio óbvio ou trivial o fato de que todas as nossas experiências são um material de estudo e esse texto me despertou de uma maneira muito profunda sobre a importância de estar mais no “aqui e agora”, percebendo com detalhes tudo que faz parte da nossa vida.

Outra coisa que me surpreendeu também foi sobre a comunicação com as próprias *visões*. Pela primeira vez entendi como é necessário se organizar para conseguir transparecer a sua verdade, conseguir se comunicar e também a importância de saber ouvir, treinando fundamentalmente a empatia e a receptividade com o outro. Entender que é necessário haver uma troca, mostrar as minhas imagens vivas para outra pessoa e estar aberta a receber as imagens vivas dela.

Realmente gostei de ler esses textos nesse momento em que estou me descobrindo e descobrindo como acessar esse material que temos dentro de cada um de nós. Muitas ideias pré-concebidas vão sendo ressignificadas a cada experiência, e isso me fez pensar em como é importante ser uma pessoa devoradora de conhecimentos, criando novas memórias, novas ações e novas imagens.

Maurilio - Oi Stéphanie, também acho que uma das melhores coisas de ser artista é se deixar modificar pela vida, desenvolver a empatia e a receptividade. Que bom que vocês estão citando o papel da memória no trabalho com o texto e percebendo a importância de estarem sensíveis à vida.

Thaise - O texto me mostrou a importância de se atentar para a *visão* como um patrimônio de imagens visuais, que se enriquece ao longo das vivências pessoais de cada um. Isso faz do ator um cultivador de memórias, sensações e palavras. Fornece ao ator recursos que o impulsionam para uma atuação mais viva. Isso me faz refletir sobre toda a minha trajetória como atriz e como pessoa e o quanto minhas vivências e memórias pessoais, de certa forma, sempre estiveram presentes em cada personagem ou em cada texto que me propus a interpretar.

E me lembra Stanislavski que pedia a seus atores que não falassem aos ouvidos do público, mas aos olhos. Essa fala me fez analisar a diferença entre a palavra no meu cotidiano e a palavra para o eu-atriz. Na minha vida pessoal sou muito falante e quase nunca fico calada. Já quando estou em cena procuro me ouvir, ouvir à minha volta e, principalmente, os outros

atores. Lembro-me de sempre tentar me comunicar com os olhos do parceiro de cena antes mesmo de qualquer fala. Gosto particularmente de me conectar com o olhar do outro em cena. Houve ocasiões em que eu não me lembrava das falas do texto e o meu parceiro de cena percebeu só de olhar nos meus olhos e me ajudou a me acalmar. O seu olhar me resgatou para a personagem.

Creio que, assim como no texto e no nosso trabalho nessa disciplina, a palavra que existe no texto ou na canção será consequência de um olhar atento ao outro e de uma escuta profunda para dentro de si, das suas visões e imaginações pessoais.

Vejo como está sendo difícil, pelo menos pra mim, fazer apresentações cênicas nesse formato online. A falta de contato com o olhar do outro me faz me sentir um pouco perdida. É outra forma de aprendizado que estou tendo, de me desconectar em tempos em que é obrigatório estar conectado.

Quero agradecer pelo texto, que me fez resgatar conceitos e reafirmar algumas conquistas.

Clara - Muito importantes essas reflexões e auto-observações. Sobre esse assunto, flagro-me também pensativa a respeito de como organizar o estudo das e nas Artes Cênicas, de modo a equilibrar disciplina e criatividade, rigor e espontaneidade, foco e ócio. Afinal, o estudo do artista parte muito de seu próprio olhar para a vida cotidiana, não é? E o fato de nos sensibilizarmos para dar atenção a esse olhar já se torna, em si, um gesto artístico, extra cotidiano. Dessa forma, acredito muito nesse percurso da auto-observação, da percepção apurada da vida, da reflexão constante como exercício contínuo de formação criativa para o Teatro, assim como acredito ser extremamente importante também o estudo mais direcionado, minucioso e, principalmente, diário das técnicas teatrais. Acredito que podemos encontrar, aos poucos, as melhores maneiras de equilibrar o tempo dilatado e divagante do ser artista com o tempo preciso e disciplinado do fazer artístico.

Claret - Oi, Stéphanie. Fiquei bastante contente em ler você, e suas (nossas) investigações em torno das imagens. E achei interessantíssimo quando você avança sobre as nossas discussões para falar da empatia: “Entender que é necessário haver uma troca, mostrar as minhas imagens vivas pra outra pessoa e estar aberta a receber as imagens vivas dela”.

Fiquei pensando, Thaise, através do seu texto, sobre a importância do silêncio e da quietude para o nosso trabalho. E que a pausa é a potência para as palavras serem o que elas são. Ainda não tinha pensando sobre isso. Na música isso é muito evidente e agora ficou mais fácil entender que isso também acontece com as palavras. E, realmente, estamos vivendo tempos sem muitos olhares-outras, o que nos resta é este mergulho interno (acho que isso é um pouco dos apontamentos da Stéphanie). Tempos difíceis... O que fazemos com isso? Me pergunto todo Santo Dia.

Sobre o que você fala, Clara, concordo plenamente. Equilíbrio é tudo o que nos sustenta. Ainda mais quando pensamos no conflito entre devaneios e disciplina. Talvez o equilíbrio em si não exista, mas a busca é preciosa. Me deparo, por vezes, a observar demais a vida. É aí que está o encontro, por exemplo, com o corpo de uma personagem. Depois, dá-lhe disciplina para entender como isto funciona de forma orgânica.

Marcus - Tive um pouco de dificuldade de correlacionar os textos lidos com a minha experiência nessa disciplina. Todavia, já nas primeiras linhas do texto em questão me deparei com algumas ideias a respeito da palavra na cena que me remeteram diretamente às aulas de que participei ou que assisti de forma assíncrona. Uma delas é “O ator consegue conquistar nossa atenção quando vê aquilo sobre o que precisa falar” (Knebel, 2016, p. 69). Penso que, embora tal afirmação tenha sido feita referindo-se ao texto no teatro, faz-se relevante também para a música. Quando um cantor ou cantora tem um maior entendimento do que quer transmitir ao interpretar uma canção, suas intenções se tornam muito mais compreensíveis ao ouvinte. Em ambas as artes o ato de conquistar a atenção do público está diretamente ligado ao ato de proporcionar a ele uma compreensão do que se pretende com cada palavra do texto dito ou cantado. Isso pode gerar no ouvinte a visualização daquilo que lhe é dito. Nas palavras de Stanislavski, não falem tanto aos ouvidos, mas sim aos olhos... A leitura dos textos de Maria Knebel me levou a reflexões sobre o significado da palavra interpretação.

Isabel - Olá Marcus, seu comentário e sua reflexão me fizeram refletir também. Eu nunca tinha parado realmente para analisar a palavra interpretação e o que ela pode significar de uma forma mais profunda.

Maurilio - Importante você trazer a palavra Interpretação, Marcus, pois é nesse sentido que o texto caminha. Cada um terá sua própria forma de responder às perguntas que temos usado na abordagem do texto teatral, por isso cada um terá sua própria interpretação de cada texto. Lembrando que, em nossos exercícios, as limitações para essa interpretação são dadas pelo próprio texto.

