

VOZ e CENA

v. 04, n^o 01, jan-jun/2023

ISSN: 2675-4584



Sumário

Editorial / Apresentação 05

Editorial / Dossiê Temático 07

Expediente 09

Dossiê Temático “Vocalidades, Oralidades, Práticas Integrativas e Feminismos” - Artigos

Criar Vozes, Narrar Mulheres
Daiane Dordete; Meran Vargens 12

Poéticas vocais e narrativas de mulheres: experiências vividas na disciplina Criar Vozes, Narrar Mulheres
Karina Veloso Pinto 26

Violetas em Desmontagem: Voltar a Falar é Voltar a Viver
Mayra Montenegro de Souza 39

Voz aos pedaços: reapropriação do fabular através das ausências
Carlos Eduardo Guimarães Medeiros 51

A vocalidade em um devir-professora nas artes da cena: reverberar memórias e subjetividades, confabular encantos
Franciele Machado de Aguiar 63

A minha nossa voz, Delicadas Criaturas.
Nara Keiserman; Marcus Fritsch 75

Candangas Palavras: videonarrativa de mulheres na construção e consolidação de Brasília e do Distrito Federal
Jemima Tavares; Sonia Tavares; Sulian Vieira 99

A Empregada da Sufragista: discurso, produção cultural e acolhimento em um espetáculo negro feminino <i>Naiara Gonçalves de Almeida (Naiara Lira); Gabriela Porfírio</i>	126
Abre essa Porta pra Felicidade Entrar: corpo, canções, ancestralidades e afetos <i>Felícia de Castro Menezes</i>	145
A voz em Kozana Lucca: uma possível virada ecológica <i>Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari; María Josefina Azócar Fuentes</i>	163
O poder dos sons e das palavras na formação do/a artista da cena <i>Claudia Mele</i>	180
A Voz como performance: uma experiência fenomenológica do ato poético de contar e doular <i>Marluce Cristina Araújo Silva; Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida</i>	196
A trilha sonora do curta-metragem Guardiãs do Nascimento: uma jornada poética pelos quatro elementos da natureza <i>Janaína Träsel Martins; Carolina Bonelli</i>	216
Laboratório de criatividade vocal: tópicos para uma reflexão sobre a aprendizagem do ator <i>Lara Barbosa Couto</i>	240
O prazer em dançar a voz e o Contato Improvisação: possibilidades para uma Voice Jam Session <i>Valéria Cristina Machado Rocha</i>	257

Dossiê Temático “Vocalidades, Oralidades, Práticas Integrativas e Feminismos” - Relatos

Showrando: dispositivos poético-performáticos do riso e do choro

Roseany Karimme Silva Fonseca _____ 271

Memória, Experiência e Ritual como eixos principais para a cartografia da Atriz-Poeta-Cantora nas voltas do mapa-labirinto

Daniele Cristina Oliveira (Danielle Rosa) _____ 283

Editorial / Apresentação

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

Imersos em um ritornelo semestral apresentamos o volume 4, número 01 de 2023 da *Revista Voz e Cena*. Em meio aos festejos juninos, no contraste aconchegante do mormaço das labaredas junto as baixas temperaturas, dos quitutes, das músicas e das vestimentas típicas que nos fazem recordar saudosos momentos de nossas infâncias apresentamos o importante e urgente dossiê temático *Vocalidades, Oralidades, Práticas Integrativas e Feminismos* organizado por comissão editorial composta por Daiane Dordete Steckert Jacobs, professora da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Janaína Trasel Martins, professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Meran Muniz da Costa Vargens, professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Sulian Vieira Pacheco, professora da Universidade de Brasília (UnB).

Em seu conjunto, este número conta com 15 artigos e 2 relatos de experiência de 20 autoras e 2 autores (considerando as coautorias) vinculados a instituições das 5 regiões do Brasil.

Aproveitamos o ensejo para agradecer ao PPG-CEN/UnB e à CAPES pelo apoio institucional, aos integrantes da *Rede Voz e Cena* e às nossas parcerias interinstitucionais via professoras e professores atuantes nos cursos técnicos, de graduação e de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade do Estado 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) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ).

Por fim, reiteramos a importância da leitura e da utilização de nossos artigos, sobretudo em pesquisas relacionadas às sonoridades e às artes da cena, para que possamos dar continuidade à revista e, cada vez mais, melhorar a qualidade de nossas publicações.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.49303>

Editorial / Dossiê Temático

por Daiane Dordete, Janaína Träsel Martins, Meran Vargens e Sulian Vieira Pacheco

O Dossiê Temático *Vocalidades, Oralidades, Práticas Integrativas e Feminismos* teve como interesse reunir pesquisas sobre teorias, pedagogias, práticas e poéticas vocais que atravessam a oralidade e as narrativas, as práticas integrativas e as diferentes correntes feministas.

A tradição oral e seu legado narrativo remete à ancestralidade dos povos, pensamentos, imaginários e práticas sociais. Ao mesmo tempo, as artes cênicas se relacionam diretamente tanto a estas práticas da vocalidade e da oralidade quanto às práticas somáticas, meditativas, ritualísticas e holísticas no trabalho de atrizes e atores. Neste contexto, as relações entre tradição e contemporaneidade nos levam a reflexões sobre as artes cênicas a partir de questões interseccionais de nossa atualidade social: de gênero, étnico-raciais, de classe, de deficiência e geracionais. Também a relação humana com outros seres e com o próprio meio ambiente se torna elemento fundamental de reflexão para a produção vocal e a criação cênica, pois inerente à própria possibilidade de existência de um devir.

Neste dossiê estão artigos e relatos de experiências que nos apresentam algumas perspectivas pedagógicas, poéticas e críticas da vocalidade e da sonoridade nas artes da cena a partir de diferentes eixos e enfoques, constituindo um breve caleidoscópio das aberturas transdisciplinares de práticas e pesquisas vocais que vem se desenvolvendo no Brasil na atualidade a partir das diferentes perspectivas feministas e das múltiplas abordagens integrativas.

Essas vozes ecoam futuros de um passado distante, e ressoam o passado no devir-voz das salas de aula e de ensaio e das cenas, de mãos dadas às questões sociais e ambientais que nos confabulam. Das escutas voltadas às vocalidades e musicalidades indígenas e afrobrasileiras à reflexão sobre as necessárias transformações da criação vocal no Antropoceno; das memórias e construções de subjetividades individuais e coletivas às reivindicações políticas das vozes historicamente caladas e oprimidas; das abordagens

ritualísticas às visões holísticas que expandem nossas corporeidades vocais, costuramos este dossiê.

Como contadoras de histórias e tecelãs dessa tapeçaria acadêmica, desejamos uma ótima leitura, repleta de imagens e imaginários sonoro-vocais movedores de outros mundos possíveis.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.49302>

Expediente

Universidade de Brasília

Reitora: Márcia Abrahão Moura

Vice-Reitor: Enrique Huelva Unternbäumen

Instituto de Artes

Diretora: Fátima Aparecida dos Santos

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Érico José

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](#)

Comitê Editorial - Dossiê Temático “Vocalidades, Oralidades, Práticas Integrativas e Feminismos”

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

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

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

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

Pareceristas *ad hoc* (v. 04, n.01, 2023)

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

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

Diego Pizarro (Instituto Federal de Brasília - IFB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

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

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

Jussara Rodrigues Fernandino (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil) - [ORCID](#)

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

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

Editoração Gráfica

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

Ilustração da Capa

João Lucas - joaolucasmusic@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 AI 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/>

Criar Vozes, Narrar Mulheres

Daiane Dordete ⁱ

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

Meran Vargens ⁱⁱ

Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - Criar Vozes, Narrar Mulheres

Neste texto, tecemos reflexões sobre o processo criativo desenvolvido no Seminário Temático Criar Vozes, Narrar Mulheres, ministrado em 2023 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). A disciplina se configurou como um laboratório prático de criação no qual estiveram em estudo as práticas vocais integrativas e as poéticas vocais aplicadas à contação de histórias, em um possível teatro narrativo feminista, numa busca pela dimensão poética-política-integrativa da voz na contação de histórias que curam. Neste processo, associamos histórias de vida e canções ao texto *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf. Teoricamente, tecemos reflexões a partir das experiências práticas em diálogo com algumas pensadoras da Teoria Crítica Feminista. Ao final da disciplina apresentamos o sarau performático *Narrar Mulheres*, no Centro de Artes, Design e Moda (CEART) da UDESC, na cidade de Florianópolis.

Palavras-chave: Voz. Práticas Integrativas. Contação de Histórias. Teatro Narrativo Feminista. *Sound Healing*.

Abstract - Creating Voices, Narrating Women

In this text, we reflect on the creative process developed in the Thematic Seminar Creating Voices, Narrating Women, taught in 2023 in the Graduate Program in Performing Arts at Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). The discipline was configured as a practical creative laboratory in which integrative vocal practices were studied, and vocal poetics applied to storytelling for a possible feminist narrative theater, in a search for the poetic-political-integrative dimension of the voice in storytelling of stories that heal. In this process, we associated life stories and songs with the text *A Room of One's Own*, by Virginia Woolf. Theoretically, we weave reflections from practical experiences in dialogue with some Feminist Critical Theory authors. At the end of the course, we present the performance soirée *Narrar Mulheres*, at UDESC CEART, in the city of Florianópolis.

Keywords: Voice. Integrative Practices. Storytelling. Narrative Feminist Theatre. *Sound Healing*.

Resumen - Crear Voces, Narrar Mujeres

En este texto reflexionamos sobre el proceso creativo desarrollado en el Seminario Temático Creando Voces, Narrando Mujeres, impartido en 2023 en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de Universidade do Estado de Santa Catarina. La disciplina se configuró como un laboratorio creativo práctico en el que se estudiaron las prácticas vocales integradoras, y las poéticas vocales aplicadas a la narración para un posible teatro narrativo feminista, en una búsqueda de la dimensión poético-política-integradora de la voz en la narración de cuentos. En este proceso, asociamos historias de vida y canciones con el texto *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf. En el plano teórico, tejemos reflexiones a partir de experiencias prácticas en diálogo con algunas pensadoras de la Teoría Crítica Feminista. Al final del curso, presentamos la performance *Narrar Mulheres*, en UDESC CEART, en la ciudad de Florianópolis.

Palabras clave: Voz. Prácticas Integrativas. Narración de Cuentos. Teatro Narrativo Feminista. *Sound Healing*.

Dividindo um teto com Virgínia Woolf

No texto *Um teto todo seu* - livro baseado em dois artigos lidos perante a Sociedade das Artes, em Newham, e a Odtaa, em Girton, em outubro de 1928, e publicado em 1929 - Virgínia Woolf tece uma crítica feminista sobre a pequena representatividade das mulheres na escrita literária de ficção como decorrente das condições sociais das mulheres na Inglaterra do início do século XX. Com seu estilo narrativo único, Virgínia estrutura um texto de não ficção repleto de histórias de mulheres escritoras e artistas, e dela mesma, em busca de condições materiais para a produção literária em um contexto (que continua na atualidade) capitalista e patriarcal, que subjuga e limita as mulheres na vida cotidiana e nas possibilidades de desenvolvimento intelectual e artístico.

Caminhamos de mãos dadas com Virgínia em um processo criativo no qual metodologia e aporte prático-teórico envolveram a voz que medita, a voz que escuta, a voz que fala, a voz que elabora poeticamente a experiência e se conta. Realizamos práticas de voz, *Sound Healing*, de contação de histórias e criação de cenas, além de rodas de conversa no início ou final de cada encontro. Nosso grupo era formado por estudantes regulares do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC e alunas especiais de diferentes regiões do Brasil. Reunimos pessoas, na sua maioria mulheres, vindas do Maranhão, Rio Grande do Norte, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo e do próprio estado de Santa Catarina. A turma iniciou com 23 pessoas, e encerrou com 19, sendo dessas 17 mulheres cisgênero, 1 homem cisgênero e 1 pessoa não binária transmasculina. As aulas ocorreram de modo concentrado entre os dias 27 de março e 05 de abril de 2023 nas dependências do Departamento de Artes Cênicas da UDESC.

Cada participante foi orientada a realizar a leitura prévia de *Um teto todo seu*, selecionar trechos curtos que lhe tenham sido significativos, além de trazer uma canção memorizada e uma peça de roupa, com os quais (canção e roupa) tivessem um vínculo afetivo; além de uma história de vida de mulher real, colhida ou conhecida oralmente.

Realizamos um processo criativo intenso, amparado numa visão feminista de teatro, cujo protagonismo das mulheres esteve em pauta, a partir de suas vozes e histórias, bem como a partir da evocação das histórias de suas vidas e da vida de mulheres da sua família e convivência.

Integrando saberes do corpo e da voz, ou a magia da voz quando abraçada pela vida

Donde nasceu toda a estrutura para a realização do Seminário Temático *Criar Vozes, Narrar Mulheres* que se serve do chão da Universidade¹ para efetivar um território de diálogo e de mobilização dos afetos humanos em seus conflitos socioculturais rumo à elaboração poética de experiências, digamos, traumáticas? Partimos de uma sentença: estamos diante de uma sociedade adoecida. Lembremo-nos, Virgínia Woolf cometeu suicídio. Vislumbramos um movimento: criar zonas de interação para o restabelecimento do estado de saúde no que tange ao vínculo com a energia vital, através dos processos criativos, performativos e interativos presentes nas artes da cena.

Traçamos um plano: integrar os estudos do *Sound Healing*, assim como o de algumas práticas semelhantes presentes na tradição dos povos originários do Brasil, à contação de histórias sob a perspectiva da performance, da cena teatral e do desenvolvimento humano nos campos da saúde e das relações sociais. Isso significa estudar na prática as teorias que lidam com os modos como as frequências sonoras, em especial as vocalidades, afetam a corporeidade humana e o meio ambiente. Agregamos ainda os princípios presentes nas práticas meditativas desenvolvidas por Bob Moore e Isis Pristed².

Traduzimos nossas inquietações em desafios investigativos propostos na pesquisa *A dimensão poética-política-integrativa da voz na contação de histórias que curam*³. Abraçamos as perguntas que nos mobilizaram e as transformamos em passaporte para nossa empreitada. Eilas:

O que podemos considerar “histórias que curam”? Em que ponto as histórias de vida, memórias e sonhos, são passíveis de promover reelaboração de experiências traumáticas, ou de difícil absorção, sejam elas pessoais ou sociais? Diante da linguagem e do contexto sócio cultural da arte cênica quais os elementos que podem promover conscientização e com ela o

¹ A expressão “que se serve do chão da Universidade” foi colhida do *paper* da estudante Maria Eduarda Teixeira Pinto Collaço. Cabe salientar que como resultado final e avaliativo da disciplina, cada estudante redigiu um *paper* de 5 páginas estabelecendo uma relação entre a vivência na disciplina e sua pesquisa de mestrado/doutorado. Em alguns momentos fazemos alusão ao que colhemos através de trechos desses escritos.

² Bob Moore tem em Isis Pristed sua principal seguidora cujo trabalho tem dado desenvolvimento às práticas, estudos e meditações do *healing* criadas por ele e que atuam sobre a fisiologia do corpo humano sutil. Às pessoas interessadas sugiro o acesso ao instagram [healingisispristed](#) e a leitura de PRISTED, Isis da Silva. Caminhos entre o invisível e o visível – O pequeno livro do healing. LOGOS – Centro Internacional de Desenvolvimento Humano, Salvador/BA, 2019.

³ Pesquisa de Estágio Pós-Doutoral desenvolvida por Meran Vargens, sob supervisão de Daiane Dordete, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC (2022-2023).

desenvolvimento humano e a reorganização social? Aliás, isso é possível? Qual o papel e a potencialidade da palavra e da vocalidade na construção verbal da narrativa junto à constituição de sentidos, à criação de símbolos e à mobilização do imaginário? Qual o diálogo inerente das dimensões físicas do corpo e da voz em suas interações não físicas, com o que chamamos de corpo humano sutil? Como os estudos do *Sound Healing* junto às práticas Xamânicas do uso da voz com finalidades de cura e harmonização da comunidade, podem ser apreendidas e utilizadas sob a perspectiva da performance nas artes da cena num processo de integração e harmonização do indivíduo e da comunidade?

Erguemos um experimento cênico que colocasse em ação componentes do contexto social em questão, como num laboratório com seus tubos de ensaio⁴, que nos permitisse levantar, analisar e elaborar poeticamente o material encontrado, ou seja, o cadinho de vida ofertada por cada participante.

Para nosso estudo levamos em conta, em primeiro lugar, as pessoas que performam a cena atravessando um processo de criação, as estudantes em si mesmas. Em segundo, consideramos a relação que estabelecemos com as pessoas da plateia e o quão elas nos afetam. Em terceiro, nos perguntamos o quão a nossa criação compartilhada é passível de mobilizar as pessoas da plateia rumo a uma conscientização que lhes permita o resgate de elos com a força da beleza da energia vital na dimensão pessoal, social, ambiental.

Criamos um foco de investigação nas vozes da mulher enquanto construtora da história das comunidades a partir de relatos de vida. Escolhemos nos debruçar sobre a ferida social da colonização tendo por eixo as questões relacionadas ao patriarcado. Escolhemos a voz da mulher como legado dos movimentos de construção da nossa realidade social adentrando pelas querelas e mazelas que pudessem estar em suas histórias de vida. Criamos um território investigativo através do Seminário Temático *Criar vozes, Narrar mulheres* junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina com carga horária intensiva em estrutura modular. Criamos estratégias para experimentações que nos permitissem adentrar no universo pessoal para apreender e ter condições de fazer emergir o substrato de vida pulsando nas pessoas envolvidas no processo criativo para tocarmos nas questões suscitadas pela pesquisa.

⁴ Expressão colhida do *paper* de Yonara Marques em ressonância com o discurso de posse de Meran Vargens na Academia de Ciências da Bahia.

Para este artigo abordaremos aspectos pontuais do processo que possam revelar princípios, potencialidades, ou atitudes geradoras do resultado alcançado.

Por exemplo, durante o processo criativo nos detivemos no jogo de “deixar nascer a ação seguinte” como modo de conscientização das ações e de abertura sensorial para a dimensão poética da experiência. Isso significa colocar no pano de fundo das práticas de narrar as histórias e cantar as canções trazidas por cada participante, a busca por conquistar ações mais integradas em suas dimensões física, emocional e mental; perceber a voz ressoar sintonizada com a relação impulsos-fisicalidade; desfrutar das palavras em suas dimensões poéticas, abarcando novos significados e construindo sentido a partir da relação com as vocalidades nascidas de impulsos perceptíveis, sensíveis e com fluxo expressivo próprio. Mas, o que é exatamente exercitar “deixar nascer a ação seguinte”? Primeiro pausar o movimento como uma suspensão. Isso é diferente de interromper ou parar uma ação. É como deixar-se ficar cheia da vida daquela ação, sentir-se ampliada, embebida, borbulhante pelo que está acontecendo naquele exato momento daquela ação. Respirar. Manter a energia da ação em suspensão e a partir dela dilatar a percepção do que está acontecendo. Permitir-se o flagrar-se. Então, abrir-se ao imprevisível. Entrar em contato com um impulso podendo localizá-lo fisicamente, ou seja, identificando área do corpo, direção no espaço e intensidade. A partir disso deixar esse impulso se manifestar e ser observadora e executora desta manifestação com escuta poética apurada. Aquela que se refina à medida em que nos deleitamos com o aporte estruturante do jogo exploratório cênico. Através dela acionar a percepção da beleza, da poética que lhe toca e, portanto, lhe move. Um bom guia nessa travessia é jogar o jogo de “quanto menos interferência melhor”, quer de quem coordena a atividade, quer de quem está em pleno processo de criação. Aceitar e seguir o fluxo. Identificar quando bloqueia a realização de um impulso e a passagem desse fluxo.

Acreditar no fluxo é fundamental. A interferência corretiva durante o processo de experimentação é uma crença pedagógica da qual precisamos nos desvencilhar. Adotamos como princípio orientar os passos do jogo em sua totalidade, com precisão, permitindo atrizes e atores seguirem segundo seus modos de entender e dar sentido às regras do jogo que receberam. Quando houver muitos distúrbios em relação ao que foi proposto sugerimos convocar em grupo, reorientar e deixar seguir. Deixar que se resolvam, que gastem o tempo para errarem bastante num território seguro para o “suposto erro” que é ferramenta para o aprendizado. Isso toma tempo, impacienta a pessoa e o grupo, desassossega, mas, ao mesmo

tempo, revela e expressa inquietações, conflitos e, principalmente, modos de ser presentes em cada integrante. Permite vivenciar a árdua travessia rumo ao saber de experiência. Ao suspender uma ação e “deixar nascer a ação seguinte” a comunicação não verbal entra em ação, literalmente, por todos os lados: frente, trás, direita, esquerda, cima, baixo, profundidade, superfície, dentro, fora, perto, longe com os vetores de força vinculados à força da gravidade, à intencionalidade e ao impulso poético de vida.

Outra das práticas a destacar foi a sequência da roda da contação das histórias pessoais. A primeira rodada foi em forma de “blablação” com ação física exagerada. Acionamos o LANÇAR-SE. Neste caso, foram fundamentais as interrupções feitas por nós para incentivar a exposição, o exagero, a percepção do comunicar-se sem as palavras, ou seja, apenas a vocalidade e a fisicalidade dando conta do recado. As interferências faziam lembrar-se de olhar para as pessoas na roda e ter clareza do “pra quem conta”. Considerar e valorizar o inusitado desde que comunique. Perceber que as emoções ficam mais visíveis. As intenções ficam mais evidentes. Barreiras de censura são diluídas. O humor aparece junto com as dores narradas. A voz se abre. A lógica formal perde o sentido e a censura perde poder. A vibração sonora da voz penetra na musculatura. Naturalmente expandimos o modo de ver e sentir a história que até então contávamos de uma mesma maneira com as mesmas referências. A vibração sonora penetra a musculatura de quem escuta, provoca reações e fazem mover águas paradas em nossas percepções.

Na sequência, a segunda rodada constituiu-se de contar a mesma história em português mantendo as qualidades vocais e físicas presentes na “blablação”, ou seja, contar a mesma narrativa seguindo os mesmos impulsos. Acionamos o ELABORAR-SE e entramos no território do ASSUMIR-SE. Desta vez, uma nova dinâmica foi proposta para quem estava na roda, portanto para a dimensão da escuta. De modo alternado metade das pessoas eram o “pra quem se contava a história”, portanto deveriam ofertar seu olhar para o olhar da narradora que o centro da roda buscava capturar a comunicabilidade no jogo. A outra metade do grupo “espelhava as ações da narradora” enquanto a escutava, ou seja, vivenciavam outra maneira de escuta da voz em ação da narradora. Uma absorção pouco racional da história contada com percepção das impressões físicas acionadas na ouvinte. Ao mesmo tempo, vivenciavam e redimensionavam a linguagem de ações em seu próprio corpo através das atitudes físicas presentes nas intenções da fala da narradora. Houve interrupções ou instruções apenas para

lembrar o foco no “pra quem” e para manter a qualidade narrativa presente nos impulsos da “blablação” com ação física exagerada.

É difícil colocar nossas histórias de vida em português exagerando as emoções, intenções e atitudes. É muita exposição. Então, retirá-la do contexto da seriedade e colocá-la no contexto da imprevisibilidade, deslocar a atenção coletiva para pontos pouco prováveis de julgamento e censura, dar espaço para o absurdo e o real conviverem viabiliza abrir camadas em nossas vias e veias para estabelecer cumplicidade, confiança e autoconfiança. Promovemos na estrutura do jogo um DESVENDAR-SE. As histórias se releem. Outros pontos de vista aparecem. Imagens se quebram. Vozes se espalham, se criam, se perdem e se acham. Sentidos se reestruturam. Ouvir e contar histórias em contextos assim nos alimentam de vida.

Quando a vida ganha espaço percebemos o prazer de permitir à voz passear.

Certo dia trabalhamos dando conforto à voz. Investimos na materialidade da potência, da integridade e da integração da voz nas diferentes dimensões e possibilidades do ato de ser performer da própria história. No jogo da esfera, que deixaremos de explicitar aqui, exercitamos o reconhecimento dos territórios: eu história X eu performer ganhando distanciamento para contar a própria história, identificando imagens, sonoridades e aspectos poéticos de beleza cênica-vocal na narrativa. A própria história tornando-se, ou assumindo-se, história no e do mundo pela via poética.

Ao estarmos lidando com pesquisadoras e pesquisadores que trabalham com ações pedagógicas e criativas em diferentes contextos, consideramos importante realçar partes fundantes dos princípios que regem nossas práticas. Quando lidamos com qualidades energéticas intensas e diversificadas percebemos o quão é fundamental sempre voltar ao eixo, se reconectar consigo mesma, respirar coletivamente, para seguir para a etapa seguinte. Evitar que as energias se dispersem, se confundam, criem ruídos. É como gerar a possibilidade de harmonização na diferença. Termos claramente definidos os pontos iniciais e, principalmente, os pontos finais de cada etapa do trabalho, passo a passo.

Por exemplo, no primeiro encontro, onde tudo começou com a simples apresentação de cada participante contando de onde veio e suas intenções ao escolher cursar a disciplina. Surpresa. As histórias carregavam muitas intensidades. O tempo foi dilatado. Nenhuma interrupção feita para apressar as apresentações pessoais. As pequenas coisas da vida ganharam possibilidade de escuta pela simples configuração do grupo e, provavelmente, pela leitura prévia de *Um teto todo seu*. Ao finalizar a roda com tantas histórias de vida contundentes

era possível perceber o quanto todas, todos e todes estavam sob forte impacto. Então, ao abrir a pausa para o intervalo evitamos a dispersão. Buscamos a cumplicidade num alinhamento simples. Fizemos um convite para reunirmo-nos em roda, de pé, ombro a ombro, se olhando nos olhos, observando nossas diferenças, valorizando-as, reconhecendo-as, agradecendo-as. Vale contar:

“Ali, naquele exato momento senti vontade de invocar a beleza da força da beleza através da canção *Canto das Yabás* com a qual abri meu discurso de posse na Academia de Ciências da Bahia. Contextualizei. Abri a voz. Cantei.

(Oxum, Oxum, Oxum,
Doce mãe dessa gente morena
Oxum Oxum Oxum
Água dourada lagoa serena
Oxum Oxum Oxum
Beleza da força da beleza da força da beleza
Oxum Oxum Oxum)⁵.

Respiramos juntas, cada qual em seu ritmo, mas sob o embalo da vibração da voz em cantoria imantada em beleza”⁶.

Essa parada para respirar e integrar o que se passou conosco e se colocar diante do coletivo com nossas sensações vivas, faz e fez a diferença. Move e moveu as inquietações que são individuais com suas demandas emocionais, psíquicas e filosóficas, para ganhar assentamento, integrar, interagir e atuar no caldo coletivo que se constituía ali, naquele exato momento. O coletivo fica e ficou mais potente e mais calmo, mais aberto, com mais suporte para adentrar nas etapas seguintes permitindo o aprofundamento das questões colocadas.

Ao final de cada sessão de trabalho, realizávamos uma harmonização através do banho sonoro com os cristais⁷: sintonizar-se com imagens da alegria, do amor, do bem estar. Entravamos em contato com a intencionalidade de “o que emanar”. E lá já estava a semente de vibrar em ressonância com a beleza da força da beleza.

⁵ Fragmento da canção *As Yabás* de Caetano Veloso e Gilberto Gil presente no disco *Pássaro Proibido* de Maria Bethânia lançado em 1978.

⁶ Fragmento extraído do Diário de Bordo de pesquisa da Profa. Meran Vargens.

⁷ Crystal Bowls, ou Tigelas de Cristal: instrumentos utilizados nas práticas de *Sound Healing* para harmonização das frequências vibratórias do corpo humano físico e sutil.

Um teatro narrativo feminista

Experenciemos neste processo uma verdadeira imersão no caldeirão de ideias, agendas e teorias feministas. Por se tratar de uma disciplina concentrada, de 30 horas apenas, e que tinha como objetivo desenvolver um processo criativo, nossos debates teóricos foram diluídos e incorporados às reflexões tecidas coletivamente ao início ou fim de cada aula sobre o trabalho realizado no dia ou no dia anterior, relacionando as práticas realizadas, as sensações e percepções individuais a elementos da Teoria Crítica Feminista.

No campo das Teorias Feministas, nos guiamos por três pensadoras: Virgínia Wolf, que compartilhou conosco *Um teto todo seu* (1990); Adriana Cavarero, imbuída da discussão de *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal* (2011); e Silvia Federici, com *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (2019).

Para esta disciplina, selecionamos excertos dessas obras para leitura e discussão em sala. Todavia, como o processo criativo foi intenso e envolveu diversas pessoas, as discussões acabaram por ser incorporadas às rodas de conversa que iniciavam ou finalizavam nossos encontros, relacionando - de modo não convencional para uma disciplina de pós-graduação - os elementos teóricos às reflexões sobre as práticas realizadas e o processo criativo em andamento.

Das discussões trazidas por Cavarero (2011) destacamos o processo criticado pela autora que engendrou a vocalidade em um espaço social menor, subjugada ao *lógos*, ao pensamento, como uma voz-veículo formatada pelo pensamento e domínio patriarcal na metafísica filosófica que influenciou a estruturação do pensamento ocidental. De Federici (2019) absorvemos as críticas à Teoria Marxista que não avançou na problematização do trabalho reprodutivo (geração de vidas, cuidado com crianças e idosos, preparação de alimentação, limpeza, etc.) como pilar para a manutenção do sistema capitalista, trabalho este atribuído em sua maior parte às mulheres, invisibilizado e desqualificado historicamente em um projeto explícito para sua continuidade como um trabalho não remunerado nem pelo capital nem pelo Estado, enquanto é, contraditoriamente, fundamental para a reprodução da própria força de trabalho. E com Woolf seguimos de mãos dadas desde o início, identificando em suas críticas à sociedade inglesa do início do século XX questões ainda presentes em nossas vidas no Brasil do século XXI, afinal, como pode uma mulher escrever, criar artisticamente ou intelectualmente, sem uma casa para morar, um espaço para trabalhar, e

alguma renda para sobreviver? E como pode uma mulher ter reconhecimento, ou como podem as mulheres terem participação volumosa nestes espaços de criação artística e intelectual, se não lhes são oferecidas, historicamente, condições materiais para isso, seja pelo Estado seja pela sociedade?

Construímos neste processo algo que nos atrevemos a nomear de Teatro Narrativo Feminista: um trabalho guiado pela narração de histórias, cujo protagonismo de mulheres na criação e temática, criação horizontalizada, presença de histórias de vida e de denúncias através das histórias e canções trazidas para a cena abordam tanto elementos da agenda feminista quanto procedimentos do Teatro Feminista.

Trabalhamos com histórias de vida de mulheres, tanto das alunas da disciplina quanto das mulheres das vidas dessas e desses estudantes, entrelaçadas a excertos do texto de Virgínia Woolf, que também traz elementos autobiográficos em *Um Teto Todo Seu*, criando assim uma dramaturgia focada na (*her*)story, que segundo a pesquisadora e professora Maria Brígida de Miranda (2018, p. 233) é

um neologismo criado pela escritora, poeta, teórica e uma das mais influentes feministas estadunidenses na década de 1960: Robin Morgan. (*Her*)story é um trocadilho em língua inglesa com a palavra (*His*)tory. Morgan propõe uma performance com o termo *History*, destacando o pronome masculino “his” [dele] e o substituindo pelo pronome “her” [dela]. A proposta é escrever a história segundo a experiência das mulheres e de uma perspectiva feminista. Entendo que Morgan estabelece uma ação discursiva para chamar nossa atenção sobre como a *Historiografia* não é neutra nem universal. Ela parte da ideia feminista de que as práticas culturais são construídas no sistema patriarcal e operam em uma rede discursiva que, se por um lado privilegia o universo masculino, por outro, criam uma sensação de neutralidade e universalidade, na qual o gênero não existiria.

No contexto da estruturação do Teatro Feminista nas Artes Cênicas, Miranda (2018, p. 237) afirma que o termo “tem sido usado e definido por artistas e/ou pesquisadoras estadunidenses, inglesas e australianas desde a década de 1960”, e que a pesquisadora britânica Lizbeth Goodman em seu livro *Contemporary Feminist Theatre: To each her own* (1993), ao analisar algumas práticas teatrais feministas na Grã-Bretanha a partir do fim dos anos 1960 compreende que “o teatro feminista é tanto uma forma de arte como uma plataforma, uma forma de entretenimento e um fórum de comunicação de ideias políticas feministas”.

Ainda sobre as especificidades de produção e linguagem do teatro Feminista, Miranda (2008, p. 136) afirma que “uma das principais características de grupos de teatro feministas é as mulheres participantes assumirem tarefas de criação e produção, abrindo-se espaço para a construção de representações de mulheres, de papéis e relações sociais a

partir de olhares e vozes femininas, e que por isso “os resultados vão desde os textos escritos por mulheres, passando por mulheres como foco da peça, até o direcionamento do discurso para outras mulheres” (Miranda, 2008, p. 136).

Um Teatro Narrativo Feminista então incorpora elementos do Teatro Feminista em um contexto no qual a narração/contação de histórias está colocada como eixo central da criação dramatúrgica, estruturando uma relação dialética e diegética com a plateia, que é chamada a todo momento para a narrativa através do olhar e das vozes das atrizes.

A partir destas ideias e diretrizes, estruturamos o Sarau Performático *Narrar Mulheres*, apresentado penúltimo encontro do Seminário Temático Criar Vozes, Narrar Mulheres, nas dependências do Departamento de Artes Cênicas da UDESC. A colagem de narrativas e músicas teve 90 minutos de duração, e todas as pessoas que integraram a disciplina contaram histórias individualmente e coletivamente, e participaram da elaboração desta encenação, com criações, sugestões, proposições e materiais de cena.

A semente vai germinar⁸

Da Virgínia a nós. Cada uma é Virgínia. Cada qual é Virgínia. Impressionou como o texto de Virgínia teve efeito sobre todas as mulheres e não mulheres do grupo. O ato de escrever e de se repensar a partir de experiências concretas que ela apresentou em seu “tubo de ensaio” escrito em 1928 foi capaz de criar um território comum de diálogo coletivo sobre as questões que estávamos abordando do patriarcado. Ajudou a afinar o discurso na sua intimidade de como cada uma e um ia ressoando, em suas particularidades, as emoções trazidas por Virgínia, assim como a sua capacidade crítica e de posicionamento positivo, pró ativo diante das situações apresentadas pela realidade dos fatos narrados por cada uma. Por abarcar a ficção trazendo como aporte a realidade, colocando a atividade da escrita como a atividade de vida, de expressão e manifestação dos impulsos criativos de um ser, estabeleceu o elo com a essencialidade da obra, da artista da cena, da artista da vida. Afinal, nos deparamos com a vontade de fazer a vida refletir nossa obra, ou melhor, reconhecer que a vida que vivemos, a realidade que criamos e construímos é nossa obra. Assim, fomos para além da dor e Virgínia nos ajudou nisso.

⁸ Referência à canção de Flaira Ferro “Germinar”, que integrou o repertório de cantos de nosso sarau.

As portas de acesso foram as músicas trazidas por cada pessoa como um portal para si mesma e para a interação com o coletivo. As canções feministas aqueceram o coração da egrégora e a peça de roupa como um apoio para a história de vida assentou o afeto em primeiro plano.

Assim foi possível e gostoso escutar a voz da outra e reconhecê-la ao abrir os olhos e se deparar com sua fisicalidade num exercício simples de “conversa de pé de orelha”, que evidencia a cumplicidade de uma fala e, principalmente, de uma “escuta ao pé do ouvido”. Algo simples e de efeito estratosférico, assim como VER a diferença, APRECIAR a diversidade e AGRADECER a troca com a outra que torna viável o nosso desenvolvimento.

Neste processo intenso, relacionamos histórias de vida, canções, Teorias Feministas, Teatro Feminista e *Sound Healing*, integrando práticas e teorias em busca do despertar da consciência política e energética das vidas. Mobilizamos a coletividade, as vozes historicamente caladas, invisibilizadas e esquecidas, denunciando as violências de gênero e celebrando a potência das vidas de tantas mulheres que nos antecederam e nos sonharam.

Por essa e por outras tantas é que vale reconhecer o caminhar que faz o caminho pois “a coisa mais certa de todas as coisas não vale o caminho sob o sol. O sol sobre a estrada é o sol sobre a estrada é o sol”⁹. Por isso uma força nos leva a cantar, por isso essa força estranha no ar. Por isso canto, cantas, cantamos e nem pensar em parar. Por isso regamos com um SIM essa voz tamanha, “...a semente vai germinar, é assim que a vida é”¹⁰.

Referências

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

FEDERICI, Sílvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

MIRANDA, Maria Brígida de. Colcha de Memórias: epistemologias feministas nos estudos das artes da cena. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*. v. 3, n. 33, 2018.

⁹ Fragmento da canção “Força estranha” de Caetano Veloso gravada por Gal Costa no disco Gal Tropical de 1979 pela gravadora Polygram/Phillips.

¹⁰ Fragmento da canção “Germinar” de Flaira Ferro. Recife, 2019.

MIRANDA, M. B. de. Rainhas, sutiãs queimados e bruxas contemporâneas - reflexões a partir da montagem *Vinegar Tom*. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 133-146, 2008.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/uma-hipotc3a9tica-irmc3a3-de-shakespeare-um-teto-todo-seu.pdf>.

Artigo recebido em 06/05/2023 e aprovado em 21/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48489>

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

ⁱ Daiane Dordete - Professora Associada IV do Departamento de Artes Cênicas da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, na área de voz/interpretação, e do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Diretora de Extensão, Cultura e Comunidade do Centro de Artes da UDESC (gestão 2017-2021). Doutora e Mestre em Teatro pela UDESC. Bacharela em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela FAP - Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR). Foi conselheira Estadual de Cultura de Santa Catarina na representação da FECATE - Federação Catarinense de Teatro, entre os anos de 2017 e 2019. É membra do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Florianópolis, representando a UDESC (2019-2021). É membra da Comissão de Avaliação de Incentivo à Cultura - CAIC, de Florianópolis, representando a UDESC. É membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). É atriz, diretora, dramaturga, contadora de histórias e poeta. Pesquisa nas áreas de voz, atuação, performance, teatro performativo, teatro narrativo, contação de histórias, teatro feminista, teoria crítica feminista e estudos de gênero. daiane.jacobs@udesc.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8276622184215109>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3145-8017>

ⁱⁱ Meran Vargens - Atriz e diretora teatral, possui graduação em Educação Artística, Habilitação Em Artes Cênicas pela Universidade Católica do Salvador (1985), especialização em Composição Coreográfica pela Escola de Dança UFBA (1994), mestrado em *Ma In Theatre Arts Performance* - University of London (1997), doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2005) e pós-doutorado pelo Instituto de Artes da UNICAMP - SP (2010). Pós-doutorado pelo Centro de Letras e Artes da UNIRIO (2016). Atualmente é professora Associado I da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Desempenha-se como coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA) desde março de 2017. vargensmeran@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0228375103942958>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8616-2091>

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



Poéticas vocais e narrativas de mulheres: experiências vividas na disciplina *Criar Vozes, Narrar Mulheres*

Karina Veloso Pinto ⁱ

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

Resumo - Poéticas vocais e narrativas de mulheres: experiências vividas na disciplina *Criar Vozes, Narrar Mulheres*

Este texto integra a discussão sobre meu processo de formação docente e constitui uma etapa da minha pesquisa de doutorado, aqui apresento minhas narrativas, a partir das experiências vividas na disciplina *Criar Vozes, Narrar Mulheres* ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC, sob a orientação das docentes Daiane Jacobs e Meran Vargens, na qual participamos de um laboratório de criação cênica, com ênfase nas práticas vocais integrativas e as poéticas vocais vinculadas à narração de histórias de vidas de mulheres reais, bem como a inserção de uma canção escolhida por nós e o texto *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, constituiu a base para nosso processo de criação.