Claret - Fico pensando... Talvez este processo de interpretação, e os limites do texto, se dê de uma forma fluida. Já que carrega em si a peculiaridade e a trajetória de cada um. Pense que quem escreve tem memórias e vivências. Quem diz, também. A arte da interpretação, então, se transforma em um emaranhado de pessoas-memórias.

Inclusive, Marcus, achei muito válido seu apontamento sobre a interpretação e partilho do sentimento de ter instaurado algumas reflexões que não foram respondidas. Que bom, não é? Porque aí que mora o caminhar.

Renata - Esses textos foram muito esclarecedores em muitos aspectos pra mim. Os detalhes das ações modificam muito a consciência da cena e dos personagens. E associei a técnica de visualização com as aulas que tivemos, o que me fez lembrar de quando o Professor Maurilio nos deu a tarefa de visualizar a letra de uma canção e trazer esse trabalho para a interpretação da música, resgatando imagens guardadas na memória. Achei interessante esse modo de entender o mecanismo de ouvir. Grande aprendizado.

Clara - Essa reflexão sobre a visualização como matéria prima para a interpretação é realmente instigante. Muito me inspirou quando vocês falaram sobre a necessidade de “aprender a olhar para o interior da vida” como estudo diário de ator-criador, a fim de desenvolver o hábito de se comunicar interpretando e de se interpretar comunicando. Afinal, toda mensagem requer sentido para ser dita e também recebida.

Isabel - O texto me remeteu a alguns momentos que vivi em aulas de outras disciplinas, sobre como a voz expressa o que estamos sentindo e como ela muda de acordo com a mudança dos nossos sentimentos. Nesta disciplina também vivenciamos isso. Quando lemos os poemas e os textos dramáticos fomos sempre provocados a usar nossa imaginação e

realmente ver o que estávamos falando, e quanto mais víamos, mais real o texto parecia para os colegas que ouviam.

A diferença ao ler um texto imaginando e vivenciando o que se está lendo e lê-lo sem se preocupar com isso é enorme. O espectador pode ficar muito mais envolvido na cena quando o ator usa o recurso da visualização.

Ao me conectar com o texto, fiz alguns questionamentos. Por que na vida cotidiana conseguimos visualizar tão nitidamente o que falamos ao tentar fazer com que nosso interlocutor veja o que estamos falando, mas em cena nós não nos preocupamos tanto com isso? Por que não é algo que vem naturalmente, como vem quando estamos conversando com alguém cotidianamente?

Marcus - Olá, Isabel. Também já questionei isso algumas vezes. É estranho não conseguir, ou demorar para conseguir, realizar na cena algo que realizamos com tanta naturalidade fora dela. Mas acontece... Os exercícios de imaginação/visualização propostos na disciplina, com certeza, têm muito a ajudar neste ponto.

Maurílio - Penso que o trabalho em cena requer o desenvolvimento de habilidades extra cotidianas. Por isso é importante o treinamento de interpretação com a voz, tanto para vencer os hábitos de pronúncia quanto para visualizar o que dizemos. Como dizia Eugenio Barba, é preciso saber o texto de coração, não só de cabeça ou decorado.

Stéphanie - Gosto bastante de refletir sobre isso que você colocou, Marcus, e fico pensando sobre o quanto, na vida real, nós realmente visualizamos o que queremos falar e nos escutamos. Pois me percebo, muitas vezes, simplesmente deixando várias palavras vazias saírem, como se fosse um texto decorado. Fico pensando no quanto é importante e necessário fazer mais esse exercício diariamente para desarmar a mecânica de certas ações que, às vezes, nem percebemos que são mecanizadas. Dessa forma, em cena, essa visualização e comunicação vai acontecer de uma forma mais fácil.

Claret - Fiquei pensando nisso por bastante tempo, Isabel. Será que não vem naturalmente, justamente por não ser natural? Embora o ato teatral possa ser, muitas vezes, espontâneo, ainda sim é artificial. Será? Também não sei. E concordo sobre o quanto são

necessários os estudos diários de autopercepção. A Stéphanie fala sobre desarmar a mecânica... Acho que é um bom apontamento para entender sobre as minúcias dos processos da interpretação. Porque somos o nosso meio, não é? Então, querendo ou não, em um mundo maquinário, irá respingar em nós a maquinação. Como superar?

Maurilio - É o que eu penso também. Não vem de forma natural pois não é natural. É um trabalho técnico e sensível que se constrói com a prática.

Alex - Lendo o texto me vieram à memória momentos em que a tensão para decorar o texto foi mais intensa do que a necessidade de realmente visualizá-lo. Li há muito tempo um texto em que a atriz Fernanda Torres citava uma dica que recebeu da sua mãe, a Fernanda Montenegro. A dica foi a de utilizar o momento de decorar o texto para ver exatamente um filme interior, de passar uma projeção nas suas memórias. Ela relatou que, para se dizer um texto, tem que haver um momento de hesitação. Afinal, o personagem não conhece todos os desdobramentos da sua própria história. O texto me remeteu a essa passagem, pois como estamos em cena, representando vidas humanas e cotidianas, há esse momento de olhar para si, de questionar sobre o que deve ser feito ou dito de fato. Eu tento trazer para cada personagem que represento esse enxergar, carregar uma vida humana com falhas, com dúvidas. Essa visualização da vida cotidiana é o principal ingrediente para tornar uma interpretação orgânica, viva. Consigo relacionar os textos de Knebel com a disciplina nesse sentido: cada frase, cada palavra requer uma visualização única. A visão nos transporta para uma dimensão de aproximação com a condição humana. Divago...

Clara - Imagino que um caminho possível seja mesmo aceitar a não naturalidade do fazer teatral, intrinsecamente representativo e, de alguma forma, ficcional. Mesmo quando autobiográfico. Afinal, fazer teatro é brincar com a realidade e não a viver verdadeiramente, não é? Ou nem sempre? Entra aí novamente o debate entre duas palavras de que gosto muito: veracidade e verossimilhança. Penso na primeira como uma referência à organicidade da vida real, ao tratamento fiel de uma obra artística à realidade, como vemos geralmente em biografias, documentários etc. Para mim, a verossimilhança diz respeito à coerência dramática dentro de uma obra ficcional, pois, embora irreal, pode ser plenamente crível e persuasiva em suas próprias narrativas. Portanto, seria possível criar pequenas verdades

dentro de uma obra ficcional, falsa, ou irreal? Como criar verdades inventadas? Como inventar desejos e sentimentos e, assim, certa lógica para os afetos? Será mesmo preciso inventar? Ou *acessar* seria uma palavra mais adequada? Como transportamos nossas referências vocais e gestuais do nosso cotidiano para uma outra realidade, dessa vez, ficcional? E assim repito a finalização de comentário do nosso querido Alex: “Divago...”.

Reflexões finais

Assim que ficou evidente que a pandemia da COVID-19 iria se estender por vários meses passou a ser imperativa a necessidade de se avaliar quais disciplinas do curso de Teatro da UFMG poderiam ser ministradas na modalidade de ERE. Imediatamente pareceu que as disciplinas relacionadas ao ensino/aprendizagem da Voz e da Música no Teatro poderiam ser adaptadas a essa modalidade, especialmente pelos resultados encorajadores que já havíamos colhido em atividades remotas realizadas antes da pandemia e que resultaram, por exemplo, no *podcast* Palavra Falada².

A indisponibilidade naquele momento de um software que reduzisse o *delay* entre os participantes de aulas síncronas e a variação da qualidade da internet entre os participantes inviabilizou a prática do canto em grupo, um dos principais enfoques pedagógicos das disciplinas de Voz e Música do curso. Por isso, as abordagens adotadas na disciplina Estudos Vocais e Musicais A se concentraram sobre a voz falada.

Para tanto, utilizamos textos teatrais e poemas em abordagens síncronas e assíncronas, tanto as consideradas práticas como as de escopo teórico. No entanto, a relação intrínseca e indissociável da teoria e da prática ficou evidente no decorrer da disciplina e foi revelada pelas postagens dos participantes nos fóruns de discussão aqui apresentados.

Como se sabe, a palavra Visão apresenta uma grande variedade de significados na língua portuguesa, assim como suas derivadas Visualizar e Visualização, também presentes nas reflexões apresentadas neste artigo.

² Confira em <https://soundcloud.com/mariana-muniz-288105407> os oito episódios do *podcast* Palavra Falada, projeto interdisciplinar produzido pelos professores da UFMG Maurilio Rocha e Mariana Lima Muniz em 2020, em que estudantes e artistas da cena teatral leem textos literários escolhidos por eles.

Podemos utilizar a palavra Visão para denominar o ato de ver na vida cotidiana; para imagens que julgamos ver em sonhos; para aspectos mágicos ou fantasiosos, como uma aparição fantástica; para um devaneio; uma percepção sobrenatural ou divina; uma opinião pessoal ou uma forma de julgar um determinado assunto (Visão, 2003-2021).

Apesar de Knebel utilizar o termo no sentido de *visão imagética*, como nos informa o organizador da obra de referência (Knebel, 2016, p. 69), pudemos perceber como várias possibilidades de significados apareceram nas reflexões aqui apresentadas. Percebemos que a prática de visualizar palavras de um texto nos exercícios teatrais aqui relatados esteve relacionada com a imaginação, com os afetos e as subjetividades individuais. Enfim, com o ato de converter palavras escritas por outra pessoa em imagens visíveis mentalmente. Em algo real e significativo para quem fala, e conseqüentemente para quem escuta, por meio da imaginação.

Referências

- ANÍBAL, Anderson. **O vilarejo do peixe vermelho**. Belo Horizonte: Anderson Aníbal, 2010.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- KNEBEL, Maria. **Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislavski**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- MARQUES, Ana Martins. **Da arte das armadilhas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- STANISLAVSKI, Konstantín. **O trabalho do ator: diário de um aluno**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- VISÃO. In: **DICIONÁRIO Infopédia da Língua Portuguesa (online)**. Porto:Porto Editora, 2003-2021. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/visão>>. Acesso em 11 abr. 2021.
- VISNIEC, Matéi. **O último Godot**. São Paulo: É Realizações, 2012.

Artigo recebido em 15/04/2021 e aprovado em 03/06/2021.

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

ⁱ Maurilio Andrade Rocha - Professor Associado da Escola de Belas Artes da UFMG, atuando na graduação em Teatro nas áreas de voz e música e nos Programas de Pós-graduação em Artes e ProfArtes. mauriliorochal3@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0271583492196162>

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7625-8222>

ⁱⁱ Stéphanie de Souza Araújo Leal - Graduanda em Teatro pela UFMG. Artista da cena, investiga a escrita poética e a musicalidade em cena. stetesall97@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0371875794133938>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3396-3711>

ⁱⁱⁱ Natália Claret Alves dos Reis - Graduanda em Teatro pela UFMG. Desenvolve pesquisa (IC - CNPQ) sobre o teatro documentário na América Latina, com enfoque especial para as mulheres e suas trajetórias de invisibilidade. tataclaret17@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4942096150393203>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1941-6175>

^{iv} Maria Isabel Barbosa Falcão - Graduanda em Teatro na UFMG. Artista da cena, pesquisadora do ensino de Teatro na Escola Básica. mariaisabelbarbos@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6000723386423196>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0468-9330>

^v Clara Fernandino Dias - Graduanda em Teatro na UFMG. Artista da cena, da música e também professora de canto, investiga a musicalidade no processo criativo e formativo teatral. claraernestdias@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0854660180142438>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1562-5399>

^{vi} Marcus Vinícius de Carvalho - Graduando em Teatro pela UFMG. Multiartista, é diretor do grupo Teatro Negro e Atitude com pesquisa cênica voltada para a cultura popular brasileira de matriz africana. marcuscarvalho.preto@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4692389587565441>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7746-5012>

^{vii} Alex Antônio Oliveira Bonfim - Graduando em Teatro na UFMG. Ator, produtor e diretor teatral há mais de 20 anos e membro fundador do grupo de teatro Cia da Farsa. alexzanonn@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8921407400513510>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4537-5140>

^{viii} Renata Lanier Jardim Alves Santana - Graduanda em Teatro na UFMG. Atriz, professora, produtora e pesquisadora na linguagem do jornalismo com ênfase na comunicação e no fazer teatral. renattalanier@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1342998158614685>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0731-9754>

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



Conversa com Jorge Parente sobre aquecimento vocal no trabalho cênico

Eugênio Tadeu Pereira ⁱ

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Conversa com Jorge Parente sobre aquecimento vocal no trabalho cênico

Este texto é uma transcrição de uma entrevista realizada pelo autor com o professor e artista Jorge Parente, sobre voz, trabalho cênico e aquecimento vocal. Os assuntos abordados se referem à proposta de trabalho desse docente e como ele reflete sobre a voz e o corpo no ofício das Artes Cênicas, e a descoberta da voz pela pessoa.

Palavras-chave: Técnica vocal. Aquecimento vocal. Voz e cena. Prática vocal. Estudos Vocais.

Abstract - Conversation with Jorge Parente about vocal warm-up in scenic work

This text is a transcription of an interview conducted by the author with the teacher and artist Jorge Parente about voice, scenic work, and vocal warm-up. The topics relate to his work proposal and how he reflects on the voice and the body in the Performing Arts, as well as people's discovery of their voices.

Keywords: Vocal technique. Vocal warm-up. Voice and Scene. Vocal practice. Vocal studies.

Resumen - Conversación con Jorge Parente sobre calentamiento vocal en obra escénica

Este texto es una transcripción de una entrevista realizada por el autor al maestro y artista Jorge Parente, sobre voz, trabajo escénico y calentamiento vocal. Los temas abordados hacen referencia a la propuesta de trabajo de este docente y cómo reflexiona sobre la voz y el cuerpo en las artes escénicas, y el descubrimiento de la voz por parte de la persona.

Palabras clave: Técnica vocal. Calentamiento vocal. Voz y Escena. Práctica vocal. Estudios vocales.

Em abril de 2017, no belo jardim do Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa-Portugal, o autor desta entrevista teve a alegria e a honra de conversar com o professor Jorge Parente¹. Foram duas horas de boa conversa e de reflexão sobre a voz, o trabalho autoral, o aquecimento vocal e sobre coisas da vida. Ele, nascido em Portugal, mas morando, desde criança, na França, é o continuador do trabalho corporal vocal de Zygmunt Molik².