Palavras-chave: Poéticas vocais. Narrativas. Pedagogia do teatro. Mulheres.

Abstract - Vocal poetics and women's narratives: experiences lived in the discipline *Creating Voices, Narrating Women*

This text integrates the discussion about my teacher training process and constitutes a stage of my doctoral research, here I present my narratives, based on the experiences lived in the discipline *Creating Voices, Narrating Women* offered by the Graduate Program in Performing Arts at UDESC, under the guidance of professors Daiane Jacobs and Meran Vargens, in which we participated in a scenic creation laboratory, with an emphasis on integrative vocal practices and vocal poetics linked to the narration of life stories of real women, as well as the insertion of a song chosen by us and the text *A Roof All Yours*, by Virginia Woolf, constituted the basis for our creation process.

Keywords: Vocal poetics. Narratives. Theater pedagogy. Women.

Resumen - Poéticas vocales y narrativas de mujeres: experiencias vividas en la disciplina *Creando Voces, Narrando Mujeres*

Este texto integra la discusión sobre mi proceso de formación docente y constituye una etapa de mi investigación doctoral, aquí presento mis narrativas, a partir de las experiencias vividas en la disciplina *Creando Voces, Narrando Mujeres* que ofrece el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la UDESC, bajo la orientación de las profesoras Daiane Jacobs y Meran Vargens, en el que participamos de un laboratorio de creación escénica, con énfasis en prácticas vocales integradoras y poéticas vocales vinculadas a la narración de historias de vida de mujeres reales, así como la inserción de una canción escogida por nosotros y el texto *un techo propio*, de Virginia Woolf, constituyeron la base de nuestro proceso de creación.

Palabras clave: Poéticas vocales. Narrativas. pedagogía teatral. Mujer.

Contextualizando o início da caminhada

Nestas narrativas iniciais apresento meu encontro com a disciplina *Criar Vozes, Narrar Mulheres*¹, reitero que o nome já é extremamente convidativo e o narrar mulheres me fez perceber possíveis diálogos com a minha pesquisa de doutorado intitulada *E o bonito desta vida é poder costurar sonhos, bordar histórias e desatar os nós de nossos dias* narrativas sobre Teatro e Educação no IFMA, em que a construção textual da tese se dará a partir das narrativas de três docentes, juntamente com as de seus alunos e alunas.

A forma como teço esta escrita é carregada de vozes que se cruzam e se complementam, mas é a minha voz que conduz esta narrativa textual, com minhas inquietações, anseios, lutas, fortalecimentos em que aqui, apresento uma análise reflexiva das experiências vividas e da forma como estas vozes ecoaram na mulher que sou e que está em constante formação. O olhar que direciona a questão da experiência é pautado a partir das relações construídas entre o conhecimento e a vida humana, como enfatiza Bondía (2002, p.26): “O saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana”.

As narrativas da construção cênica partiram de histórias de mulheres reais em diálogo com o texto base desta disciplina, *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf e isto me permitiu ver para além do que está ao alcance dos meus olhos, falar, ser ouvida e perceber como estas narrativas são potentes tanto para as metodologias que envolvem o ensino de Arte-Teatro, quanto para além dos muros da sala de aula.

Recorro às narrativas não só no sentido de contar histórias a partir das experiências vividas, mas também para fundamentar o percurso metodológico que direcionou as análises contidas neste registro escrito. Afinal, isto possibilita compreender a relevância da potência de criação artística e pedagógica presente em *Criar Vozes, Narrar Mulheres* para a formação e para além da sala de aula, ou seja, para a vida. Martins e Tourinho (2016, p.122) afirmam

As narrativas desafiaram, também, os limites convencionais da literatura por caracterizarem-se como um tipo de investigação receptivo a gente comum que aspira contar aspectos de sua trajetória desenhando percursos e rupturas de sua história particular. Paradoxais e, também, ambíguas, as narrativas mobilizam a sensibilidade intelectual, ideológica e psicológica das pessoas interpelando-as e impelindo-as a refletir ou experimentar múltiplas maneiras de perceber e interpretar. Nesse sentido, percebemos que as narrativas criaram uma nova estética, uma maneira peculiar para ouvirmos e entendermos o quê e como os indivíduos se expressam sobre a vida, memória, intimidade, medos, afetos.

¹ Disciplina ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, carga horária de 30 horas, professoras responsáveis pela disciplina Daiane Jacobs e Meran Vargens.

A ideia desta escrita não é simplesmente narrar o que ocorreu de maneira descritiva, mas é compreender os impactos das experiências vividas para minha formação docente e em outros espaços para além da escola, a partir das relações que estabeleço com a docência e das narrativas de mulheres e sobre mulheres como tema para processos de criação cênica.

Os encontros das vozes e dos corpos ecoam pelo espaço e conduzem as narrativas

Nesta etapa recorro ao uso de uma escrita mais descritiva para composição das narrativas aqui apresentadas, mas carregada de percepções que me tocaram e também diálogo com as autoras e autores que conduziram nossos estudos em consonância com outra(o)s que me acompanham ao longo dos meus estudos. Reitero que não apresentarei aqui tudo que ocorreu na disciplina, mas discorro sobre alguns os momentos relevantes nesta caminhada.

Direciono meus primeiros olhares para a metodologia, em que a sua escolha é extremamente relevante para a condução dos percursos da aprendizagem. Na ementa de Criar Vozes, Narrar Mulheres, a base do processo criativo e a fundamentação da articulação entre teoria e prática se deu a partir da voz que medita, a voz que escuta, a voz que fala, a voz que elabora poeticamente a experiência e se conta, em diálogo com algumas pensadoras da Teoria Crítica Feminista.

Experimentamos a criação de cenas coletivas e individuais e abordarei com mais detalhes a cena individual, apresentada ao final da disciplina. Mergulhamos no universo da prática e da teoria e a verificação de como esta articulação foi conduzida ocorreu de forma simples e direta.

As palavras espaço, teto, tempo e dinheiro contidas no texto base é que conduziram nossos corpos e vozes, na etapa de criação em grupo, sendo direcionados pelas docentes Daiane Jacobs e Meran Vargens. À medida que participava das práticas corporais e das discussões gerais estabelecia conexões com os textos escolhidos para fundamentarem nossos encontros.

O texto base, *Um teto todo seu*, se trata de um ensaio publicado em 1929, em que Virginia aborda sobre a condição feminina, com ênfase na opressão feminina a partir das questões familiares, com destaque para o patriarcado. E ao ler sobre tudo que ela apresenta, algo que

me incomoda bastante é este texto ser de 1929 e ainda lutarmos por causas iguais, tão antigas e necessárias para os tempos que vivemos, em que nossos os desafios vão desde a possibilidade de frequentar e permanecer na universidade até a conquista da independência financeira.

É importante que sejamos ensinadas “a olhar as estrelas e a raciocinar cientificamente”, Woolf (1929, p.78). É aqui também que ao experienciar esta metodologia recorri a algumas memórias que constituem a minha formação pessoal e docente e me propiciaram ver o mundo a partir de uma rebelião do olhar Olarieta (2021) que permite que junto a nossos alunos, possamos pensar e perceber os tantos mundos não evidentes que habitam neste mundo.

As memórias que me refiro, em especial, apresentam marcas da opressão feminina vividas pelas minhas ex-alunas do Proeja² e que hoje também, talvez não só hoje, constituem meu universo e recorde de forma nítida estas alunas me falando como era desafiador estar naquele espaço para estudar e que aquelas noites na escola se tratavam de momentos só delas e com elas.

O período de duração da disciplina foi curto, mas intenso não só por se tratar de uma disciplina condensada, mas porque criar vozes e narrar mulheres tem sua amplitude, potência e necessidades específicas para um processo de criação cênico. À medida que executávamos algumas ações corporais, com ênfase no processo vocal dialogávamos diretamente com os textos escolhidos para conduzir nossos estudos. A mediação de todo este processo de criação foi muito bem articulada e isto foi se tornando cada vez mais notório no decorrer dos nossos encontros.

Naquele nosso primeiro encontro percebi que ali se tratava também de um espaço nosso, de compartilhamento de vozes, corpos, experiências profissionais e muito afeto exigindo do nosso corpo movimentação, a partir da integração da voz com as demais narrativas que conduziram nosso processo cênico.

Ao me sentar no chão daquele espaço percebi que a energia ali estava e seria diferente e as narrativas das nossas vozes juntamente com as das docentes que mediarão este processo me possibilitaram mostrar a mulher que me tornei e transferir isto para o processo de criação cênica. Lembro que fui a terceira a me apresentar, mas confesso que depois que ouvi todas as

² Alunas do curso técnico em Meio Ambiente, na modalidade proeja, no IFMA.

vozes que se apresentarem, eu queria ter falado sobre coisas que não falei e percebi que estas coisas que não falei compuseram meu processo de criação cênica. Pois,

Ninguém deixa seu mundo, adentrado por suas raízes, com o corpo vazio ou seco. Carregamos conosco a memória de muitas tramas, o corpo molhado de nossa história, de nossa cultura; a memória, às vezes difusa, às vezes nítida, clara, de ruas da infância, da adolescência; a lembrança de algo distante que, de repente, se destaca límpido diante de nós, em nós, um gesto tímido, a mão que se apertou, o sorriso que se perdeu num tempo de incompreensões, uma frase, uma pura frase possivelmente já ouvida por quem a disse. Uma palavra, portanto, tempo ensaiada e jamais dita, afagada sempre na inibição, no medo de ser recusado que, implicando a falta de confiança em nós mesmos, significa também a negação do risco (Freire, 1992, p.16).

Até hoje, alguns dos relatos que ouvi, ecoam em meus ouvidos reverberando no meu processo de formação pessoal e docente que busca entender e aprender sobre processos metodológicos para o ensinar e aprender Arte-Teatro na escola de uma maneira mais significativa e potente.

E ao recorrer a meus escritos me deparo com o que escrevi no primeiro dia de aula *se eu fosse registrar tudo que me inquieta, que me aflige. Eu precisarei fazer mudanças e as primeiras seriam em mim.*

Ao revisitar estas memórias, eis a primeira inquietação que emergiu a partir de dois momentos: o primeiro referiu-se ao que ouvi nas apresentações dos e das participantes no nosso primeiro encontro e o outro, a partir das relações estabelecidas com o que li no texto Um teto todo seu e nas demais leituras solicitadas no decorrer dos nossos encontros e seus atravessamentos com a minha vida pessoal e profissional.

Destaco como é importante a existência de um lugar tranquilo para escrever ou simplesmente para fazer o que quisermos. É a tranquilidade a que me refiro é aquela em que quase não há interrupções, pois a não ser quando de fato queremos pausar e não quando tenho que pausar porque a comida está queimando, ou quando minha filha chama para ir ao banheiro ou que quer dormir ou qualquer outra demanda do trabalho doméstico ou qualquer outra ação que interrompa nosso tempo.

Mesmo que tenhamos um trabalho remunerado, em algum momento “nós também nos iludimos ao pensar que podemos escapar do trabalho doméstico”, como ressalta Federici (2020, p.53). Este trabalho nos atravessa e atrapalha, eu mesma já fiz várias pausas e com isto, interrupções de raciocínio tão necessárias para escrita deste texto.

Destaco que ali nos nossos encontros, o tempo era só nosso, um tempo para trabalhar nossas vozes e nossas narrativas. E foi desafiador alguns momentos, em que as docentes trabalharam as práticas integrativas e poéticas vocais, pois, às vezes queria que minha voz seguisse às orientações dadas, mas esta voz que eu queria demorou a sair.

Talvez porque eu já estava quase desabituada com estas práticas, por estar afastada do exercício da docência há quase um ano. Por isso reitero que o processo de formação na Pós-graduação precisa envolver teoria e prática e na maioria das vezes nos debruçamos sobre textos e mais textos e pouquíssimas disciplinas nos possibilitam esta articulação de maneira mais profícua e é também isto que enriquece nosso processo de formação e qualificação profissional.

Durante os exercícios vocais, a sensação era que minha voz se encontrava abafada, sem condições para sair e “o modo como a voz está no corpo - ou como o corpo está na voz” Cavarero (2011, p.31) influencia este processo de construção vocal e conseqüentemente este abafamento silenciava minha voz e meu corpo. Agora me pergunto, em quais momentos e circunstâncias minha voz foi abafada e como isto impactou neste processo de criação e em outros momentos da minha vida?

A relação que estabeleço é que esta voz abafada se relaciona com os percalços e percursos da vida em que senti raiva, me senti invadida, com medo, desconfortável diante de situações que não podia controlar, seja na minha vida pessoal e profissional deixando marcas que me afetam e que constituem a mulher que me tornei e que ainda está em formação.

Estas marcas construíram e constroem minha voz e minhas narrativas, vozes que às vezes não quero trazer à tona, mas que vieram neste processo de criação, como enfatiza Jacobs (2017, p.373) “a vocalidade revela várias dimensões de uma pessoa em construção constante na interação entre seu corpo vocal e o mundo” e isto possibilitou o primeiro passo para cura de feridas que talvez eu deixei ali adormecidas.

Aqui recorro ao fragmento da música *Para todas as mulheres* “abafaram nossa voz, mas esqueceram de que não estamos sós” para talvez validar esta sensação de abafamento e justamente este não caminhar sozinha me potencializou a encontrar esta voz. Mas como?

Aos poucos, a minha voz surgia, e em alguns momentos, uma voz quase inaudível, mas à medida que ouvia as outras vozes realizando os exercícios vocais solicitados, esta voz surgia e percebi como estes exercícios foram cruciais para a composição do meu corpo e dos outros corpos em cena, não consistia somente em fazer nossas vozes saírem, mas a proposição de

trabalhar estas vozes integrativas em cada encontro, compuseram poéticas vocais singulares nas cenas individuais e coletivas. Vargens (2005, p. 72-73) enfatiza que

Voz é resultado. Isto significa que a expressão vocal do indivíduo está diretamente ligada a circunstâncias como: com quem fala, a educação que teve, a classe social e cultural a que pertence, a profissão que escolheu e exerce, quais foram as vozes que o influenciaram na infância e através das quais aprendeu a falar, além do local onde está, sua constituição física, emocional, psicológica, universo imaginário, entre outros. E se voz é resultado na vida, na construção da personagem assim também será. Portanto este princípio torna-se uma chave para o exercício vocal do ator e a exploração de sua expressividade.

Nestas trilhas percorridas, destaco que em alguns dias, meu corpo estava mais cansado fazendo pessoas ao meu redor percebessem isto e recordo que neste dia nosso trabalho de voz foi conduzido pelo texto *Rodas da vida*, com ênfase nos chacras³. Alguns empecilhos, como o cansaço do corpo físico, bloqueavam minha expressividade, Adonea (2020, p.47) “o bloqueio num funcionamento de um chacra pode afetar a atividade do chacra acima ou abaixo dele; por exemplo talvez você tenha problemas com seu poder pessoal por causa de um bloqueio na comunicação ou vice-versa”.

Os exercícios, tendo os chacras como referência, foram bastante relevantes. A concentração nos aquecimentos e demais momentos de criação cênica exigia muito do meu corpo, principalmente porque os problemas pessoais afetaram também meu percurso e mesmo assim, eu queria estar ali, me permitir habitar este espaço e com estas pessoas e isto era extremamente necessário para a construção das cenas, tendo como foco a potência do exercício vocal em cena.

Desta forma, verifico que as narrativas criadas e compartilhadas potencializaram minha vida profissional e pessoal. Federici (2019, p. 19) enfatiza que “é pelas atividades do dia a dia, através das quais produzimos nossa existência, que podemos desenvolver a nossa capacidade de cooperação, e não só resistir à nossa desumanização, mas aprender a reconstruir o mundo como um espaço de educação, criatividade e cuidado”.

Destarte, posso me referir ao que vivi nesta disciplina a partir da seguinte afirmação: um trabalho que suga, mas que encanta, educa, envolve e também uma forma de cuidar da gente e das pessoas ao nosso redor.

³ *Rodas da vida* é um livro, assim como destaca sua autora, um guia prático para um assunto que normalmente é considerado bastante espiritual, em que se destacam teorias para o intelectual, imagens para o visual, meditações para o etéreo e exercícios para o corpo a fim de se perceber as conexões existentes entre a mente e o corpo físico a partir dos chacras. De acordo com Adonea (2020, p.37) “chacra é uma palavra do sânscrito que significa ‘roda’ ou ‘disco’, e denota um ponto de intersecção em que se dá o encontro de mente e corpo”.

Isto reflete de forma bem explícita o que foi participar de Criar Vozes, Narrar Mulheres e perceber a reverberação destas experiências vividas para a minha formação docente e pessoal. Realizei algumas leituras de forma superficial no decorrer dos nossos encontros, não porque simplesmente quis, mas por conta da rotina que permeia minha caminhada neste momento e agora ao escrever estas narrativas consegui retomar as leituras de maneira mais precisa.

E nossos encontros- prefiro denominá-los assim- e não, aulas, encontros no sentido de partilhas, de pessoas que se encontram para aprender e cuidar uma das outras, eram realizados no turno noturno, depois de uma rotina cansativa.

E ao chegar em casa, ainda tinha a outra etapa de mulher real com uma criança de quatro anos de idade e com minha mãe de setenta e quatro anos, em que ambas só dormiam após a minha chegada e o corpo cansado também não produzia da forma como eu queria, mas como eu podia e isto me motiva a querer mais, mesmo sabendo das minhas limitações.

Destaco como nestes e em outros momentos eu queria um teto só meu, pois sempre somos interrompidas, “As mulheres nunca dispõem de meia hora [...] que possam chamar de sua” (Woolf, 1990, p. 83), mas percebi que este teto só meu era um desejo que mesclava ente meu e nosso, pois a presença destas pessoas na minha caminhada também me impulsiona a percorrer caminhos que talvez sozinha não me atreveria a percorrer.

E estas questões compõem as minhas narrativas, que também são construídas a partir das histórias de mulheres reais que fazem parte da minha vida. E desta forma apresento as explicações sobre como as histórias destas mulheres compuseram minha cena individual.

Narrativas do meu processo cênico: sonho, saúde mental e maternidade

A história que compõe minha cena individual foi contada através de uma *marocagem*⁴ apresentando as minhas narrativas de composição cênica com foco na minha história de vida mesclando com a história de três mulheres reais, ou seja, minha irmã mais velha, minha mãe e minha filha.

⁴ Utilizei este termo para trazer referências para a minha cidade São Luís/Maranhão, lá é chamado de maroca, a pessoas que fofoca sobre a vida do outro, eu trouxe a marocagem para cena no sentido de apresentar as vozes que falam através das narrativas de acontecimentos importantes que fazem parte da minha vida.

O fio condutor para a cena se deu a partir das palavras que escolhi, ou seja, sonho, saúde mental e maternidade e como a reverberação destas palavras impactaram meu corpo cênico, potencializando todo meu processo de criação. Biscaro (2021) ressalta que a ressonância das palavras transformadas em ação e sua relação com um contexto específico para conduzir um discurso que envolve corpo e palavra, potencializa a cena.

Apresento o meu sonho de ser professora para contextualizar meu discurso cênico. Este desejo me acompanhava desde a infância e tenho de forma muito nítida as lembranças daqueles momentos, porque brinquei várias vezes de ser professora e recordo muito bem da imagem dos meus pais me observando da janela do quarto que tinha uma vista frontal para o quintal da minha casa.

Havia um quintal cheio de árvores frutíferas, como pé de caju, juçara, carambola, mamão, abacate, goiaba, em que os pés de planta eram meus alunos, e ao brincar falava pé de juçara-presente, pé de carambola-presente e falava por horas e horas sozinha, sozinha para quem me via, mas no meu universo eu estava falando com meus alunos e tenho muito lembranças deste quintal em que ali eu me permiti viajar pelo mundo do meu sonho e este sonho me trouxe até aqui.

A palavra saúde mental faz referência aos problemas que atravessaram este meu sonho, os diagnósticos de esquizofrenia para minha irmã mais velha e transtorno depressivo grave para minha mãe e estas questões me tocam de uma forma dolorida, afetuosa e preocupante, mas não quero me ater a estas questões agora, mas é importante citar que pela primeira vez toco nestas feridas apresentando-as de forma cênica e para desconhecidos.

E aqui tive a oportunidade de participar de um processo cênico que me fez entrar em contato comigo mesma, a partir de várias vozes que integram minhas narrativas de vida, percebendo na poética da voz possibilidades de aprendizagens diversas. E minha composição cênica foi direcionada seguindo às orientações das docentes que mediarão esta disciplina, os fragmentos do texto de Virginia Woolf e a palavra maternidade direcionaram à escolha da roupa -vestido que uso desde que estava grávida e da música, apresentando vínculo afetivo com a roupa escolhida.

Ninguém tem, ninguém tem uma Larinha assim. Ninguém tem, ninguém tem, Larinha de mamãe. Só eu que tenho uma Larinha, a Larinha Geovana, Geovana de mamãe. Ninguém, ninguém uma Larinha. Só eu que tenho uma Larinha, a Larinha de mamãe, de mamãezinha, de mamãe cheirar todinha, Larinha, linda de mamãe⁵.

Jamais pensei que usaria esta música em um texto como este e isto é que torna o que aprendemos na universidade mais rico e carregado de significâncias, ao aproximarmos, ou melhor, percebermos que a nossa vida precisa também fazer parte daquilo que estudamos, afinal nossas histórias nos compõem e relacionar o vivido com o que se aprende nos espaços formativos torna a aprendizagem mais rica.

Escrever sobre estes processos nos faz vislumbrar não só possibilidades metodológicas para o ensinar e aprender Arte-Teatro na escola, mas também nos permitir aprender com os momentos marcantes de nossas vidas e com as vozes que dialogam conosco nesta caminhada de docente em formação.

E para composição da cena individual trouxe uma canção de ninar, em que início e termino a cena cantando. Fiz esta canção para minha filha e a trago na cena para narrar como a maternidade me afetou e me afeta até hoje, discorri cenicamente sobre os medos, os afetos, as inseguranças e até às vezes a vontade de não querer ser mãe, mesmo já sendo e está tudo bem, porque isto não quer dizer que não ame minha filha, mas que há momentos que a maternidade pesa demais, principalmente aqui na Pós-Graduação.

E neste exato momento lembro de uma frase que vi grafada na parede de um prédio na Universidade Federal de Santa Catarina, Quem cuida de quem cuida?

A resposta com exatidão, não sei, mas participar de processos de aprendizagem como este, também são formas de cuidar de quem cuida, pois, ao narrar mulheres somos atravessadas por assuntos e situações que afligem, afetam e constituem nossas narrativas e de outras mulheres.

⁵ Compus a letra desta música denominada *Ninguém tem* para minha filha em 2019, se trata de uma canção de ninar, que surgiu em meio a uma rotina de cansaço, desespero, mas também de muito amor. Há quatro canto essa canção de ninar para fazê-la adormecer e se trata de um momento nosso, que em meio ao desespero por querer dormir me trouxe paz e mais afeto, mas às vezes também confesso que o cansaço me faz até ter preguiça de cantar.

Ainda há muito o que falar, mas preciso de uma pausa... outras proposições

Criar de forma individualizada e coletiva foi algo bastante significativo, apesar de que neste texto não trago as narrativas do processo coletivo. É importante que pontue alguns aspectos que me afetaram, as histórias ouvidas sobre as mulheres reais que cada uma de nós trouxe me mostrou vozes em que o sofrimento é elemento que permeia quase todas as narrativas é potência para construção cênica e ressignificação de vidas.

As músicas⁶ que constituíram a apresentação e a forma como foram inseridas e trabalhadas no processo de criação fizeram toda diferença no resultado final e como aquelas vozes estão até hoje em minha mente e na minha casa, pois minha filha sempre pede para ouvir e canta com uma energia maravilhosa e isto me enche de sensações boas, resalto que participar deste processo contribuiu enormemente para minha formação docente e pessoal, principalmente porque nada se findará aqui, na verdade é o começo.

Estas narrativas que escrevo também é uma forma de cuidar, de apresentar vozes que escutam, que falam, que tentam meditar, que ressoam em outras vozes e que se integram as poéticas vocais não só para construção cênica, mas ecoar e reverberar em nossas vidas, pois afinal de que me adiantaria estudar, estudar e não questionar, não entender até porque eu escolhi cursar este doutorado, neste lugar, esta disciplina e reitero que ela precisa ser obrigatória principalmente para nós, mulheres.

O processo de ensino e aprendizagem desta disciplina não será compartilhado no meu espaço de trabalho, somente a partir do relato da experiência vivida, mas saí daqui, com um pulsar que me direciona a realizar um processo de criação cênico que possa alcançar outras vozes, outras mulheres em outros tempos e espaços, mulheres estas de diversas idades, como a(o)s aluna(o)s do ensino médio técnico integrado, do Proeja, do ensino superior e outras mulheres que não são discentes⁷ desta instituição, em que ao término deste doutorado me permitirei realizar propostas metodológicas em consonância com esta que vivi em Criar Vozes, Narrar Mulheres.

⁶ Músicas: *Para todas as mulheres*, composição de Mariana Petroni Nolasco e *Germinar*, composição de Flaira Ferro e Ylana Queiroga.

⁷ Para que esta proposta seja efetivada escreverei um projeto de extensão e após sua conclusão, analisarei os impactos das experiências vividas para os participantes e para a aprendizagem em Arte-Teatro no contexto da Educação Profissional e Tecnológica. Ambos projetos serão submetidos nos editais de fomento do IFMA.

Referências

- ANODEA, Judith. **Rodas da vida: um guia para você entender o Sistema de Chacras**. 4a ed. - Rio de Janeiro: Best Seller, 2020.
- BISCARO, Barbara. Vociferar a escola-um relato de experiência da docência. In: NOGUEIRA, Marcia Pompeo; VIDOR, Heloíse Baurich; CABRAL, Bianca Scliar; DESGRANGES, Flávio; CONCÍLIO, Vicente (orgs.). **Pedagogias do desterro: práticas de pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Hucitec, 2020.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação [online]. São Paulo, n. 19, 2002.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal**. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- FEDERICI, Silva. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um encontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- JACOBS, Daiane Dordete Steckert. **Corpo Vocal, Gênero e Performance**. Revista Brasileira Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 359-381, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/kNbkVHhjsxMrDSjjRcD8Kd/?format=pdf&lang=pt> - Acesso em 14 de abril de 2023.
- OLARIETA, Beatriz Fabiana. Quando o mundo nos olha: sobre o privilégio de ter tido professores. In: BONDÍA, Jorge Larrosa; RECHIA, Karen Christine; CUBAS, Caroline Jacques. Tradução Fernando Coelho, Karen Christine Rechia, Caroline Jacques Cuba. **Elogio do professor** -1ª ed.-Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo. (Des) arquivar narrativas para construir histórias de vida ouvindo o chão da experiência. In: SOUZA, Elizeu; TOURINHO, Irene; MARTINS, Clementino de. (Orgs). **Pesquisa Narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação**. Santa Maria/RS: Editora da UFSM, 2016.
- VARGENS, Meran. **A Voz Articulada pelo Coração ou a Expressão Vocal para o Alcance da Verdade Cênica**. Salvador/BA: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2005. Universidade Federal da Bahia. Tese (Doutorado em Artes cênicas). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/27388/1/Tese%20Meran%20Vargens.pdf> - Acesso em 14 de abril de 2023.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/uma-hipotec3a9tica-irmc3a3-de-shakespeare-um-teto-todo-seu.pdf> - Acesso em 23 de março de 2023.

Artigo recebido em 06/05/2023 e aprovado em 23/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48464>

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

ⁱ Karina Veloso Pinto - Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Mestra em Arte (2018), Especialista em Educação do Campo (2013), licenciada em Educação Artística (2008), professora efetiva de Arte, com habilitação em Artes Cênicas, do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão- IFMA Campus Zé Doca. Tem experiência na área de Arte, com ênfase em Artes Cênicas, atuando principalmente na área da pedagogia do teatro e teatro na escola. Consultora Ad Hoc de projetos de pesquisa e extensão do IFMA. Coordenadora do Grupo de Estudos e Práticas Artísticas Teatrais GEPAT-Pessoas do IFMA-Campus Zé Doca, desenvolvendo atividades voltadas para o ensino, pesquisa, extensão, produção e apreciação artística. Pesquisadora no grupo de pesquisa INerTE-Instável Núcleo de Estudos da Recepção Teatral. karinapinto2220@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5165406815226207>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9747-2447>

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



Violetas em Desmontagem: Voltar a Falar é Voltar a Viver

Mayra Montenegro de Souza ⁱ

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

Resumo - Violetas em Desmontagem: Voltar a Falar é Voltar a Viver

O presente artigo é um recorte de minha pesquisa de doutorado pela Universidade do Estado de Santa Catarina, orientada pela Prof.^a Dr.^a Daiane Dordete Steckert Jacobs. Nessa pesquisa, compartilho o processo de desmontagem de *Violetas*, envolvendo o relato e a reflexão sobre a criação desse espetáculo teatral, abrangendo a costura de uma nova dramaturgia tanto escrita como corpórea-vocal, assim como a escrita da própria tese. Todas essas dimensões são consideradas nesse trabalho como uma “escrita de si” (Rago, 2013). Este artigo, ou pequeno recorte, tem o objetivo de tratar a voz em uma perspectiva feminista, como a capacidade de ser autora de si mesma e de narrar a própria história. A voz como seu poder pessoal, como seu lugar no mundo e seu prazer de viver. Por séculos as mulheres foram silenciadas e oprimidas para um lugar de inferioridade e subalternidade. A obra *Um Teto Todo Seu* de Virginia Woolf é utilizada como referência, bem como escritos das historiadoras Letícia Milan e Michelle Perrot. Traço um paralelo com o conceito de “Escrita de Si”, de Margareth Rago. Observo efeitos nocivos do silenciamento nos aspectos fisiológicos e comunicativos da voz através das autoras Anna Alice Almeida e Naomi Wolf. Busco uma conceituação da voz através das obras de Freya Jarman-Ives e especialmente de Adriana Cavarero. Através dos escritos de Leonor Arfuch e bel hooks encontro e reflito sobre a urgência e importância de soltar a voz. Por fim, apresento o convite e o apelo para soltarmos juntas as nossas vozes, na luta pelo fim da violência de gênero e por uma sociedade mais justa.

Palavras-chave: Voz. Silenciamento. Violência de Gênero. Feminismo. Escrita de Si.

Abstract - Violets in Disassembly: Going Back to Talking is Going Back to Living

This article is part of my doctoral research at the State University of Santa Catarina, supervised by Prof. Dr. Daiane Dordete Steckert Jacobs. In this research, I share the process of disassembling *Violets*, involving the report and reflection on the creation of this theater play, encompassing the sewing of a new dramaturgy, both written and corporeal-vocal, as well as the writing of the thesis itself. All these dimensions are considered in this work as a “self-writing” (Rago, 2013). This article, or small excerpt, aims to treat the voice from a feminist perspective, as the ability to be one’s own author and to narrate one’s own story. The voice as your personal power, as your place in the world and your pleasure in life. For centuries women have been silenced and oppressed to a place of inferiority and subalternity. The book *A Room of One’s Own* by Virginia Woolf is used as a reference, as well as writings by historians Letícia Milan and Michelle Perrot. I draw a parallel with the concept of “Self Writing”, by Margareth Rago. I observe harmful effects of silencing on the physiological and communicative aspects of the voice through the authors Anna Alice Almeida and Naomi Wolf. I seek a conceptualization of the voice through the works of Freya Jarman-Ives and especially Adriana Cavarero. Through the writings of Leonor Arfuch and bel hooks I find and reflect on the urgency and importance of freeing one’s voice. Finally, I present the invitation and appeal to raise our voices together, in the struggle to end gender violence and for a fairer society.

Keywords: Voice. Silencing. Gender Violence. Feminism. Self writing.

Resumen - Violetas en Desmontaje: Volver a Hablar es Volver a Vivir

Este artículo es parte de mi investigación doctoral en la Universidad Estadual de Santa Catarina, supervisada por el Prof. Dr. Daiane Dordete Steckert Jacobs. En esta investigación comparto el proceso de desmontaje de *Violetas*, involucrando el relato y la reflexión sobre la creación de este espectáculo teatral, abarcando la costura de una nueva dramaturgia, tanto escrita como corpóreo-vocal, así como la redacción de la tesis sí mismo. Todas estas dimensiones son consideradas en este trabajo como una “autoescritura” (Rago, 2013). Este artículo, o un pequeño extracto, pretende tratar la voz desde una perspectiva feminista, como la capacidad de ser autora de uno mismo y de narrar la propia historia. La voz como tu poder personal, como tu lugar en el mundo y tu placer en la vida. Durante siglos, las mujeres han sido silenciadas y oprimidas a un lugar de inferioridad y subalternidad. Se utiliza como referencia la obra *Un Techo Todo Tuyo* de Virginia Woolf, así como escritos de las historiadoras Letícia Milan y Michelle Perrot. Trazo un paralelo con el concepto de “Self Writing”, de Margareth Rago. Observo los efectos nocivos del silenciamiento en los aspectos fisiológicos y comunicativos de la voz a través de las autoras Anna Alice Almeida y Naomi Wolf. Busco una conceptualización de la voz a través de los trabajos de Freya Jarman-Ives y en especial de Adriana Cavarero. A través de los escritos de Leonor Arfuch y bel hooks encuentro y reflexiono sobre la urgencia e importancia de liberar la voz. Finalmente, presento la invitación y llamado a alzar la voz juntos, en la lucha por el fin de la violencia de género y por una sociedad más justa.

Palabras clave: Voz. Silenciando. Violencia de Género. Feminismo. Escritura Propia.

A historiadora, professora e pesquisadora feminista Margareth Rago¹ (2013), em seu livro *A Aventura de Contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*, concebe o conceito de “escrita de si”. Para a autora, a escrita de si é um cuidado de si para reconstituir uma ética do eu, abrindo-se também para o outro, constituindo-se nas experiências e nas relações. A escrita de si pode ser a criação de novos modos de existência e subjetivação que escapem às tecnologias biopolíticas de controle individual e coletivo. Rago vê na escrita autobiográfica uma possível prática de liberdade, uma “prática feminista de si”. Em seu livro, a autora apresenta sete narrativas autobiográficas de militantes feministas nascidas entre os anos de 1940 e 1950. Para ela, a escrita de si “constitui uma chave analítica pertinente para pensar as práticas de resistência nas narrativas dessas feministas que se recusam a ser governadas” (Rago, 2013, p. 55).

Rago (2013) utiliza o conceito de escrita de si para tratar da literatura. Gostaria de falar nesse artigo de uma escrita de si que abarca a voz, a autoria de si mesma e a capacidade de narrar a própria história. Talvez não como uma revolucionária, assim como as mulheres do livro de Rago, mas como mulheres comuns que podem fazer pequenas revoluções em suas vidas.

Virginia Woolf² (s.d.), na obra *Um Teto Todo Seu*, fala da quantidade de livros escritos por homens sobre mulheres. Diz que talvez sejamos “o animal mais discutido do universo”. Um dos autores por ela pesquisado, questionava se as mulheres tinham alma ou não. Outro dizia que não tinham caráter, outro afirmava que eram extremadas. Um deles chegou a escrever uma obra intitulada *A inferioridade mental, moral e física do sexo feminino*. Woolf os considerou enraivecidos; raiva essa que a autora supõe ser o desejo de se manterem no poder e, para isso, precisam sentir que possuem uma superioridade inata sobre as outras pessoas. Assim nos afirma: “Daí a enorme importância para um patriarca que tem que conquistar, que tem que dominar, de sentir que um grande número de pessoas, a rigor, metade da raça humana lhe é por natureza inferior. De fato, essa deve ser uma das principais fontes de seu poder” (Woolf, s.d, p. 34-44).

Woolf argumenta ainda que, por séculos, as mulheres têm servido de “espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu

¹ Luzia Margareth Rago é historiadora, pesquisadora e professora da Universidade Estadual de Campinas, onde é livre docente desde 2000.

² Adeline Virginia Woolf (1882-1941), nascida Adeline Virginia Stephen, foi uma escritora, ensaísta e editora britânica. Woolf foi uma das precursoras do uso da técnica literária modernista chamada de fluxo de consciência. Com seu trabalho de vanguarda, é uma das autoras mais importantes do modernismo clássico.

tamanho natural”. E que, sem esse poder, “as glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas”, pois os espelhos são “essenciais a toda ação violenta e heroica”. Assim, buscam manter esse espelho a qualquer custo e se zangam ou se inquietam quando elas os criticam. Quando uma mulher tem a coragem de abrir sua boca e falar a verdade, o reflexo dele no espelho começa a encolher. E ele, não sabendo o que fazer, não consegue “proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros, arrumar-se todo e deitar falação nos banquetes, se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real”. Assim sendo, retirando a visão de ego inflado no espelho, “o homem pode morrer, como o viciado em drogas privado de sua cocaína” (Woolf, s.d., pp. 45-46).

Segundo a historiadora Letícia Milan³ (2016), a maioria dos documentos históricos (oficiais ou não) foram escritos e registrados por homens, pois o acesso das mulheres aos direitos sociais, civis e políticos é bastante recente em nossa história. A oportunidade de aprender a ler e escrever não era para todas, especialmente em se tratando das classes mais pobres. A memória das mulheres ficava restrita a objetos pessoais, como joias, fotografias, enxovais. A escrita feminina não era valorizada. Cartas e diários se restringiam a um pequeno grupo de mulheres letradas, sendo esses documentos muitas vezes perdidos ao longo dos anos. E mesmo quando alguma escrita feminina se arvorava em querer se expandir e circular, a presença de pseudônimos masculinos vinha à tona, para uma melhor aceitação da sociedade.