Parente acompanhou o trabalho de seu professor por mais de vinte anos e, com base nesses estudos, desenvolveu uma continuidade da proposta de Molik, acrescentando seus conhecimentos à prática e aos estudos que estava elaborando. Atualmente, ele possui uma didática própria que tem formado e possibilitado desenvolver corpo e voz para o ofício das Artes Cênicas. Na verdade, seu trabalho vai além disso. Ele toca a pessoa em sua inteireza e, com atuação delicada e incisiva junto a quem estuda com ele, faz desabrochar uma voz que está escondida na pessoa e que se abre para o espaço e para outrem.

A conexão com o fora de si mesmo é um princípio do trabalho, mas não ignorando a si próprio. A relação consciente que se estabelece nos exercícios é que vai gerar o jogo e a música. Os movimentos, as ações e os gestos no cotidiano são a base para o trabalho e são referências importantes no processo.

Abrir a voz não é um ato de ‘estupro’ em relação ao ser, é um desvencilhar de algumas amarras ou bloqueios criados no percurso de vida. ‘Ver’ esse som que está latente nas pessoas e convidá-lo a vir à tona é fazer um convite para o ser sair da caverna onde ele se encontra. Essa voz somente pode aparecer se houver um consentimento em deixá-la sair. Ver esse potencial, apenas é possível com base em uma escuta atenta e respeitosa. Fora isso, é interferência bruta que poderá deixar as pessoas mais submersas, ainda, em sua toca.

¹ Jorge Parente é ator, encenador e formador. A riqueza de vinte anos de experiência, como ator e encenador, permite-lhe usar o teatro a serviço de uma pedagogia lúdica e vivaz, com o propósito de estimular as faculdades de expressão de cada um. A sua formação passou pelo seguimento do método “voice&body” de Zygmunt Molik (cofundador do Teatro Laboratório de Grotowski). Desde 2010, Jorge é o sucessor oficial desse método. Mandatado pelo instituto Grotowski na Polônia, ele dirige regularmente estúdios, conferências e *masterclasses* em França e no estrangeiro. <http://www.jorgeparente.com>

² O ator e professor polonês Zygmunt Molik (1930-2010) foi um dos fundadores do Teatro Laboratório de Grotowski e era o responsável pelas atividades vocais do grupo. Ele desenvolveu um método de estudos e práticas vocais, o “Voice and Body” do qual fazia parte o Alfabeto do Corpo.

Quando Parente chama alguém para ficar à frente, fazendo os movimentos e os sons, é sempre uma oportunidade de aprender. Estar ali é estar disponível a correr o risco de errar e de não sair ‘bem-feito’.

Em uma de suas aulas, após uma intensa experiência corporal vocal, estabeleci relação com um livro que eu estava a ler, no qual uma frase escrita pelo monge vietnamita Thich Nhat Hanh, sintetizava o processo vivenciado naquele dia: “cada um de nós tem que acender sua própria tocha e carregá-la” (Hanh, 2008, p.98).

Esse professor tem oferecido oficinas em várias partes do mundo, vindo ao Brasil em uma única vez, no ano de 2012, quando ministrou oficinas em Campinas, Curitiba, Florianópolis e Rio de Janeiro.

O trabalho de Molik, o Alfabeto do Corpo, não é tão difundido em nosso meio formativo e artístico. Em nosso País, há poucas publicações, tais como, Campo e Oleszko-Molik, 2012; Finard, 2014; Stein, 2020 e algumas menções em Pereira, 2019.

A transcrição da entrevista foi realizada por Isabella Assis³ e revista por António Dente⁴ e por Parente.

Este texto obedeceu ao fluxo da conversa e a fidelidade do discurso oral com alguns poucos ajustes. A transcrição da fala de Parente manteve a gramática do português de Portugal, exceto nas acentuações das palavras. Essa prosa foi uma espécie de encontro de amigos que não se conheciam presencialmente, mas que, em algum canto da existência, eles travavam algum relacionamento. Na época, o autor desta entrevista estava na busca de dados e informações para a pesquisa de pós-doutorado na Universidade do Minho – Portugal, sob a supervisão do prof. Dr. Tiago Porteiro. Essa pesquisa foi publicada pela Editora Synergia em 2019, sob o título de Aquecimento vocal na prática cênica: múltiplas vozes.

Convido você, que lê este texto, a imaginar toda esta cena em um jardim, em uma tarde fresca, um café e uma boa prosa na bela cidade de Lisboa.

³ Licenciada e bacharel em Teatro. Na época, era estudante da graduação em Teatro da EBA-UFMG e bolsista de Iniciação Científica, sob a orientação do autor.

⁴ António Maria Dente é licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2013). Em 2014, conhece Jorge Parente e, em 2016, muda-se para Paris para seguir de perto o trabalho do Voice & Body, acompanhando o Jorge Parente nos seus estágios pela Europa. Atualmente, está ligado ao ensino de música e fisicalidade nas escolas, e continua a acompanhar Jorge Parente na transmissão do Voice & Body.

Em suma, a conversa, o curso realizado com Parente, despertaram, neste autor, o poema:

O mergulho nos poros,
nos vácuos do corpo.
Quase todos, estes,
dormidos. Agora
acordados, nem todos!

Em cada poro
iceberg, escondido,
guardado, lacrado.
Agora mexido, remexido,
abalado.

Nesse átimo de tempo
um suspiro, uma lembrança.
Esperança
de dar ouvidos
aos sons, aos ecos
que reverberam
no ser,
do ser
sendo.

O som é assim:
aquilo que vibra
no corpo, no espaço
em mim.

A voz é essa marca,
essa cara
que a gente deixa, ou não,
ressoando no ar.
É um pouco de nós em direção
a quem nos escuta.

Eugênio Tadeu: Bom, estou aqui com Jorge Parente que é, vamos assim dizer, o representante mor de Zygmunt Molik, em sua proposta: alfabeto do corpo. Como te falei noutrora, esta pesquisa que estou fazendo não é especificamente sobre o alfabeto do corpo. Ela é sobre o Aquecimento vocal-corporal para o trabalho antes da cena. Então, as minhas questões são fundamentadas nesta perspectiva: o que é o aquecimento? Para que serve o aquecimento? Quando é que você se percebe aquecido para entrar em cena? Vamos começar com isso. O que é um aquecimento para você?

Jorge Parente: Eu encontrei vários aquecimentos na minha vida, o que faz com que agora os questione em relação à sua finalidade, ao que vem depois. Qual é o meu objetivo? Terei um papel complicado em nível físico? Ou será uma performance que estarei sempre sentado a falar a um tom de voz baixo? Foi isso que compreendi com a minha passagem por diferentes companhias de teatro: como vou precisar do meu corpo, da minha voz, da presença, da minha relação com o grupo? Mas existem bases, certo? A respiração é um exemplo. Que respiração vou precisar? Ampla? Posso correr. Ou necessito de calma? Posso fazer exercícios de respiração interna.

Eugênio Tadeu: A meu ver, você pontuou muito bem o que é o aquecimento e o sentido ao que vem depois, ao que virá. Mas pensando em algo básico, quanto tempo mais ou menos você se sente aquecido? O que você precisa fazer para se aquecer?