Outra historiadora, a francesa Michelle Perrot⁴, especialista na história do século XIX e precursora dos estudos sobre a história das mulheres no ocidente, diz que “no teatro da memória, as mulheres são sombras tênues” (Perrot, 1989, p. 09). Quase não aparecemos nos registros históricos, pois não poderíamos estar no espaço público, na guerra, na política; mundo de domínio masculino. Afirma-nos ainda que, no século XIX, nos poucos registros em que mulheres aparecem em reuniões ou manifestações, eram expostas como “megeras” ou “histéricas” se ousassem falar, gesticular, participar de alguma forma. A autora conta que mulheres burguesas são descritas como ornamento para o marido e mulheres do povo como as que provocavam algazarra contra os patrões.

Durante muito tempo fomos silenciadas, não fomos ouvidas, nossas histórias não foram contadas, não ocupamos um lugar de protagonismo na história: “O anonimato

³ Letícia Milan é historiadora, pesquisadora e professora. Foi professora substituta de História da Arte na Universidade Federal da Bahia em 2021.

⁴ Michelle Perrot é uma historiadora e professora emérita da Universidade Paris VII. Também lecionou na Sorbonne, França. Ganhou o Prêmio Femina de Ensaio em 2009 e o Prêmio Simone de Beauvoir em 2014.

caracterizou a condição feminina até algumas décadas atrás” (Rago, 2013, p. 32). Para Woolf, acima citada, uma mulher que tivesse talento para a escrita no século XVI teria sido, com certeza, contrariada e impedida de escrever e, desta forma, poderia ter enlouquecido, se matado ou “terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada”. Assim sendo, “tão torturada e dilacerada pelos próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental” (Woolf, s.d., p. 62). E, ainda que sobrevivesse ou se algum escrito seu tivesse sobrevivido, teria sido distorcido e deformado. Ou, sem dúvida, seu trabalho estaria sem assinatura. Segundo as suas pesquisas, o anonimato das mulheres perdurou até o século XIX: “O anonimato corre-lhes nas veias. O desejo de se ocultar ainda as possui” (Woolf, s.d., p. 63).

Woolf (s.d.), falando ainda sobre os obstáculos enfrentados pelas mulheres para escrever, principalmente até o século XIX, aponta-nos que, além da falta de dinheiro, de tempo e de um teto todo seu, da indiferença do mundo (que muitos homens gênios tiveram dificuldade de suportar), elas enfrentavam também a hostilidade. O mundo não dizia: “Escreva, se quiser; não faz nenhuma diferença para mim. O mundo dizia numa gargalhada: Escrever? E que há de bom no fato de você escrever?”. Ela traz como exemplo o comentário de um tal Dr. Johnson sobre mulheres compositoras de música, em 1928: “a composição de uma mulher é como o andar de um cachorro sobre as patas traseiras. Não é bem-feita, mas já surpreende constatar-se que de qualquer modo foi feita” (Woolf, s.d., pp. 67-68).

Para Woolf (s.d.), seria impossível encontrar mulheres com a disposição de ânimo para a escrita no século XVI. Mais tarde, há registros de algumas damas que tiravam proveito de suas relativas liberdades e confortos para ousar publicar algo em seu nome e correr o risco de ser hostilizada. Ela traz alguns exemplos de damas que tentaram escrever. Quase nada se sabe da vida delas, porém, em seus escritos são notórias as emoções como medo e ódio, ressentimento e indignação, pela posição das mulheres naquela sociedade. Mas, como poderiam ter evitado isso? Pergunta-se Woolf, “imaginando as expressões de escárnio e as risadas, [...] o ceticismo do poeta profissional” (Woolf, s.d., p. 76).

O que Woolf (s.d.) narra no Reino Unido até o século XIX, não é tão diferente do silenciamento imposto às mulheres no Brasil, que tenta perdurar até os dias de hoje. Por baixo da superfície do escárnio e da hostilidade, há uma lama profunda de violência. Já percorremos um longo caminho na conquista de direitos, mas ainda há muito o que transformar em nossa

sociedade. Muitas de nós ainda sentem o peso da opressão patriarcal em nossas gargantas. Os números da violência de gênero ainda são altos.

Quais os efeitos de uma cultura patriarcal e misógina sobre a voz de quem sofre opressões, violências e silenciamento? O que acontece com a voz, com o corpo vocal⁵ de quem cala? E quando eu decido romper com o silêncio e falar? O que acontece com meu corpo vocal quando escolho transformar tudo isso em uma criação artística?

Qual a relação entre a voz e as emoções? Entre a memória e a voz? Entre um trauma emocional e a voz? Em uma palestra ministrada pela Profa. Dra. Anna Alice Almeida⁶ em 15 de abril de 2023⁷, intitulada *Voz e Emoção*, ela descreve como emoções negativas de maior intensidade vão impactar o sistema nervoso autônomo, gerando respostas verbais e não verbais mais duradouras. Isso vai incidir diretamente na fisiologia da voz: no controle da respiração; no posicionamento e relaxamento da musculatura da faringe, da laringe e da língua; na posição vertical da laringe, porque a musculatura extrínseca (que é mais vinculada à região cervical) quanto mais tensionada, maior a dificuldade de mobilizar a laringe verticalmente; no relaxamento relativo das pregas vocais. O impacto também acontece no comportamento comunicativo: diminuição ou instabilidade do fluxo respiratório; ressecamento da mucosa oral; dificuldade no controle da musculatura oral; dificuldade na ressonância e projeção da voz, porque todo o aparelho fonador estará tensionado; dificuldade na articulação dos fonemas e na fala, na velocidade e na inteligibilidade.

Momentos que geram tensão ou sentimentos negativos são comuns e as reações citadas acontecem com todas as pessoas, em episódios de curta duração. Porém, quando as pessoas sofrem traumas e/ou desenvolvem transtornos mentais comuns, como depressão e ansiedade, têm menor capacidade de autorregulação, de conseguir sair daquela emoção negativa e, conseqüentemente, menor controle vocal, ficando mais propensas a desenvolver doenças vocais. Almeida contou, inclusive, que um estudo está sendo conduzido por ela na UFPB, onde profissionais capacitados poderão reconhecer sintomas de transtornos mentais comuns na fala da pessoa paciente. Futuramente, ela acredita que até mesmo uma Inteligência Artificial poderá fazer isso.

⁵ Escolho adotar o conceito corpo vocal a partir da obra da filósofa Adriana Cavarero (2011), por entender que descreve bem como corpo e voz formam uma totalidade inseparável.

⁶ Anna Alice Almeida é professora do Programa Associado de Pós-Graduação em Fonoaudiologia (UFPB e UFRN) e do Programa de Pós-Graduação em Modelos de Decisão e Saúde (UFPB).

⁷ Palestra proferida no dia 15 de abril de 2023, no II Evento da Voz - Voz: Conhecer para Transformar, promovido pela Clínica de Otorrino da Paraíba em homenagem ao Dia Mundial da Voz (16/04). Local: Eco Business Center, em João Pessoa - PB.

E se esse trauma for um trauma sexual, resultado de uma violência de gênero? A escritora Naomi Wolf⁸ conta que muitas de suas alunas, em cursos para mulheres falarem em público, achavam que era um grande desafio sustentar uma postura firme de pé e ereta, bem como demonstravam dificuldade para sustentar a mesma firmeza na voz:

Finalmente, esse mesmo grupo de mulheres tendia a ter uma voz contrita: a tensão na laringe frequentemente fazia que sua voz fosse aguda e infantil. Quando praticávamos exercícios de voz para abrir a garganta e o diafragma, duas coisas aconteciam todas as vezes: sua voz se aprofundava para um registro mais natural e autoritário, e elas explodiam em soluços (Wolf, 2013, p. 110).

Depois desse desencarcerar da voz, Wolf (2013) observa que essas mulheres desenvolveram maior vitalidade. A autora descobre que uma possível causa para esse bloqueio seriam traumas de natureza sexual vivenciado por muitas participantes. Ela afirma que é evidente que essa espécie de trauma compromete a autoestima e autoconfiança, o prazer e até mesmo o desejo de viver⁹.

A voz de uma mulher que decide não mais calar, não é apenas uma voz individual, restrita, pessoal, mas sim uma voz que é parte de uma coletividade, de um todo social, cultural, político. Uma voz que sai de fechada para aberta, da escuridão para a clareza, do silenciamento para a denúncia, do medo para a coragem, da solidão para a sororidade¹⁰.

Várias vozes singulares que se unem em uma só luta. Quando falo singular, não me refiro a uma essência fixa e imutável. Na obra *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw* (2011), a professora e pesquisadora inglesa Freya Jarman-Ives¹¹ desestabiliza a relação entre voz e identidade, mostrando que não há como alcançar uma voz verdadeira ou natural. Mas uma voz pode ser singular em sua “unicidade”. A filósofa feminista italiana Adriana Cavarero¹² traz a ideia de unicidade da voz em seu livro *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Para a autora, a unicidade não seria “uma espécie de núcleo secreto do eu, mas sim de uma

⁸ Naomi Wolf é uma jornalista e escritora feminista estadunidense. Era uma importante referência até revelar-se negacionista e antivacina em 2021, chegando a ter sua conta removida do Twitter.

⁹ Nesta obra de Naomi Wolf (2013), *Vagina*, a autora fala especificamente da relação entre a neurociência e fisiologia de corpos que possuem vagina. Ela chama essas pessoas de ‘mulheres’, referindo-se apenas às mulheres cis, não considerando que nem todas as pessoas com vagina são mulheres, e nem todas as mulheres possuem vagina.

¹⁰ Um conceito que se popularizou recentemente e está ligado aos movimentos feministas. Diz respeito à empatia, acolhimento, confiança, cooperação e união de mulheres. Significa que não estamos sozinhas e que juntas somos mais fortes.

¹¹ Freya Jarman-Ives é professora sênior do Departamento de Música da Universidade de Liverpool, no Reino Unido. Pesquisa a interseção da vocalidade e qualquer área de identidade - gênero, sexualidade, raça, etnia, idade, etc.

¹² Adriana Cavarero é uma filósofa e pensadora feminista italiana, amplamente reconhecida por suas obras sobre feminismo e teorias da diferença sexual, sobre Platão, Hannah Arendt, sobre teorias da narração e sobre diversas questões de filosofia política e literatura.

vitalidade profunda do ser único que goza da sua autorrevelação por meio da voz” (Cavarero, 2011, p. 19). Ela fala do prazer de emitir a própria voz como prazer de viver.

Cavarero (2011) traz um conto de Calvino que fala de uma “voz cortesã”. Há todo um reino que emite vozes “frias como a morte”, vozes falsas, adulteradas, sem o “gozo vital”. O rei do conto de Calvino considera a voz humana como mais um ruído em meio aos outros, desimportante, desumanizada e que necessita ser vigiada, controlada, punida. Um dia o rei ouve “a voz de uma mulher que se entrega ao canto”. Ele não a vê; ela canta de uma janela escura. Por meio dessa voz o rei finalmente se recorda da vida, através do “prazer que esta voz põe na existência”. Ao pensar em como a dona da voz poderia “ser diferente de qualquer outra tanto quanto é diferente a voz”, ele descobre “a unicidade de todo ser humano, assim como ela é manifestada pela unicidade da voz”. Essa voz está viva, vem do mundo dos vivos e está fora da lógica da morte e do poder. O rei esquece de tentar decifrar se a voz que ouve lhe ameaça e se entrega à escuta da “vibração de uma garganta de carne”. “Viva e corpórea, única e irreproduzível, sobrepujando com sua simples verdade sonora o estrondo inconfiável do reino, uma mulher canta” (Cavarero, 2011, p. 16)

Cavarero afirma que o canto feminino aparece muitas vezes na tradição como “sedutor, carnal e primitivo”. “A mulher canta, o homem pensa” (Cavarero, 2011, p. 20). Apesar disso, Cavarero acredita que Calvino relê o imaginário tradicional de forma original, colocando esse canto como revelador e comunicador da unicidade.

Voz é desejo e prazer de viver. Prazer de ser/habitar esse corpo e de poder expressar-se livremente. Voz é encontrar seu lugar no mundo, tendo o direito de falar e de ocupar um espaço na sociedade com dignidade. Na terceira e última parte de seu livro, *Por uma teoria das vozes*, Cavarero fala que a esfera política se constitui na comunicação entre uma pluralidade de vozes singulares. Vozes corpóreas, que ocupam seus lugares no mundo e que têm direito ao ato de falar: “É o ato com o qual os seres únicos, mais do que significar algo, comunicam quem são” (Cavarero, 2011, p. 229).

Em cada uma de nós, mulheres cis ou trans, travestis, pessoas não binárias, pessoas pretas, indígenas, e todas as pessoas que são, diariamente, esmagadas por essa sociedade patriarcal, misógina, racista, lgbtfóbica, há marcas profundas de violência, de opressão e de silenciamento. Há um sistema que nos faz sentir estrangeiras e adoecidas em nossos próprios corpos. Somos desumanizadas, controladas, punidas, silenciadas como as “vozes cortesãs” das pessoas do conto de Calvino. Cavarero (2011) cita também um antigo adágio apreciado por

Aristóteles e por tantos outros sábios do patriarcado: “Às mulheres convém o silêncio” (Cavarero, 2011, p. 143). A mulher ideal para o patriarcado seria aquela que escuta, mas não pode falar, aquela que perdeu sua voz.

Precisamos ainda de uma maior força social que nos permita falar, compartilhar, denunciar as violências que nos adoecem. Que o constrangimento seja deles, e não nosso. Precisamos gritar, reclamar, desentalar as dores, (re)tomar nossas vozes. Em *Mujeres que Narram: trauma y memoria*, Leonor Arfuch (2009) explica que, na elaboração de experiências traumáticas, dizer é terapêutico, narrar faz parte da elaboração do luto. Falar de vivências dolorosas não é fácil, mas diante do silenciamento, voltar a falar é como voltar a viver. Isso se constitui também em uma ação ética, liberando um caminho do individual ao coletivo, “*La memoria como passo obligado hacia la Historia*” (Arfuch, 2009, p. 3)¹³.

A intelectual bell hooks¹⁴ compartilha um relato pessoal em seu livro *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*, que nos ajuda a compreender como somos podadas, silenciadas e violentadas durante toda a vida:

Para construir a minha voz, eu tinha que falar, me ouvir falar - e falar foi o que fiz, lançando-me pra dentro e pra fora de conversas e diálogos de gente grande, respondendo a perguntas que não eram dirigidas a mim, fazendo perguntas sem-fim, discursando.
Nem preciso dizer que as punições para esses atos discursivos pareciam infinitas. Elas tinham o propósito de me silenciar - a criança, mais particularmente a criança menina. Se eu fosse um menino, eles teriam me encorajado a falar, acreditando que assim, algum dia, eu poderia ser chamado para pregar. Não havia nenhum “chamado” para garotas falantes, nenhum discurso recompensado e legitimado. As punições que eu recebia por “erguer a voz” pretendiam reprimir qualquer possibilidade de criar minha própria fala. Aquela fala deveria ser reprimida para que “a fala correta da feminilidade” emergisse (hooks, 2019, p. 32).

Essa discussão acerca da voz enquanto poder pessoal é o objetivo principal da tese em construção, bem como o desvelar dessa voz na cena teatral. Como parte prática, venho desenvolvendo a desmontagem do espetáculo *Violetas*. Criado entre os anos de 2014 e 2016 a

¹³ “A memória como passagem obrigatória para a História” (tradução minha).

¹⁴ O nome da autora é escrito em letras minúsculas, pois assim se apresentava a norte-americana Gloria Jean Watkins (1952-2021), que adotava o nome de sua bisavó materna. Ela foi autora, professora, teórica feminista, artista e ativista antirracista. Publicou mais de trinta livros e numerosos artigos acadêmicos, apareceu em vários filmes e documentários, e participou de várias palestras públicas.

partir da metodologia da Mímesis Corpórea¹⁵, sob a direção de Raquel Scotti Hirson¹⁶ (Lume Teatro¹⁷) e assistência de direção de Eleonora Montenegro¹⁸ (minha mãe), homenagem minha avó materna, Dona Wilma. Ela guardou o sonho de ter sido cantora de rádio e atriz. Guardou também sua voz a fim de não incomodar, não reclamar, não desafiar o poder patriarcal. Em *Violetas*, demonstro não apenas os seus silêncios, mas também os meus. Muitas cenas são realizadas em silêncio, enquanto o corpo se contorce em agonia. Na desmontagem, todas as entrelinhas estão sendo reveladas. Todo o silêncio ganha voz, grito, canto, força, coragem, poder. Nas poucas apresentações dessa desmontagem que realizei até então, o público feminino tem se identificado e compartilhado segredos guardados nas rodas de conversa após o espetáculo. Esses têm sido momentos de fortalecimento para mim e creio que para todas.

Finalizo este artigo reiterando a fundamental importância e necessidade urgente de vocalizar tudo o que foi silenciado durante toda uma vida. Quebrar o silêncio imposto pelo patriarcado, enfrentar tabus, gerar incômodo, provocar discussão, acender reflexão. É preciso gritar, denunciar, escancarar o que nos ensinaram a esconder como se fosse vergonha nossa. É preciso soltar a raiva e os pesos através da voz. É preciso não mais calar, (re)tomar nossa voz, (re)tomar nosso poder. (Re)Descobrir nossa força de vida e nosso prazer de viver. É preciso ser capaz de narrar a si mesma. E de nos narrarmos, juntas.

¹⁵ A Mímesis é uma das linhas de estudo dentro do Lume que potencializa não apenas o olhar, mas todas as formas de percepção da pessoa artista/observadora e “possibilita a poetização e teatralização de encontros afetivos” (Ferracini; Hirson; Colla, 2020, p. 170).

¹⁶ A Profa. Dra. Raquel Scotti Hirson é atriz e pesquisadora do Lume Teatro desde 1994, onde desenvolve pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas de atuação. É professora permanente e orientadora de discentes do PPG Artes da Cena do IA, UNICAMP, com o projeto de pesquisa “Mímesis Corpórea e práticas de observação, pesquisa de campo e construção de presença cênica”.

¹⁷ Lume Teatro - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier, o Lume é formado por sete atrizes/atores-pesquisadoras(es) e se tornou uma referência mundial na pesquisa da arte da atuação.

¹⁸ A Profa. Dra. Eleonora Montenegro possui Doutorado na área da Espiritualidade e Saúde pelo programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB (2019), Mestrado em Artes Cênicas pela UFBA (2001), Especialização em Arte Educação pela UFPB (1984), Graduação em Educação Artística pela UFPB com Habilitação em Artes Cênicas (1982) e em Música (1980). É atriz, cantora, diretora, dramaturga e professora titular do Departamento de Educação Musical da UFPB.

Referências

- ALMEIDA, Anna Alice. **Palestra Voz e Emoção**. Clínica de Otorrino da Paraíba. Eco Business Center, João Pessoa-PB, 15 de abril de 2023.
- ARFUCH, Leonor. Mujeres que Narram: trauma y memoria. **Labrys**, Études Féministes/Estudos Feministas. Janvier/Décembre 2009 - Janeiro/Dezembro 2009.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FERRACINI, Renato, HIRSON, Raquel Scotti, COLLA, Ana Cristina. **Práticas Teatrais: sobre presenças, treinamentos, dramaturgias e processos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.
- JARMAN-IVENS, Freya. **Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw**. London: Palgrave MacMillan, 2011.
- MILAN, L. P. Escrita de si e diários: construções do gênero diante de paradigmas socioculturais. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, [S. l.], v. 8, n. 15, p. 154-172, 2016.
- PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, v. 9, nº. 18, p. 9-18, São Paulo: ANPUH, 1989.
- RAGO, Margareth. **A Aventura de Contar-se**. Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- WOLF, Naomi. **Vagina: uma biografia**. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., s.d.

Artigo recebido em 29/04/2023 e aprovado em 22/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48315>

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

ⁱ Mayra Montenegro de Souza - Doutoranda em Artes Cênicas pela UDESC, Mestra em Artes Cênicas pela UFRN (2012) e Licenciada em Educação Artística com Habilitação em Música pela UFPB (2008). É atriz, cantora, compositora, fundadora da Cia. Violetas de Teatro e professora titular da Licenciatura em Teatro da UFRN. Pesquisa as áreas de Técnica e Expressão Vocal, bem como os Feminismos e a Mímesis Corpórea nos processos de criação. mayra.montenegro@hotmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4144275568126443>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8762-581X>

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



Voz aos pedaços: reapropriação do fabular através das ausências

Carlos Eduardo Guimarães Medeirosⁱ

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

Resumo - Voz aos pedaços: reapropriação do fabular através das ausências

As reflexões aqui propostas compreendem o ato de fabular como intensificação da produção de subjetividade. Um ato em que o/a fabulante vai ao encontro das narrativas que compõem a sua trajetória de vida não como um resgate imagético do passado, fixando-o de forma cristalina, mas numa ação que parte de a ausências ocasionadas pelas interrupções da vida, daquilo que o não vivido propõe como experiência e atividade do pensamento. Neste fabular uma voz se implica, a voz aos pedaços. Esta, em função de sua lida com o ausente, preserva potencialidades inauditas da voz que o logocentrismo filosófico ocidental neutralizou ao retê-la como abstração do pensamento. Este escrito tem sua origem nos processos criativos experimentados na disciplina de doutorado “Criar Vozes, Narrar Mulheres”, que se estruturou sobre os estudo de práticas vocais integrativas e poéticas de contação de histórias.

Palavras-chave: Reapropriação. Ausência. Pedaços.Voz. Fabular.

Abstract - Voice in pieces: reappropriation of the fable through absences

The reflections proposed here comprehend the act of storytelling as an intensification of subjectivity production. It is an act in which the storyteller encounters the narratives that compose their life trajectory, not as an imagistic rescue of the past, fixing it in a crystalline way, but rather as an action that arises from the absences caused by life interruptions, from what the unexperienced proposes as an experience and activity of thought. In this act of storytelling, a fragmented voice is implicated. This voice, due to its dealing with the absent, preserves unprecedented potentialities of the voice that Western philosophical logocentrism neutralized by reducing it to an abstraction of thought. This writing originates from the creative processes experienced in the doctoral discipline “Creating Voices, Narrating Women”, which was structured around the study of integrative and poetic vocal practices in storytelling.

Keywords: Reappropriation. Absence. Fragments. Voice. Storytelling.

Resumen - Voz en pedazos: reapropiación de la fábula a través de las ausencias

Las reflexiones propuestas aquí comprenden el acto de fabular como intensificación de la producción de subjetividad. Es un acto en el cual el/la fabulador/a se encuentra con las narrativas que componen su trayectoria de vida, no como un rescate imaginativo del pasado, fijándolo de forma cristalina, sino como una acción que surge de las ausencias ocasionadas por las interrupciones de la vida, de lo que lo no vivido propone como experiencia y actividad del pensamiento. En este acto de fabular, una voz se implica, la voz fragmentada. Esta, debido a su lidiar con lo ausente, preserva potencialidades inauditas de la voz que el logocentrismo filosófico occidental neutralizó al reducirla a una abstracción del pensamiento. Este escrito tiene su origen en los procesos creativos experimentados en la disciplina de doctorado “Crear Voces, Narrar Mujeres”, que se estructuró sobre el estudio de prácticas vocales integradoras y poéticas de narración de historias.

Palabras clave: Reapropiación. Ausencia. Fragmentos. Voz. Fabulación.

Introdução

É rejeitado o que não traça nem cria.

Deleuze-Guattari

Contar nossas histórias. Através da fala trazer a intensidade daqueles dias e mover a vida. Tive a alegria de experimentar um processo criativo cujo empenho central era criar vozes. Ele se chamava “Criar vozes, narrar mulheres”. E muito mais do que propor ornamentos sonoros para o dizer, a potência da criação que se buscava estava numa relação de redenção com a própria história, com o próprio passado. Foram dias felizes os que vivi em processo criativo junto às minhas colegas de turma e professoras, e o que se procurava ali não era outra coisa senão felicidade, e Benjamin bem disse, “a imagem da felicidade esta indissolúvelmente ligada a da redenção” (2012, P.241), redenção com o passado, com a realização do que poderia ter sido, mas não foi (Lowy, 2005).

O caminho para essa reparação com o passado passava pelo fabular. As vozes que criamos ressoavam as nossas avós, mães, mulheres que carregavam um sofrimento que de tão calado se fez mudo, foi solapado pela história. Para trás ficou. E nesse ato de chegar àquelas histórias, lugares sensíveis e de complexidade tamanha, pouco a pouco se percebia o poder de reparação operado sobre o silêncio daquelas vozes. Parafraseando ainda Benjamin no que tange a história, é o fabular o único tribunal de justiça que a humanidade pode oferecer aos protestos que vem do passado (Ibid).

Mas o chão do passado é movediço a despeito da nossa imaginação que por séculos a fio foi ensinada a permanecer estática. Fabular, portanto e da forma como aqui será exposto, não se restringe a elaborar representações sobre as imagem e informações retiradas da paredes da memória. Fabular é caminhar nas paralelas que insistem em colocar em fuga o que é nosso¹.

Por ser uma disciplina de práticas vocais, fez-se necessário lidar com a realidade da criação vocal. Entretanto, era preciso que fosse implicada no processo uma voz cuja natureza também compactuasse com essa qualidade de movência, de devir, não manifesta sobre o lastro da continuidade, é o que chamei de voz aos pedaços: manca, reticente, ausente, de ritmo próprio que expressa mais a si mesmo do que o sentido uma vez que este é esburacado, defasado, movediço, criando novo sentido por assim dizer. Esta relação da entre uma voz que

¹ As expressões “parede da memória” e “paralelas” são referências às canções do compositor brasileiro Belchior. Respectivamente correspondem as canções “Como nossos pais” (1976) e “Paralelas” (1977).

não se autoafirma frente a um pensamento esburacado, descontínuo, me remete à noção de *desconhecido* presente no trabalho de Zygmunt Molik (2012). O desconhecido seria algo encontrado através de uma jornada individual que só tem início a partir do momento que nos encontramos com a Vida, que é algo que está presente em cada um de nós, “a Vida é algo conectado com a vida de cada um de nós, com as memórias e até mesmo com os sonhos”(Campo; Molik, 2011. p.31). Por isso o trabalho começa em grupo até que tomemos o rumo da nossa individuação, até que a Vida encontre a sua forma física e vocal, coisa que é fácil de se perder dentro das construções e partituras, restando apenas um espaço psicologicamente vazio, e é o desconhecido é o que sempre trará a Vida à tona. O desconhecido é um elemento relegado na episteme ocidental, sempre autoreferente. Mesmo a ânsia por descobrir, característica do ímpeto científico, tem por meta solapar o desconhecido. Neste caso, precisamos fazer dele a natureza do mover. Mover-se em desconhecido².

Outra condição que julgo complementar ao *desconhecido* e que lá foi manifesto é a *ausência* como elemento fundamental para a ampliação da percepção. A cognição e a percepção são colocadas em risco frente a ausência. A alma ocidental compreendida como unidade e razão cai em desconforto. A noção de ausência no sentido aqui assumido é de acordo com a abordagem de Drew Leder em *The absent body*³, quando discute os processos de automação do corpo a partir da experiência histórica. Leder argumenta acerca da existência duas realidades corporais, uma de superfície que abrange as funções sensoriais primárias e que moldam o corpo na experiência direta, e o recessivo que é visceral, interno, que não está nas cercanias da percepção direta, mas pertence a corporeidade. A tendência do corpo superfície é ser automatizado por um sistema de hábitos e o do recessivo, por sua natureza, tornar-se ainda mais ausente (Grandolpho, 2012). E nesse jogo de automatismo e desaparecimento é a ausência que marca a natureza das relações no mundo. Fabular através das ausências é encontrar caminhos de acesso a esse corpo recessivo, acessar aquela vitalidade e encontrar nessas ausências a potência em si.

Disse a pouco que a alma ocidental forjada na unidade não suporta a ausência, muito

² “Toda experiência contém um número indefinido de fatores desconhecidos” (Jung, 2022. p,21). Compreendo o desconhecido de Molik enquanto os “aspectos inconscientes da nossa percepção da realidade” (Ibid.), exatamente na linha junguiana. Ir nessa direção é ampliar os limites da percepção consciente, ampliar os sentidos. E aposto na voz como esse elemento de conexão com o desconhecido “Campo: então a voz é um instrumento para conectar o corpo e a psique. Molik: Sim, exatamente, tudo. Até mesmo a alma” (Campo; Molik, 2011. p,32)

³ O corpo ausente.

embora o vício da contemplação, nossa marca, tenha sido o que estancou o corpo, projetando sempre mais pensar e racionalizar. De certa forma, o projeto sempre foi nos deixar ausentes. Há contudo um aspecto positivo na recessividade, no que se mantem oculto, e é nessa ambivalência entre o que mancomunha conhecimento/ e descohecido e ausência em que se vive a dobra da fábula.

Este ensaio reúne um grupo de reflexões que surgiram naqueles dias de processo e que me abriram caminho para a percepção do desconhecido e da ausência no processo do fabular, bem como a qualidade vocal que é manifesta nessa relação. Serão três sessões e uma introdução que as antecede apresentando as premissas da disciplina “Criar Vozes, narrar mulheres”. Em seguida faço considerações acerca das categorias que percebi como essenciais para o processo de fabulação, duas aqui já citadas, ausência e voz aos pedaços, e uma última, o tempo.

O objetivo deste escrito é refletir sobre as alternativas aos processos duais comuns a narratividade, de pensamento sequencial, em que a voz é coadjuvante do narrar. Vale a pena pensar caminhos para uma alternância do pensamento, para fazermos as pazes com ele de forma que nos abra caminho para uma experiência do sentir para que a paz seja feita também entre o passado, redimindo-o, e com o presente.

De Onde Partimos

Três eixos nos foram dispostos de maneira geral: o trabalho com os *healing sounds*, praticas integrativas em correlação com os chacras, instância fundamental para nos aproximarmos daquilo que estava por vir, “a recepção, assimilação e transmissão de energias vitais” (Judith, 2020. p, 25). O manuseio do fabular fora estruturado a partir daí. A energia daquelas memórias exigiam exercícios de respiração específicos para lidar com aquela matéria, da mesma forma que uma escuta atenta era necessária. Os *healing sounds*, sons com propriedades terapêuticas que auxiliam na higiene da mente, eram tocados através de grandes taças de um material cristalino que quando tocados emitiam o som terapêutico. Esses sons eram vibrados ao fim de cada ensaio, nos fazendo acentar sobre o chão daquilo que estávamos, cuja matéria era bem sensível e cara a cada um/uma de nós.

Tínhamos um referencial literário, “*Um teto todo seu*” de Virginia Woolf. Cada aluna e aluno extraía dos seus temas centrais o germe de sua criação poética, por onde partiria o seu

fabular. De lá que intuí as questões de ausência, de sentido aos pedaços, e do problema do tempo. Outros temas gravitaram como, a ausência da produção feminina na história da ficção, a mulher como um ser interrompido e retido no processo histórico da construção do pensamento, a opressão do patriarcado e tantos outros. A fala de Virgínia gira em torno desse levante das mulheres no lugar do dizer criativo, daí o resgate das nossas mulheres que não tiveram a oportunidade desse dizer. Nesse ponto o fabular se manifestou como reparação às vozes que foram oprimidas. Deixando claro que essa reparação não é uma quitação positiva, mas trazer à consciência o sofrimento que passaram, tornando-os inacabados.

A terceira instância: as reflexões acerca da voz levantadas por Adriana Cavarero, ressaltando o que se perdeu quando abrimos mão dos grãos que marcam a nossa *phoné*, no caso, a nossa singularidade (2011). A filosofia de Cavarero aponta a necessidade da reconexão entre som e sentido, *logos e phoné*, como um ato político contra a hierarquia patriarcal.

Foram esses grãos que corçaram a aparecer sobre nossos pés, na escuta cuidadosa que se estabeleceu ali e no surgimento de uma voz que esta tateando um solo. Grão. Drão. Tem que morrer para germinar, como disse o cantante⁴. Trabalhamos corpo, voz, metáforas, contamos as nossas vozes e das outras que nos encaminham para a possibilidade o dizer.

A partir dessas três instâncias estabelecemos o perímetro filosófico e dramático da encenação, e sob essa estrutura outros elementos para a construção do trabalho foram surgindo, dentre eles a ausência da forma como fora aqui apresentada e posteriormente desenvolvida, e os pedaços de narrativa que apareciam como ilhas a cada ausência.

Durante aqueles dias fui percebendo como o fabular foi reabilitando as nossas vulnerabilidades e a ausências a partir do que elas se circunscrevem enquanto potência criativa e libertação de pensamento frente ao cansaço autoafirmativo da mentalidade patriarcal e autoreferente. Acredito que é nesse momento que a arte faz da nossa vida arte.

Ausências entre os pedaços

Talvez a atrofia das nossas interioridades tenha sido o preço pago pelos séculos de devoção às leis matemáticas, determinismos e causalidades. Simplesmente nos pareceu mais útil extrair uma raiz quadrada do que aprender sobre a vida. Não que a raiz quadrada não faça parte da vida, mas essa adoração ao mundo calculável não nos permitiu ver a realidade aos

⁴ Drão, referência à canção de Gilberto Gil (1982)

pedaços. Realidade. “O que quer dizer “realidade?”, pergunta Woolf ao final de sua jornada em “Um tetotodo seu”. Segundo Virgínia, algo a ser encontrado ora numa estrada poeirenta, ora numa conversa casual, num sol que ilumina pessoas numa casa, ora num pedaço de jornal. Ela está por aí e se dá sobre nós. Retalhada. Deslizando entre o fato e a ficção. Realidade. Talvez seja esse o grande esforço de nós artistas. Nós nos esforçamos muito, para muitas coisas, mas esse talvez seja o mais importante, não o de colar os cacos da vida quebrada, mas o de fazer perceber força dessa vida aos pedaços (Woolf, 2022).

Virgínia experimentava no início do século XX a era do elogio ao progresso ao mesmo tempo que observava o crescimento de um fascismo galopante. E o fascismo continuou renitente, fazendo com que a era do cálculo nos conduzisse aos níveis espirituais de um viver sob o páthos do contrato em nossas relações mais íntimas. O desejo desesperado por não sofrer quando se torna uma demanda incondicional nos conduz a comportamentos fascistóides. A relação entre o fascismo e a paixão ao racionalismo científico é bem íntima. Ambos prometem uma vida simplificada, “a física clássica conseguiu construir, ao longo de dois séculos, uma visão do mundo apaziguante e otimista, pronto a acolher, no plano individual e social, o surgimento da ideia de progresso” (Nicolescu, 1999. p, 3). Em sua apologia ao cientificismo, o fascismo fascinante elabora a sua promessa de uma vida livre de incertezas e desconfortos abrindo as portas para a instalação de um comportamento organizacional, e conseqüentemente seus males neuronais. O contrato psicológico surge como uma regulação das expectativas individuais, mas em termos de sociedade neoliberal o que se vive é o tempo do Você/S.A. Esse comportamento positivo nos afasta da vida em si, de perceber que a realidade não é sentida no progresso, e sim nos pedaços que Virgínia aponta. Pedaços de alguma coisa que hipoteticamente chamamos de “realidade, de “vida” ou mesmo de “eu”.

Pedaços refletem ausências. A noção de progresso tapa as ausências entre cada pedaço. O pensar racionalmente é um reflexo disso. Sempre em frente. Continuidade. Norval Baitello Junior, num conjunto de ensaios chamado *O pensamento sentado sobre glúteos, cadeiras e imagens*, fala sobre o tempo em que pensávamos sobre saltos, inquietos de um lugar para o outro, de um tempo em que o pensamento nascia dos músculos livres em movimento até que introduziram em nós uma alma de cadeira, até que nos venderam a ideia de que o pensamento não nasce ao ar livre e de movimentos livres, e fizeram o pensamento ficar sentado, tornando-se um ato sem impulso, sem prontidão, deram a ele uma alma de cadeira (2012). E sentado seguimos louvando o pensamento que segue reto, em progresso. Era o sonho de Virgínia, poder

ser como aquele homem que sob a lâmpada do seu gabinete descobre e revela o mundo desfazendo suas contradições e a tudo explicando em paz. As ausências fazem total sentido na forma como Virgínia elabora seu pensamento em seu ensaio. Ela percebe as faltas, a ausência da mulher no espaço do conhecimento, nos livros, nas bibliotecas, e até em si mesmas dada a sua condição de pessoa interrompida. Talvez o fato dela recorrer ao estilo *mise en abyme*⁵, decorra de que os pedaços que são ofertados nas bibliotecas, que diminuem a mulher moral, intelectual e fisicamente, precisam ser confrontados com outros pedaços, e que as ausências nas bibliotecas refletem, por exemplo, as raízes históricas do patriarcado. Mas é preciso passar um asfalto sobre essa ausência. Organizar uma verdadeira operação tapa buracos.

Fabular, não ressoldar

Woolf apresenta a mulher em sua condição interrompida, incapaz de ter uma mente pacificamente pronta para as grandes ideias. Evidentemente uma ironia frente à falta de condições materiais, direito à educação e toda sorte de maus tratos que lhe impediam de acessar a ficção. Contudo, talvez sob esse caráter interrompido uma nova condição epistemológica ecloda capaz de resgatar o pensar do decréscimo da imobilidade.

Observamos em “Um teto” uma personagem que pula de lugar em lugar, por vezes expulsa pelos anjos de capa preta, bedéis, que vai de livro em livro, lendo alguns e outros parando pelo meio do caminho, observando no alto do seu quarto à distancia, vagando, vagabundeando, botando esta bunda que poderia viver em função de uma cadeira (cadeira da escola, cadeira da universidade, do escritório) para vagar. E nesses saltos, de pedaço em pedaço, se percebendo fragmento, ela vai compondo a realidade que hora está numa estrada empoeirada, ora num miado de um gatinho, ora debaixo de uma parada de ônibus. Ao final do ensaio Virgínia exorta às mulheres que ao adentrarem nas faculdades não desaprendam todo o conhecimento adquirido dessas interrupções, dessa vida em pedaços.

O mito da mente sempre em continuidade, racionalmente em progresso, nos fez desenvolver uma habilidade de ressoldar esses pedaços, sempre reajustando para que a vida se

⁵ A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular [...] A *mise en abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos” (E-Dicionário de Termos Literários, 2010).

torne equivalente, determinística. Não podemos deixar a vida em pedaços! Pedaços refletem ausências. A realidade é composta por ausências que o mito do progresso teme que percebamos. E elas são numerosas. E para dar algum sentido aos abismos das ausências vamos ressoldando a realidade para dar equivalência à nossa interpretação neurótica da realidade. O irônico é que essa habilidade requerida pelo mito do progresso só é possível graças à nossa capacidade de fabular.

Fabular é reinventar o real em função das formas de nossas percepções. Feita deliberadamente é a ação de assumir uma forma poética de reajustar os contornos da vida, mas de uma forma não simulada. A fábula homogeneizadora do mito da razão nos ausenta da consciência do ato de fabular. É o que Paul Virilio aponta quando compreende a sociedade tomada por uma picnolepsia, estados curtos, mas frequentes de apagamento de memória. Isso se dá em função desse ato de ressolda, juntando o que vemos com o que não pode ser visto, o que lembramos e somos incapazes de recordar, inventando e recriando para nos enquadrarmos num discurso de coerência (2015). A saldo disso, cedo ou tarde o picnoléptico começa a por em dúvida os seus testemunhos, o tal do discurso coerente, e toda certeza passa a parecer suspeita, começando a não acreditar em absolutamente nada, crendo inclusive que a existência não pode ser representada, ainda que possível, porque certamente ela não poderia ser transmitida nem explicada a outros.

Fabular em função dos poderes que atuam sobre nós - ao capital, a vida positiva, o mito científico, em uma palavra, neoliberalismo - nos retira do lugar livre do pensamento, e em última instância, do desejo de se comunicar com o outro. A fabulação é uma prática política. Adriana Cavarero quando problematiza a palavra, ponte entre as margens do semântico e do vocálico, propõe um repensar radical da relação clássica entre política e palavra. A política tem sua semântica que elabora suas regras gramaticais que são antes de tudo sinais de poder, e “focalizar a palavra pelo lado da voz”, é sair da ressoldagem inconsciente e começar o processo de fabular a partir dos grãos da garganta, da vagante bunda, revestindo a imaginação de pele. Sem essa ruptura fabularemos sempre em função da linguagem e dos seus sinais de poder, poetizando a nossa desapareição, pois essa é uma fabulação que só tem informação e nada de sensação.

Ficções e sofrimento - Tempo

A nossa capacidade de fabular revela o modo como nós nos projetamos no tempo, na nossa experiência prática, revela o nosso conhecimento sobre as coisas. Ao longo da disciplina surgiu uma pauta, que por sua vez também é uma pauta da obra de Virgínia: o sofrimento. Durante aqueles dias fiquei me perguntando o valor de conhecer o sofrer. As narrativas que foram surgindo para a composição do nosso trabalho, todas elas carregavam muito. E o sofrer no teatro é uma matéria prima, na verdade uma antimatéria dada a quantidade de energia que se opõe ao próprio viver. Se opõe?

No mesmo período que Virginia estava considerando que a ficção são obras de seres em sofrimento, Artaud estava propondo a compreensão trágica da antiguidade que percebia que “a angústia está na base da verdadeira poesia”. A palavra é o grito mesmo da vida. E se há alguma possibilidade de “eu”, este só seria possível mobilizando angústias arcaicas, apreendendo a realidade não em uma regularidade, mas aos pedaços. Entrar na angústia é um ato de clareza. O ator/atriz-poeta artaudiana desfaz-se do núcleo da sua subjetividade, centrada na ideia de eu ou consciência divinizada, e ao afrouxar o sentido o “eu” ele recupera a capacidade de estar atento à experiência (Quilici, 2022). De uma forma ou de outra, penso que um/uma artista comprometido/da com, nas palavras de Virgínia, “o segredo da vida eterna”, elabora à sua maneira caminhos para lidar com o sofrimento. Mas a sociedade do contrato, do Você/S.A, que nos anestesia de tanta autoconfiança e autoafirmação, nos impede o acesso ao sofrer. “E até direito de deixar Jesus sofrer”, grita Raul Seixas anunciando uma nova era que acolhe o sofrimento como uma das faces das liberdades individuais. Não seria o fazer artístico um ato de devolver o sofrer? Como sentimento e experiência.

A experiência do sofrimento é equacionada na dimensão temporal. Talvez entender um pouco mais sobre o tempo nos ajude a atravessar a narrativa do progresso, da autoconfiança e autoafirmação. No paradigma neoliberal ele é dinheiro, ganho, lucro. Sabe-se que a percepção do tempo é relativa, mas a versão imperativa do capital solapa qualquer outra possibilidade de temporalidade. O que reforça o nosso dever de artistas em proposição de um diálogo com o tempo. “Batidas na porta da frente, é o tempo”, diz Nana Caymmi dando uma resposta ao tempo.

Fiquei muito impelido a aprender a lidar com esse problema de uma forma mais corajosa e compartilhar isso com meus alunos e alunas. A narrativa da autoconfiança, do progresso, nos

faz crer que somos algo que subsiste, mas o tempo vem nos mostrar que na verdade somos algo que é desconstruído pelo próprio ato de existir. Existir. *Ex-estare*. O viver é um ex-estar. Ser e estar presente é então passar. Para que sofrimento vire experiência é preciso que ele passe na fabulação mental, na forma como organizamos a nossa passagem. “Se ele não sabe ficar”, canta Nana referindo-se ao tempo, e ela responde “eu também não sei”. Nós deveríamos saber não ficar se esse é o sentido da existência.

Talvez por isso as fábulas resistem ao tempo, ou fizeram as pazes com ele. Elas são instrumentos de passagem. As narrativas que nos estancam, felizmente, o tempo as destrói, seu germe fica ali até que um espírito desavisado a evoque, até que seja detida novamente. As boas fábulas voam, sempre abrindo portas. Por isso as nossas experiências precisam ser fabuladas, para nossa cura e de outros e outras por aí.

Me veio em mente agora a uma canção da banda estadunidense The Eagles, “*The heart of the matter*”, onde o vocalista antes de executá-la num determinado show diz “foram quarenta e dois anos para escrevê-la e nem quatro minutos para cantá-la”. O que seria essa canção senão um pedaço? Pedaço que demorou quarenta e dois anos para se soltar do “eu” e virar nosso. Encontrar os pedaços, dos outros e dos nossos, ou mesmo arrancar os nossos pedaços dessa ressolda do “eu” é o trabalho de uma vida inteira. Cada pedaço quebrado talvez seja a resposta que o tempo dá ao nosso desejo de ficar, e cada pedaço poetizado seja nossa resposta ao tempo dizendo a ele que soubemos passar.

Considerando Finalmente

Aos pedaços. Submeter as sensações e à memória no processo vocal, ao menos em referência ao nosso bom e velho mitologema da metafísica ocidental, seria desvocalizar, retirar do sentido todos os grãos daquelas experiências. É sempre um risco, trazer à voz e submetermos tudo à performance persuasiva, demonstrativa. Toda aquela fragmentação corre o risco de perder o seu sentido de risco por querer ter sentido. Vale dizer que as narrativas organizadas de forma teleológica tinham o seu lugar, mas o ímpeto da criação vocal era o deixar a voz acontecer a partir da liberação do imaginário, sempre criando forças de oposição para que a sustentação encarnada do sentido se desse de forma efetiva e afetiva. A prática dos *healing sounds* foram fundamentais na manutenção da nossa potencia vibratória e irradiante.

Podemos concluir pensando num último conceito, aquele que nos moveria entre os pedaços: irradiação-intenção.

Presente na proposta de Michael Chekhov (2010), a irradiação como produto da imaginação/intenção seria *legein*, a capacidade de reunir presente num discurso que não se separa da *phoné*. Fabular um discurso é por no espaço uma pluralidade sons e sentidos que podem naufragar se submetermos a potência do que é dito numa linearidade silogística. Manter-se entre os pedaços, na compreensão de que a vida é um conjunto de quebrados é uma atitude de intenção, não se pode esquecer que as velhas formas de pensar e sentir ainda operam em nossos corpos. Refazer os percursos da intenção é operar sobre o processo de elaboração de afetação. Ao trazer os pedaços, a vulnerabilidade e as ausências inicialmente como ideias não podemos perder de vista o seu sentido relacional. Afinal, foi da relação com aqueles corpos e histórias que esses pensamentos se abriram. Precisamos lutar contra a atrofia mental, trazendo à voz pensamentos que reestabeçam e irradiem os seus grãos.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CAMPO, Juliano; MOLIK, Zygmunt. *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowsky*. São Paulo: É Realizações Editora, 2011
CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2011.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GRANDOLPHO, Marcela. *A incorporação vocal do texto: técnicas psicofísicas para transformar texto em ação*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

JUDITH, Anodea. *Rodas da vida: um guia para você entender o sistema de chacras*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2020.

JUNIOR, Noval Baitello. *O pensamento sentado sobre glúteos, cadeiras e imagens*. RS: Editora Unisinos, 2012.

LEDER, Drew. *The absent body*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1990.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

NICOLESCU, Basarab. **Manifesto da Transdisciplinaridade**. São Paulo: Triom, 1999. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4144517/mod_resource/content/0/O%20Manifesto%20da%20Transdisciplinaridade.pdf.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos**. Revista USP: Sala preta, 2, 2011.

VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Antofágica, 2022.

Artigo recebido em 06/05/2023 e aprovado em 22/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48485>

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

ⁱ Carlos Eduardo Guimarães Medeiros - Doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Mestre em Artes pelo programa de Mestrado Profissional em Artes (Universidade Federal do Maranhão - UFMA). Especialista em Ética e Filosofia Política (IESMA) e Graduado nas Licenciaturas em Teatro e Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). medeiros.teatro@gmail.com.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2397966963051848>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7610-7854>

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



A vocalidade em um devir-professora nas artes da cena: reverberar memórias e subjetividades, confabular encantos

Franciele Machado de Aguiar ⁱ

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

Resumo - A vocalidade em um devir-professora nas artes da cena: reverberar memórias e subjetividades, confabular encantos

O artigo propõe uma reflexão sobre os conceitos de memória e subjetividade, considerando sua relação com as práticas da oralidade e da vocalidade como elementos que integram um processo de formação docente na área da voz na cena. A partir do que nomeia como um *devir-professora*, postula a multiplicidade dos saberes vocais como possibilidade de ensino-aprendizagem situada em perspectivas feministas e decoloniais, para além dos disciplinamentos e construções de outridades impostos pelas epistemologias ocidentalizadas.

Palavras-chave: Vocalidade. Subjetividade. Memória. Devir-professora. Epistemologias feministas.

Abstract - The vocality in a teacher-becoming in the performing arts: resound memories and subjectivities, confabulate enchantments

The article proposes a reflection on the concepts of memory and subjectivity, considering their relationship with the practices of orality and vocality as elements that integrate a teacher learning process in the area of voice in the scene. From what it calls a *teacher-becoming*, it postulates the multiplicity of vocal knowledge as a teaching-learning possibility situated in feminist and decolonial perspectives, beyond the disciplining and constructions of otherness imposed by westernized epistemologies.

Keywords: Vocality. Subjectivity. Memory. Becoming-teacher. Feminist epistemologies.

Resumen - La vocalidad en un devenir-docente en las artes escénicas: reverberar memorias y subjetividades, confabular encantamientos

El artículo propone una reflexión sobre los conceptos de memoria y subjetividad, considerando su relación con las prácticas de oralidad y vocalidad como elementos que integran un proceso de formación docente en el área de la voz en la escena. A partir de lo que denomina un *devenir-docente*, postula la multiplicidad de saberes vocales como posibilidad de enseñanza-aprendizaje situada en perspectivas feministas y decoloniales, más allá de las disciplinas y construcciones de alteridad impuestas por las epistemologías occidentalizadas.

Palabras clave: Vocalidad. Subjetividad. Memoria. Devenir docente. Epistemologías feministas.

Introdução

Este texto é um convite a confabular. Começo evocando a confabulação porque ela me remete aos temas e conceitos que ressoam neste dossiê temático: oralidades, vocalidades, feminismos e práticas integrativas. Escrevo na primeira pessoa, mas no desejo de confabular endereço minha voz a uma escuta, coloco-me em relação. Conto que a filósofa, professora e ativista feminista Silvia Federici (2019), no livro *Mulheres e Caça às Bruxas*, destaca que o termo *gossip*, atualmente traduzido como fofoca, aludia à amizade entre mulheres no contexto das atividades comunais na Idade Média. Mas à medida que a autoridade patriarcal foi confinando as mulheres ao espaço doméstico, o termo foi adquirindo um sentido depreciativo, utilizado para censurar aquelas que se mostravam subversivas diante de tais disciplinamentos e silenciamentos.

Federici nos diz que “em muitas partes do mundo, as mulheres têm sido vistas historicamente como tecelãs da memória - aquelas que mantêm vivas as vozes do passado e as histórias das comunidades” (Federici, 2019, p. 84). Tal processo, fundado na oralidade, estabelece um senso de coletividade e identidade entre um grupo, ao mesmo tempo em que permite a possibilidade de que as pessoas que integram esse grupo determinem a própria experiência, tornem-se *sujeitos* de sua história. Leda Maria Martins - uma de nossas tecelãs da memória - ao deparar-se, no início da década de noventa, com a falta de bibliografia em sua pesquisa sobre o teatro negro no Brasil, lembra-nos que as chamadas *performances da oralitura* (Martins, 2003) são modos de inscrição, resguardo e transmissão de conhecimentos que se operam no corpo em performance - e que assim inscritas, resistem às tentativas de apagamento e à homogeneização cultural impostas pela colonização.

Considerando os contextos de colonialidade do saber e do ser a partir dos quais regimes de pensamento eurocentrados silenciaram a diversidade cultural e epistemológica do sul global (Walsh; Oliveira; Candau, 2018), cabe reconhecer e convocar, em nossas práticas da voz na cena, os conhecimentos subordinados nesse processo. A atenção às práticas da oralidade e da vocalidade assume um caráter integrativo no sentido de que permite desfazer as cisões e hierarquizações colocadas pelo cientificismo da modernidade ocidental em suas relações discriminatórias, que marginalizaram, por exemplo, práticas da voz, sonoridades e musicalidades indígenas e afrodiáspóricas no Brasil, e junto delas as cosmopercepções que as sustentam. A possibilidade de cultivar práticas dialógicas interculturais que vão além das

formas estéticas da vocalidade - tais como as abordadas por Luciano Mendes de Jesus em suas reflexões a respeito dos cantos africano-diaspóricos a partir da cosmo percepção bantu-kongo (Jesus; Pereira, 2021) - permite ir ao encontro de valores, experiências, modos de existência e concepções de mundo expressos nas práticas vocais de diferentes grupos culturais.

Confabular é fabular com. E assim fabulando, podemos buscar expandir nossos imaginários sobre a voz na cena, e com eles nossas práticas poéticas e pedagógicas. A experiência a partir da qual articulo estas reflexões é a de minha pesquisa de doutorado, que me permitiu tecer a tese intitulada *Confabular o encanto nos afetos da voz: ressonâncias imaginais da vocalidade em um devir-professora nas artes da cena*, defendida em agosto de 2022 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Evoco os conceitos de oralidade e vocalidade para com eles considerar um processo de formação docente no campo da voz e no contexto das artes da cena, processo que venho nomeando como um *devir-professora* - esse movimento inacabado, múltiplo, relacional e situado, que não tem um ponto de chegada. Busco na escrita não apagar a minha voz (no sentido de subjetividade) nem esquecer que alguém me lê. Simulo, de certa forma, a relacionalidade da voz em performance, da sonoridade que é emitida e que tem um destino, é para alguém. E que é afetada, atravessada pelas vozes que encontra no caminho. Vocalidade e oralidade vinculam discursos e sonoridades a corpos, a contextos, situam a voz (palavras e sons) em sua materialidade. Vocalidade e oralidade convergem, aqui, para a busca por processos de ensino-aprendizagem da voz na cena que desfaçam padrões de privilégio epistemológicos e se ponham à escuta dos saberes colocados à margem pelas dinâmicas patriarcais, racistas e heteronormativas que configuraram a modernidade colonial ocidental.

No movimento de meu devir-professora, tenho imaginado a vocalidade como lugar onde ressoam em polifonia *memória, subjetividade, afeto e metamorfose*. Com essas quatro palavras, busco refletir sobre disciplinamentos da vocalidade impostos por uma racionalidade antropocêntrica e cartografar imaginários da voz que possam transitar da dimensão política da voz para a escuta da potencialidade cosmopolítica de suas práticas. No percurso deste texto e na perspectiva de um devir-professora, ou seja, do processo de formação docente na área da voz para a cena, proponho considerar memória e subjetividade como elementos que, ligados aos conceitos e práticas da oralidade e da vocalidade, possam integrar poeticamente as vozes coletivas em reverberações feministas e decoloniais.

Oralidade e memória

E qual seria a relação entre oralidade e memória?

Em uma conferência intitulada *Orality e pesquisa em arte: aproximações entre escritas e arquivamento* (2023)¹, a voz de Leda Maria Martins - poeta, dramaturga e pesquisadora das performances da oralidade e do teatro negro no Brasil - relata a dificuldade enfrentada, à época de sua pesquisa de doutorado, para encontrar suportes teóricos que balizassem a experiência de mapear a história e a estética do teatro negro no país. A partir disso, Leda enfatiza a oralidade como instância fundamental para que saberes e memórias não pertencentes às epistemologias ocidentalizadas possam ser acessados e compartilhados. A construção de uma dicotomia entre oralidade e escrita, enfatizada pelo Ocidente, é parte das práticas epistemicidas pelas quais o colonizador irá valorar apenas a escrita como forma de inscrição de saber e como sinônimo de razão, priorizando a linguagem discursiva como modo exclusivo de postulação de conhecimento.

De acordo com Leda Maria Martins, quando falamos em oralidade, não nos referimos exclusivamente à palavra que está sendo dita pela voz. Ela traz mais que o discurso, mais do que as palavras em si. No âmbito da performance oral a palavra só se torna relevante quando habita um contexto, uma dinâmica de sonoridades e de movimentos. A palavra proferida possui uma densidade que não é representação, mas ato: cria o que diz e ressoa como efeito de uma linguagem pulsional do corpo. Entonações, ritmos, timbres, conferem à palavra vocalizada seu caráter cinestésico, pelo qual se fundem a dança, o ritmo, as cores, o gesto; e que anunciam códigos de comunicação e saberes que podem ser expressos por inscrições que não são necessariamente discursivas ou narrativas e que desafiam as concepções lineares de tempo. A autora ressalta que os colonizadores se espantam ao descobrir que os saberes daquelas que nomeiam como culturas “ágrafas” não morrem, pois se inscrevem nas corporeidades, como *oralituras*, que excedem em muito a escrita alfabética.

Essas reflexões questionam as epistemologias ocidentais fundadas em dicotomias como corpo/mente, oral/escrito, corpo/voz, entre tantas outras. Em *Performances da oralitura: corpo, lugar de memória* (2003), Leda Martins destaca que a tradição retórica europeia e a

¹ A conferência em questão integrou a programação do seminário *Modos de escrita e arquivamento da pesquisa em arte - Nossas revoluções*, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGArtes/UERJ) entre os dias 27 e 31 de março de 2023.

herança dos arquivos textuais comumente se colocam como lugares de inscrição da memória: uma memória registrada em livros, bibliotecas, arquivos. No entanto, a memória se grafa também na voz e no corpo, na experiência da performance e do rito, como nos lembram as práticas e os saberes indígenas e afro-orientados. Em estatutos cognitivos que não privilegiam exclusivamente a visão, as poéticas da oralidade se constituem em dinâmicas multissensoriais e, como saberes em performance, são sempre passíveis de reinvenção em aprendizagens que se dão de forma integrada, holística.

A lógica performativa que se instaura nas poéticas da oralidade encontra na voz uma reserva de memórias que são novamente acessadas no presente. Nesse processo, uma outra concepção de tempo sobrevém e a linearidade característica das epistemologias ocidentalizadas dá lugar a uma temporalidade espiralada, pela qual passado, presente e futuro se comunicam e se interpenetram. Dessa perspectiva, a memória e o conhecimento não são estanques, mas são sempre reinventados, reinscritos nos corpos, recuperados e transformados nas ações simbólicas, nos gestos, nas coreografias, na vocalidade. Como afirma Leda Martins, a performance ritual torna-se portal de inscrição de saberes de ordens múltiplas, e “o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento” (Martins, 2003, p. 66).

Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo, portal da sabedoria. Como índice de conhecimento, a palavra não se petrifica em um depósito ou arquivo estático, mas é, essencialmente, *kinesis*, movimento dinâmico, e carece de uma escuta atenciosa, pois nos remete a toda uma *poiesis* da memória performática dos cânticos sagrados e das falas cantadas no contexto dos rituais (ibidem, p. 67).

As performances rituais de matrizes africanas e indígenas fazem do tecido cultural brasileiro um lugar de trânsito epistêmico, de metamorfose, interação, interseção, um lugar de encruzilhadas. É nesse lugar de intermediação entre sistemas e cosmopercepções que as práticas da oralidade e da vocalidade constroem conhecimentos múltiplos, desvios, traduções. É nesse lugar que história, memória e performance se relacionam para construir uma história alternativa às narrativas coloniais, na qual as vozes e conhecimentos antes subalternizados passam a ter protagonismo. Ergue-se o saber-sonoridade de uma memória incorporada, performática, que assume a condição de sujeito - alguém que canta e conta a si mesma/o ao invés de ser apenas objeto de um discurso construído por outrem.

O conceito de oralidade é também abordado pelo medievalista suíço Paul Zumthor (2010) em seus estudos sobre as poéticas orais - muitos dos quais foram realizados no Brasil, onde o autor inventariou algumas das nossas tradições de poesia oral. A partir deles, Zumthor elabora o conceito de *vocalidade*, com o qual irá designar as instâncias extralinguísticas do evento vocal, sua pulsionalidade corpórea. Nesse contexto, enquanto a oralidade remete ao funcionamento da voz como portadora de linguagem, a vocalidade compreende as instâncias sonoras, gestuais e cênicas da performance vocal, os efeitos que a presença, o ambiente, o corpo em ação tem sobre ela, ou seja, a historicidade de uma voz. E seguindo os rastros do conceito de vocalidade, chegamos ao papel da subjetividade e às perspectivas feministas de um devir-professora nas artes da cena.

Vocalidade e subjetividade²

A dimensão da subjetividade na voz implica um situar-se, ressoa a materialidade corpórea da performance vocal. A partir do conceito de vocalidade, a filósofa feminista Adriana Cavarero (2011), na obra *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*, reflete a respeito das inúmeras associações e analogias que se estabelecem entre voz e feminino no imaginário colonial ocidental - e, no rastro dessas associações, os processos de animalização, de bestialização, de desumanização da alteridade que, de alguma forma, são atravessados pela temática vocal.³

Uma dimensão da voz, aquela que podemos colocar como anterior, ou não necessariamente vinculada à significação, ao sentido semântico da linguagem, e que se constitui como sonoridade, tem frequentemente ressaltada sua relação com as emoções, com o inconsciente, com a materialidade e com os ritmos do corpo. É essa voz corporificada - que

² Uma versão deste tópico compõe a tese *Confabular o encanto nos afetos da voz: ressonâncias imaginais da vocalidade em um devir-professora nas artes da cena* (Aguiar, 2022).

³ Como exemplo desse processo de desumanização da alteridade em sua relação com a vocalidade, bell hooks aponta o não reconhecimento das línguas indígenas pelos americanos brancos, línguas que os colonizadores declararam “ser mero grunhido ou algaravia” (hooks, 2013, p. 225). A demarcação de fronteiras entre o que se considera humano ou animal sustenta a modernidade colonial e suas relações de exclusão, objetificação, hierarquia e dominação. Em contiguidade a essa reflexão, Grada Kilomba (2019) assinala que a boca, simbolizando a fala e a enunciação, torna-se o órgão da opressão por excelência no âmbito do racismo. Pode-se estender essa característica também ao contexto das violências de gênero, como argumenta Adriana Cavarero (2011) ao mencionar narrativas míticas que silenciam ou depreciam a voz das mulheres e também Silvia Federici (2019) ao elencar inúmeros castigos imputados às mulheres consideradas bruxas - punições que tinham como alvo suas bocas, suas línguas, suas vozes.

tem no canto e na poesia talvez os maiores exemplos de uma linguagem onde o significado das palavras se submete e se organiza pela sonoridade, pela musicalidade da língua - é justamente aquilo que deve ser silenciado, vencido, domesticado pelo modelo de racionalidade dominante, que não deseja ser “perturbado” ou “encantado” pelo que se anuncia no som de uma voz. No estatuto disciplinar que por séculos tem estruturado as formas ocidentalizadas de pensar e produzir conhecimento, há uma “inclinação para a universalidade abstrata e sem corpo” (Cavarero, 2011, p. 23), que neutraliza a potência da voz e sua capacidade de manifestar a diferença e a relação entre diferenças.

Nenhuma voz é igual a outra. A voz constitui, portanto, uma marca de unicidade, da singularidade de quem a emite. Pensando as relações entre voz e palavra a partir do fato de que cada voz é única e que desvela o ser de carne e osso que a emite, Cavarero nos mostra o recalçamento da voz pelo logocentrismo, a recusa da escuta pelas práticas tradicionais da filosofia, que não dão conta da existência encarnada que cada um e cada uma, de fato, é. A presença da voz, de uma sonoridade que carrega uma pulsionalidade corpórea, contrária, portanto, a configuração de categorias e conceitos generalizantes, universalizantes, abstratos, “neutros”, anônimos, nos quais são ocultadas as diferenças.

Talvez por isso, no enfrentamento de modos de conhecimento que “tapam os ouvidos”, a recorrência da palavra voz dentro da crítica feminista. Como apontam Leslie Dunn e Nancy Jones em *Embodied Voices: representing female vocality in western culture*:

feministas têm usado a palavra "voz" para se referirem a uma ampla gama de aspirações: agência cultural, envolvimento político, autonomia sexual e liberdade expressiva, todas negadas historicamente às mulheres. Nesse contexto, "voz" tornou-se uma metáfora da autoridade textual e alude aos esforços das mulheres para recuperar sua própria experiência através da escrita ("ter voz") ou às qualidades específicas de sua expressão literária e cultural ("em uma voz diferente") (Dunn; Jones, 1994, p. 1).⁴

Nesse sentido, bell hooks, no ensaio *A língua: ensinando novos mundos, novas palavras*, escreve a respeito das intervenções que os textos feministas têm feito em favor da importância da escuta de vozes marginalizadas, silenciadas - um “apelo em favor do reconhecimento e da celebração de vozes diversificadas, e conseqüentemente de línguas e modos de falar

⁴ No original: “feminist have use the word ‘voice’ to refer to a wide range of aspirations: cultural agency, political enfranchisement, sexual autonomy, and expressive freedom, all of which have been historically denied to women. In this context, ‘voice’ has become a metaphor for textual authority, and alludes to the efforts of women to reclaim their own experience through writing (‘having a voice’) or to the specific qualities of their literary and cultural self-expression (‘in a different voice’)” - Tradução nossa.

diversificados”, que dão lugar a outras línguas ou mesmo outros modos de usar a língua do colonizador (hooks, 2013, p. 231).

As autoras apontam para o tema da diferença de vozes que expressam experiências comumente colocadas à margem dos discursos. Estamos no limiar entre o uso da palavra voz como metáfora para a diferença e a voz que denota uma dimensão física, acústica, concreta, sonora da vocalidade - na qual a metáfora se baseia, uma vez que a singularidade sonora de uma voz remete a um corpo cuja experiência é única e, portanto, não redutível a essências, às grandes categorias.

Cavarero argumenta que a filosofia ocidental de origem platônica se constitui como uma “desvocalização do *logos*” à medida que nos damos conta dos estereótipos e dos aspectos misóginos que sustentam a ordem simbólica binária e patriarcal na qual o masculino é identificado ao racional enquanto o feminino corresponderia ao corpóreo - em uma lógica que privilegia, então, o semântico em relação ao vocálico.

No questionar dos estereótipos e hierarquias produzidos por tais dualismos, recuperar a voz torna-se uma estratégia de empoderamento pela qual afirma-se o sentido político da singularidade corpórea da voz enquanto sonoridade. A singularidade vocálica, emudecida pelos discursos dominantes, indica, no soar da diferença das vozes, o fato da unicidade, ou seja, de que vozes nunca são iguais. No entanto, cabe destacar que essa singularidade não diz respeito a um individualismo ou exclusivismo liberal capitalista, a um poder individual. As vozes, em sua pluralidade, estabelecem comunicação, dirigem-se à escuta mútua e empoderam-se coletivamente à medida que falam o que não era dito, que colocam no espaço público o que antes ficava restrito à esfera privada ou que sequer era manifestado. bell hooks intitula, justamente, *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (2019), o conjunto de ensaios nos quais seus relatos pessoais sobre a vivência do racismo e do sexismo contribuem para a construção de um espaço no qual outras vozes possam também enfrentar o medo de se manifestarem. Segundo Joice Berth (2019), empoderamento não é algo da ordem individual, mas a efetivação, por grupos sociais, do exercício de direitos políticos. É uma resposta aos mecanismos de desumanização e inferiorização impostos pelo projeto colonial. Empoderar-se tem relação com autoestima, mas uma autoestima que não se desvincula de uma ideia de comunidade.

A voz é única, incorporada, contextual. Ela é a marca de um corpo singular, seus parâmetros sonoros anunciam a materialidade desse corpo, a composição pulsional e pré-

semântica do acontecimento vocal. Ao mesmo tempo, possui um caráter relacional, à medida que pressupõe uma emissão e uma escuta. As formulações dualistas do pensamento metafísico ocidental destituíram a corporeidade do pensamento. Mas é em sua carnalidade que a voz afirma a unicidade de cada ser, a “singularidade encarnada de cada existência enquanto se manifesta vocalmente” (Cavarero, 2011, p. 22).

A subjetividade reivindicada pelas epistemologias feministas é aquela em que ser sujeito significa *ter voz*, contar-se, escapar da condição muda e estática de objeto, de Outridade sufocada, inaudível, intraduzível. A subjetividade enquanto singularidade encarnada escapa às generalizações, é conhecimento situado e possibilidade contínua de metamorfose, invenção e desejo onde as vozes coletivas se encontram habitando, com suas diferenças, um comum. No encontro entre memória e subjetividade, como tecer práticas e imaginar processos criativos e pedagógicos da vocalidade a partir de perspectivas decoloniais e feministas de um *devir-professora*?

Reverberar na(s) voz(es) memórias e subjetividades: *devir-professora*

Nos processos de produção de subjetividade, um *devir* se constitui como afetividade, como constante interação com as forças que determinam nossa capacidade de movermos e sermos movidas no fluxo de trocas e encontros. As práticas da oralidade e da vocalidade nas artes da cena, no paradoxo entre o individual e o coletivo, entre subjetividade e memória, entre tradição e contemporaneidade, constroem espaços de escuta e imaginação nos quais, em meu *devir-professora*, posso perceber o potencial criativo das singularidades de cada corpo que vocaliza, com todas as suas vivências e experiências, com todos os saberes vocais que elas carregam. Isso permite reconhecer e questionar algumas expectativas e parâmetros herdados em nossa formação, tão marcados, muitas vezes, por estereótipos, papéis de gênero, padrões estéticos e visões de mundo que não refletem nossas experiências. Tal reconhecimento não apaga as marcas de uma cultura vocal, mas pode propor uma permeabilidade aos possíveis, um percurso por outros espaços de vocalização e escuta.

Traçando movimentos de um *devir-professora* de voz nas artes da cena, percebo-me em constante fluxo de aprendizados - não apenas os meus, mas os aprendizados das pessoas com quem compartilho o caminho. Nesse percurso, a ideia do confabular parece me dizer algo sobre uma trama de resistência articulada a muitas vozes e ressoa, ainda, que essas vozes não

são só humanas. Aqui onde o colonialismo nos fez personagens de seus bestiários, nos fez exóticas/os, coloco-me em devir-professora, lembrando que um devir não é da ordem da forma, mas dos fluxos, e que não pode, portanto, ser apreendido e fixado pelo olhar em contornos definidos. Vocalidade é devir movido por afetos e, a partir dela, confabulamos para descolonizar nossos imaginários e nossas práticas em diálogo com epistemologias que não inferiorizam o que chamamos corpo, nem o apartam de seu movimento, de sua multiplicidade, de sua transformação. A voz, como o encanto, brinca o tempo todo com o material e o imaterial, com o visível e o invisível. A voz, como encanto, é prática integrativa, que “pluraliza o ser” para além das “lógicas que querem apreender a vida em um único modelo, quase sempre ligado a um senso produtivista e utilitário” (Rufino; Simas, 2020, n.p.). E o confabular afirma o prefixo *com* como aquilo que é da ordem da relação, do fazer junto.

Conceber a vocalidade como lugar de memória e subjetividade, em perspectivas feministas e decoloniais, é perceber os atravessamentos que ressoam em nossas vozes encontros, escutas, desejos, imagens. Imagino que apenas partindo desses reconhecimentos é possível habitar espaços pedagógicos da voz que não sejam autoritários, que não silenciem saberes vocais, mas que possam considerar o sentido (cosmo)político do encontro de múltiplas subjetividades e seus devires: para confabular encantos.

Referências

AGUIAR, Franciele Machado de. **Confabular o encanto nos afetos da voz: ressonâncias imagináveis da vocalidade em um devir-professora nas artes da cena**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda. 2022. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/0000a2/0000a2b5.pdf> Acesso em: 10 jun. 2023.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019.

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

DUNN, Leslie C.; JONES, Nancy A. (org.) **Embodied voices: representing female vocalicity in western culture**. New York: Cambridge University Press, 1994.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

HOOKS, bell. A língua: ensinando novos mundos, novas palavras. In: HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, p. 223-234.

hooks, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

JESUS, Luciano Mendes de; PEREIRA, Sayonara Souza. **Ressonâncias/vibrações e ondas/radiações: os cantos africano-diaspóricos na obra de Jerzy Grotowski através da cosmo percepção Bantu-Kongo**. *Voz e Cena*, [S. l.], v. 2, n. 01, p. 88-117, jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/34138>. Acesso em: 05 mai. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Oralitura e pesquisa em arte: aproximações entre escritas e arquivamento**. Seminário Modos de escrita e arquivamento da pesquisa em arte - Nossas revoluções. Rio de Janeiro: PPGArtes UERJ, 31 de março de 2023. YouTube. 1 vídeo (150min). [Live] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DzvAvJNyY8s> Acesso em 08 abr. 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. *Letras*, [S. l.], n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 09 abr. 2023.

RUFINO; Luiz; SIMAS, Luiz Antônio. **Encantamento: sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

WALSH, Catherine; OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria. **Colonialidade e pedagogia decolonial: para pensar uma educação outra**. Arquivos Analíticos de Políticas educativas, [S.l.], v. 26, n. 83, p. 1-12, jul. 2018. Disponível em: <https://epaa.asu.edu/index.php/epaa/article/view/3874/2102> Acesso em: 06 mai. 2023.

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

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

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48487>

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

ⁱ Franciele Machado de Aguiar - Franciele Machado de Aguiar é doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UDESC, mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharela em Teatro com habilitação em Interpretação Teatral pela mesma instituição. Cursa Licenciatura em Teatro pelo Sistema Universidade Aberta do Brasil da Universidade de Brasília - UAB/UnB e é integrante do Coletivo Escrita Performativa. Foi docente substituta na área de Práticas Vocais no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) entre 2021 e 2022. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: processos de criação cênica, atuação, vocalidade e imaginário, poéticas e pedagogias vocais, pedagogias feministas e decoloniais nas artes da cena, escrita performativa e escritas de pesquisa em artes. aguiafranciele@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5335554714507877>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0327-247X>

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



A minha nossa voz, Delicadas Criaturas

Nara Keisermanⁱ

Marcus Fritschⁱⁱ

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

Resumo - *A minha nossa voz, Delicadas Criaturas*

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

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

Abstract - *My our voice, Delicate Creatures*

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

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

Resumen - *Mi nuestra voz, Criaturas Delicadas*

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

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

Apresentação

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

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

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

NK

Introdução

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

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

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

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

Foi assim:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CRIAÇÃO e CENA

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

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



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

Fácil x Difícil

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

Foto: Renato Mangolin. Acervo Delicadas Criaturas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O PÚBLICO

O que vi:

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

O que ouvimos:

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

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



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

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

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

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

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

Parêntese 7. Passando a palavra.

MF

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

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

O público: dois depoimentos

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

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

Em outro depoimento, também feito por WhatsApp,

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

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

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

Performance sonora-narrativa

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

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

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

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

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



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

Ambiente de jogo

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

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

Atmosfera sonora

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

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

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

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

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

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

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

E nas palavras de Oscar Wilde:

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

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

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

NK e MF

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

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

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

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

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

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



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

FICHA TÉCNICA

Textos: Oscar Wilde

Direção, música e programação visual: Demetrio Nicolau

Atuação e dramaturgia: Nara Keiserman e Marcus Fritsch

Figurinos: Carlos Alberto Nunes

Orientação Vocal: Alba Lírio

Fotografias: Renato Mangolin

Mídias sociais: Rafael Teixeira

Realização: Delicadas Criaturas

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Candangas Palavras: videonarrativa de mulheres na construção e consolidação de Brasília e do Distrito Federal

Jemima Tavares ⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil

Sonia Tavares ⁱⁱ

Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF), Brasília/DF, Brasil

Sulian Vieira ⁱⁱⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil ^{iv}

Resumo - Candangas Palavras: videonarrativa de mulheres na construção e consolidação de Brasília e do Distrito Federal

Este artigo apresenta o processo de produção de videonarrativa sobre a trajetória de uma mulher candanga, desejando colaborar com a desconstrução do mito da história oficial da construção da Capital Federal. Identificou-se o potencial emancipador de relatos de mulheres periféricas que participaram ativamente deste período no Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal; aplicou-se a Abordagem Pragmática à narrativa composta a partir de um desses relatos para assumir voz e palavra como ato de memória e criação de novos sentidos e investigou-se a estética de videonarrativa como forma de pluralizar e afirmar o protagonismo da mulher na história do Distrito Federal.

Palavras-chave: Mulheres Candangas. Abordagem Pragmática. Videonarrativa. Arquivo Público do Distrito Federal.

Abstract - Candangas words: videonarrative of women in the construction and consolidation of Brasília and the Federal District

This article presents the video narrative production process about the trajectory of a candanga woman, wishing to collaborate with the deconstruction of the myth of the official history of the construction of the Federal Capital. The emancipatory potential of reports by peripheral women who actively participated in this period in the Oral History Program of the Public Archive of the Federal District was identified; the Pragmatic Approach was applied to the narrative composed from one of these reports to assume voice and word as an act of remembrance and creation of new meanings and investigated the aesthetics of videonarrative as a way to pluralize and affirm the protagonism of women in the history of the Federal District.

Keywords: Candanga Women. Pragmatic Approach. Videonarrative. Public Archive of the Federal District.

Resumen - Palavras Candangas: videonarrativa de mujeres en la construcción y consolidación de Brasília y del Distrito Federal

Este artículo presenta el proceso de producción de una narración en video sobre la trayectoria de una mujer candanga, deseosa de colaborar con la deconstrucción del mito de la historia oficial de la construcción de la Capital Federal. Se identificó el potencial emancipatorio de los reportajes de mujeres periféricas que participaron activamente en este período en el Programa de Historia Oral del Archivo Público del Distrito Federal, se aplicó el Enfoque Pragmático a la narrativa compuesta a partir de uno de estos reportajes para asumir la voz y la palabra como un acto de rememoración y creación de nuevos sentidos e indagó en la estética de la videonarrativa como forma de pluralizar y afirmar el protagonismo de la mujer en la historia del Distrito Federal.