Jorge Parente: Isso está relacionado com um conhecimento pessoal. Quanto mais conheces o teu instrumento mais te conheces a ti mesmo, quantas mais ferramentas tens, mais eficaz serás. No entanto, temos que ter em conta o contexto. Onde vou aquecer? No próprio teatro onde terá lugar a representação? Já me aconteceu só poder ter acesso ao espaço da apresentação, 10 minutos antes dela, o que é pouco tempo, certo? Terei que me preparar em casa? Pelo caminho? De metro (metrô), a pé? Se vier a pé, posso caminhar com uma atitude que me desperte os meus sentidos, a minha consciência, a minha respiração. Por isso, o lugar e o tempo que temos são fatores essenciais a ter em conta. A idade também tem o seu peso. Por exemplo, quando era novo, lembro-me de sentir que precisava de largar parte da minha energia que tinha em excesso, não só por causa da idade, mas também pelos nervos que a falta

de prática provocava. Agora, vejo que há técnicas tão eficazes como as que usava e são mais tranquilas.

Eugênio Tadeu: Comedida.

Jorge Parente: Comedida, mensurada, ajustada à situação. Passei por muitos aquecimentos. Não sei se há um melhor que o outro. Há o autoconhecimento do que é entrar no palco para fazer o seu trabalho. Vi muitas pessoas, vi muitas maneiras de preparação. Há aqueles que usam o texto, a palavra, concentram-se no que vão dizer como forma de confiança. Outros interagem com os outros elementos do grupo, sorrindo. Também isso é aquecimento, brincar para não se deixar ganhar pelo nervosismo. A esse nível, passei por uma companhia onde nos púnhamos em roda, ou fazíamos jogos de escuta, de conexão, éramos 15. Também trabalhei a solo. O que é que aquele momento me pede? Houve vezes que apenas me deitava no chão para trabalhar a nível do relaxamento, da visualização, da respiração. Ou então, dias em que claramente senti que precisava de fazer um trabalho articular e pôr-me a mexer. É uma escuta muito pessoal.

Eugênio Tadeu: De alguma forma, você respondeu esta outra pergunta, mas, de todo modo, vou fazê-la para que, a ela, seja dado um foco: como é que você se percebe aquecido?

Jorge Parente: Quando é que eu me sinto pronto? Isso é complexo porque é uma escuta interna exigente. Quanto tempo falta para entrar em cena? Às vezes senti que três minutos antes eu ainda não estava pronto e, nesses três minutos, resolvi a situação porque, quando entrei, funcionou. Muitas vezes podemos ter esse sinal pelos músculos, pelo estado interno, mental, pela respiração... Cada um tem que reconhecer, em si, esse ponto delicado entre a presença, a tensão muscular justa e o relaxamento. Sim, um equilíbrio entre a tensão e o relaxamento. Se estiver demasiado relaxado, onde encontro a reatividade? Demasiado excitado, posso não me adaptar e internamente ao que a cena exige. É um carinho por si mesmo.

Eugênio Tadeu: Você me fez lembrar aqui de uma máxima de Buda de que a corda não pode ficar nem frouxa nem muito estirada.

Jorge Parente: Sim, tem a ver com isso. É um estudo consigo mesmo perante a diversidade das situações. Aprende-se com a vida. Nem sempre será da maneira que pensamos que deve ser. Houve vezes que encontrei a solução já no palco. É sempre possível, eis o que se aprende com a vida. A vida, a vivência é a educação, autoeducação, autoconhecimento. Existem as técnicas que nos ajudam neste estudo. Quando é que estou pronto? Só o posso saber efetivamente quando entro em cena. Só o sei quando começo a caminhar. Descobri hoje que esta nota não me sai bem, amanhã já sei que dois minutos antes a posso preparar. É um jogo amoroso, delicado, entre a finalidade e nós mesmos. Hoje, onde estou? Complexo, importante.

Eugênio Tadeu: E você tem algum roteiro que você faz constantemente assim, que repete esse roteiro, ou não? Para se aquecer!

Jorge Parente: Tive vários. Alguns inspirados no yoga focavam-me mais na postura, no alinhamento do corpo, no estiramento muscular ou no trabalho respiratório. Houve vezes que simplesmente cantava as músicas que apresentava no palco. Cheguei também a utilizar técnicas de automassagem, procurava sítios que precisava de libertar a tensão, fosse ela muscular, articular ou mental. E por que não a interação com os parceiros? Houve vezes que era isso que me era adequado para estar na zona emotiva justa, para acordar essa energia e estar leve.

Eugênio Tadeu: Acender o fogo, não é isso?

Jorge Parente: Acender o fogo. Ritmo. Que ritmo me acompanha neste trabalho? Lento? Rápido?

Eugênio Tadeu: E as suas referências? Você estava comentando, há pouco comigo, as suas referências do Molik. Você já até citou aqui também a Ioga, né?

Jorge Parente: Sim. O trabalho com o Molik mostrou-me que a sua proposta é uma grande ciência. À medida que fui passando pelas diferentes etapas, descobri que há uma enorme riqueza por detrás. Sim o Yoga... ter a atenção desperta interiormente e exteriormente. Há um equilíbrio entre as duas. Também passei pela Psicofonia, inventada por Marie-Louise Aucher⁵ e que tive acesso por intermédio de Iseult Welsh⁶. É um trabalho muito interessante.

Eugênio Tadeu: Ok, há mais algo que você gostaria de falar sobre o aquecimento, alguma curiosidade, sugestão?

Jorge Parente: Reconhecer a sua importância naquilo que ele traz para o nosso autoconhecimento. O momento que antecede a entrada em cena exige muito de nós. Isso faz com que procuremos soluções e que encontremos ferramentas. E voltando a utilizar como exemplo o trabalho de grupo, o que é essa capacidade de entrar em harmonia com outras pessoas que estarão conosco e vem cada uma de situações, de universos tão distintos? Estamos juntos, recolhemo-nos e preparamo-nos para essa viagem que é o espetáculo que apresentaremos.

Eugênio Tadeu: Engraçado, eu tinha falado que era a última pergunta, mas me lembrei de uma: você percebe uma pessoa, quando ela não está aquecida? O que que te faz perceber: “olha, aquela pessoa não está aquecida”. Tem algo que te chama atenção?

Jorge Parente: Sim, às vezes sentimos isso no outro. E aí pode entrar um outro nível de escuta que pode ser considerado como escuta moral porque, afinal de contas, estamos juntos no mesmo barco. Estarmos prontos para o desconhecido. Se eu não estou pronto a isso, não estou aquecido para entrar no palco. Saber olhar à volta e reconhecer se os meus parceiros de tripulação estão prontos. Saber reconhecer se o meu amigo está pronto e se o posso ajudar caso ele não esteja. E talvez, se não encontrar uma solução para o ajudar, isso signifique que eu não estou pronto. Estar pronto a um nível global, preparado para vibrar em conjunto. Há

⁵ Marie-Louise Aucher (1908-1994) foi criadora do método da psicofonia, que “é um método de harmonia vital pelo estudo consciente da voz falada e cantada seguindo a correlação entre sons, ritmos e o indivíduo”. http://www.envie-de-chanter.com/-/?page_id=2274.