Palabras clave: Mujeres Candangas. Enfoque Pragmático. Videonarrativa. Archivo Público del Distrito Federal.

Introdução

Este artigo¹ tem como objetivo discorrer sobre o tratamento dos relatos de mulheres candangas² levantados a partir do Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF) para a produção de uma videonarrativa. Descreveremos o desenvolvimento estético do trabalho de pesquisa, apresentando a Abordagem Pragmática da palavra em performance proposta por Silvia Davini (2006), compartilhada e continuada por Sulian Vieira (2014) no contexto do Grupo de Pesquisa *Vocalidade & Cena (V&C)*³. Em consonância, serão apresentadas considerações sobre a narrativa na perspectiva crítica de Walter Benjamin e a estética desenvolvida pelo documentarista Eduardo Coutinho (1997), referência mobilizadora do exercício de produção de videonarrativa apresentada neste artigo.

O processo de desenvolvimento histórico, conceitual e estético desta pesquisa foi realizado a partir das seguintes etapas: visitas ao Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF) para contato com as memórias de mulheres que fizeram parte da construção de Brasília e do Distrito Federal⁴; imersão na leitura das entrevistas de mulheres realizadas pelo Programa de História Oral do ArPDF, para compreender mais sobre a construção da Capital Federal e a participação das mulheres nesse período a partir de suas próprias palavras; seleção de trechos dos relatos das entrevistas que pudessem inspirar a produção de performances narrativas com ênfase nas subjetividades das candangas entrevistadas.

O processo final de desenvolvimento da videonarrativa em questão se deu após todas as etapas citadas acima, com o entendimento de que nesta pesquisa seria possível realizar a produção de apenas uma narrativa. A história de Meiry Pires Amorim, gerou a videonarrativa

¹ O artigo é parte da Dissertação de Mestrado de Jemima Tavares de Medeiros, *Candangas Palavras: videonarrativas a partir de relatos de experiências de mulheres presentes na construção de Brasília e de outras Regiões Administrativas do Distrito Federal*, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB, orientada por Sulian Vieira em 2022.

² Pessoas que vieram para trabalhar na construção de Brasília, a grande maioria vinda do nordeste do país. Inicialmente receberam este adjetivo de forma pejorativa que contrastava com o título de “pioneiros” dados àqueles com profissões como engenheiros, arquitetos, entre outras.

³ O Grupo de Pesquisa *Vocalidade & Cena* foi registrado oficialmente no Diretório de Grupos do CNPq em 2003. Além de diversos artigos sobre a voz e a palavra em performance, o grupo produziu algumas peças de Teatro.

Disponível em: <https://www.youtube.com/VocalidadeCena>

⁴ O Distrito Federal é formado pelo Plano Piloto, que engloba as Asas Sul e Norte. As regiões centrais que formam a cidade de Brasília são: Lago Sul, Lago Norte, Setor Sudoeste, Octogonal, Cruzeiro Velho e Cruzeiro Novo. Um pouco mais distante das áreas centrais, ficam as demais regiões administrativas (antigamente chamadas de “cidades satélites”). Cidades de pequeno e médio portes, localizadas a uma distância variável de 6 a 45 km do Plano Piloto. As principais são: Gama, Taguatinga, Brazlândia, Sobradinho, Planaltina, Paranoá, Núcleo Bandeirante, Ceilândia, Guará, Samambaia, Santa Maria, São Sebastião, Recanto das Emas, Riacho Fundo I e II e Candangolândia.

intitulada *História das Bonecas - com maior carinho, maior amor*, foi a escolhida para ser narrada ao público pois condesava diversos atravessamentos que a tornava muito representativa para a abordagem de opressões inteseccionadas que caracterizaram a vida das mulheres candangas e que ecoam fortes nos dias atuais. Convidamos quem nos lê a assistir à videonarrativa antes de prosseguir: <https://www.youtube.com/watch?v=dj5U-wYKtG4>

Arquivo Público do Distrito Federal como espaço de preservação de memórias candangas

O Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF) foi criado em 14 de março de 1985 pelo Decreto nº 8.530. No espaço está reunida a documentação que retrata a história da Capital Federal e das Regiões Administrativas do DF desde o período da interiorização, prevista na Constituição de 1892, até os dias atuais. O acervo apresenta documentos textuais, audiovisuais, cartográficos, entre outros formatos, bem como realiza projetos de pesquisa que visam resgatar ou registrar memórias sobre o período de construção e consolidação de Brasília e do DF como o Projeto de História Oral.

Nosso primeiro contato com o ArPDF deu-se no ano de 2019, tendo sido recebidas pelo servidor público Elias Manoel da Silva⁵. Após o contato inicial, nos foi permitido o acesso às transcrições de entrevistas realizadas pelo Programa de História Oral que estão disponíveis de forma digital na biblioteca do órgão.

Tivemos acesso a 60 transcrições de entrevistas a mulheres. Após a leitura de todas elas, foram selecionadas 40 que continham relatos sobre histórias pessoais, histórias de vida. Depois dessa primeira seleção foi proposto um olhar mais focado àqueles relatos que dialogavam com os nossos interesses de pesquisa: relatos que trazem a mulher como protagonista das suas histórias; relatos de mulheres periféricas com menos referências que valorizassem a noção de patriarcado. Com base nestes critérios, apenas 10 entrevistas continham relatos que preenchiam todos os quesitos.

Essa seleção de material mostrou-se relevante para reconhecer, que mesmo em um órgão institucional, que tem como uma de suas metas preservar a memória de participação do

⁵ Historiador do Arquivo Público desde 2005, atualmente é diretor da Diretoria de Pesquisa, Difusão e Acesso do ArqPDF. Elias é bacharel e licenciado em História pela UNISUL - Universidade do Sul de Santa Catarina e Mestre em História Social pela UnB - Universidade de Brasília.

povo comum no processo de construção e consolidação de Brasília e do Distrito Federal, como é o caso do ArPDF, o reduzido número de material sobre as mulheres que rumaram para Brasília no processo de transferência da Capital para o Centro-Oeste que testemunhe o protagonismo feminino - dissociado do discurso patriarcal que as coloca como ajudadoras e apoiadoras dos homens - sugere que o modelo de dominação masculina constante nos anais da história oficial se faça presente também nas escolhas da memória preservada pelo ArPDF.

Seleção do relato inspirador de *História das Bonecas*

O acesso às entrevistas a mulheres que de alguma forma participaram do processo de construção e consolidação de Brasília e do Distrito Federal descortinou um universo feminino silenciado. Em contato com o material desvelou-se o pensamento de Walter Benjamin (1997, p. 95), quando afirma que o “passado nunca está concluído [...] a linguagem é velada como o que passou e futura como silêncio”. Na dimensão do silenciamento histórico dessas mulheres o passado continua a ecoar, configurando-se como presente e futuro inacabado.

Ao aprofundar a leitura das entrevistas percebeu-se que as subjetividades dessas mulheres eram mais humanizados do que relatos sobre o ritmo da construção dos prédios modernistas ou o significado da arquitetura dos monumentos. As memórias contatadas eram tão potentes que não precisavam estar presas a uma condição temporal para que fossem validadas. Os relatos abrigam histórias que podem ser contadas para o público de forma que possam propor significados diversos como de superação, ressignificação dos lugares e papéis subalternos atribuídos a ela.

Para a realização desta etapa foi desenvolvida a narrativa *História das Bonecas - com maior carinho, maior amor* baseada na história de Meiry Pires Amorim⁶, adaptado por Bianca Vieira⁷ e Jemima Tavares. Na imersão de Jemima sobre as narrativas de mulheres, coletadas do ArPDF, deparamos com a diversidade étnico-cultural que constitui a sociedade brasiliense. Em comum, a maioria das entrevistas selecionadas trazem a densa carga de identidades subalternizadas e excluídas, em sua maioria afrodescendentes. Apesar de a narrativa não

⁶ Meiry Pires Amorim, nascida em Roraima-RO. Feirante e advogada, possui grande importância no processo de desconsolidação da feira dos importados

⁷ Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Tem como principal área de interesse estudos pela narrativa - <https://www.instagram.com/bianca.s.Vieira/>

trazer discussões pontuais sobre questões étnico-raciais, ele nos leva a identidade de gênero feminina e à vulnerabilidade econômica, destacando ainda assim intersecções de opressões que dialogam com a grande massa da sociedade brasiliense.

As entrevistas nos levaram a outra história sobre Brasília e do DF. Nas vivências narradas com sutilezas de detalhes por estas mulheres reconhecemos: nossas avós, mães, tias e todas as mulheres nascidas e criadas nas cidades periféricas do Distrito Federal, como as autoras deste artigo. Portanto, o encontro com esse material foi um momento propositalmente demorado dessa pesquisa: por mais de um mês Jemima dedicou-se a ler apenas essas histórias durante vários períodos do dia. Estar imersa nesse material foi necessário para que pudesse situar-se melhor sobre os caminhos a seguir e as possibilidades para a videonarrativa.

Após este exercício o relato destacou-se por sua capacidade de redenção e ressignificação: a história de Meiry Pires Amorim. Além disso essa entrevista, especificamente remetia à interseccionalidade de opressões explicitada pelo feminismo negro referenciado por esta pesquisa. No relato, Meiry fala do sonho de ter um brinquedo, uma família e uma vida digna: uma criança nascida em Roraima que vivia em um orfanato, que por volta dos 14 anos foi adotada por uma família que a trouxe para Brasília. Ao chegar na cidade percebe que não seria filha, como havia sido informada, mas um tipo de empregada doméstica não remunerada que se ocuparia entre os cuidados com afazeres domésticos, o trabalho de babá e, ainda, como “faz tudo” na banca da feira modelo propriedade da senhora que a adotou, em Sobradinho, Região Administrativa do DF.

Essa história nos remete à memória colonialista de experiências vividas por negros e negras escravizadas/os, que foram tirados de sua terra natal para sofrerem os abusos e excessos da exploração de mão de obra escrava. Assim como os escravizados de ganho no contexto colonial brasileiro, Meiry tinha que dar conta das tarefas domésticas e ainda contribuir com a renda familiar trabalhando na banca da feira.

A partir da entrevista de Meiry foi possível reorganizar suas memórias em uma narrativa que proporcionasse aos espectadores uma perspectiva esperançosa para quem toma conhecimento de sua história. Sem mágoas ou ressentimentos ela apresenta aos entrevistadores sua capacidade de superação. A dor e o sofrimento não a determinaram, não a imobilizaram. Ela se apega aos seus êxitos, não atribui a qualquer personagem masculino as suas vitórias. Ela é sua própria heroína, e como tal se reconhece como protagonista de sua

história e assim decide viver. O passado surge para ela como forma de reviver processos de superação, uma vez que ela conta a sua história num momento de vida em que é proprietária de uma banca de brinquedos na feira modelo de Sobradinho. Por isso, na construção da *História das Bonecas* buscamos marcar o momento em que entendeu que escreveria ela mesma o seu destino, mesmo que convivesse com fatores de opressão.

Videonarrativas: de Walter Benjamin a Eduardo Coutinho

Ao analisar o papel desempenhado na produção do texto narrativo em questão a partir de memórias da protagonista Meiry atravessadas por memórias de familiares de Jemima a serem apresentadas em formato de vídeo, o pensamento de Walter Benjamin salta às nossas mentes como fundamental para compreender as transformações dos valores estéticos na modernidade. O ensaísta observa que as técnicas de reprodução - imagem, áudio e vídeo - inventadas nos séculos XIX e XX tiveram início com a fotografia, evoluindo para o cinema como conhecemos hoje (Benjamin, 1991). Portanto as proposições de Benjamin nos permitem compreender que a tecnologia tem influência direta na transformação e criação de valores estéticos, sendo estes balizadores dos eixos em torno dos quais se dão a produção e a crítica dos fenômenos estéticos.

A partir das considerações de Benjamin (1991) reconhecemos as contradições dialéticas que a narrativa - e suas relações com a experiência - associada ao vídeo comportam, um vez que ele evidencia a relação cultura de massa e o desenvolvimento da fotografia e do cinema. Ao mesmo tempo, tais contradições favorecem um campo de tensões que, se por um lado destrói certa percepção tradicional de vida e experiência, por outro pode dar novos sentidos à experiências vividas (Benjamin, 2012). Trata-se de uma apropriação dos meios de produção associados à cultura de massa, como o vídeo, para tornar pública a existência e relevância de histórias de mulheres invisibilizadas, em colaboração com outras propostas de recontar a história de Brasília e do DF.

Nesse sentido, *Jogo de Cena* (2007) de Evaldo Coutinho, apresenta-se como uma referência estética que opta pelo cinema narrativo - o documentário, nesse movimento de resistência às culturas de massa. Coutinho conduz o “jogo” de representação, assinalando o uso da entrevista, que pode convidar mais ou menos a presença da narrativa a medida em que as perguntas guiam a pessoa entrevistada a relatar experiências. A narrativa utilizada por

Coutinho é então elemento propulsor em que os personagens ficionam suas próprias experiências, assim como as vivências de outros personagens (Costa, 2014). Temos em primeiro plano, personagens reais, interpretados por mulheres comuns, que falam de suas próprias vidas. Em segundo plano, temos as atrizes profissionais que representam as histórias contadas pelas mulheres comuns.

Com base nesta proposta, temos em *História das Bonecas*, Sônia que não tem formação teatral aprofundada, em primeiro plano, ao lado de Jemima, sua filha e atriz formada em teatro, ambas narrando um história baseada no relato de Meiry. Entretanto, a proposta da videonarrativa não é conduzir a plateia a questionar os limites da realidade, mesmo que porventura o tensionamento entre real e ficcional possa ocorrer. O que é apresentado são duas narradoras, com características físicas visivelmente diferentes contando a mesma história. Se colocando, como já dito anteriormente, como “lugar de fala” (Davini, 2002), afirmando seus posicionamentos diante da realidade para essa narrativa. Nesse sentido, o objetivo da proposta estética é provocar na plateia movimentos de reflexões sobre o protagonismo de mulheres durante o período da construção de Brasília, bem como potencializar outros afetos múltiplos que surjam durante a videonarrativa.

Nesta perspectiva de trabalho é preciso balizar a importância tanto das multiplicidades de sentidos das narrativas contadas, quanto a quem elas pertencem, já que um dos objetivos da pesquisa é nomear as mulheres que fizeram parte da construção e consolidação de Brasília e do DF - questionando os silenciamentos de seus protagonismos durante esse período, e não apenas contar suas memórias sem dar o devido crédito a quem viveu aquela experiência.

Escrita da narrativa e escolha da segunda narradora

Apartir desse ponto, a autora principal Jemima narrará a sua experiência em primeira pessoa, pois, apesar de compartilharmos muitos aspectos da pesquisa, outros foram vivenciados exclusivamente por ela.

A adaptação do relato da entrevista deveria manter rigor técnico, necessário à narrativa teatral, mas não podia perder em sua singularidade as noções de sentido relacionais e históricos e, menos ainda, o sentido do humano que abarca todo caráter afetivo que desejávamos preservar do relato de Meiry.

A chegada de Bianca Vieira para o processo de adaptação foi favorecido pelo nosso compartilhamento de interesse pela exploração cênica do gênero narrativo. Por um lado, a minha preocupação era adaptar a narrativa tirando descrições que sublinhavam ações que poderiam deixar a narrativa muito dramática e, ao mesmo tempo trazer momentos do relato de Meiry fundamentais para o trabalho, acrescentando aspectos das experiências de vida da minha família que corroborassem a narrativa de Meiry e que pudessem favorecer a abertura dos sentidos do relato original.

Bianca trouxe maior fluidez à narrativa a partir dos direcionamentos acima que dialogavam com a proposta de Vieira (2014, 2016, 2018) e inspirações do trabalho de Coutinho (2007) e de Walter Benjamin (1997, 2012) sobre narrativa e narradores.

Entretanto, observei que, mesmo após leituras e reescritas a narrativa ainda pareceu muito informativa, a ênfase dada à experiência, aos afetos ainda não era suficiente. Assim, busquei ainda mais abertura para os afetos e menos para as explicações, comecei a pensar que a construção da narrativa deveria ser feita de forma não linear, iniciando o relato a partir do presente e finalizando no presente. O resultado permitiu que as subjetividades e seus afetos, estivessem presente na narrativa com tanta relevância quanto o contexto social.

Assim, a narrativa foi proposta em uma forma não linear, de modo que a narradora começa pelo presente e no fluxo dos acontecimentos vai aproximando o público de sua trajetória de vida, chegando ao final, em que termina com uma frase muito parecida com a que disse no início.

Observo que o fato de a narrativa ter sido produzida de forma não linear não a torna disruptiva. Pois foram estabelecidas conexões pelo encadeamento dos fatos da narrativa, pela forma por meio da qual as narradoras contaram a história e pela edição do vídeo. Todos esses fatores foram planejados para que o espectador conseguisse ir e voltar no tempo junto com as narradoras, sem que sentisse rupturas dos sentidos.

Convido a quem nos lê a acessar a narrativa produzida aqui: [A História das Bonecas](#).

Após a finalização da escrita fiz os primeiros ensaios solo e escutando a narrativa dita por mim e já experimentada com diversas intenções e atitudes ainda sentia que faltava algo. Talvez vivências de determinadas experiências trazidas na narrativa de Meiry. Contudo reconheci que a minha avó Ana e Meiry dividiram de certa forma o mesmo destino. Eu queria de alguma forma permitir que a história de Vó Ana também fosse ouvida. Comentei isso com a minha mãe, Sônia Tavares, que de imediato se viu motivada a participar do processo de

construção da videonarrativa como uma das narradoras. Afinal, não por acaso, também viveu longos processos de silenciamento pelas estruturas patriarcais.



Figura 1 - Bisavó materna:
Joana, 1925-1987.
Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 2 - Avó materna: Ana,
1943-2015.
Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 3 - Mãe: Sônia, 1963.
Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 4 - Filha: Jemima, 1991.
Fonte: Arquivo Pessoal

Neste contexto de entendimento de identidade, de reconhecimento da nossa ancestralidade, minha mãe esteve presente durante grande parte da escrita desta dissertação, por meio de conversas, diálogos, trocas de referências bibliográficas, apoio emocional entre outros. Há alguns poucos anos ela vem decidindo por experimentar gradativamente o teatro, a atuação. Me contou também que acabou percebendo que, apesar de não admitir, sempre gostou de realizar performances teatrais. Por isso, a sua resposta afirmativa não me causou espanto nem apreensão.

Voltando a falar sobre fundamentos teóricos e estéticos que basearam o convite a Sônia Tavares como segunda narradora, considero como inspiração - além do documentário *Jogo de Cena*, de Coutinho - os dois arquétipos de narradores propostos por Benjamin (1997), o viajante e o sábio: o primeiro possui sempre a novidade, o frescor das ideias, o segundo traz consigo a sabedoria de quem criou raízes. Assim, proponho corpos diferentes com experiências diferentes não um sábio e um viajante, mas a figura de uma pessoa mais velha, que nasceu e se constituiu durante esse processo de construção de consolidação da história de Brasília e do DF, e uma pessoa jovem, que não conviveu de perto com as mudanças ocorridas e nem com os tensionamentos gerados neste processo.

Após essa escolha de caminho estético, iniciamos o processo de ensaios com base na Abordagem Pragmática, considerando desde o processo de memorização da narrativa, aos exercícios com atitudes e intenções, em conjunto. No item seguinte estas etapas serão descritas de forma mais abrangente.

Abordagem Pragmática no trânsito de registros gráficos de relatos à videonarrativa

Diante de tantas histórias de vida uma questão se colocava: como conduzir tais relatos à experiências narrativas? A experiência narrativa exige, tanto de quem narra quanto dos ouvintes, uma série de fatores para que ela aconteça de forma eficaz. O tempo dilatado, a disposição de ouvir, o foco no presente, o desejo de contar uma história entre outros são essenciais para a narrativa. Assim, como é possível buscar formas de narrar uma experiência que vá além de seu sentido semântico e sintático e que possa gerar em quem escuta, tensionamentos, reflexões e aproximações sobre o que está sendo narrado? Qual a forma mais eficaz de narrar histórias de mulheres que fizeram parte da construção da Capital Federal lhes dando o devido reconhecimento nesse processo e ressaltando suas subjetividades?

Neste ponto apresentamos como metodologia de tratamento de textos orais, a Abordagem Pragmática, apoiada nos estudos do filósofo John Langshaw Austin (1911-1960)¹⁸, proposta por Sílvia Adriana Davini (1957- 2011)⁸, atriz, cantora e diretora, que vêm sendo aplicada e estudada por Sulian Vieira.

Sobre os escritos de Austin, Vieira observa que o autor questiona a dimensão significativa que a ciência linguística reforça em relação à palavra. Para Austin, segundo a autora, não é possível pensar na linguagem de forma compartimentada, institucionalizada, apenas a partir de seus significados sintáticos e semânticos (Austin, 1990 apud Vieira, 2013, p. 25).

Vieira observa que os escritos de Austin passam a considerar a palavra em uma perspectiva pragmática, como ação e a considerar o potencial de sucesso em seus agenciamentos. O autor observa que a fala deve ser abordada também a partir do contexto em que está inserida, observando inclusive que a partir da fala o sujeito estabelece relações de poder no contexto inserido (Austin, 1990 apud Vieira, 2013, p. 26).

A produção de linguagem por meio da palavra emancipa-se, pela perspectiva pragmática, da dicotomia e abstração da relação entre significado/significante e integra o

⁸ Doutora em Teatro pela *University of London, Queen Mary and Westfield College* e graduada em Música com especialidade em Canto pelo Conservatório Municipal de Buenos Aires. Em 1990 Davini passou a integrar o corpo docente do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UnB, em 2003 ela fundou o grupo de pesquisa *Vocalidade e Cena* no contexto do qual desenvolveu pesquisas estéticas e conceituais até 2011, ano em que faleceu (Vieira, 2013, p.13).

contexto e as relações de poder dentro das quais fala e escuta acontecem. Conforme Ottoni, podemos falar então de uma “visão performativa, na qual o sujeito não pode se desvincular de seu objeto fala e, conseqüentemente, não é possível analisar este objeto fala desvinculado do sujeito” (2002, p. 128).

Avaliamos, segundo proposto por Ottoni (2002) e Vieira (2013, 2014), que Austin rompe com as distinções positivistas de ação/fala, tempo/história entre linguagem e corpo, sujeito e objeto. Ao discutir ao mesmo tempo a linguagem humana e o humano, ele apontou que a linguagem não é uma abstração distanciada da materialidade histórica e sensorial dos corpos humanos e, conseqüentemente do contexto em que está inserida socialmente, que na perspectiva performática o corpo e a linguagem se fundem.

A proposta de Abordagem Pragmática do V&C segundo Vieira (2014, 2016, 2018), sugere que ao abordarmos materiais textuais (peças teatrais, narrativas, discursos ou outros gêneros textuais) que identifiquemos objetivamente o que fazem/realizam os protagonistas ao longo do transcurso ficcional.

Em uma Abordagem Pragmática interessa identificar não exclusivamente o significado do que é dito, mas o que esse dizer produz sobre a realidade, considerando quem diz e de onde diz. O foco da abordagem é o fenômeno, os sentidos relacionais e não os significados literais descontextualizados. Nesse contexto, o que é mais relevante é o como se diz o que se diz, é a forma (Vieira, 2014).

Assim, as intenções são consideradas como o objetivo, como o desejo, como o que mobiliza quem diz a dizer, expressas por um verbo no infinitivo. Já as atitudes modulam as intenções pois referem-se ao como, ao modo, expressos por advérbios diversos. Intenções e atitudes formam um campo relacional entre quem atua e a plateia (Vieira, 2014).

A produção do vídeo: encontro entre passado e presente

Ao convidar Sônia para participar do exercício narrativo para essa pesquisa sua resposta foi imediata: sim. Naquele momento eu tinha certeza que o fato dela não ser atriz não diminuiria em nada a qualidade do trabalho. Isso porque acredito que o desejo de narrar aquela história e a experiência com a narrativa seriam uma força motora potente para que ela conseguisse memorizar a narrativa e estar presente em cena, fazendo com que aquele momento de performance fosse capaz de gerar sentidos complexos em quem conta e escuta a

história.

Os momentos em ensaio juntas foram regados de muito afeto e seriedade. Apesar de fisicamente me parecer mais com meu pai nossas personalidades, minha e da minha mãe, são bem parecidas. A seriedade com que tratamos os compromissos assumidos fazem parte em comum do nosso modo de atuar no mundo. Por isso, assim que soube que iria trabalhar no exercício narrativo desta pesquisa, ela tratou de se esforçar para memorizar a narrativa e conversarmuito comigo sobre como seria realizada a proposta.

Eu a orientei para que decorasse a narrativa de forma que tivesse o mínimo possível de contato com a palavra escrita, a fim de se aproximar da palavra em performance, demanda da videonarrativa. Ou seja, utilizando a gravação em áudio como recurso principal para memorizar toda a história. Entretanto, ela achou por bem utilizar outras estratégias para memorizar a sequência de palavras, como escrever à mão toda a narrativa. Essa metodologia de escrever para memorizar pode trazer algumas problemáticas para quem vai atualizar a narrativa, que serão verticalizadas adiante. Além disso, enquanto caminhava pela manhã, ela ia dizendo as palavras da narrativa em voz alta, também como recurso de memorização.

Foram mais ou menos dois meses para memorizar, entretanto este tempo não foi suficiente para que Sônia conseguisse dominar a narrativa por completo. A falta de experiência aliada à apreensão de ter que atuar como “atriz” possivelmente contribuíram para as dificuldades de assimilação da narrativa neste primeiro momento. As demandas com atividades de trabalho e a distância física, uma vez que moramos em cidades diferentes, também podem ter contribuído para a demora. Penso que se tivéssemos tirado um período de pelo menos duas vezes por semana, cerca de uma hora por dia, para realizar esse trabalho juntas, provavelmenteteria sido mais proveitoso.

Assim, para fazer o registro em vídeo da narrativa a alternativa encontrada foi realizar as gravações em pequenos parágrafos, para que Sônia conseguisse performar pequenas partes e se sentisse mais segura em frente à câmera.

Primeira versão das gravações para a videonarrativa *A História das Bonecas*

A ideia inicial era gravar do lado de fora da casa do meu avô, onde minha mãe passou sua infância e nossa família nuclear também morou. Naquela casa tinha uma história de superação; portanto aquela locação nos permitiria trabalhar as histórias de Meiry conectadas às nossas. Achamos que seria uma alternativa viável para o projeto, mas como era um dia de feriado, fazia muito barulho e não conseguiríamos ter um áudio bom para o vídeo.

Entramos na casa, quando verifiquei a primeira dificuldade. A casa era um pouco escura para o registro sem equipamento de luz apropriado e possuía uma decoração muito contemporânea que poderia nos afastar da história que contaríamos. Decidimos então colocar uma roupa mais simples, para ver se a vestimenta poderia trazer um contraste com a casa, o que de fato não aconteceu.

O ambiente da casa que tinha uma iluminação mais adequada não trazia nenhum significado para a narrativa e as texturas de parede, quadro, e almofadas não ficaram da forma que eu imaginava.

Nesta fase da pesquisa tínhamos decidido que a narradora não falaria diretamente com a câmera e sim falaria como se estivesse contanto para alguém ao lado. Verificamos que o ângulo da câmera desfavorecia o olhar das atrizes na interação com os espectadores, empobrecendo a performance e fazendo perder detalhes das atitudes das atrizes que fariam falta ao resultado estético.

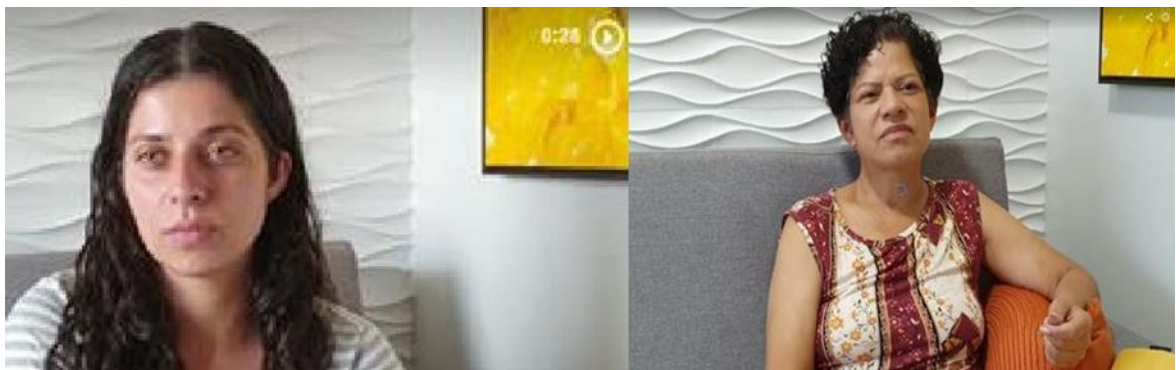


Figura 5 - Primeira gravação, Sônia Tavares e Jemima Tavares. Fonte: Arquivo Pessoal

Além disso percebi ansiedade e nervosismo de Sônia na hora de narrar a história para câmera. Portanto, optei por interferir o mínimo possível na atuação.

Um fator relevante sobre a atuação que vale ser destacado era que Sônia havia feito uma oficina de teatro em 2018 com uma metodologia diferente para o processo de atuação. Naquela ocasião, ela deveria, segundo ela, imaginar as imagens que o texto da narrativa trazia, bem como dar uma ênfase nos adjetivos da frase.

Essa opção por imaginar, por exemplo, um ônibus distante, não ajudava na performance. Ela ficava de olhos fechados repetindo “preciso imaginar o ônibus vindo, sentir o cheiro da terra”, entretanto ao abrir os olhos e se deparar com a câmera, as intenções e atitudes não eram bem desenvolvidas. Havia um medo inicial e compreensivo da câmera, mesmo que ela não estivesse falando diretamente para o equipamento.

Entretanto, em uma Abordagem Pragmática, somos motivadas a partir do desejo de dizer o que se tem a dizer, a permitir que a palavra soe dirigida por intenções e atitudes, não necessariamente pela imagem literal da palavra. Avalio que a utilização dessa técnica faz uma diferença potencial na hora da atualização da narrativa. Tendo em vista que ao desejar a palavra, os gestos, atitudes e intenções ficam mais disponíveis a modulações e podem gerar mais segurança na narradora ao estar em performance.

Como Sônia gravaria a narrativa por partes, optei por também gravar desta forma. Pois assim, avaliei na época, seria melhor para realizar a edição do vídeo com os cortes entre uma narradora e outra. Nesse momento foi importante realizar os cortes, pois pude estudar melhor as atitudes e intenções já definidas anteriormente. Isso me deu uma sensação de segurança maior na hora de narrar a história, pois tinha as atitudes e intenções bem definidas em trechos curtos que ensaiava minutos antes de performar para a câmera. Conseguimos filmar quase metade da narrativa, com muita dificuldade, mas também sentimos que foi uma etapa necessária para o desenvolvimento do projeto.

Entretanto, avalio que nessa primeira experimentação a narrativa ficou densa, dramática, com gestos e expressões muito caricatas e em demasia para o recurso com a câmera que necessita de uma sutileza maior na atualização. Atualizando a narrativa com expressões muito marcadas, excessivas, que não abriam espaço para que o espectador pudesse sentir suas próprias emoções a partir da sua própria relação com a narrativa, uma vez que nós estávamos atualizando no como narrávamos as emoções que desejávamos produzir na plateia.

Os resultados dos primeiros ensaios ainda na casa de Sônia, sem muito apego aos

blocos de sentido definidos, deixaram-me satisfeita. O trabalho com a Abordagem Pragmática se mostrou eficaz na narrativa dela. O apoio nas intenções e atitudes permitiram que ela conseguisse estar presente sem deixar a ansiedade ou nervosismo atrapalhar a construção de cada cena.

Essa primeira experimentação foi essencial para que junto com minha orientadora Sulian Vieira, pudéssemos analisar melhor a narrativa, as atualizações e fazer os ajustes necessários para a gravação final.

Segunda versão das gravações para a videonarrativa *A História das Bonecas*

Sob a orientação de Sulian Vieira, investigamos a possibilidade de narrar a história em espaços públicos, historicamente significativos. A intenção desse movimento era levar a narrativa de Meiry de um contexto privado, doméstico, a um contexto público. Inicialmente foi pensada a possibilidade de se fazer o registro em alguma feira, como a de Sobradinho, Região Administrativa do DF, cidade onde Meiry residiu ao ser trazida para o Planalto Central. Contudo, a dificuldade de se obter um registro em áudio de boa qualidade em ambientes como o de uma feira com o tipo de equipamento e restrita equipe técnica disponíveis me fez deixar esta ideia para outro momento do projeto. Contudo, a busca por espaços públicos apropriados da perspectiva técnica e estética seguiu sendo realizada.

Narrando a partir do Museu Vivo da Memória Candanga: Sônia Tavares

Um dos espaços públicos que nos pareceu ser apropriado à proposta foi o Museu Vivo da Memória Candanga⁹.



Figura 6 - Museu Vivo da Memória Candanga - Fonte: Toninho Tavares/Agência Brasília, 2015

O espaço é composto por uma arquitetura que muito se assemelha a algumas casas que foram construídas ainda no início da construção da capital para abrigar migrantes que vieram a Brasília. Visitamos o local e encontramos um cenário que poderia ser muito bem utilizado para o trabalho, chamado de Casinha Azul pelos funcionários do próprio museu. O espaço dispunha de uma exposição de fotografias *Joaquim Paiva: Cor e Vida*¹⁰ e um banco de madeira que poderia ser utilizado pelas narradoras.

O primeiro momento em que chegamos ao local e decidimos gravar ali, foi de profunda identificação: as paredes internas da Casinha Azul são de “forro paulista”, uma espécie de madeira muito utilizada nos anos 1950 e 1960, período de construção de Brasília. As imagens de Joaquim Paiva retratavam o cotidiano de pessoas e lugares comuns do Distrito Federal que ambientavam uma sensação de que Brasília não era apenas os grandes traços arquitetônicos

⁹ Regido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa (Seccec) o Museu Vivo, localizado entre as Regiões Administrativas de Candangolândia e Núcleo Bandeirante foi inaugurado no dia 26 de abril de 1990, com a destinação de preservar o legado deixado pelos candangos na época da construção de Brasília. Disponível em: <https://www.cultura.df.gov.br/museu-vivo-da-memoria-candanga/>

¹⁰ Joaquim Paiva: *Cor e Vida*. Disponível em: <https://www.cultura.df.gov.br/fotos-mostram-cotidiano-poetico-%20da-cidade-livre/>

de Oscar Niemeyer.

Na hora de fazer o registro em vídeo, acessei a narrativa que já estava definido com os blocos de sentidos (atitudes e intenções a serem performadas no decorrer da narrativa) e passei a trabalhar com Sônia Tavares, explicando novamente quais eram as intenções e atitudes de cada frase ou bloco de sentido, sempre abrindo espaço para que ela fizesse sugestões. Após três ou quatro ensaios de cada parágrafo gravávamos a performance de Sônia. Esse processo se repetiu até que terminássemos todo o texto narrativo.

Foi possível identificar algumas dificuldades nesse processo, como por exemplo o fato de que Sônia memorizou a narrativa já com algumas intenções definidas ao invés de tentar memorizá-lo da forma mais neutra possível, a fim de que no processo de direção estivesse disponível para testar outras opções. Esse movimento fez com que fosse mais difícil mudar a ênfase em algumas palavras-chave, que são geralmente os verbos da frase ou palavras que estabelecemos como essenciais para o entendimento da sentença ou para flexibilizar alguns parâmetros de som.

Um fator positivo foi perceber que no ambiente do Museu Vivo da Memória Candanga, como já havia trabalhado os aspectos pertinentes à proposta de Abordagem Pragmática, Sônia se sentiu muito mais segura e preparada para performar a narrativa do que na primeira tentativa em sua casa. Pelo fato de estarmos em um local com uma exposição aberta, outras pessoas poderiam entrar para ver a exposição. Em um dos momentos de gravação uma família entrou e nesse momento a narrativa de Sônia foi totalmente potencializada pela presença das pessoas que estavam naquele espaço, mesmo que não fosse para ouvi-la.

Neste sentido, eram perceptíveis as modulações de Sônia a partir das palavras-chave. Sônia foi orientada, inicialmente, a se apoiar nos verbos das frases ditas, entendendo que na maioria dos casos eles indicam a ação e podem conduzir quem narra a levar a atenção do público para a ação.

Narrando a partir da Vila Planalto: Jemima Tavares

Como cenário para a narrativa desenvolvida por mim, pensamos em utilizar um local aberto que também remetesse a um lugar público e à memória do processo de construção da cidade, que não fosse o mesmo de Sônia. Não queríamos que o público pudesse ser levado a uma ideia de comparação entre as duas atualizações. O local escolhido foi a Praça da Igrejinha na Vila Planalto¹¹. Um local com muitas árvores e que possui como plano de fundo uma igreja recém revitalizada que tem ainda uma arquitetura antiga, da época da construção de Brasília.

Um dos pontos fundamentais para mim foi que ao ouvir várias vezes Sônia atualizando a narrativa, tive pouco contato com o material escrito, que era consultado apenas para me certificar das definições de blocos de sentido. Ao mostrar os vídeos de ensaio ou durante um dos exercícios de gravação, a orientadora, Sulian Vieira, observou que aos finais das frases minha voz perdia intensidade produzindo, mesmo sem intenção, um certo ritmo dado pela repetição, que remetia à sensação de texto memorizado, drenando as possibilidades de abertura de sentidos da narrativa. Sulian então me deu uma orientação que fez bastante sentido naquele momento: “Perfome cada frase como se fosse a única a ser dita ou a última que você vai dizer. Isso pode favorecer a integridade de sua presença, sem que você diminua sua intensidade de voz e presença aos finais das frases ou blocos de sentidos por, talvez, estar já preocupada com a próxima frase”.

Os meus ensaios foram realizados no Museu Vivo da Memória Candanga e a gravação oficial foi feita na Vila Planalto. No dia da gravação, eu já tinha decorado a narrativa toda e decidi que iria gravá-la por completo e não em trechos, para evitar quebrar o fluxo da presença cênica. Uma coisa que percebi foi que apesar de ter treinado bastante, o momento de “gravação oficial” me gerou uma ansiedade grande e até uma falta de foco em alguns momentos. Enquanto Sônia se sentia potencializada pela presença das pessoas no Museu Vivo da Memória Candanga, eu me sentia um pouco desconfortável com as pessoas passando no local, era como se o barulho tirasse o meu foco da história, da experiência narrativa e em relação à câmera.

¹¹ A Vila Planalto foi criada em 1957 e é um símbolo da resistência dos “pioneiros”, trabalhadores que ergueram a cidade centro do poder no país. Surgiu da instalação dos acampamentos das várias construtoras que se instalaram na cidade para a construção do Plano Piloto de Brasília de Lúcio Costa.

Edição do vídeo: narrativas como produção de sentidos

Somaram-se oito encontros até a produção final para registrar em vídeo as versões finais das performances das duas atrizes para a edição. As cenas gravadas por Sônia somam 21 *takes* de 2 a 3 minutos cada, uma vez que cada *take* foi repetido 03 vezes para que se pudesse escolher o melhor trecho da narrativa.

No meu caso optei pela gravação direta da narrativa completa, repetindo também três vezes o bloco narrativo para escolha posterior dos melhores *takes* para edição. O resultado final da gravação geral somando a atualização das duas narradoras totalizaram 3 horas de gravações.



Figura 7 - Gravação, Museu Vivo da Memória Candanga -
Fonte: YouTube 2021



Figura 8 - Gravação, Praça da Igrejinha, Vila Planalto -
Fonte: YouTube 2021

Enfim, próximas do final, havia chegado o momento de edição do material produzido. A proposta era construir uma videonarrativa que abarcasse os objetivos prévios do trabalho de pesquisa, mas que também alcançasse o meu interesse maior que envolvia a criação de um texto narrativo fluído e atemporal que favorecesse a produção de sentidos singulares a cada pessoa. Pretendia propor uma conexão com Meiry mas também com todas as mulheres que participaram da construção e consolidação de Brasília de do DF, cujas memórias e protagonismo se mantêm silenciados.

A gravação final foi editada por mim com o auxílio operacional de Vihar Ivanov

Tsonchev¹². Com cortes entrelaçados de cenas entre as narradoras, Jemima e Sônia, a videonarrativa possui 13 minutos e 43 segundos.

Começa com Jemima anunciando que compreendeu melhor sua identidade após esse processo, seguida pela imagem de Sônia cantando uma canção religiosa antiga. Essa introdução pode preparar quem assiste para a narrativa que está chegando. A partir desse momento, entra o título da videonarrativa e logo em seguida as narradoras começam a atualizar trechos da narrativa de forma intercalada. Por vezes contam um trecho maior, por outra apenas uma frase curta para deixar a história mais fluída ritmicamente ou para reiterar uma ideia.

No momento da canção em que ambas as narradoras cantam a música há uma quebra de expectativa, um momento em que Sônia se desconecta da câmera e olha para a pessoa que está gravando. Esta mudança poderia afastar o público da narrativa, entretanto ela parece aproximar o público e o faz, possivelmente, perceber as relações que ocorrem durante a gravação das cenas, como por exemplo o contato de afeto entre quem está narrando e a pessoa que grava, bem como outras experiências pessoais que parecem vir a mente de Sônia, no momento em que ela abre as mãos e sorri.

A vídeo narrativa encerra da mesma forma que começou, com a narradora atriz falando, fechando um ciclo de compartilhamento de experiência que não se encerra quando os créditos sobem, mas que pode continuar à medida em as pessoas rememoram outros acontecimentos a partir daquela experiência.

Experiência de Sônia por Sônia

Após a conclusão da gravação da videonarrativa e sua divulgação para o público, solicitei que Sônia Tavares descrevesse de forma breve como foi sua experiência participando desse exercício narrativo. Pedi que levasse em consideração a história de Meiry, seus aprendizados sobre as memórias de mulheres na construção de Brasília e do DF, se o fato de trabalhar com sua filha agregou ou dificultou o processo, bem como as reverberações sobre o trabalho técnico utilizado para a experiência de atuação. Sobre a experiência, Sônia relata:

¹² Editor de vídeo e *motion graphic designer*. Trabalha com arte 3D e desenvolve diferentes aplicativos para dispositivos móveis. Site: <https://vihartgames.com/> - Portfolio: <https://www.behance.net/vihart>

Conhecer as narrativas das mulheres pioneiras sobre a construção de Brasília e do Distrito Federal, e interpretar vozes que estavam “presas, caladas, engasgadas, entaladas, doidas de vontade de serem ditas” foi mergulhar no espelho d’água, um (re)encontro de quem sou/estou com outras mulheres que vieram antes, mulheres-midas, que abriram as entranhas desse solo vermelho e árido com suas próprias mãos, tornando-o fecundo e pulsante. Compartilhar a trajetória de luta e superação dessas candangas com minha filha foi uma experiência catártica, me fez refletir sobre os avanços e recuos de nossas caminhadas, onde estamos e vislumbrar novos horizontes. Emergi desse processo de revisitação às memórias mais forte, lembrando que minha mãe, assim como a protagonista do texto, chegou à Capital Federal na condição de trabalhadora doméstica, ainda criança, enfrentou de forma resiliente as violências cotidianas que dormem e despertam com a gente, criando estratégias possíveis de revolução silenciosa, que nos permita traçar nossas rotas de vida e tecer histórias de superação e reconhecimento de nossa humanidade.

Aceitei com certo temor o convite para interpretar o texto. Não tenho formação em Cênicas nem experiências consistentes nessa área. Inicialmente a memorização do texto foi uma preocupação, mas após o primeiro contato com o texto houve uma identificação imediata com a linguagem informal: as palavras, os termos utilizados nas frases tinham uma sonoridade familiar, ecoavam com força, era como se estivesse lendo capítulos das biografias de minha mãe e tantas outras mulheres candangas. Essa sensação de pertencimento, pois sou brasiliense, nasci no início dos anos 60, com o contexto social e trajetórias de vidas relatadas foram elementos relevantes para compreensão, entendimento e conexão com a personagem.

A abordagem metodológica proposta foi a pragmática quando “a voz e a palavra em cena, enquanto sons vocálicos são abordados inicialmente, a partir da identificação dedistintas atitudes e intenções” foi importante para eu me situar no tempo-espaço. Intuitivamente imprimir o texto fiz leitura silenciosa e o transcrevi para o caderno como uma tentativa de interação intimista. A partir daí o contato com a Jemima, que além de produtora do vídeo também é minha filha, trouxe leveza e fluidez para esse trabalho. Passamos a degustar “as dores e as delícias” dessa história de superação e somar às nossas memórias. A demarcação das atitudes e intenções implícitas/explicitas em cada frase ou parágrafo foi estruturante para garantir a originalidade do texto. “Essas diferentes relações entre tais parâmetros e atitudes implementadas” trouxeram fluidez e pretendem cativar à atenção da plateia na constituição dos sentidos na cena.

Memorizei as frases formando os parágrafos, dando ênfase aos verbos, conforme orientação da produtora, usei o gravador e a câmera do celular. Mesmo ensaiando o texto repetidamente, no momento da gravação ocorreu lapsos de memória, falhas contradições entre atitudes e intenções que foram pontuadas e corrigidas com generosidade. Enfim foi uma experiência singular que alargou minha visão de mundo e fomentou uma necessidade existencial de potencialização do autoconhecimento e expressividade para lidar com as diversidades de linguagens do mundo globalizado. (Depoimento de Sônia Tavares, uma das narradoras do vídeo *História das Bonecas, com o maior carinho, maior amor*)

O depoimento de Sônia é o retrato do nosso processo de produção da videonarrativa. Foram muitos desafios pessoais vencidos, como o medo do julgamento do público, a autocobrança e outros sentimentos de insegurança que provavelmente estão relacionados não apenas às nossas subjetividades, mas à estrutura patriarcal que aprisiona as mulheres, em especial as pobres e negras, sempre afirmando que não é possível sorrir, cantar, ocupar um espaço de destaque ou seus sonhos que muitas vezes foram interrompidos, pela necessidade de ser esposa, mãe e até mesmo pai. A realização desse processo ao lado de Sônia me lembra as palavras de Emicida, quando diz que somos “*nós, e nós que ninguém desata*”.

Olhar do público e sentidos gerados - sensações, impressões e ideias

A narrativa foi produzida com o intuito de atingir diversos tipos de público, desde adolescentes de ensino médio até pessoas de outros estados que não conhecem a história de Brasília.

Ao buscar conhecer a avaliação do público eu tinha em mente compreender, a partir da análise dos depoimentos, qual o impacto da videonarrativa sobre diferentes pessoas. Elucidar as sensações, impressões e ideias que o público foi estimulado a desenvolver a partir do contato com o texto narrativo e hipóteses formuladas sobre Meiry e tantas outras mulheres que participaram do processo de construção e consolidação de Brasília e do Distrito Federal. Seguem os comentários deixados na plataforma na qual o vídeo foi exibido:

A história das bonecas traz a narração de uma mulher sem rosto mas com nome, Meiry Pires. Uma mulher que viveu o Distrito Federal com as suas nuances e desigualdades e teve suas raízes arrancadas para ser arraigada na nova capital. Jemima e Sônia fazem da memória dela, com a naturalidade dos rostos, dos gestos e das vozes, uma narrativa acolhedora e dolorida que remete a história de tantas famílias que chegaram aqui, inclusive os meus pais, que também são órfãos e que fizeram dessa terra, mãe, para que assim, se tornassem os meus. Os que chegaram à Brasília enfrentam às vezes a seca de quem enfrenta novos horizontes na solidão do concreto, na busca incessante de laços. Brasília é terra de murici até hoje e que fez muitos órfãos de suas terras, de seus lares, mas que também é uma mãe que abraça os corajosos desbravadores em busca de colo e de chão. O vídeo emociona por materializar a história de uma mulher invisibilizada pelo cotidiano simples, mas que carrega consigo a dureza de se fazer gente junto com uma terra que se faz lar para tanta gente. A história do Distrito Federal carrega a alegria de ainda poder registrar memórias vivas de seus filhos adotados e quando não, se fazem vivas como esse deleite proporcionado por Jemima e Sônia (Avaliação de Yaciara Mendes, Mestre em Biblioteconomia e professora da SEEDF).

Me emocionei, pois a história me trouxe memórias de falas da minha saudosa mãe. Caiu a ficha porque amo tanto esta Cidade Brasília, porque ela foi o berço que acolheu minha mãe nas noites frias e solitárias que ela enfrentou. Esta história não só fala da história destas mulheres, mas também da minha mãe que veio do Nordeste criança para trabalhar de babá e doméstica para sobreviver. Ela formou uma família de 10 filhos. 8 mulheres formadas - psicóloga, enfermeiras, funcionárias públicas, artesãs, e 2 homens (pintor, fazendeiro) com muita dignidade. Acho que esta história fala também de minhas porque eu estou na minha mãe e ela está em mim. Esta história fala da força destas mulheres e das suas fragilidades. Amei! Parabéns por este trabalho de excelência! (Avaliação de Maria José de Lima, psicóloga).

Uau!! Estou muito emocionado... Eu vi minha mãe Eu vi a minha tia avó que me criou... Mulheres guerreiras que trabalhavam pra outras famílias e que estão só. Chorei. Muito feliz por ela ter conseguido o que queria! Inspiradora! Parabéns! Muito bonito o trabalho! Me transporte pra uma Brasília outra. Linda narrativa, emocionante e que prende nossa atenção do início ao fim! Muito obrigado de verdade! Já tô divulgando pra geral! Vou mostrar pras minhas mães! (Avaliação de Pedro Lopes, Mestrando em Artes Cênicas).

Duas Brasília se misturam no decorrer da performance e isso se concretiza nas vozes de duas mulheres: uma mais velha e uma mais jovem que contam a mesma história. Ali, vislumbramos duas gerações - aquelas que construíram a cidade e estas que conseguem colher os frutos do trabalho. No mais, ouvir o texto como espectadora, depois de ter ajudado na escrita, traz a consciência de que a palavra está sempre em movimento e mutação. O seu significado não está apenas na simbologia, mas também na sonoridade. Isso quer dizer que, ao escrever a narrativa, essa se concretizava de forma diferente no nosso imaginário. Porém, colocadas à disposição de outras subjetividades, as palavras e as histórias ganham novas plasticidades. É uma relação autor/público que sempre se repete: perde-se o controle individual da história - o que é necessário - para que ela se torne significativa para o coletivo (Avaliação de Bianca Vieira, professora de Artes, que trabalhou na adaptação do texto).

Trabalho lindo! Tão sensível e tão potente!! Difícil não se identificar. Lembrei da minha mãe cantando em falsete. Fiz uma atividade com turmas da EJA há uns 3 anos e surgiram várias histórias assim. A relação atuação/presentificação tem uma conotação política muito importante ao dar voz para as mulheres dentro dessa dimensão estética e lúdica. Isso parece dilui um pouco o peso e a tristeza da história mas sem perder a força, a beleza e a delicadeza da narrativa!! Tô doido pra ver mais vídeos!! (Avaliação de Eduardo Fernandes - Professor da SEEDF e Mestrando em Artes Cênicas Pela Universidade de Brasília).

Parabéns pelo trabalho, Jemima! Eu também fiquei com vontade de conhecer mais dessas histórias! E vejo muita potência no formato audiovisual que você escolheu: isso de entrelaçar narrações e perspectivas à luz de uma mesma história. Que massa! Você já assistiu ao documentário *Jogo de Cena* (2007)? Acho que pode ser uma boa fonte de livre inspiração para trabalhos futuros, em vários sentidos! Deixo aqui essa minha recomendação/provocação criativa. Parabéns! Beijos! (Avaliação de Jorge Marinho - Contador de histórias e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília)

Apesar de o quantitativo de retornos não ser vultuoso, considerou-se significativas as observações por terem apresentado perspectivas diversificadas sobre as formas de afetação da videonarrativa. Tendo em vista que não só as narradoras “tornaram-se outros” pela experiência de narrar, imaginamos que o público também “torna-se outro” à medida em que se identifica com a narrativa contada e, naquela estética, consegue ver em Meiry suas avós, mães, tias e outras pessoas.

Nesse momento podemos perceber que há identificações que não necessariamente acontecem devido à sequência objetiva dos fatos narrados, mas pela forma por meio da qual são performados pelas atrizes: como o exemplo da canção cantada que favoreceu outras conexões afetivas e manteve a atenção do espectador na narrativa contada.

Deste modo, observamos que a videoperformance tem potencial para contribuir para o reconhecimento da importância dessas mulheres no período de construção e consolidação de Brasília e do Distrito Federal, assim como para resignificar o lugar das mulheres nas cidades do DF hoje e pode servir como formato ou referência para outros formatos que venham a trazer ao público os demais relatos selecionados a partir do Programa de História Oral do ArPDF ou de novas entrevistas a serem realizadas a mulheres candangas do Distrito Federal pelo *Vocalidade & Cena*.

Referências

- ArPDF. Arquivo Público do Distrito Federal. Depoimentos de Histórias Orais I - Catálogo 2010
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 e 2012.
- COSTA, Rafael Wagner dos Santos. *Jogo de Cena: o jogo de encenação, fabulação e invenção*. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. São Paulo: USP, v.3, n.1, pp 1-22, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v3n1.93> / Acessado em 06 mar 2020.
- COUTINHO, Eduardo. *JOGO em Cena*. 2007. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/jogo-de-cena/t/pPYVdYVWmz2/> Acessado em 6 mar 2020.
- DAVINI, S. *Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio*. *Folhetim - Teatro do Pequeno Gesto*, nº 15, Rio de Janeiro: Rioarte, pp. 56-73, 2002.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- OTTONI, Paulo. *John Langshaw Austin e a visão performativa da linguagem*. *DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, v. 18, pp. 117-143, 2002.
- VIEIRA, Sulian; LIGNELLI, César. *Narrativas atitudes e parâmetros do som: A voz e a palavra em uma aproximação pragmática*. *Pitágoras 500*, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 4-13, 2018. DOI: 10.20396/pita.v7i2.8651448. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8651448> - Acesso em: 4 jan. 2022.
- VIEIRA, Sulian. *A voz como produção corporal: o Princípio Dinâmico dos Três Apoios*. *Práticas Poéticas Vocais II*. Uberlândia: Universidade de Uberlândia, 2016.
- VIEIRA, Sulian. *Composição da 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, n. 01, pp. 19-34, 2015.
- VIEIRA, Sulian. *A questão do estilo no teatro: Abordagens de Textos Teatrais entre Tradições Estéticas Ocidentais*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte, 2013.

Artigo recebido em 07/05/2023 e aprovado em 27/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48498>

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

ⁱ Jemima Tavares - Mestre em Processos Compositivos para Cena pela Universidade de Brasília (2022). Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2018). Suas áreas de pesquisas abrangem os seguintes temas: feminismo interseccional, narrativas, teatro, dramaturgia e direção. jemima.medeiros@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9479722048361293>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-1913-0796>

ⁱⁱ Sonia Tavares - Licenciada em Pedagogia desde 2000. Com especialização Lato-senso em orientação educacional, políticas públicas de gênero e raça e filosofia e existência. É orientadora educacional na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal desde 2008. Atualmente dedica-se aos estudos e práticas envolvendo: gênero, raça e interseccionalidades e arte-educação. soniatmedeiros@hotmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4738222546040454>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7094-4468>

ⁱⁱⁱ Sulian Vieira - Doutora em Artes pela Universidade de Brasília, Mestre em Teatro Aplicado pela University of Manchester (UK) e Bacharel em Interpretação Teatral pela UnB. É professora do Departamento de Artes Cênicas desde 2002, onde também atua no PPG-CEN. sulianvp@gmail.com.

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

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

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



A Empregada da Sufragista: discurso, produção cultural e acolhimento em um espetáculo negro feminino

Naiara Gonçalves de Almeida (Naiara Lira) ⁱ

Gabriela Porfírio ⁱⁱ

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

Resumo - *A Empregada da Sufragista*: discurso, produção cultural e acolhimento em um espetáculo negro feminino

O presente artigo objetiva, a partir do encontro entre seis mulheres negras, apresentar o processo criativo e produção cultural do espetáculo *A Empregada da Sufragista*, de Gabriela Porfírio e Naiara Lira, estreado em 30 de julho de 2019 em Brasília - DF. Como coluna vertebral da construção do espetáculo, as autoras relatam experiências de dororidade, acolhimento, produção cultural e construção da voz/ vocalidades das personagens a partir de um discurso feminino negro.

Palavras-chave: Teatro Negro Feminino. Teatro Negro. *A Empregada da Sufragista*. Processo Criativo. Produção Cultural. Vozes Negras.

Abstract - *The Suffragette's Maid*: discourse, cultural production and reception in a black female spectacle

This article aims, from the gathering of six black women, to present the creative process and cultural production of the play *A Empregada da Sufragista*, by Gabriela Porfírio and Naiara Lira, premiered on July 30, 2019 in Brasília - DF. As a backbone of the construction of the play, the authors report experiences of dorority, reception, cultural production and the the characters' voices from the construction of a black female discourse.

Keywords: Black Feminine Theater. Black Theater. *The Suffragette's Maid*. Creative process. Cultural Production. Black Voices.

Résumé - *La Bonne de la Suffragette*: discours, production culturelle et réception dans un spectacle féminin noir

Cet article vise, à partir de la rencontre entre six femmes noires, à présenter le processus créatif et la production culturelle du spectacle *La bonne de la suffragette*, de Gabriela Porfírio et Naiara Lira, créé le 30 juillet 2019 à Brasília - DF. Comme colonne vertébrale de la construction du spectacle, les auteurs rapportent des expériences de dororité, d'accueil, de production culturelle et de construction d'un discours féminin noir.

Mots-clés: Théâtre féminin noir . Théâtre noir. *La bonne de la suffragette*. Processus créatif. Production culturelle. Voix Noires.

Minha reação ao racismo é a raiva. Tenho vivido com essa raiva, ignorando-a, alimentando-me dela, aprendendo a usá-la antes que ela relegue ao lixo as minhas visões, durante boa parte da minha vida. Houve um tempo em que eu fazia isso em silêncio, com medo do fardo que teria de carregar. Meu medo da raiva não me ensinou nada. O seu medo dessa raiva também não vai ensinar nada a você (Lorde, 2019, p.157).

Uma característica comum aos locais aburguesados da capital federal é o silêncio ensurdecido da população preta. A pura e simples falta de vozes negras. Como duas garotas classe média - as duas únicas negras do andar inteiro da escola particular de Ensino Médio no início dos anos 2000 -, nos apegamos à ironia, à mandinga e à malícia como botes salva vidas nesse oceano de raiva e silenciamento. Contudo, graças à luta e resistência de milhões de negras brasileiras, conquistamos voz - enquanto discurso e espaço para escuta -, representatividade e, aos poucos, vamos entendendo e colocando em prática as sábias palavras de Audre Lorde.

Nesse contexto, em 30 de julho de 2019, nasceu *A Empregada da Sufragista*, espetáculo de Gabriela Porfírio¹ e Naiara Lira², dirigido por Naiara Lira, com trilha sonora de Maboh e atuação de Karine Araújo, Milca Orrico e Tainá Cary. Nasceu para o público, porque dentro dessas seis mulheres negras o espetáculo germinava desde 2018.

A Empregada da Sufragista foi o título escolhido espontaneamente em uma conversa debochada entre universitárias negras sobre suas resistências e resiliências cotidianas e, em questão de dias, a dramaturgia foi se tornando palpável dentro do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) por meio da vocalização e verbalização de nossas dores em trocas na sala de ensaio e também fora dela. Como guia, utilizamos o conselho de Abdias do Nascimento (2004) que, no Rio de Janeiro de 1944, criou o *Teatro Experimental do Negro* (TEN):

¹ Linguista de formação, Especialista em Língua Portuguesa e Mestre em Linguagens pela Universidade Federal Fluminense, Gabriela Porfírio foi autora ativa e coordenadora do coletivo *Blogueiras Negras*, organização com a qual faz parcerias esporádicas. Gabriela se considera uma eterna estudante das questões e causas femininas e raciais.

² Musicista, artista cênica e produtora cultural premiada da capital federal, Naiara Lira é mestra em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB) em Brasília - DF. Sua pesquisa tem como foco as Teatralidades Negras Brasileiras.

Verificamos que nenhuma outra situação jamais precisara tanto quanto a nossa do distanciamento de Bertolt Brecht. Uma teia de imposturas, sedimentada pela tradição, se impunha entre o observador e a realidade, deformando-a. Urgia destruí-la. Do contrário, não conseguiríamos descomprometer a abordagem da questão, livrá-la dos despistamentos, do paternalismo, dos interesses criados, do dogmatismo, da pieguice, da má-fé, da obtusidade, da boa-fé, dos estereótipos vários. **Tocar tudo como se fosse pela primeira vez, eis uma imposição irredutível** (Nascimento, 2004, p. 211, grifo nosso).

Assim, quatro universitárias de Artes Cênicas, uma musicista e uma co-roteirista, utilizando o espaço da instituição para ensaiar, se afastaram dos trabalhos não só de Brecht, mas de uma série de outros homens brancos imortalizados. Dentro das nossas quatro paredes e do grupo de WhatsApp, encaramos esse “lago de lava” que está no cerne da raiva de muitas mulheres negras³, e nos surpreendemos ao vê-la refletida umas nas outras. Nossa poética negra nasceu das descobertas feitas no encontro entre vozes semelhantes. *A Empregada da Sufragista*, que começou com a imagem do dedo em riste de uma trabalhadora negra na cara da patroa (uma feminista branca), foi aos poucos nos mostrando que hoje nem tudo precisaria ser “tocado pela primeira vez”, nossas ancestrais abriram caminhos que podemos escolher seguir. Segundo o sociólogo W. E. B. Dubois,

As peças de um teatro realmente negro devem ser: 1. *Sobre nós*. Isto é, elas devem ter enredos que revelem a vida dos negros como realmente é. 2. *Por nós*. Isto é, elas devem ser escritas por autores negros que entendam, de nascimento e contínua associação, o que significa ser um negro hoje. 3. *Para nós*. O teatro deve dirigir-se primordialmente às plateias negras, sendo apoiado e mantido para seu entretenimento e aprovação. 4. *Perto de nós*. O teatro deve localizar-se num subúrbio negro, próximo à massa de pessoas comuns (Dubois, 1926, p. 134 apud Martins, 1995, p. 70).

Dessa maneira, apesar de o título instigante ter permanecido, nos permitimos ser tomadas pela ideia desse teatro sobre nós, por nós e para nós. A branquitude - de público alvo de duas mulheres negras classe média, absolutamente rodeadas por ela -, passou a ser apenas o veículo do caos, da dor. Durante as quatro sessões da primeira temporada de apresentações, a densidade do espetáculo variava de acordo com a plateia e era diretamente proporcional ao número de pessoas brancas presentes e da culpa manifesta em seus gestos e olhares. As gargalhadas, muitas vezes altas em momentos tão intensos, em todas as ocasiões observadas pertencia a parcela de mulheres negras e refletia a identificação imediata com o discurso em pauta. A raiva que as atrizes trouxeram para o palco, a voz outrora silenciada, ecoava solene nos corpos de nossas irmãs presentes.

³ Lorde, 2019, p. 186.

É a partir da provocação de Dubois - por um teatro sobre, por, para e perto de nós - que entendemos ser a Análise Crítica do Discurso (doravante ACD) de Van Dijk uma fonte interessante de investigação e análise, no sentido de que o autor define a teoria a partir da noção de abuso de poder, investigando o discurso em relação ao modo como esse abuso, o domínio e a desigualdade social são praticados, reproduzidos e combatidos através de textos (literários ou não-literários).

O segundo ponto levantado por Dubois - um teatro que deve ser escrito por autor⁴ negres que entendam por vivência o que significa ser prete hoje - toca num ponto sensível à ACD, que é o conceito de *ideologia*. Para Van Dijk (2002), ideologia é um sistema geral compartilhado por grandes grupos e culturas, sendo aprendidas e modificadas em contextos sociais. As produções literárias (para trazer pro contexto de *A Empregada da Sufragista*) são um exemplo de “veículos ideológicos”, uma vez que a aquisição de ideologias se dá tanto de modo explícito - sendo ensinadas em livros, manuais -, como de modo intuitivo por inferência do discurso e dos atos do outro. Dessa forma, quando produzimos uma peça teatral a partir de um lugar que conhecemos “de nascimento e contínua associação”, estamos disputando de forma ideológica uma narrativa porque, ainda segundo Van Dijk, é através da ideologia - ou dos veículos ideológicos - que as relações desiguais de poder podem ser combatidas.

É importante destacarmos neste momento que o gênero textual “peça teatral” e o ecoar das vozes negras trazidas neste contexto, serão aqui entendidos por nós como discurso, não obstante ser a noção do termo bastante difusa e polissêmica. Van Dijk (2000) - também se valendo do sentido mais estendido do termo *discurso*, a saber: utilização estratégica da linguagem - propõe um conceito que dê conta da complexa dinâmica da utilização da linguagem, mas não se reduza apenas a ela, entendendo que a linguagem é utilizada por pessoas para comunicar crenças como parte de eventos sociais complexos e em situações específicas.

É nesse sentido que, sendo uma manifestação cultural poderosa, entendemos que

⁴ Durante todo esse trabalho utilizaremos a linguagem neutra: nem masculino nem feminino, quando não estivermos especificamente nos referindo a um dos dois gêneros. Com o objetivo de apontar/denunciar/tensionar a construção da língua portuguesa que utiliza o gênero masculino como parâmetro universal. Em 2022 acreditamos ser imperativo reconhecer, respeitar e, especialmente, acolher as transformações do mundo atual em relação à diversidade de gênero. A língua é viva e muda de acordo com as necessidades de sus falantes. Para marcar o gênero neutro, utilizaremos termos como negres, escravizadas, de acordo com o “Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa” de Gioni Caê Almeida. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341736329_Manual_para_o_uso_da_linguagem_neutra_em_Lingua_Portuguesa - Acesso em 06/05/23.

peças teatrais - como recurso social - podem controlar a forma como vemos e entendemos o mundo à nossa volta. Em outras palavras, o poder social de grupos e instituições vem da sua capacidade de controlar, em seu próprio interesse, os atos e as mentes dos membros de outros grupos sociais - e peças teatrais são, como dissemos anteriormente, um desses “veículos ideológicos” aos quais esses grupos e instituições “dominantes” têm acesso privilegiado. Daí também a importância de (re)tomarmos a pena em nossas mãos e escrevermos por nós, para nós e sobre nós fazendo ouvir a nossa voz - é sobre a disputa de poder na construção da imagem de pessoas negras. Van Dijk vai dizer que as identidades das pessoas - ou seja, suas imagens - enquanto membros de grupos sociais são forjadas, atribuídas e são apreendidas pelo outro, sendo não somente sociais como também mentais. Isso quer dizer que a imagem mental - podemos falar em estereótipo também - que hoje se tem de pessoas negras foi construída com a ajuda dos veículos ideológicos que são, por sua vez, dominados por grupos e instituições brancas que, a partir da segunda metade do século XIX passaram a se interessar pela personagem negra. Segundo a pesquisadora Leda Maria Martins (1995),

Miriam Garcia Mendes constata que o negro só começa a despertar a atenção dos dramaturgos brasileiros a partir da década de 1850, após cessar o tráfico legal de escravos. Até então, como atestam as comédias de Martins Pena, a personagem negra apenas compõe o cenário, figurando simplesmente como "elemento característico da sociedade brasileira da época", sem ser, sequer, nomeado na lista de personagens. Depois de 1851, a figura do negro escravo, ou de seus descendentes, passa a ser uma imagem convencionalizada pela cena teatral, com contornos mais definidos. Salvo raríssimas exceções, o negro, como signo cênico, projeta-se em três modelos predominantes: o escravo fiel, tipo de cão amestrado, dócil e submisso, capaz de submeter-se aos maiores sacrifícios em benefício de seu senhor; o elemento pernicioso e/ou criminoso, as chamadas cobras venenosas que ameaçam o equilíbrio e a harmonia do lar senhorial, devendo ser, portanto, punidas e excluídas do convívio social; o negro caricatural, cujo comportamento ridículo e grotesco motivava, e ainda motiva, o riso das platéias (Martins, 1995, p. 40).

Ou seja, por meio do uso de estereótipos, a imagem negra “projetada, ideologicamente, traduz o desejo do grupo dominante, que simboliza o sujeito negro, em particular, e a cultura negra, por extensão, como antônimos do sujeito e da cultura brancos. [...] O negro é, aí, uma avaria e uma deformação do humano” (Martins, 1995, p. 193). Nesse contexto, o acesso privilegiado aos meios de produção de espetáculos teatrais, filmes, séries e a publicação de livros, entre outros, perpetua no imaginário social e coletivo uma imagem subalternizada do sujeito negro dando ao corpo negro uma voz branca.

Contudo, o povo negro sempre resistiu. De *Chocolat* e sua *Companhia Negra de Revistas*, ousadamente, realizaram no final da década de 1920 mais de 400 apresentações em cerca de

trinta cidades de seis estados brasileiros (Nepomuceno, 2006, p. 8 - 9), abrindo o espetáculo com um “coro de serviçais” formado exclusivamente por pessoas negras que anunciavam: “deixamos as patrões, artistas bôas vamos ser. Cheias de alacridade e com vontade de vencer. Seremos as estrellas chics e bellas a dominar, mostrando que a raça possui a graça de encantar”⁵. Abdias do Nascimento (2004) e seus parceiros, logo na abertura do TEN, receberam cerca de 600 inscrições para os cursos de *Alfabetização, Iniciação à Cultura Geral e Interpretação Teatral*, ampliando a luta por representatividade artística para espaços políticos e sociais. Aes participantes, de maioria periférica, foi oferecida “uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional” (p. 211). Nesse cenário, não apenas refletindo produções pioneiras como aliando-nos a iniciativas irmãs existentes Brasil afora, surgiu a necessidade de adicionar nossas vozes ao coro múltiplo e diverso das Teatralidades Negras Brasileiras.

Na época, frequentemente expostas a discursos feministas vivenciados em contextos brancos classe média, vivenciando uma série de diálogos sobre o patriarcado sempre muito marcados por uma total exclusão do aspecto racial/ social/ transexual em falas tão elaboradas, era e segue sendo muito difícil se posicionar. É fato que, para as autoras do presente artigo, nas raras ocasiões em que temos energia para nos posicionar em relação a esse feminismo branco, que consideramos bastante desonesto, ouvimos comentários silenciadores como “mas você não é negra”. Várias vezes, vivenciando situações e contextos semelhantes, nos irritamos ou simplesmente vamos embora. Em momentos de diálogo sobre situações racistas com amigas não negres, é comum ouvir que temos o direito de reagir porque estamos certas, que as falas que acusamos devem ser problematizadas. Mas de que adianta estarmos certas se estamos sozinhas? Vamos agora, no meio da festa, dar palestra para branquim com “educação e paciência”?

Durante um momento de desabafo com colegas negras da UnB, entendemos que já que era pra usar a voz que conquistamos em meio a silenciamentos tantos para reagir/ palestrar/ ensinar, o ideal seria escrever uma peça para acusar esse feminismo branco que ignora as especificidades de outras minorias ou majorias oprimidas, como as mulheres negras. Queimava no peito um desejo de apontar o dedo na cara de algumas mulheres brancas e gritar a plenos pulmões “racista, racista, racista!”. Ao menos no palco teríamos licença poética para

⁵ *Tudo Preto*, de De Chocolat. Música original e compilada do Maestro Sebastião Cyrino e cenários de Jayme Silva.

tal. Na plateia, nossas irmãs negras poderiam ecoar a raiva abertamente, sem receio de retaliações. Agora era preciso trazer a peça⁶ para o plano material. Diferente da *Companhia Negra de Revistas*, que tratava temáticas raciais com sutileza, humor e discrição, *A Empregada da Sufragista* vinha buscar no teatro uma maneira de fazer existir e disseminar um discurso político.

Quanto mais percebemos que a educação é pré-requisito para o autoconhecimento e a identificação com a raça, o que precede quase qualquer trabalho realizado por um grupo de pessoas negras, mais nos sentimos conectadas a Abdias do Nascimento e seu entendimento sociopolítico da cultura. Sem arte e educação, o encontro tende a ser esvaziado e o projeto de epistemicídio dos povos pretos passa a obter maior sucesso. Quando temos acesso ao conhecimento de onde viemos e de tudo que nos foi tomado, passamos a desacreditar o mito da democracia racial e a nos reconhecer enquanto povos pretos, herdeiros do colonialismo, com direito não apenas à sobrevivência, mas à realização de sonhos. Merecemos o pagamento da dívida histórica contraída com nossos ancestrais e renovada a cada geração. Não queremos apenas cotas, queremos TUDO.

De posse apenas de um título, pouca experiência com direção, nenhuma experiência com a escrita de roteiros e nem um centavo, não sabíamos como proceder. Enquanto nosso quebra-cabeça girava em torno de uma falta de experiência teatral comprovada, o que dificultava ainda mais a possibilidade de patrocínio, em nossas jovens colegas apenas ardia o desejo de subir no palco. Assim, percebemos que nossa melhor chance de montar um espetáculo independente e gerar currículo para todas nós, seria convidar jovens universitárias negras para a empreitada. A princípio a peça surgiu focada no texto, na qual duas mulheres vestidas em uniformes clássicos de trabalhadoras do lar em filmes estadunidenses, como os do filme *Histórias Cruzadas*⁷, dariam voz aos racismos diários de suas patroas, sufragistas brancas, durante um café após um dia de trabalho pesado. Glau Soares⁸ foi convidada para participar e encontramos Karine Araújo⁹. A partir daí, três atrizes pareceram tornar a peça muito mais

⁶ A dramaturgia do espetáculo será publicada como parte da coletânea *Caminhos da Dramaturgia Brasileira*, organizada pelas pesquisadoras Lidia Olinto, Yuri Fidelis e Cristian Lampert.

⁷ Filme lançado em 2011, direção de Tate Taylor.

⁸ Atriz e produtora cultural, Glau Soares é também técnica em Eventos (IFB) e ingressou no curso de Artes Cênicas da UnB em 2017. Hoje estuda terapia por meio da dança, integra o coletivo *Elementos Pretos*, é diretora da *Associação Lésbica Coturno de Vênus* e mãe de Sophia e Davi.

⁹ Estudante de dança desde os 12 anos, aos 19, Karine era caloura no curso de Artes Cênicas da UnB. Hoje, já próxima da graduação, a atriz e dançarina já participou de uma série de espetáculos internos da universidade,

rica e Milca Orrico¹⁰ foi convidada para ocupar a última vaga. Posteriormente, Tainá Cary¹¹ assumiu a personagem de Glau e Maboh¹² assumiu a trilha sonora do espetáculo. Agora éramos um time poderoso de seis mulheres negras. Fundindo a lógica dos ensaios teatrais com a dos ensaios musicais¹³, passamos a fazer encontros semanais de 2h contando com uma série de exercícios a serem realizados em casa. Durante os encontros, frequentemente surgia um momento de desabafo a partir das provocações estabelecidas, mesmo que o conteúdo desses desabafos nada tivesse a ver com a atividade proposta. Mais uma vez constatamos que mulheres negras reunidas em um espaço exclusivo, fatalmente reconhecem esse espaço como um local seguro para exercitar sua voz enquanto ferramenta para narrar suas aflições.

Foi em março de 2014, na casa da cantora Cris Pereira na Asa Sul que Naiara se encontrou, pela primeira vez, em um ambiente exclusivo de mulheres negras. No entanto, não era um espaço artístico como os que viemos descrevendo. As veias abertas daquelas mais de 20 mulheres sangravam enquanto organizavam um protesto pedindo justiça por Cláudia Ferreira¹⁴. A raiva e a dororidade¹⁵ reinavam soberanas sobre todos os afetos compartilhados por aquele grupo de mulheres. Por que o único lugar que causou uma sensação real, quase

além de ter sido parte do corpo de baile de uma série de blocos de carnaval, o que inclui o bloco das *Sereias Tropicanas*.

¹⁰ Atriz e arte-educadora, a soteropolitana radicada em Brasília, Milca Orrico, tinha 21 anos e era colega de sala de Naiara desde o primeiro semestre de Artes Cênicas. Estreou no teatro como atriz do presente espetáculo e segue um caminho permeado por performances em festivais como *EnCena Preta*, *Festival Mexido de Dança* e *Festival Cometa Cenas*. Milca também se dedica ao ensino das Artes Cênicas como professora da Secretaria de Educação - DF.

¹¹ Graduada em Artes Cênicas pela UnB, Tainá Cary é a mais velha das atrizes do espetáculo. No início dos ensaios ela tinha 23 anos de idade. Hoje, Tainá já percorreu vários festivais de cinema e teatro, o que inclui o 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2018) com *À Tona*, filme premiado que circulou vários festivais brasileiros, o que inclui Gramado (RS).

¹² Cantora e compositora há mais de duas décadas, a carioca radicada em Brasília Maboh, já dividiu o palco com Ellen Oléria, Natiruts, GOG, entre outras celebridades, além de ter sido finalista no programa *Ídolos* do SBT em 2006 e de ter formação em canto erudito (UnB) e teatro musical (Instituto de Música do DF - IMDF).