⁶ Yseult Welsh é fundadora do Centro e gestora pedagógica do Centre Psychophonie Héliogramme. Há mais de 20 anos, esse centro oferece uma intensa formação na voz falada, cantada e gesticulada, dirigida a quem se interessa no estudo e prática vocais. In: <http://www.centropsychophonieheliogramme.fr/>

aqueles que precisam apenas de 25 minutos, outros, de uma hora. Não há bem nem há mal. É apenas importante sabê-lo. Saber ser responsável por si e pelo todo. Se eu estou pronto, eu dou confiança ao outro. Se o outro confia em mim, eu confio nele. A confiança de que falo é o amor. Somos pessoas que trabalhamos para apresentar a nossa ligação a outras pessoas. É preciso muito amor para isso. É uma palavra arriscada de usar. Longe de ser associada a essa manifestação comum do amor que não é mais do que jogos de possessividade. Falo de outra dimensão longe do egocentrismo. Falo do amor que não precisa de palavras, que é um olhar, uma escuta, um gesto, o cuidado, a delicadeza. O aquecimento é também um estado de espírito.

Eugênio Tadeu: Eu costumo dizer no grupo que eu não posso ter o meu tempo, nem alguém ter o seu tempo, é o tempo do grupo que vai sobrepor o nosso tempo. Porque é um trabalho coletivo. Jorge, muito obrigado nesta bela tarde do dia 20 de abril de 2017, nesta cidade encantadora que é Lisboa! Muito obrigado pela entrevista!

Jorge Parente: Obrigado, Autor, prazer!

Eugênio Tadeu: Muito prazer!

Referências

CAMPO, Giuliano; OLESZKO-MOLIK, Ewa. **Trabalho de corpo e voz de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski**. Tradução de Julia Barros. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

FINARDI, Angela Emília. **O centro de energia de base do corpo na preparação vocal do performer**. Florianópolis: Udesc, 2014 (Dissertação).

HANH, Thich Nhât. **Para viver em paz. O milagre da mente aberta**. 26ª Ed. Tradução do inglês de Odette Lara. Petrópolis: Vozes, 2008.

PEREIRA, Eugênio Tadeu. **Aquecimento vocal na prática cênica: múltiplas vozes**. Rio de Janeiro: Synergia, 2019.

STEIN, Moira Albornoz. **O nomadismo e a palavra um percurso performativo pelas práticas de Jorge Parente, Panthéâtre e Amok Teatro**. Tese Doutorado. Florianópolis: Ceart-Udesc, 2020.

Entrevista recebida em 09/03/2021 e aprovada em 03/06/2021.

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

ⁱ Eugênio Tadeu Pereira - Professor da EBA-UFMG nas áreas de Estudos Vocais e Musicais e da Licenciatura da graduação em Teatro e no Prof-Artes; integrante do Serelepe, da ABRACE, do MOCILYC e do MOVMI. Mestre em Educação (FaE-UFMG), Doutor em Artes Cênicas (ECA-USP) e Pós-Doutor pela UMINHO-Portugal. eugenio.tadeu@yahoo.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7270775257194395>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8881-396X>

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



Fragmentos de Corpos Urbanos

Ariane Guerra Barros ⁱ

Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Fragmentos de Corpos Urbanos

Fragmentos de Corpos Urbanos são ações cênico-performativas realizadas em espaços de passagem, inseridos no fluxo das cidades em apresentação (Dourados/MS e Pelotas/RS). Observando as similaridades entre cidades do interior que são pólos em suas regiões, alguns questionamentos surgem: O que constitui a(s) cidade(s)? Que pensamentos e ideologias sustentam as nossas (so)ci(e)dades? A Cia. Última Hora levantou esta discussão em cinco programas, como frequências temporárias de uma rádio, na busca de uma sintonia: no corpo da cidade que habitamos, no hábito de nossos corpos. Fragmentos de corpos urbanos nasceu como pesquisa de doutorado da diretora artística Ariane Guerra (PPGAC-UFBA), que buscava experimentações híbridas entre o teatro, performance e dança, num entrecruzamento entre a cidade e o corpo. Com o objetivo de refletir sobre a corporeidade cênico-performativa tendo em vista a ideologia e os pensamentos que sustentam as cidades em questão, a diretora, que também é performer da ação, mescla pesquisa científica e doxa, processos e resultados.

Palavras-chave: Corpo. Espaço Urbano. Teatro Performativo. Registro Audiovisual.

Abstract - Fragments of Urban Bodies

"Fragments of Urban Bodies" are scenic-performative actions carried out in transit spaces, inserted in the flow of the cities in presentation (Dourados / MS and Pelotas / RS). Observing the similarities between inland cities that are poles in their regions, some questions arise: What constitutes the city (ies)? What thoughts and ideologies support our cities? Cia. Última Hora raised this discussion in five programs, like temporary radio frequencies, in search of a harmony: in the body of the city we inhabit, in the habit of our bodies. "Fragments of urban bodies" was born as a doctoral research by the artistic director Ariane Guerra (PPGAC-UFBA), which sought hybrid experiments between theater, performance and dance, in a cross between the city and the body. In order to reflect on the scenic-performative corporeality in view of the ideology and thoughts that sustain the cities in question, the director, who is also a performer of the action, mixes scientific and doxa research, processes and results.

Keywords: Body. Urban Space. Performative Theatre. Audiovisual Record.

Resumen - Fragmentos de Cuerpos Urbanos

"Fragmentos de Cuerpos Urbanos" son acciones escénicas-performativas realizadas en espacios de tránsito, insertadas en el flujo de las ciudades en presentación (Dourados/MS y Pelotas/RS). Al observar las similitudes entre ciudades del interior que son polos en sus regiones, surgen algunas preguntas: ¿Qué constituye la (s) ciudad (s)? ¿Qué pensamientos e ideologías apoyan nuestras sociedades? Cia. Última Hora planteó esta discusión en cinco programas, como radiofrecuencias temporales, en busca de una armonía: en el cuerpo de la ciudad que habitamos, en el hábito de nuestros cuerpos. "Fragmentos de Cuerpos Urbanos" nació como una investigación doctoral de la directora artística Ariane Guerra (PPGAC-UFBA), que buscaba experimentos híbridos entre teatro, performance y danza, en un cruce entre la ciudad y el cuerpo. Para reflexionar sobre la corporeidad escénico-performativa ante la ideología y los pensamientos que sustentan las ciudades en cuestión, el director, que también es actriz de la acción, mezcla investigaciones, procesos y resultados científicos y doxa.

Palabras clave: Cuerpo. Espacio Urbano. Teatro Performativo. Grabación Audiovisual.

CIA ÚLTIMA HORA
APRESENTA
AÇÕES CÊNICO
PERFORMATIVAS

FRAGMENTOS DE CORPOS URBANOS

- PARTE I -

O PROCESSO CRIATIVO
VINHA COMO
TRANSFORMAÇÃO
DE QUEM ESTIVESSE
NELE. E COM ISSO
AS PERGUNTAS:
“QUE TIPO DE
EXPERIÊNCIA QUERO
INSTAURAR, PARA
MIM E O PÚBLICO?”,
“QUE CIDADE
QUERO REFLETIR
E CONFIGURAR?”,
“QUAL O URBANO
QUE PRETENDO?”,
“COMO TRAZER NOVAS
REALIDADES PARA
ESTA CIDADE?”

Fragmento da tese de Ariane Guerra Barros (p. 180), de título *Entre o corpo do ator/performer e o espaço urbano: um teatro performativo*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (2020).