¹³ Dentro da UnB entendemos que atuantes dão muito valor ao encontro em detrimento do estudo individual e domiciliar, realizando duas ou três vezes por semana ensaios que duram entre 2 e 4h. O oposto acontece com musicistas populares, que, quando ensaiam antes de uma apresentação, se encontram já com arranjos estudados, utilizando um ou dois ensaios apenas para combinar entradas e convenções.

¹⁴ Auxiliar de limpeza baleada durante troca de tiros entre a PM e traficantes do Morro da Congonha - RJ. Ao ser socorrida pela PM, Cláudia foi colocada no porta-malas e levada para o hospital. No trajeto, o porta-malas abriu e a viatura seguiu arrastando Cláudia por 250 metros. Os PMs foram alertados do ocorrido por diversos transeuntes mas não pararam. O motorista do carro de trás filmou a cena. Link de acesso a notícia:

<https://www.geledes.org.br/claudia-silva-ferreira-38-anos-auxiliar-de-limpeza-morta-arrastada-por-carro-da-pm/> - Acesso em: 06/05/23.

¹⁵ Cunhado pela professora e escritora Vilma Piedade em seu livro *Dororidade* (2017), o termo vem para destacar que há dores que apenas mulheres negras experienciam em suas vidas e que dessas experiências surge uma cumplicidade. Essas dores específicas nos afastam, então, do conceito amplamente conhecido de "sororidade" – que passa a não dar mais conta de contemplar a história e as experiências de mulheres negras.

Naiara Gonçalves de Almeida (Naiara Lira); Gabriela Porfírio.

A Empregada da Sufragista: discurso, produção cultural e acolhimento em um espetáculo negro feminino.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 04, nº 01, janeiro-junho/2023 - pp. 126-144.

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

física, de pertencimento, era também um lugar com uma dor coletiva tão densa que era quase palpável?

A dor também foi o fio condutor do primeiro texto que Gabriela Porfírio escreveu para o Blogueiras Negras - blog colaborativo e plataforma de publicação para mulheres negras coordenado apenas por mulheres negras. No texto - encontrado nas notas de rodapé¹⁶ -, Gabriela rememora sua trajetória enquanto adolescente negra, nascida e criada em Brasília, em meio a amigas brancas e assédios de todos os tipos. Como primeiro texto, ele nos parece - hoje - mais primeiros passos rumo a uma descoberta identitária que acompanha a autora até hoje.

Não saberíamos precisar quantos textos Gabi Porfírio (como gosta de ser referenciada) escreveu para o Blogueiras Negras - de onde chegou a ser também coordenadora - mas é inegável que, sendo em sua maioria relatos em 1ª pessoa, as dores de ser uma mulher negra perpassam todas as histórias. Talvez a dor não fosse tão evidente no momento da escrita, mas vinha num segundo momento em que outras mulheres negras confessavam ter compartilhado experiências parecidas ou mesmo revelavam estarem, apenas naquele momento, entendendo os processos de violências tantas vezes sofridos.

Assim, buscamos em *A Empregada da Sufragista* espaço para externar dores e inquietações, assim como acolher irmãs pretas. Além de nossas próprias histórias, o texto do espetáculo contém trechos das falas de diversas mulheres negras de diferentes épocas, como Sojourner Truth (1797 - 1883), Érica Malunginho (1981 -), Angela Davis (1944 -) e Audre Lorde (1934 - 1992), entre outras. Foi graças à abertura proporcionada pela *Companhia Negra de Revistas*, pelo TEN, pelo *Bando de Teatro Olodum*, entre outros, que a realização de um espetáculo como este é possível na atualidade.

Visando cada vez mais ecoar as vozes presentes nas obras de pessoas negras, em mesa de debate *O Departamento e o Movimento Negro*, cediado no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília em agosto de 2017, o então mestrando Victor Hugo Leite (VH)¹⁷, falou sobre a urgência em se estabelecer diversificadas bibliografias para o curso, conhecimentos que fossem além dos tão batidos e debatidos escritos por “almas brancas”. Acrescentaremos uma palavra à expressão: homens. Almas de homens brancos. Na ocasião,

¹⁶ Link de acesso ao texto de Gabriela Porfírio: <http://www.blogueirasnegras.org/ah-sim-dentro-da-caixa-uma-banana/>. Acesso em 06/05/23.

¹⁷ Atualmente VH é doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília.

uma das docentes não negras presentes, defendeu a genialidade dos artistas estudados e indagou a mesa e o público sobre como seria possível não mais se falar em William Shakespeare ou Constantin Stanislavsky, entre outros. VH em nenhum momento propôs substituir os referidos nomes, mas a branquitude sempre se adianta. Durante séculos o teatro europeu foi divulgado como o grande pioneiro, porque, além da pura falta de interesse político, se a “prova” da existência ancestral das Teatralidades Negras necessita estar em livros, se os tivemos, foram queimados, perdidos ou se tornaram peças em algum museu europeu quando fomos brutalmente arrancados de nossos lares e vendidos como escravos. “O que você faz com aquilo que fizeram de você?”¹⁸ Deixamos de lado embranquecimentos redutores de nossas potências ancestrais e históricas e “tocamos tudo como se fosse pela primeira vez”.

De alguma forma, mesmo que inconsciente, nossos processos criativos se basearam em proposições metodológicas guiadas pela escuta ativa, entendendo esta como uma escuta atenta e empática. Em *A Empregada da Sufragista*, a maioria de nós fazia parte do departamento de Artes Cênicas da UnB e, ainda que uma série de exercícios aprendidos nas disciplinas fossem propostos, não tínhamos nenhum tipo de compromisso ou fidelidade no uso de técnicas ou no proceder, apenas o som de nossas vozes importavam: ouvir e acolher as particularidades do grupo, sempre proporcionando um resultado singular. Nossa cumplicidade e trocas, cada vez mais intensas, tornavam o processo criativo e a própria dramaturgia do espetáculo em uma experiência inédita para todas nós.

A título de ilustração, às vésperas da estreia do espetáculo *A Empregada da Sufragista*, uma das atrizes, Milca Orrico, chegou ao ensaio visivelmente transtornada relatando um evento ocorrido recentemente: parada gay, ela e amigas brancas se divertindo. Dois homens brancos chegaram, um deles passou a mão em seu cabelo e o elogiou. Milca se irritou e reclamou. O homem disse que era um carinho e as amigas pediram calma. Milca reforçou furiosa o direito de não ter seu corpo tocado sem sua permissão. Uma das amigas a segurou pelos braços e as outras a levaram embora. Entre lágrimas, Milca nos contou o quanto se sentiu sozinha naquele momento, mesmo que elas estivessem em maior número, seus sentimentos não foram acolhidos pelas amigas brancas. Milca me pediu espaço para ecoar a raiva que engoliu a seco, relatando o fato durante a peça. Embora sua atuação fosse impecável

¹⁸ Frase normalmente atribuída ao filósofo Jean-Paul Charles Aymard Sartre, no entanto, alguns estudiosos relatam ser de autoria do psicanalista Jacques-Marie Émile Lacan.

durante a parte decorada, quando ela contava sua própria história, sua voz tremia e minha nuca arrepiava. A memória física do toque sem consentimento foi uma avalanche catártica de sentimentos e emoções transmitidas à plateia em todas as quatro apresentações da temporada.

Em outro ensaio, a atriz Tainá Cary não controlou as lágrimas que desciam abundantes pelo seu rosto. Estávamos no meio do ensaio, cada vez mais próximas da estreia e ainda tínhamos muitas pontas soltas para ajustar. Houve medo e hesitação, por ela e pelo trabalho, contudo, o momento oferecia uma oportunidade que aos poucos foi se desenhando. Sobre o ocorrido, algumas semanas mais tarde Tainá postou em suas redes sociais:

5 dias pra parir Acotirene. Em junho bati meu recorde de crises de ansiedade: pelo menos uma por dia, todos os dias. Em alguns deles, eu chamava Acotirene e ela não vinha. Personagens são muito sinceras, elas não vem se elas não querem. Pra convencê-las a vir, a atriz tem que tá inteira. E eu não tava... num dos ensaios de junho, tive uma crise de choro como poucas vezes tive na vida. A diretora parou a cena, a percussionista parou a música... e eu não parava de chorar. Quando o choro amansou, eu disse “Naiara, eu tô muito cansada, tô comendo mal, dormindo mal e indo de um trabalho pro outro o dia inteiro.” A Naiara olhou pra mim e disse “e se a Acotirene estivesse se sentindo assim? Como seria a peça? A gente não sabe... a gente não sabe como ela vai tá, Tainá. A gente tem um texto, um roteiro, mas a personagem é uma pessoa e pessoas são assim. Mas ó, não quero te forçar, cê quer voltar pra cena ou quer ir pra casa?” É óbvio que eu queria ir pra casa, mas mais óbvio ainda era que eu ia voltar pra cena. Voltei. E na primeira fala, voltei a chorar. Chorei até o final do ensaio, mas o choro do final não era mais meu não, era dela. Eu era Acotirene, a rainha de uma tribo do oeste africano no século XVI, com ansiedade. Dia 30 ela vem com fogo no olho, a gente já combinou! (Tainá Cary, 25 de julho de 2019, instagram da atriz)¹⁹.

¹⁹ Link da postagem da atriz Tainá Cary no instagram: https://www.instagram.com/p/BOWZ9kkFdVP/?utm_source=ig_web_copy_link - Acesso em: 06/05/23.

A Empregada da Sufragista

TERÇAS DE 30/07 A 20/08/19

CANTEIRO CENTRAL
SCS Qd 3 Bl A
20H - R\$ 10 (meia)

DIREÇÃO
NAIARA LIRA

ELENCO
Karine Araújo
Milca Orrico
Tainá Carry

MÚSICA
Maboh

Um espetáculo sobre afeto, feminino e negritude

Realização: Lira Produções

Apoio: TRUPE DO CERRADO EVENTOS

Foto: Humberto Araújo

Figura 01 - Cartaz da primeira temporada da peça *A Empregada da Sufragista*
Fonte: Arquivo pessoal. Cartaz impresso em A3 e distribuído nos murais do departamento de Artes Cênicas da UnB, 2019.

Naiara Gonçalves de Almeida (Naiara Lira); Gabriela Porfírio.

A Empregada da Sufragista: discurso, produção cultural e acolhimento em um espetáculo negro feminino.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 04, nº 01, janeiro-junho/2023 - pp. 126-144.

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

Nossa estreia foi marcada para 30 de julho de 2019 no extinto projeto *Teatro Bar* com uma temporada de quatro sessões, sempre às terças-feiras no Canteiro Central, uma casa de shows localizada no Setor Comercial Sul, centro do Plano Piloto em Brasília. Óbvio que queríamos estreiar no final de semana, óbvio que queríamos um teatro, mas após sermos rejeitadas por pelo menos três deles, encontramos no *Teatro Bar* a parceria de um projeto ainda iniciante, como o nosso. Abrimos a bilheteria a R\$10 a meia entrada, contemplando com esse valor, além dos grupos amparados por lei, residentes das periferias que apresentassem algum comprovante de residência. O contrato estabelecia que 40% da bilheteria ficaria para o projeto que, além do local, nos ofereceu as lindas fotos de Humberto Araújo e um modesto camarim. A jornalista Íris Cary, mãe de Tainá, se ofereceu para fazer nossa assessoria de imprensa, divulgando nosso trabalho em uma série de jornais, rádios e sites contendo a programação cultural da cidade, além de algumas entrevistas. Emmanuel Queiroz cedeu refletores, desenhou e operou a luz na estreia, deixando para a diretora instruções para que ela mesma operasse nas próximas sessões. Gustavo Letruta fez nosso vídeo teaser²⁰ e o Paulinho, funcionário da casa, nos auxiliou em absolutamente tudo o que precisávamos. Estávamos prontas.

Na tarde da estreia, contamos em torno de 30 cadeiras disponíveis para o público, achamos insuficiente, era a estreia da Milca e da Karine como atrizes, da Naiara como diretora, era um espetáculo de mulheres negras e, mesmo acontecendo em plena terça-feira, tínhamos esperanças de uma plateia mais expressiva. Perguntamos ao dono da casa se ele teria mais cadeiras disponíveis, ele disse que não nos preocupássemos porque em um ano de projeto nunca compareceram mais de 30 pessoas em uma sessão.

Às 20h abrimos o espetáculo com uma apresentação do *Duo Camboatá*²¹. Quando chegamos ao palco, o Márcio, dono da casa, já tinha posicionado todas as cadeiras e agora cedia caixas de som grandes para servirem de assento às pessoas que não paravam de chegar. Estreamos para um público de 70 pessoas, dobrando o recorde de lotação da casa.

²⁰ Link para assistir o video teaser de *A Empregada da Sufragista*: <https://www.youtube.com/watch?v=Ahe7HFCz0G8> - Acesso em 06/05/23.

²¹ Projeto musical performático estreado em 2015 no Brazilian Day de Sydney, Austrália, apresentando música, dança, poesia e interpretação. De lá pra cá, shows desde o Clube do Choro de Brasília (2016) até Acampamento MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto) em Planaltina (2015), com destaque para a turnê pelas feiras e praças do DF (2019) e o festival *Arte como Respiro* promovido pelo Itaú Cultural (2021). Formado por Maboh e Naiara Lira, o *Duo Camboatá* é mulher, negritude e capoeira.



Figura 02 - Estreia de *A Empregada da Sufragista*. Da esquerda para a direita: Karine, Tainá e Milca
Fonte: Humberto Araújo, 30/07/2019.

Durante o trabalho de *A Empregada da Sufragista*, assim como o TEN, buscamos tanto um resgate da nossa auto-estima e uma cumplicidade com o público negro quanto expor nossa visão de mundo ao público branco. O sucesso de nossa estreia nos rendeu um “burburinho” nas redes sociais, além de outras entrevistas. Na segunda sessão, tivemos um público de 43 pessoas, do qual parte dele se sentou no chão, outra parte assistiu em pé ou novamente sentada em caixas de som. No entanto, antes da terceira sessão, fomos abordadas pelo produtor do projeto *Teatro Bar* com a informação de que o *Canteiro Central* não estava lucrando com a venda de bebidas e que precisaríamos abrir mão de parte dos nossos ganhos para suprir o prejuízo da casa. Esse recado nos foi passado pelo *WhatsApp*. Na tarde que precedeu aquela terceira sessão, o sentimento geral foi de prazer ao solicitar a presença do produtor do projeto no camarim para que pudéssemos conversar a respeito de sua “contraproposta” de divisão da bilheteria. Durante menos de meia hora, estivemos todas sentadas no sofá fitando aquele homem branco que gaguejava ao tentar explicar como o espetáculo de maior público da história do seu projeto deveria ignorar o contrato e ceder mais do que os 40% acordados para tomar parte nos problemas enfrentados entre ele e a casa. Por que apenas durante o único projeto formado por mulheres negras um suposto prejuízo deveria ser dividido entre nós? Intimidado por nada além dos olhares inquisidores de um grupo de mulheres pretas, o produtor entendeu que não voltariamos atrás e, curiosamente, o dono da casa não parecia compartilhar de suas tensões, uma vez que fomos recebidas por ele com a notícia do aluguel de mais 30 cadeiras para a noite. O medidor de sucesso de pessoas negras aquilombadas tende a ser muito maior do que separadas, no entanto, as vitórias nem sempre chegam.

Buscando mais uma vez beber na fonte precursora do TEN, a pesquisadora Evani Lima (2010) nos elucidada:

Naiara Gonçalves de Almeida (Naiara Lira); Gabriela Porfírio.

A Empregada da Sufragista: discurso, produção cultural e acolhimento em um espetáculo negro feminino. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 04, nº 01, janeiro-junho/2023 - pp. 126-144. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

As limitadas informações que nos foi possível coletar sobre a experiência do TEN (há muito mais registros sobre a militância política que a prática teatral) impossibilitam maiores aprofundamentos em torno dos processos criativos do TEN. Então, o que podemos fazer são elaborações mais gerais a partir de suas partes mais visíveis. Desse modo, observamos que suas proposições e procedimentos, de modo geral, estão inteiramente ligados e delimitados ao projeto geral da organização. Assim, em seu programa consta uma série de atividades de natureza político-pedagógicas e artísticas, com recorte racial, de formatos, regularidade e abordagens variadas. Em termos discursivos, percebe-se uma clareza no sentido de atingir um teatro que expressasse a cultura negro-africana (Lima, 2010, p. 126).

A exemplo do TEN, o processo criativo de *A Empregada da Sufragista* foi bastante pautado na nossa militância mulherista²², em uma perspectiva de desejos, de voz e escuta, acomodando no texto e nas ações o que tínhamos vontade de mostrar. Nem tudo o que é apresentado na peça está presente no texto, trabalhamos despretensiosamente a espontaneidade e o improviso, proporcionando espetáculos ligeiramente diferentes em cada sessão. Enquanto arte política, nossas batalhas são travadas dentro e fora do teatro. Novamente recorremos a Martins (1995) e à trajetória do TEN para apontar a atualidade dos temas e processos:

A não-participação efetiva da comunidade negra, seu público mais potencial, pode ser considerada como um dos motivos que determinaram a extinção precoce do TEN e a não-criação de uma tradição plasmada em seu exemplo e iniciativa. Apesar da riqueza expressiva de suas produções e publicações, o TEN não conseguiu uma penetração eficaz junto ao público negro, não por incapacidade sua, mas, como afirma Miriam Garcia Mendes, “pela situação social e econômica do negro, geralmente pior que a do branco, tornava difícil, se não impossível, essa inclusão”. Aliada a esse fator, ressalta-se a precariedade financeira que sempre ameaçou a sobrevivência do TEN, que não conseguiu apoio institucional relevante para suas atividades diversificadas. O grupo mantinha-se apenas com a dedicação de seus membros e com a ajuda isolada de profissionais e amigos, não tendo, sequer, a locação de um espaço adequado para seus ensaios (Martins, 1995, p. 82).

As duas últimas sessões da primeira temporada de *A Empregada da Sufragista* contaram com públicos de 59 e 63 pessoas, respectivamente. Mesmo assim, dobrando o recorde de lotação da casa em praticamente todas as sessões, recebemos, pela temporada inteira, R\$ 288,00 cada uma. Durante o ano de 2019 tivemos 4 meses de ensaios semanais. Durante as duas semanas anteriores à estreia, realizamos 6 ensaios. Ou seja, nossos ensaios iniciaram ainda em 2018, contudo, apenas no ano de 2019 realizamos mais de 20 ensaios e 4 apresentações, R\$ 288,00 não pagou o transporte. Diferente do TEN, é fato que tivemos

²² Mulherismo é uma teoria que discute gênero em uma perspectiva afrocêntrica. Surge a partir das deficiências do feminismo em relação à mulher negra (EBUNOLUWA, Sotunsa Mobolanle. *Feminism: The Quest for an African Variant*, 2009).

grande apoio da comunidade negra, contudo, como já explicitado, o valor do ingresso era módico, dividimos o valor com a casa e oferecemos meia entrada aos moradores das periferias do DF, visando maior adesão do público negro. Para a realização dos ensaios, contamos com o apoio do departamento de Artes Cênicas da UnB na pessoa do professor Pedro Benevides. Para solicitar uma sala de ensaio, necessitamos da assinatura de um professor e o Pedro, generosamente, assinou quantas autorizações apresentamos, sendo o único docente a comparecer ao nosso espetáculo, mesmo com toda a divulgação nas dependências físicas e redes sociais do departamento.

Com o fim da primeira temporada, percebendo uma série de falhas no roteiro, entendendo que realmente precisávamos de patrocínio e já possuindo uma lista de “nãos”, decidimos esperar o ano seguinte para realizar outra temporada, enquanto reescrevíamos o roteiro da peça, que passou de 4 para 8 cenas. O ano de 2019 foi marcado pela chegada no poder de um governo federal e estadual que despreza a classe artística, enquanto artistas negras, nos encontramos na linha de frente das mentiras e descaso para com a classe. Esperávamos, em 2020, revidar as rasteiras que tomamos, mas não podíamos prever o ano difícil que se seguiria.

Em 1926 *De Chocolat* foi duramente criticado, de acordo com a pesquisadora e historiadora Nirlene Nepomuceno (2006), “insinuações de que os artistas da Companhia tinham sua origem no serviço doméstico foram feitas por todos os jornais. Antes mesmo da estreia, a ideia de uma crise de domésticas na Capital Federal passou a ser insistentemente ventilada por alguns jornais” (p. 136). Meses depois, Jayme Silva, ex-sócio de *De Chocolat* e o único branco da Companhia, roubou o espetáculo *Tudo Preto* viajando o Brasil em turnê até ser surpreendido por instituições racistas contrárias à apresentação do grupo no exterior e acabando com a Companhia (pp. 141-8). Já em 1944, Nascimento montou um projeto distante ao máximo da academia, uma iniciativa cultural, política e social, uma tentativa de entender os teatros negros sem se contaminar com referências brancas. Tanto tempo depois, já no século XXI, conquistamos muito mais espaço e voz, contudo, ainda estamos muito aquém dos nossos potenciais usurpados. Assim, entendemos que seja passada a hora de vestir nossas histórias nas paredes da academia, nos prêmios, artigos, dissertações e teses publicadas às centenas anualmente no Brasil. Nesse Brasil, onde o corpo negro performativo ainda parte de um local antagônico ao do corpo não negro, precisamos contar nossas realidades das mais diversificadas maneiras, seja por meio de protesto, denúncia, redes sociais, música, teatro,

literatura, cinema, dança, moda, da academia e/ ou de uma infinidade de outras formas. Nos chega o momento de ocupar TODOS os espaços e de sermos remunerades para pesquisar, publicar e divulgar nossas próprias histórias. Não queremos apenas cotas, queremos tudo.

Nós, que fomos e ainda somos tão massacrades, reivindicamos respeito, escuta, afeto, voz e espaços em todas as esferas. Reivindicamos o pagamento das dívidas históricas para com o nosso povo, cotas raciais e de gênero (trans) em todos os cargos de alto escalão, públicos e privados. Reivindicamos o direito à escola, à creche, à alimentação, saneamento básico, moradia, terra e saúde. Reivindicamos o direito à vida. Esse movimento existe desde que nossas ancestrais foram sequestrades em suas terras natais, nós prosseguimos na luta e outras gerações continuarão exigindo condições apropriadas para existir, porque é isso que fazemos do que foi feito de nós: utilizamos nossas vozes em coro para denunciar espaços que nos excluem. Assim, nos alegramos em compartilhar que, apesar dos anos tenebrosos que 2020-1 se mostraram ser, *A Empregada da Sufragista* obteve uma série de vitórias:

- Prêmio *Gran Circular*, edital da lei Aldir Blanc²³, na categoria *Grupos Artísticos - A Empregada da Sufragista*;
- Edital *Audiovisual Periférico*, promovido pelo FAC-DF, conseguimos patrocínio para uma adaptação de *A Empregada da Sufragista* para o cinema, o curta-metragem *Àdimó*;
- Edital *Multicultural*, promovido pelo FAC-DF, conseguimos patrocínio para uma curta temporada de duas apresentações do espetáculo *A Empregada da Sufragista* no Sol Nascente - a maior favela do Brasil segundo dados do IBGE²⁴;
- Edital *Multicultural*, promovido pelo FAC-DF, conseguimos patrocínio para realizar filmagem de *A Empregada da Sufragista* em novo formato difundido durante a pandemia: teatro audiovisual.

²³ “A Lei Aldir Blanc que prevê auxílio financeiro ao setor cultural foi regulamentada pelo Presidente Jair Bolsonaro. A iniciativa busca apoiar profissionais da área que sofreram com impacto das medidas de distanciamento social por causa do coronavírus. Serão liberados R\$ 3 bilhões para os estados, municípios e o Distrito Federal que poderão ser destinados a manutenção de espaços culturais, pagamento de três parcelas de uma renda emergencial a trabalhadores do setor que tiveram suas atividades interrompidas, e instrumentos como editais e chamadas públicas”. Link de acesso à notícia: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/08/lei-aldir-blanc-de-apoio-a-cultura-e-regulamentada-pelo-governo-federal> - Acesso em 06/05/23.

²⁴ Sol Nascente: maior favela do Brasil. Link de acesso à notícia: <https://noticias.r7.com/brasil/df-no-ar/videos/sol-nascente-df-se-torna-maior-favela-do-brasil-segundo-o-ibge-20032023> - Acesso em: 06/05/23.

Às vezes nos perguntamos se esse movimento, não apenas nosso, mas alinhado com outras iniciativas irmãs, não descobrirá novas Ruths de Souza, uma vez que dona Ruth também foi trabalhadora do lar antes de ter a oportunidade de brilhar no palco do TEN. Promover oportunidades de ascensão social por meio da arte para pessoas pretas, é o que fazemos com o que fizeram de nós.

A proposta do TEN segue viva como herança para centenas de jovens atuantes, produtorias e diretorias, das quais fazemos parte, assim como a leveza e ousadia da *Companhia Negra de Revistas* tratando de temáticas tão importantes e alcançando o público preto. A partir desses entendimentos, buscamos nos fortalecer e nos aprofundar em nossas raízes.

Referências

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 307 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283930> Acesso em 13/07/21.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**; tradução Stephanie Borges. Título original: *Sister Outsider*. Belo Horizonte (MG): Autêntica Editora, 2019. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/eex5xve> - Acesso em 18/08/21.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. Estudos Avançados. São Paulo, USP, vol.18, n.50, pp. 209-24, 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/240971972_Teatro_experimental_do_negro_trajetoria_e_reflexoes - Acesso em 23/11/20.

NEPOMUCENO, Nirlene. **Testemunhos de Poéticas Negras: De Chocolat e a Cia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926 a 1927)**. 167 f. Mestrado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp007937.pdf> - Acesso em 18/08/21.

VAN DIJK, T. **El estudio del discurso**. In: VAN DIJK, T. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa, 2000. Cap. 1, pp. 21-65.

VAN DIJK, T. **Ideology**. In: *The International Encyclopedia of Political Communication* (MAZZOLENI [Ed.]). 2002.

Artigo recebido em 06/05/2023 e aprovado em 25/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48468>

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

ⁱ Naiara Gonçalves de Almeida (Naiara Lira) - é Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília - UnB (2021) com a pesquisa A RAIVA COMO AFETO: produção cultural, processo criativo e acesso às Teatralidades Negras Brasileiras. A pesquisa recebeu Menção Honrosa de Melhor Dissertação no Prêmio UnB de Pós Graduação 2022. Atriz premiada pelo 23º Troféu Câmera Legislativa do DF durante o 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2018), Naiara recebeu Menção Honrosa de melhor atriz de curta metragem no Five Continents International Film Festival - Venezuela (2019), ambos pelo protagonismo no curta "Presos que Menstruam" de Alisson Sbrana. Já em 2020, recebeu 3 prêmios de teatro pela lei Aldir Blanc DF: "Duo Camboatá" (atriz, cantora e diretora) "A Empregada da Sufragista" (diretora e roteirista) e como atriz do Coletivo Enleio. Como cantora profissional, lançou o álbum autoral "Retalhos" (2013) e realizou turnês na Holanda (2012), Sérvia (2012 e 2013) e Austrália (2015). liraproducoesulturais@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8962331757585319>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9140-1181>

ⁱⁱ Gabriela Porfírio - Formada em Letras - Português/Latim; especialista em Língua Portuguesa e Mestre em Linguagens pela Universidade Federal Fluminense, onde também foi monitora de Língua Portuguesa. Já foi professora do Curso Pré-Vestibular Social do CEDERJ (Rio de Janeiro) durante cinco anos. Dá aulas de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira, Inglês e Redação para alunos do Ensino Fundamental II e Médio. Atualmente é professora do Ensino Fundamental II no município do Rio de Janeiro. gabilpc.pvs@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5210500523704114>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7308-8942>

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



Abre essa Porta pra Felicidade Entrar: corpo, canções, ancestralidades e afetos

Felícia de Castro Menezes ⁱ

Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Abre essa Porta pra Felicidade Entrar: corpo, canções, ancestralidades e afetos

Este artigo é um relato técnico e poético acerca da construção de uma velha mulher sábia chamada Coroa Santa, uma figura que encarna a dimensão da ancestralidade e funciona como mestra de cena, com funções de abertura e despedida, no espetáculo Rosário. Essa escrita se tece refletindo como os caminhos da voz e do afeto deram vida a ela, através do cruzamento de duas abordagens vocais, uma na pesquisa da arte da atuante, através de treinamentos diversos, em especial a Mimeses corpóreo vocal, e outra no universo das manifestações culturais brasileiras, suas festas, rituais e brincadeiras. Como percursos na pesquisa vocal, ancorada na imersão física, e o interesse pelo aprendizado de canções, e vivências em comunidades tradicionais, propiciaram a criação.

Palavras-chave: Ancestralidade. Memória. Brasilidades. Processo Criativo. Canções.

Abstract - Open this Door for Happiness to Enter: body, songs, ancestry and affections

This article is a technical and poetic report about the construction of a wise old woman called Coroa Santa, a figure who embodies the dimension of ancestry and works as the stage mistress in the show Rosário, with the opening and farewell functions. This writing is woven reflecting about how the paths of voice and affection gave life to her, through the crossing of two vocal approaches: one based on the artistic research of the author, through various trainings, in particular vocal corporeal mimesis, and the other based on the universe of Brazilian cultural popular manifestations, its parties, rituals and games. Reflects also about how the creation was propitiated by paths in vocal research, anchored in physical immersion, the interest in learning songs and experiences in traditional communities.

Keywords: Ancestry. Memory. Brasilities. Creative Process. Songs.

Resumen - Abre esta Puerta para que Entre la Alegría: cuerpo, cantos, ancestralidad y afectos

Este artículo es un relato técnico y poético acerca de la construcción de una sabia anciana llamada Coroa Santa, figura que encarna la dimensión de la ancestralidad y actúa como maestra de escena, con funciones de apertura y despedida, en el espectáculo Rosario. Este escrito se teje reflejando cómo los caminos de la voz y del afecto le dieron vida, a través del cruce de dos enfoques vocales, uno en la investigación del arte del artista, a través de varios entrenamientos, en particular mimesis vocal corpórea, y el otro en el universo de las manifestaciones culturales brasileñas, sus celebraciones, rituales y juegos. Como recursos en la investigación vocal anclados en la inmersión física, el interés por aprender cantos, y las vivencias en comunidades tradicionales, propiciaron la creación.

Palabras clave: Ancestralidad. Memoria. Brasilidades. Proceso Creativo. Canciones.

Eu vou contar a história de uma velha mulher sábia chamada Coroa Santa, e de como os caminhos da voz e do afeto deram vida a ela. Coroa Santa é uma das figuras que giram na roda do espetáculo Rosário.

Rosário é um espetáculo solo, concebido e atuado por mim, e que teve sua estreia no dia 20 de novembro de 2009. É uma obra que aborda a relação do ser humano com o sagrado e traduz no acontecimento cênico um ciclo de crueldade, criatividade, luta e reinvenção de si pela beleza e pela fé. É uma experiência cênica que revela, sob a perspectiva da mulher, do encontro de culturas diversas em novo território e da religiosidade como estratégia de resistência e sobrevivência numa realidade hostil, aspectos das formações identitárias brasileiras. A peça se inspira, especialmente, na ação simbólica da coroação de reis e rainhas negras, dos Congados Mineiros e em outras manifestações brasileiras. Na minha pesquisa de mestrado, intitulada *Ventos que Animam a Terra: Voz e Criação na Trajetória do Espetáculo Rosário*, concluída em 2012, através do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, e orientada pela Prof.^a Dr.^a Meran Muniz da Costa Vargens, refleti o processo de criação de Rosário. Meu olhar se voltou para o cruzamento, tendo meu corpo como ponto de encontro, de duas abordagens vocais como principais guias deste trajeto criativo: uma na pesquisa da arte da atuante e outra no mágico universo das manifestações populares, suas festas, rituais e brincadeiras. Nos dois percursos, há uma intencional atenção para a voz, através da escolha de aprofundamento na pesquisa vocal, ancorada na imersão física, e através do interesse pelo aprendizado de canções. Esta trajetória contempla aproximadamente dez anos, nos quais, o processo de criação do espetáculo está imbricado no meu percurso formativo. É a história de uma formação. É a história de uma criação. É a história da conquista de uma voz.

Nestes anos de pesquisas relacionadas à atuação, emocionava-me com frequência, no ato do canto, e começava a perceber que essa afetividade colaborava com a voz e a conectava ao corpo. Então, através do gosto pelo canto, encontrei o gosto pela pesquisa vocal. Encontrei a voz, inicialmente lugar de bloqueios e desafios, através do canto. Era como se fosse um retorno a alguma origem perdida. A mim mesma, ao meu teatro. Comecei a ter mais consciência de que meu corpo era o vértice para a encarnação desses trânsitos. Grotowski (2007, p. 160) que afirma que tudo está em “procurar o treinamento no qual o ‘corpo-memória’ possa estender-se por meio da voz”. As canções, no âmbito das manifestações culturais e, no momento em que passo a cantá-las tendo-as apreendido em seus contextos e significações,

são um maravilhoso meio de estender o *corpo memória*¹ e de criar, levando em consideração uma musculatura que foi anteriormente convocada em sua sensibilidade.

Figuras: conceito, procedimentos criativos e funções na cena

Uma das reflexões tecidas na escrita de *Ventos Que Animam a Terra* foi sobre a criação das figuras que compõem o espetáculo e que envolvem essas relações criativas com canções. As figuras Maria Pretinha, Romeira, Coroa Santa, e Cabocla, funcionam como eixos da trajetória de Rosário “contando” e orientando a “história”. Elas foram geradas a partir de procedimentos diversos, tendo em comum a relação com a prática vocal. Cada uma das figuras em questão tem uma canção, que de diferentes formas, inauguraram e definiram as linhas de ação física-vocal destas criaturas.

A figura Coroa Santa aparece na parte introdutória do espetáculo dançando um samba de roda e puxando palmas da plateia nesse ritmo. Sua função é uma *abertura de portas*, uma chegada, um anúncio da brincadeira e um convite a entrar junto comigo nesta dimensão-mítica da cena, passagem que é marcada quando ela entra na saia branca (figurino e elemento cênico que está estendido no chão) e metamorfoseia-se em Maria Pretinha, dando início à trajetória do espetáculo. Desde as primeiras sequências construídas em 2006, havia a ligação desta figura com a abertura, como uma narradora que mergulha na história e a encarna. Assim ela foi se configurando como uma mestra da cena.

Nas sociedades ancoradas na memória, na oralidade e na transmissão, a figura dos mestres e mestras é responsável pelo agenciamento da memória coletiva.

O mestre corporifica, assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume, por essa razão, a função do poeta que, através de seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora que irrompe para dignificar o presente, e conduzir a ação construtiva do futuro (Abib, 2005, p. 95).

¹ Os termos em itálico que aparecem a seguir se referem a reflexões utilizadas no âmbito desta pesquisa, citando expressões e práticas utilizadas nos universos das pesquisas cênicas da atuante, e nas vivências em manifestações culturais.

Eu passei a chamar de *figuras*, essa ideia de personagens arquetípicos como qualidade de seres que temos em nós. Utilizei esse termo, preferindo não utilizar a palavra personagem, porque este termo me remete a uma construção baseada no método de interpretação realista de Stanislavski, que consiste em um procedimento baseado em definir uma personalidade criando um perfil psicológico de modo intelectual, frequentemente partindo do trabalho com a leitura do texto. Escolhi a palavra figura, ancorada em outros processos parte dos procedimentos criativos de Rosário, percebendo que se tratam mais de arquétipos brasileiros (que podem ser lidos num sentido universal) que de indivíduos fechados em um perfil psicológico, porque não há uma história encerrada nessa figura, mas várias. Há uma abertura para a evocação das memórias de quem assiste a cena (que vê a avó, a tia e pessoas lendárias de seu passado), conforme inúmeros retornos de quem assistiu ao espetáculo Rosário. A definição de figura se fundamenta na concepção de *entremeio*, que, no Reisado de Congo² - e também em outras manifestações - são momentos dramáticos com *personagens* que entram e saem rapidamente, sendo *botados* e *tirados*. Como dizem os *brincadores*: “vou ‘butar’ o velho”, “vou ‘butar’ a doida”.

Em Rosário, as figuras da Maria Pretinha, Coroa Santa, Cabocla, Romeira, das entidades e do Boi foram criadas utilizando os procedimentos da voz ancorada na musculatura, da Dança Pessoal, da Mimese Corpórea, da palhaçaria³ e da Dança Butoh, recorrendo a estratégias de composição a partir de matrizes⁴ e canções, e, ainda, estando eu influenciada pelas vivências nas manifestações populares e pela coleção de imagens que compõem o imaginário do espetáculo. Vejo as figuras em Rosário, como borrões de pessoas. Esboços inacabados. Arremedos de arquétipos.

A Coroa Santa aparece também no fim do espetáculo com a função de despedida da brincadeira. Essa cena final desenrola-se como um diálogo com a coroa (objeto), baseado nas perguntas do poema *Quem aprisionou teu canto?* que escrevi alguns anos antes, e cujos versos, como veremos a seguir, trouxeram imagens-urgência e reuniram significados do espetáculo:

² Manifestação cultural encontrada em cidades do Ceará, como o Juazeiro do Norte.

³ Linhas de pesquisa do LUME Teatro. O LUME é um núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Fundado em 1985, o grupo se tornou uma referência mundial na pesquisa da arte do ator.

⁴ Uma matriz é entendida como o material inicial, principal e primordial; é como a fonte de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico. A matriz é a própria ação física/vocal, viva e orgânica, codificada que pode ser recriada no momento do Estado Cênico. Dessa forma, cada ator possui um conjunto de matrizes, que se torna seu vocabulário vivo de comunicação cênica – seu vocabulário expressivo (Ferracini, 2006, p. 94).

Quem são teus deuses?
Quantas flechas já tivestes na mão?
Há quanto tempo está aqui?
Quantos círculos fez?
Não sente saudade?
Teus pés ainda estão rachados?
Ainda dá para sentir o cheiro do teu suor misturado à seiva das folhas?
Seus olhos são transparentes?
Porquê está preso?
Quem te aprisionou?
Ainda guarda em ti todos os animais?
Onde estão teus filhos?
Consegue chorar sem dor?
Sorrir com as lágrimas da graça?
E o teu transe, a tua dança, quem roubou?
Não sente saudade?
És companheiro do fogo?
Sangra tuas mãos no tambor?
Sabe o que é sagrado?
Lembra teus rituais?
Conta pra mim
Quem te roubou?
Teus pés ainda estão rachados?
Teus pés ainda batem forte no chão?
Me ensina tua dança?
Deixa eu beber tua água?
Olha nos meus olhos?
São transparentes?
Ainda és puro?
Ainda és amigo da serpente?
Ainda sabe voar?
Me conta suas histórias?
Você lembra?
Quem roubou?
Quem aprisionou teu canto?
Quem matou seu povo?
Você lembra?
Ainda conheces o segredo?
Lembra o caminho?
Me leva com você?