FRAGMENTOS DE
CORPOS URBANOS
(2016), MONTAGEM
PERFORMATIVA DA
CIA. ÚLTIMA HORA,
[...] BUSCAVA
REFLETIR E ESPELHAR
EXATAMENTE
ESSAS SOMBRAS,
FRAGMENTOS VISUAIS
E VESTÍGIOS SONOROS
DE VIDA ATRELADOS
AO ESPAÇO URBANO,
DANDO VOZ A
ESTES CORPOS QUE
COMPUNHAM O
MESMO.

Trecho do artigo de Marcos Machado Chaves, Ariane Guerra Barros e José Manoel de Souza Junior – *Nos caminhos das intersecções cênicas entre voz e discurso: dispositivos de potência do contar-se* – Revista Voz e Cena (2020).

SUMÁRIO

SOM	230
LINKS & MÍDIAS	231
FICHA TÉCNICA E SINOPSE ...	232
SOBRE A CIA. ÚLTIMA HORA	233
CURRÍCULO DIRETORA ARTÍSTICA	234
MATERIAIS DE DIVULGAÇÃO DE FRAGMENTOS	235
PROCESSO CRIATIVO	236
APRESENTAÇÕES DE FRAGMENTOS DE CORPOS URBANOS - 2016	237
REGISTROS FOTOGRAFICOS	238
REFERÊNCIAS (BOOK)	243

SOM

Fragmentos de Corpos Urbanos (2016) se utilizou da ferramenta de programas de rádio como “linha guia” de programas performativos, com duas timelines** gravadas e emitidas simultaneamente no momento da apresentação – para serem ouvidas através de fones de ouvido, tanto pelo espectador como pelos atores/performers, por ondas captadas por um aparelho de rádio comum (FM) ou aparelho de celular que captasse tais frequências. [...] Isso foi realizado graças a duas antenas de rádio alocadas no centro do espaço que iríamos ocupar, e fazendo uso de ondas de rádio que poderiam ser sintonizadas em qualquer frequência, desde que estivessem disponíveis. (BARROS, 2020, p. 172-3)



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

LINKS & MEDIAS



TEASER

<https://www.youtube.com/watch?v=OOHLKMPmHrA>



FOTOS

https://drive.google.com/drive/folders/1XoYlqDrun6Wt8DU_e7a10WcRBcRoFA-s?usp=sharing



CIA ÚLTIMA HORA
APRESENTA
AÇÕES CÊNICO
PERFORMATIVAS

FRAGMENTOS DE CORPOS URBANOS

- PARTE I -

[DOURADOS.MS]

21/10 | 18h | Cidade Universitária UFGD/UEMS
Em frente ao prédio da biblioteca
22/10 | 10h | Calçada Pça. Antônio João
22/10 | 19h | Rotatória Weimar com Toshinobu
23/10 | 10h | Praça do Transbordo
23/10 | 19h | Parque dos Ipês

[PELOTAS.RS]

27/10 | 19h30 | R. Almirante Tamandaré
Em frente ao Teclado do Curso de
Teatro/Dança da UFPel
28/10 | 10h | Pça. da Caixa D'Água
28/10 | 19h | Em frente ao Teatro Guarany
29/10 | 10h | Calçada da 7 de Setembro
29/10 | 19h | Esplanada do Teatro Sete de Abril

LEVAR FONE DE OUVIDO E RÁDIO FM

REALIZAÇÃO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA

BRASIL
GOVERNO FEDERAL

ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO COM O PRÊMIO FUNARTE DE DANÇA KLAUSS VIANNA 2014

FICHA TÉCNICA E SINOPSE

Sinopse:

Fragmentos de Corpos Urbanos são ações cênico-performativas realizadas em espaços de passagem, inseridos no fluxo das cidades em apresentação. A “Parte I” inicia proposições nos municípios de Dourados-MS e Pelotas-RS, observando as similaridades entre cidades do interior que são pólos em suas regiões. O que constitui a(s) cidade(s)? Que pensamentos e ideologias sustentam as nossas (so)ci(e)dades? A Cia. Última Hora levanta esta discussão em cinco programas, como frequências temporárias de uma rádio, na busca de uma sintonia: no corpo da cidade que habitamos, no hábito de nossos corpos.

FICHA TÉCNICA

Direção Artística | Ariane Guerra

Performers | Ariane Guerra, Géssica Keylla, Joice Dias, Junior Souza, Marina Cucco, Markus Chaves, Rodrigo Pera e Romário Hilário

Produção | Cia. Última Hora, Flávia Janiaski, Antônio Júnior e Roberta Rangel

Orientação/Oficina Performativa: Matteo Bonfitto

Pesquisa Trilha e Visualidade | Ariane Guerra, Markus Chaves e Gil Esper

Design gráfico | Tig Vieira

Fotografia | Raique Moura e Rodrigo Pera

SOBRE A CIA. ÚLTIMA HORA

O GRUPO

A Cia. Última Hora nasceu nos corredores do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, no final do ano letivo de 2013, com o compromisso de estabelecer um diálogo artístico no estado de Mato Grosso do Sul. Sua primeira montagem, para o público da infância e juventude de nome *A menina sem chapéu e o lobo que não era mau* (2014), consolidou o grupo que saiu do âmbito acadêmico para tornar-se uma companhia independente. A trupe é composta por pessoas com vínculos afetivos com o curso de Artes Cênicas da UFGD, Ariane Guerra e Markus Chaves, que compõe o quadro docente efetivo, Junior Souza, aluno egresso e professor substituto (2017-18), e outros/as artistas que passam pela companhia em distintos momentos de suas interlocuções artísticas de formação. Na sequência da trajetória do grupo, o espetáculo de rua *Tristão e Isolda* (2014-15), contemplado com o *Prêmio Funarte Artes na Rua* (2014); as ações cênico-performativas *Fragmentos de corpos urbanos* (2016), a partir do *Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna* (2014); o espetáculo musical para crianças *Meu mano humano* (2017), contemplado com o *Prêmio Rubens Corrêa de Teatro* (2016) da *Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul*; e o melodrama *Uma sombra na escuridão* (2019), montado de forma independente e com auxílio de financiamento coletivo. Atualmente a companhia segue ampliando pesquisas híbridas corporais e musicais.





GRACE NOVAK

"Uma Sombra na Escuridão", 2019
Foto: Marcos Marin



CARANGUEJA FREDERICA

"Meu Mano Humano", 2018
Foto: Raique Moura



ARIANE

"Fragmentos de Corpo Urbanos", 2016
Foto: Raique Moura

CURRÍCULO DIRETORA ARTÍSTICA

Ariane Guerra Barros é professora Adjunta do curso de Graduação em Artes Cênicas na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), tendo também lecionado na pós-graduação Lato Sensu / Especialização em Teatro: Poéticas e Educação na mesma universidade, tendo como área de atuação Corpo e Movimento. É Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Especialista em Arte, Corpo e Educação pela mesma universidade. É atriz, performer, diretora artística, preparadora corporal e radialista. Fez parte do Grupo Teatro Sarcástico, Grupo Farsa e Cia. Teatral Faces & Carretos em Porto Alegre/RS, onde atuou como atriz e produtora. Atualmente faz parte da Cia. Última Hora, em Dourados/MS, cujas funções são: atriz, performer, encenadora, preparadora corporal e produtora.

MATERIAIS DE DIVULGAÇÃO DE FRAGMENTOS



PROCESSO CRIATIVO

Fragments de corpos urbanos – parte 1 – nasceu como parte da pesquisa de doutorado da diretora artística Ariane Guerra (PPGAC/UFBA), que buscou experimentações híbridas entre o teatro, performance e dança, num entrecruzamento entre a cidade e o corpo. Com o objetivo de refletir sobre a corporalidade cênico-performativa tendo em vista a ideologia e os pensamentos que sustentam as cidades em questão, a diretora, que também é performer da ação, mesclou pesquisa científica e doxa, processos e resultados. A Cia. Última Hora (Dourados-MS) acolheu o trabalho que foi contemplado com o Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna (2014), as/os artistas passaram a experimentar possibilidades corporais na busca de deixar rastros nas cidades de apresentação, assim como nos corpos dos transeuntes.

DAS INQUIETAÇÕES ÀS ESCOLHAS:

Importante destacar que a idealização desta montagem abarcava três etapas, ou “partes”, como denominamos, sendo a primeira realizada em cidades interioranas com amplo desenvolvimento econômico e mais de cem mil habitantes; a segunda em capitais nacionais; e a terceira em cidades com menos de vinte mil habitantes. A ideia principal era a de explorar o espaço urbano em seus diferentes contextos, que assim definimos: pequenas cidades grandes, grandes cidades grandes, e pequenas cidades pequenas, respectivamente. Isto porque, segundo Santos (2012), há uma característica interessante entre a cidade e os homens: à medida que as cidades aumentam, a distância entre os homens também aumenta. Os homens se aproximam fisicamente em cidades mais complexas, mas se afastam socialmente, em que o social é dado pelo encontro, reunião, simultaneidade. A intimidade, a relação social, é inversamente proporcional ao tamanho da cidade, conforme o autor. *Fragments de Corpos Urbanos* abarcaria, portanto, as “pequenas cidades grandes”, pólos de desenvolvimento econômico e cultural, cidades com universidades que possuíssem curso de Artes Cênicas ou Teatro sendo requisito para tal. Sendo assim, as cidades de Dourados/MS e Pelotas/RS foram as localidades escolhidas para as apresentações – até por as entendermos similares nos cursos de Artes Cênicas em suas universidades, UFGD (Universidade Federal da Grande Dourados) e UFPel (Universidade Federal de Pelotas), “cursos irmãos” com um ano de diferença de suas criações, e que ainda estão em estruturação no diálogo com suas cidades. (BARROS, 2020, p. 154)

APRESENTAÇÕES DE FRAGMENTOS DE CORPOS URBANOS - 2016

DOURADOS-MS

- Cidade Universitária UFGD/UEMS | 21/10 às 18h
- Calçadão da Praça Antônio João | 22/10 às 10h
- Rotatória Weimar com Toshinobu | 22/10 às 19h
- Praça do Transbordo | 23/10 às 10h
- Parque dos Ipês | 23/10 às 19h

PELOTAS-RS

- Prédio do Curso de Teatro/Dança da UFPel | 27/10 às 19h30
- Praça da Caixa D'água | 28/10 às 10h
- Rua em Frente ao Teatro Guarany | 28/10 às 19h
- Calçadão da 7 de Setembro | 29/10 às 10h
- Esplanada do Teatro Sete de Abril | 29/10 às 19h



REGISTRO FOTOGRAFICO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS



PRAÇA ANTONIO JOÃO - DOURADOS



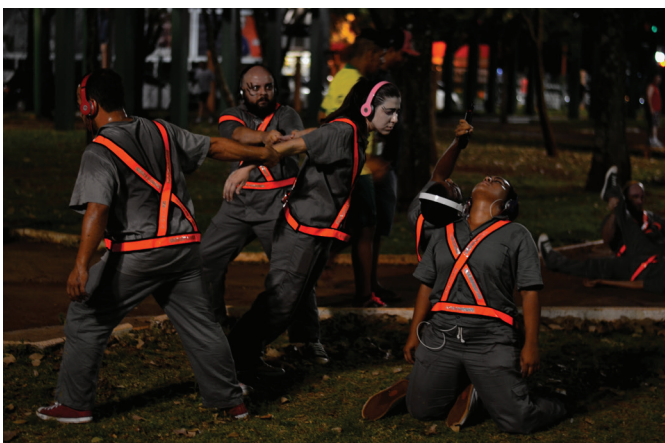
TOSHINOBU KATAYAMA - DOURADOS



PRAÇA DO TRANSBORDO - DOURADOS



PARQUE DOS IPÊS - DOURADOS



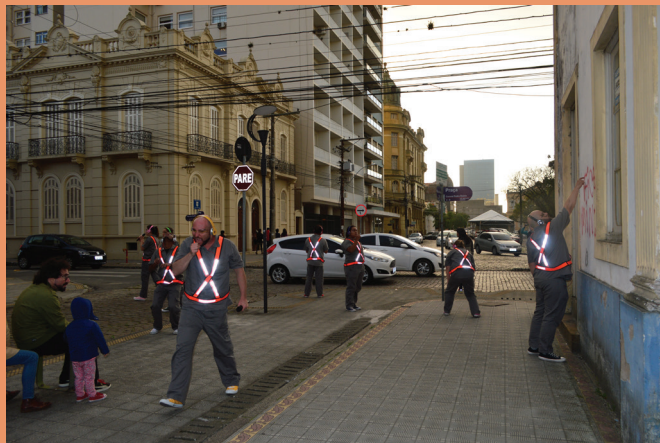
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS



CAIXA D'ÁGUA - PELOTAS



GUARANY - PELOTAS



CALÇADÃO - PELOTAS



ESPLANADA 7 DE ABRIL - PELOTAS



REFERÊNCIAS (BOOK)

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

CHAVES, Marcos; BARROS, Ariane Guerra; SOUZA JUNIOR, José Manoel de. "Nos caminhos das intersecções cênicas entre voz e discurso: dispositivos de potência do contar-se". *Revista Voz e Cena*, v. 1, n. 1, p. 59-75, 2020. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/31389>



CONTATO

ARIANE.GUERRA@GMAIL.COM

Referências

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

CHAVES, Marcos; BARROS, Ariane Guerra; SOUZA JUNIOR, José Manoel de. Nos caminhos das intersecções cênicas entre voz e discurso: dispositivos de potência do contar-se. *Revista Voz e Cena*, v. 1, n. 1, p. 59-75, 2020. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/31389>

Registro Audiovisual recebido em 04/05/2021 e aprovado em 26/05/2021.

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

ⁱ Ariane Guerra Barros - Ariane Guerra é professora adjunta do curso de graduação em Artes Cênicas e pós-graduação/especialização em Teatro da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sua pesquisa concentra-se na área de corpo, teatro performativo e movimento. Líder do Grupo de Pesquisa "Grupo de experimentações cênicas, performativas e pedagógicas", é membro da Cia. Última Hora, sediada em Dourados/MS, onde exerce funções de atriz, performer, diretora artística, preparadora corporal e produtora. ariane.guerra@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3548592549465571>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3799-2288>

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



Apoio Financeiro:



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).