Ao final deste diálogo, a figura Coroa Santa se dirige a uma mulher do público e coloca a coroa sobre ela, e diz “Todo mundo rei, rainha de sua própria história!”, e repete a frase para todas as pessoas mais duas vezes. Ela olha novamente para a mulher coroada e começa a cantar “Coroa santa Coroa santa / Coroa santa lá no céu, lá no mar / Ah! Coroa santa, abre essa porta pra felicidade entrar” e puxa novamente as palmas da plateia no ritmo do samba de roda. Depois de sambar e cantar junto com o público, ela para, vira de costas, e sai andando. Enquanto as pessoas continuam cantando, ela se afasta e ri, ri, ri...ri durante muito tempo, de costas para a plateia, próxima ao cenário-altar. A cena com todas estas perguntas enunciadas pelo poema é uma reflexão final. É um momento de cantar e bater palmas coletivamente para

que haja uma *descarga* dos ciclos sofridos e catarses vivenciados durante o trajeto do espetáculo. É um momento de celebrar junto.

A presença da coroa (objeto cênico) é como a presença de uma grande ancestral, encarnada naquele momento pela figura da Coroa Santa. Na criação de Rosário, descobro a dimensão da ancestralidade, atuando na busca de corporeidades que vinham à tona através de um mergulho profundo. Como revela Grotowski (apud Burnier, 2001, p. 159), “um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporeidade antiga à qual estamos religados por uma relação ancestral forte”. A minha busca se aticou nesse mistério. Na relação com aspectos invisíveis de nosso ser (*Ventos*), através de valores transmitidos por gerações por nossos antepassados, através da grande memória do mundo que nos habita, e através do ato de lembrar com o corpo (*Terra*). Nesse estimulante amalgamar-se de informações celulares e cósmicas, a ancestralidade tornou-se matéria trabalhável (*Ventos Que Animam a Terra*), e a sensação forte de religação com a ancestralidade vivenciada no Candomblé, no Congado, ou através de uma canção e uma luta de espada no Reisado de Congo, naturalmente produziram efeitos que geraram informações no corpo, tendo funcionado para descobrir “corporeidades antigas” (Grotowski, 1987), e provocar ainda uma atualização da memória que fecunda as pessoas que testemunham a cena. Como explica Leda Maria Martins (1997, p. 149), os Arturos acreditam que o Congado tem o sentido de compromisso sagrado com os ancestrais, com o “tronco véio” que veio da África através de escravos. Pela importância do culto aos antepassados, os seus fazeres são uma maneira de atualizar a memória, e, dessa maneira, há a presentificação de uma sabedoria que fecunda a comunidade. A transmissão reatualiza no momento presente a palavra ancestral. Os corpos reagem a esse legado. O que é realizado evoca as qualidades divinas da palavra na longínqua África e fertiliza o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades. Assim, através da vivência com as culturas, estabeleci, no processo criativo e apresentações do espetáculo, uma qualidade de contato com a ancestralidade baseada em uma memória histórica e cultural.

Da Conexão com a Ancestralidade à matriz da Coroa Santa

A figura da Coroa Santa foi criada a partir da imitação de uma fotografia de uma senhora cantando e sambando escolhida entre algumas imagens oferecidas para fazer o exercício da Mimesis Corpórea no curso *Criação e Coleta de Materiais*, em 2003 (ver imagem que segue)⁵. A atração por pessoas idosas que exerciam em sua vida o ofício de brincadoras fazia parte das convocações no trajeto criativo de Rosário, sobretudo com o interesse crescente pelas manifestações populares brasileiras e pela temática da formação das identidades brasileiras.



Imagem escolhida em 2003, no curso *Criação e Coleta de Materiais* que originou a figura Coroa Santa.

Por trás da escolha desta foto estava a atração por uma pessoa real e marcante nesse percurso, que inclusive, inicialmente deu seu nome à matriz. Me refiro a uma senhora que chamada Dona Noêmia (*in memoriam*). Iyá Ogãlá (nome de Dona Noêmia nas atribuições religiosas do candomblé do terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá⁶) era uma das mulheres mais velhas desta casa de axé, e suas funções eram dedicadas a Oxalá, o orixá que lhe regia. O imaginário da criação de Rosário foi no ano de 1997 povoado por diversas imagens desta negra anciã. Imagens dela dançando, imagens das visitas que fazia a ela em sua casa no bairro da Liberdade, em Salvador, levando-lhes as balas que adorava, a imagem do dia em que ela abriu e me mostrou a reservada casa de Oxalá, uma dentre as tantas casas fechadas reservadas aos orixás no terreiro do Ilê Axê Opô Afonjá, entre outras memórias. A sensação da presença extrema da cor branca, revelada por um raio de sol que varava o cheiroso cômodo é uma das

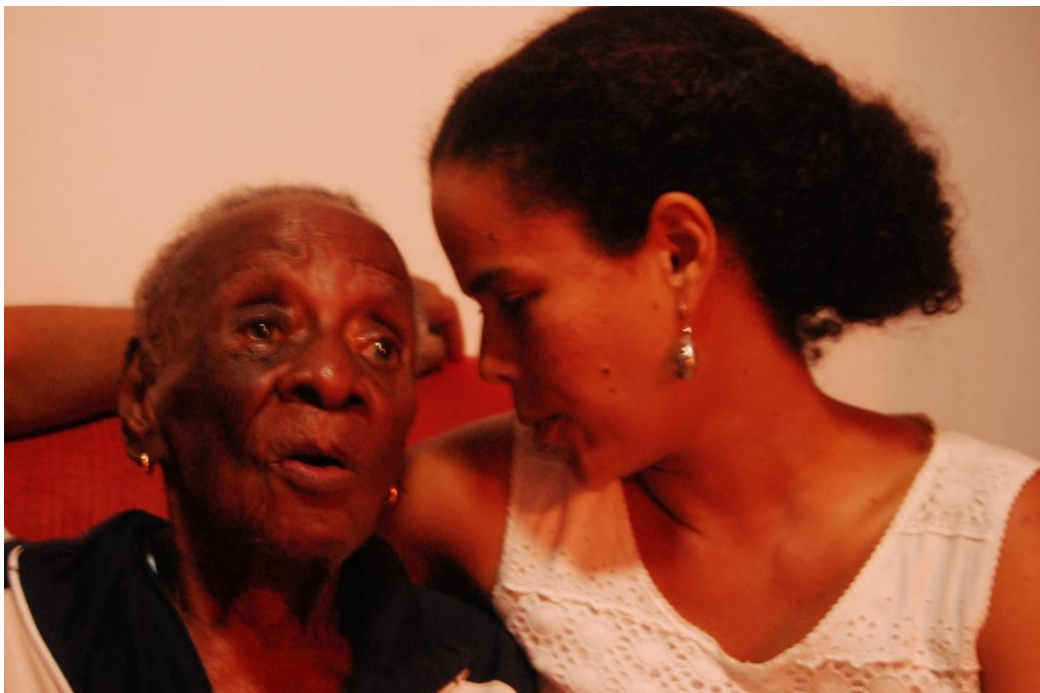
⁵ Curso oferecido pelo Lume Teatro em sua sede, em Campinas-SP, em 2003.

⁶ O Ilê Axé Opô Afonjá, fundado em 1910, está entre os três terreiros de candomblé mais antigos de Salvador, junto ao Gantois e à Casa Branca.

imagens mais afetivas desse trajeto criativo. Igualmente afetivo, o gestual realizado por Dona Noêmia no alvorecer da madrugada do ritual das Águas de Oxalá⁷, acompanhou o imaginário do espetáculo.

Ao clarear o dia ela se despedia como se abraçasse a todas as pessoas presentes, como se abraçasse aquela manhã abençoada. O gesto de saudação constituído pelo repetido movimento de seus braços abrindo-se e fechando-se em seu peito, tornou-se uma das ações-guia fundantes da figura Coroa Santa.

Com o passar dos anos e a evolução da figura, percebi que minha avó, Dona Almerinda, na fragilidade de seus últimos anos de vida, também compunha o imaginário da Coroa Santa. O espetáculo Rosário foi oficialmente dedicado a ela (em vida): “[fiz] A coroa santa; hoje me lembrei muito de minha vó... Aquela coisinha frágil, delicada. E isto trouxe, influenciou uma voz bem orgânica, talvez a mais (orgânica) de todas, esses tempos. (falei o texto e canção)”⁸. Na foto que se segue, uma imagem de minha avó cantando comigo:



Felícia de Castro cantando com a avó, Almerinda Rocha (in memoriam), 2009. Foto: Eduardo Ravi.

⁷ O ritual chamado de *Águas de Oxalá* era feito anualmente no Ilê Axé Opô Afonjá e consiste em uma série de preceitos rituais e em procissões realizadas antes do nascer do sol, onde as pessoas devotas carregam potes com água para o orixá.

⁸ Relato presente em um dos diários de trabalho que acompanharam o processo criativo, de 1999 à 2009.

A Mimeses Corpórea é uma das linhas de pesquisa do Lume Teatro e consiste na codificação de ações físicas e vocais do cotidiano, obtidas pela atuante através de sua observação e posterior imitação. É como “entrar na pessoa a nível muscular”, imitando-a e preenchendo-a com nossa própria energia e sensibilidade. Em um segundo momento, esta codificação é transposta para a cena. Fui inspirada por esse jeito de criar, tanto pela assimilação desses procedimentos no curso *Criação e Coleta de Materiais* e nos posteriores desenvolvimentos com o grupo Palhaços para Sempre⁹, quanto pela influência de pessoas reais na criação de Rosário.

A escolha do que será imitado parte de uma atração afetiva, e que se dá através de uma espécie de “dança da pessoa”, preenchida pelas imagens e afetos. Com a Coroa Santa, o primeiro passo, conduzido pela Raquel Scotti Hirson¹⁰, foi imitar a foto com toda precisão possível. Depois fizemos a *dilatação energética*¹¹ e num sinal dado pela condutora, retomamos, com a energia de trabalho construída, a imitação que antes estávamos fazendo “a frio”. Geralmente, a voz vem um pouco depois de se conscientizar da respiração ao sentir com intensidade as qualidades de energia da imitação no corpo. Há uma relação entre respiração, tensões musculares e microrrelaxamentos. A consciência da respiração única da matriz é nascedouro da voz dela. A imitação é uma coleção de impulsos e ações corpóreo-vocais em busca de uma organicidade cada vez maior.

A transformação da foto em figura, no âmbito do curso, ocorreu a partir de algumas dinâmicas, conforme registrei na época, a memória das instruções dadas:

⁹ O grupo Palhaços para Sempre foi criado em fevereiro do ano 2000, por Demian Reis, Felícia de Castro, Flavia Marco, João Lima e João Porto Dias. Em seus dez anos de trajetória o grupo criou os espetáculos *Ato de Clown* (Demian Reis e João Porto Dias) em 2000, *Bafo de Amor* (João Lima e Felícia de Castro) em 2001, *Jardim* (prêmio duplo de melhor atriz para Felícia de Castro e Flavia Marco Antonio no XII Festival Nordeste de Teatro de Guarimiranga-CE em 2005) em 2003, *Supertezo* (Demian Reis) em 2003, *Tataravó* (parceria de Demian Reis com ator Alexandre Luis Casali e o músico Celo Costa) em 2003, e *Lavando a alma* (Demian Reis e Felícia de Castro) em 2009. O grupo Palhaços para Sempre fez diversas parcerias com palhaços, palhaças e artistas em geral criando outros espetáculos e números em outros contextos. O grupo foi residente do Instituto Cultural Casa Via – Magia (BA), de 2002 a 2005, onde realizou um processo intensivo de treinamento na arte do atuante, e criou em Salvador, em 2008, juntamente com João Lima e Alexandre Casali, o primeiro curso técnico profissionalizante em palhaçaria da Bahia, em parceria com a Sitorne – estúdio de artes cênicas.

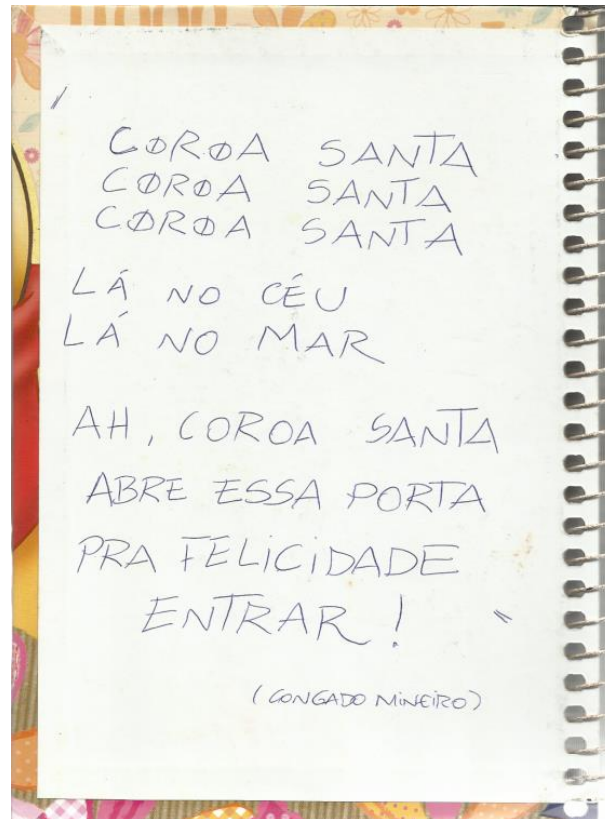
¹⁰ Atriz-pesquisadora integrante do Lume Teatro.

¹¹ Dinâmica de trabalho desenvolvida como eixo das pesquisas do Lume Teatro. Nas palavras de Carlos Simioni, ator-pesquisador e um dos fundadores do grupo: “Uma experiência de se colocar no limite, na beira de um colapso, onde começam as possibilidades virtuais do corpo, quando são empurradas para fora nossas sensações. o ator expurgando ao máximo através do corpo, suas energias, e explorando suas potencialidades” (Simoni, 1999, p. 109).

[Encontrar o] Motor da foto [micropontos, tensões musculares e impulsos ativos quando não há movimento externo; o que move a foto]; [Fazer] cada foto a 200%, maior que seu tamanho natural; descobrir quais tensões tem que colocar para amplificar a foto, tanto internamente quanto externamente. [...] com cuidado ir reduzindo até chegar no tamanho original (perceber o que muda na respiração, nas tensões...) 190, 180, 170... 100%; reduzir mais ainda, mas crescendo dentro [a energia e a tensão] para não perder; [Vai] chegando no motor da foto, 90, 80%... a foto ainda existe no espaço; dentro [a dilatação está a] 110, 120, 130 %... [Transformando a foto em figura] Se conscientizar de como é a respiração da foto. Lembrar da imagem. Das cores. O contexto. O que eu vi nela. Perceber se está ok, os apoios, tensões, pesos... Buscar: será que tem algum som que sai dessa respiração? uma voz articulada, um gramelô, palavras articuladas, será que ela quer dizer alguma coisa? como essa foto se locomove no espaço? ações que surgem desse caminhar; [Dinâmica] cada um já tem uma qualidade; brincar [dançar] dentro dessa qualidade; ações, voz, palavras articuladas... [Descobrimo e gravando a voz] caminho inverso; voltando pra foto, manter a voz; guarda a voz, deixa ela dentro; volta para original da foto; deixando sair pelo olhar... [Perceber onde a voz nasce, qual é o motor da voz] Sem voz. [Apenas] A intenção da voz, mas sem soltar. Cada um no seu tempo vai reduzir a foto no espaço. Deixando o *motor* dela. Dinâmicas durante (o treinamento) energético para potencializar a figura: explodir no espaço sem pensar; caminhando na base baixa, concentrar cada vez mais impulsos e sensações da foto no abdômen, no seu centro. Cada um vai descobrindo uma maneira de imprimir mais força no seu centro, de ir ampliando esses impulsos, dentro; carregando [no abdômen] tudo que foi construído até agora, a vibração de cada foto, os impulsos... [...] quando bater palma vai pra figura nº 1, a foto com tudo, com voz, caminhar, respiração... tentando tornar cada vez mais claro o motor dessa figura. [De foto à figura] as fotos começaram a virar figuras. Foram super fortes as explorações. Incrível que vai começando da respiração e vai vindo o ser, a voz, o andar e risada ... [...] A foto nº 1 foi virando uma figura linda, uma daquelas velhinhas, lindas, felizes e iluminadas que eu amo. [via criativa do afeto: vejo como uma soma de afeto (quando escolhe a foto) com o corpo, colocar o afeto no corpo]. Me veio na hora a memória da senhora de Oxalá lá do axé¹².

Anos depois deste curso, registrei na capa do diário de 2005/2006 uma canção de Congado que tinha descoberto recentemente e estava apaixonada: “Coroa santa Coroa santa Coroa santa Lá no céu Lá no mar Ah! Coroa santa! Abre essa porta pra felicidade entrar!”. Justamente a canção que preencheu a figura.

¹² Relato do diário de trabalho de 2003.



Canção na capa do diário de 2005.

A canção que moveu a velha: impulsos e consciência orgânica

A Coroa Santa tinha sido desenvolvida através da Mimesis da fotografia, porém não havia ainda conquistado uma *consciência orgânica* da figura, no sentido de um fluxo vivo de impulsos sendo corporificados. Foi experimentando cantar a referida canção com “Coroa Santa”, que a figura conquistou esta consciência. Durante anos me dediquei com o grupo Palhaços Para Sempre a uma aventura vocal e fui sendo seduzida pelos mistérios de desvendar a voz como algo palpável e criador. Fui colhendo tesouros de perceber cada voz em cada parte do corpo; como se move; onde se localiza; onde se origina; de perceber a voz enquanto ar, vibração, impulso, músculo, memória, e movimento; de perceber vozes que ativam imagens e imagens que ativam vozes; de encontrar a voz como ação física e a pesquisa vocal como detonadora de caminhos de criar. A pesquisa vocal pode evoluir como fonte de criação, porque memória e emoção estão na musculatura, e foquei de forma radical nessas dimensões. Através da dança dos espaços internos da musculatura, resultado da pesquisa vocal, o corpo

estava mais preparado e a voz estava sendo enraizada no corpo, pouco a pouco, através desse processo.

Através destes caminhos musculares internos, a canção fazia essa figura se mover, reforçava seu olhar e sua expressão. Dessa forma, cantar a canção movia a figura. A canção assentou a figura. A seguinte experiência de cantar sem o som da voz (intensificando ainda mais a presença e o formato das musculaturas que proporcionavam o canto) aprofundou a conquista expressiva da Coroa Santa. Havia já a descoberta da voz que me levava à dança, numa convocação diferente da musculatura. A convocação neste caso acontecia com as qualidades vibratórias específicas daquela figura. Focar no aspecto do trabalho em que, mesmo sem sair som, continuamos cantando e realizando ações vocais, levava a descobrir e perceber essa dimensão puramente muscular da voz. E ir fundo na dimensão muscular faz acessar emoções. O gestual do abraço de D. Noêmia com toda sua carga de imaginário afetivo, somado a esta dança da musculatura do cantar interno, provocou um efeito em termos de presença ancestral e possibilidades de movimento da figura: *[trabalhando] tentando resgatar 'D. Noêmia'; descoberta do abraço no silêncio cantado*¹³. Um ponto interessante que soma à criação da figura, é que a canção original é cantada por crianças, e esta qualidade vocal também influenciou e trouxe mais informações à criação desta velha mulher sábia. Como antigos brincadores e brincadoras que conheço, esta qualidade marcou a expressão da figura com uma malandragem infantil, um prazer e inocência que permite brincar, e um amor de quem transcendeu, porque perdeu tudo que tinha para perder. As sensações de cantar a canção, somadas às sensações desenvolvidas na figura inicial propiciou uma conquista natural, do que era ainda difícil na criação dela: a *organicidade* da voz.

Tendo essas aberturas sido desenvolvidas previamente, o que observo é um extremo aguçamento da sensibilidade. Acredito e percebo que é esse estado de aumentada acuidade sensorial que torna possível um movimento mais ou menos inverso, ou seja, fenômenos externos serem os responsáveis por provocar uma dinamização físico-emocional; e nesse ponto da trajetória, a totalidade psicofísica estava preparada para receber e articulada para transbordar expressivamente esse afeto ancestral. O afeto provocado no contato com a manifestação cultural (canções, danças, imaginários, convívios) é um dispositivo que atua junto a essa sensibilidade psicofísica exercitada anteriormente. Tudo que gera identificação - imaginário expresso através da textura ancestral/afetiva da voz, da letra da canção, da

¹³ Registro em diário de trabalho de 2009.

performance, das melodias, dos toques de instrumentos - geralmente tambores -, dos simbolismos - que funcionam, muitas vezes, como meios de comunicação com o sagrado - e, ainda, o profundo respeito por essas culturas, a lembrança do contato em si, do ambiente, das pessoas, da multiplicidade de experiências no próprio contexto da manifestação, enfim, todo um campo de vibrações indizíveis, é o que aciona, nesse percurso criativo, uma possibilidade de assimilação potente e criadora; é o que abre o coração para ressoar no corpo.

Um exemplo lindo destes percursos afetivos-criativos, são as dinâmicas com as danças brasileiras utilizadas para “entrar” em diferentes corporeidades, sobretudo das velhas. Dançando o samba de roda, tendo previamente dilatado o estado de presença, descobri mais qualidades no mover da figura Coroa Santa, numa abertura da perna, num tronco que “enverga para o lado”. O samba de roda trouxe essas qualidades - somada a um grande imaginário simbólico e carga ancestral - ao variar a intensidade, ritmo, e dinâmica dos passos. É a possibilidade de encontrar um fluxo de impulsos e corporeidades correspondentes ao corpo de uma pessoa velha, sem fingir ser uma velha.

Graziela Rodrigues (1997, p. 77) ao olhar para os corpos em movimento na pesquisa de campo de manifestações culturais brasileiras afirma que o impulso é a liberação de uma força acumulada que necessita sair de dentro do corpo. Jones (1967) (apud Martins, 1997, p. 122) sugere que os ímpetus físicos que propiciavam os cantos de trabalho na África ainda se encontravam presentes nas canções afro-americanas que surgiram na escravidão. Ou seja, os impulsos são transmitidos através dos tempos. Cantos antigos e mesmo cantos enraizados em cantos antigos, são dotados de sua totalidade, geram força, ativam, liberam impulsos, e produzem o *canto-corpo* ou *canto-impulso* (Grotowski, 1987). Acredito que mesmo não fazendo totalmente parte desde criança de agrupamentos engajados em reavivamentos de culturas e de memória, é possível, por tudo que foi refletido, pela convocação do sensível e da musculatura vocal, acessarmos esse poder do canto, que é o de acordar e provocar impulsos preciosos. E mover-encarnar figuras como a Coroa Santa. Por isto também estas figuras encantam tanto quando se apresentam.

Ou seja, há um contato com nossos impulsos, vibrações profundas, e acrescento, ainda, a relação com o ambiente; tudo isso “nos dança”, ou “nos canta”, as duas esferas, canto e dança, estão juntas. Esta foi uma descoberta importante que, creio, colaborou com esse encontro do canto que nos dança. O achado é que as canções estão repletas de possibilidades

de impulso e isso dá margem à uma vasta pesquisa, a uma série de possibilidades de caminhos criativos.

Diálogos e risos ancestrais: ações reais

Um grande desafio foi encontrar *organicidade* na fala, já no final do trajeto, ainda mais quando tentava improvisar. Sentia-me falsa com frequência. A lógica do pensamento verbal cortava os *estados internos* que demandavam outro tipo de atenção para mantê-los. Porém, quando experimentava a fala com textos memorizados, principalmente com textos que convivia durante o processo, obtinha um resultado mais orgânico, porque a figura já era forte em voz e corpo, e esses *estados* contaminavam a fala. Com a canção, acessei emoções enraizadas na musculatura e, através desse trabalho foi possível gravar esses *estados orgânicos*. O desafio é manter os *estados internos* e fazer a fala sair impregnada dessas qualidades.

A maior parte de experimentos com textos vieram na fase final, quando me reuni com Demian¹⁴ e Carolina¹⁵ para concluir a dramaturgia. Apesar de inicialmente imaginar o espetáculo apenas com cantos e sons vocais abstratos, no processo surgiu o desejo de trazer fragmentos de texto para a cena. Em um ensaio pedi para Demian fechar os olhos e li, com a qualidade vocal da Coroa Santa, alguns textos que selecionei e outros que escrevi. Ouvindo-me, Demian foi selecionando o que se ressoava na figura. Jamais imaginei colocar em cena o poema *Quem aprisionou teu canto?* muito menos sendo dito por uma das velhas, pois era uma fala muito pessoal e um material que mais fazia parte do rio subterrâneo da obra, mas foi o texto que ficou. Entretanto, a partir do trabalho com a canção, Demian foi conduzindo o dizer do poema, que é estruturado por perguntas, no sentido de encontrar o tempo da fala e o tempo do silêncio, da pergunta e do escutar a resposta. Retomando experimentos antigos em que improvisava sozinha, “rituais mágicos” de conversa com a bacia (“canastra de segredos”, “guardadora de mistérios”), Demian propôs a situação de um diálogo com uma coroa (até este momento representada pela bacia). Instauramos um diálogo sagrado, como se ela estivesse conversando com a sua ancestralidade. Para vencer as dificuldades e a sensação de estar muito “teatral”, focamos em sempre estar com a canção cantando dentro, mantendo a dinâmica emocional/muscular do canto da canção. Assim, com essas ações reduzidas, mas *dilatadas* e

¹⁴ Demian Reis, palhaço, ator e diretor, foi diretor do espetáculo Rosário.

¹⁵ Carolina Laranjeira, dançarina e pesquisadora, foi assistente de direção do espetáculo Rosário.

movendo internamente, era possível a ação de parar para escutar uma resposta daquela ancestral. As pausas eram preenchidas pela musculatura movimentada pela ação vocal do canto (cantado sem sair som) e esta atitude fornecia ritmo ao diálogo e *organicidade* à fala:

Demian me botou em relação com a coroa remetendo-me aos trabalhos que fiz dessa senhora conversando com a bacia. Chegamos numa atmosfera que liga-se com a atmosfera do final. O final é a coroação. Do sofrimento à transformação e afirmação. [...] [manter o] ritmo sempre com a canção interna, presença muscular, carga emocional, e a memória da canção e das matrizes que compõem a figura. [...] Enquanto está havendo silêncio, “ouvir a fala do silêncio”, “ouvir o silêncio da coroa”. É a resposta. (não resisti, emoção veio à tona, olhos cheios de lágrimas.) Via uma rainha. Uma coroa africana. Diáspora¹⁶.

Então, nesse dia, Demian sugeriu botarmos uma coroa em cena. Inicialmente resisti, porque para mim, bastava criar as imagens de coroa e coroação com a bacia, e com o gesto das mãos coroando a todas as pessoas. Era como vinha fazendo nos roteiros anteriores. Meus princípios eram usar ao máximo a saia e a bacia para se metamorfosear em diversas funções, a opção era pelo simples. Mas, embora tivesse receio de ser redundante ao colocar o objeto em cena, gostei da proposta porque a coroa sintetizava o significado que estava criando e trazia em sua rede simbólica os reis e as rainhas negras como encarnações das forças divinas daquela cena, confirmando o desenvolvimento final do espetáculo. Hoje agradeço imensamente e considero um presente o achado de coroar de verdade uma mulher da plateia. Não imaginava que teriam mulheres que levariam tão a sério e ficariam verdadeiramente felizes recebendo em suas cabeças a coroa. Vivenciando as apresentações, entendi que algo real acontece ali, entre mulheres, e esta conexão se dá através da qualidade vocal, do poema e da canção, e é consagrada pela coroação. Isto me deu mais força para acreditar na possibilidade de reinvenção que Rosário poderia provocar.

A cena da Coroa Santa se encerra com uma grande gargalhada desta anciã, como contei anteriormente. A matriz *Risadaria* é uma ação vocal criada a partir da imagem de uma cena do livro *Viva o Povo Brasileiro* (Ribeiro, 2007), em que a personagem Dadinha reúne todos na hora de sua morte e ri durante um longo tempo. Somei essa imagem a sonoridades vocais indígenas que improvisei ao longo dos anos. Como o riso é uma ação que demanda muito do músculo abdominal, e estou numa postura curvada e com a musculatura tensionada, dada a fisicidade da figura, esta ação vocal é um desafio, no qual tenho pesquisado para descobrir um *ponto orgânico e prazeroso*. Esta ação da risada produz, além das tensões musculares da figura,

¹⁶ Relato do diário de 2009.

um excesso de tensões, e para funcionar, exige um equilíbrio sutil e dinâmico com respiração e relaxamento.

Abre essa porta para a felicidade entrar

O desenvolvimento da Coroa Santa, nos anos de 2007, 2008 e 2009, resultou na assimilação das danças do samba de roda, da matriz “Palmas”, do surgimento das ações de coroar a plateia, e da ideia de cantar com as pessoas espectadoras. Era a figura revelando suas funções na cena. Funções de abençoar, celebrar, trazer leveza para uma cena cruel, e anunciar a grande transformação da menina violentada em Rainha no final.

Nas manifestações brasileiras os cantos são entoados com funções claras e precisas, podemos compreender os cantos como ações vocais. Os cantares são integrantes de um sistema de realização das festividades, se associam às imagens ancestrais, e assim “puxam” ações e liberam impulsos vocais, efeito revelado por Grotowski (2007). Percebo que quando integro essa convivência e, por identificação afetiva, integro-me nas regras e princípios simbólicos das brincadeiras, espontaneamente meu canto flui, imaginando (corpo dilatado liberando impulsos e reagindo), por exemplo, estar realizando a ação de guerrear ou no caso da Coroa Santa, de abençoar. O importante é a ação.

Diante de minha exposição a fatores que influenciam a enunciação dos cantos dos *brincadores* e *brincadoras* nas manifestações culturais como, por exemplo, o rio afetivo da memória que texturiza a voz e a *ação dilatada* que intensifica o canto, encontro características próximas, que se entrecem e tornam, no meu contexto de artista cênica, os cantares provocadores da criação e de *estados criativos*. Na diversidade do contato - através de pesquisas presenciais em regiões de manifestações brasileiras ou em acervos sonoros e audiovisuais, e no ato do cantar, tanto em sala de trabalho, quanto como *brincadora* em algumas festas -, o fato é que os cantos me movem. As canções tem algum efeito de *puxar para o alto*.

Dar passagem em mim à figura Coroa Santa, remonta um trajeto sensível, em um território-corpo que encruza atravessamentos vocais. São atravessamentos que vêm de dentro, pela imersão física e memória muscular, e de fora, sendo afetada por memórias ancestrais que carregadas pelas canções. Pela via do afeto, da conexão com a memória e de relações com a canção, este trajeto se faz ancorando a dimensão da ancestralidade, se abrindo para o universo das manifestações culturais brasileiras, suas festas, rituais e brincadeiras,

através de uma atitude de pesquisa da arte da atuação que me sensibiliza como artista para esta abertura e encarnação.

Referências

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Campinas, SP: UNICAMP/CMU; Salvador: EDUFBA, 2005.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Ceará: Ed. Fundo Nacional de Cultura, 1996.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: Da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...** relato de uma trajetória pessoal de pesquisa do Lume. São Paulo: Fapesp, 2006.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp IMESP, 2001.

GREINER, Christine. **Butô**: pensamento em evolução. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

GREINER, Christine. **O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi**. 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. Conferência em Bologna. **Revista do Lume**, Campinas, UNICAMP, n. 3, p. 12-22, jul. 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**). Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé**: uma atriz do Lume em pesquisa. São Paulo: Fapesp, 2006.

LIMA, Tatiana Motta **Les Mots Pratiqués**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos de 1959 e 1974. Rio de Janeiro: PPGT/UNIRIO, 2008.

LIMA, Tatiana Motta. **A Arte como Veículo**. **Revista do Lume**. Unicamp - Universidade Estadual de Campinas/LUME - Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais-COCEN- Unicamp. Campinas, n° 2, ago. 1999.

LIMA, Tatiana Motta. A noção de organicidade no percurso investigativo de Jerzy Grotowski. VI Colóquio Internacional de Etnocologia. *Anais...* Salvador: ABRACE, 2009.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SIMIONI, Carlos Roberto. A Arte de Ator. *Revista do Lume*, Campinas, UNICAMP, n. 1, p. 55-60, jul. outubro, 1998.

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

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48454>

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

ⁱ Felícia de Castro Menezes - Artista do corpo e das imagens. Palhaça feminista. Mestre em artes cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Criou o curso “O Riso Que Habita o Ventre da Terra”, e os espetáculos “Rosário” e “Tudo Que Você Precisa é Amor”. teatrodeterra@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0287960024902292>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2984-6200>

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



A voz em Kozana Lucca: uma possível virada ecológica

Paula Maria Aristides de Oliveira Molinariⁱ

Universidade Federal do Maranhão - UFMA, São Bernardo/MA, Brasil

María Josefina Azócar Fuentesⁱⁱ

Universidad de Chile, Santiago, Chileⁱⁱⁱ

Resumo - A voz em Kozana Lucca: uma possível virada ecológica

O objetivo geral que o presente texto persegue é o de apresentar Kozana Lucca para o teatro e para os estudos de voz, por meio de idéias selecionadas, dada a riqueza do seu universo conceitual. Como objetivo específico se pretende colocar em discussão conceitos que passamos a apreender de tal universo. Tomamos o Antropoceno como desafio que conclama artistas a repensarem a atualidade da criação, dos processos criativos e dos modos de pesquisa como ponto de partida para discorrermos sobre as implicações possíveis entre o que a concepção de voz em Kozana Lucca elucidada e a nossa prática artística nos leva considerar. Afirmamos que se trata de uma exigência de constante reconstrução e adaptação onde as encarnações vocais parecem nos habilitar a um outro tipo de relação entre as vozes-corpos.

Palavras-chave: Voz. Criação. Antropoceno. Pesquisa Artística. Performance.

Abstract - The voice in Kozana Lucca: a possible ecological turn

The goal pursued by this text is to introduce Kozana Lucca to theater and voice studies through selected ideas given the richness of her conceptual universe. As a specific aim, it is intended to discuss concepts that we have come to understand from such a universe. We take the Anthropocene as a challenge that calls artists to rethink the current creation, creative processes and research modes as a starting point to discuss the possible implications between what the conception of voice in Kozana Lucca elucidates and our artistic practice. We affirm that this is a demand for constant reconstruction and adaptation where vocal incarnations seem to enable us to have a different type of relationship among the body voices.

Keywords: Voice. Creation. Anthropocene. Artistic Research. Performance.

Resumen - La voz en Kozana Lucca: un posible giro ecológico

El objetivo general que persigue este texto es introducir a Kozana Lucca en los estudios de teatro y voz a través de ideas seleccionadas dada la riqueza de su universo conceptual. Como objetivo específico se pretende discutir conceptos que hemos llegado a comprender de tal universo. Tomamos el Antropoceno como un desafío que llama a los artistas a repensar la creación actual, los procesos creativos y los modos de investigación como punto de partida para discutir las posibles implicaciones entre lo que dilucida la concepción de la voz en Kozana Lucca y nuestra práctica artística. Afirmamos que eso implica una demanda de constante reconstrucción y adaptación donde las encarnaciones vocales parecen permitirnos tener un tipo diferente de relación entre los cuerpos-vozes.

Palabras clave: Voz. Creación. Antropoceno. Investigación Artística. Actuación.

Introdução

Há anos ecologistas, feministas, antropólogxs, filósofxs, biólogxs e artistas falam sobre a necessidade de revelar novas formas de existência, mais respeitosas, tanto com a vida humana quanto com as vidas não-humanas. Essa preocupação com a era do Antropoceno - e do Capitaloceno - tem provocado autores como Nicolas Bourriaud (2021)¹, a afirmar que a arte apresenta o espelho da destruição planetária e *pro-voca-nós* a pensar como devemos reagir a isso.

No início desse texto, colocamos o Antropoceno em evidência porque, segundo Bourriaud, “nos permite repensar hoje, o abismo que foi cavado com ritmos naturais”. Sublinhe-se que Bourriaud diz isso referindo-se ao controle do tempo dado pela “subordinação à máquina ou a uma plataforma computacional controlada por algoritmos” que nos coloca “entre a duração imemorial e a explosão, o geológico e o descartável” (p. 31). Talvez, o mais significativo sobre trazer a discussão do Antropoceno aqui é o fato de que, ainda segundo Bourriaud, “o ambiente em que evoluímos, agora deixa transparecer a dimensão temporal do espaço humano e um cenário natural moldado pelo mito da aceleração” (pp. 31-32).

A definição de Bourriaud (2021) nos ajuda a tomar uma posição frente ao uso do termo Antropoceno como aquele que inclui a discussão do Capitaloceno e que, por sua vez, em síntese, designa a era moldada pelo capital. Entenda-se que aqui entram em jogo as diferentes perspectivas do capital e do capitalismo. De qualquer modo, afirmamos que incluímos no Antropoceno a compreensão da influência do capital na constituição de uma era que engendra uma virada que conclama o ser humano a transformar condutas.

O Antropoceno evidencia a reflexão sobre o efeito de nossas condutas e reforça a dinâmica que solicita nosso engajamento e nossa responsabilidade em relação à manutenção da vida a longo prazo. Como membros da comunidade artística, somos levadas a um reposicionamento frente aos cânones do conhecimento, notadamente os do conhecimento ocidental, que precisam ser desafiados.

Por consequência, os estudos de voz são - também - desafiados a pensar sobre todos os tipos de vozes da natureza. Nos últimos anos, muitos pesquisadorxs têm partilhado as suas

¹ Publicado na coleção *Perspectives Critiques*, o título *Inclusions - Esthétique du Capitalocène* (2021).

experiências-conhecimento, ao tempo em que assumem a existência de uma voz pós-humanista, como por exemplo, os *Interdisciplinary Voice Studies*².

No escrutínio que tal desafio conclama, passamos a pensar sobre o que poderia ser uma voz ecologicamente situada. No universo das produções escritas sobre o tema, fora das lentes do conhecimento acadêmico, e até mesmo das publicações, há muito que as experiências da artista argentina Kozana Lucca nos estimulam. A primeira aproximação foi prática, no contato direto com a artista e sua produção e, na sequência, com sua produção escrita em *Glyfos - voces trazadas en la arena para transformar creativamente las crisis personales y ecológicas*. A profundidade da proposta de Kozana se nutre da crença e predileção por processos colaborativos e interdisciplinares e da prática vocal do *Roy Hart Theatre*, onde, nos anos 70, foi a única mulher sul-americana a integrar o grupo e a esculpir, colaborativamente, o que se denomina, atualmente, *Roy Hart Voice Work*. O *Roy Hart Voice Work* é uma abordagem que se assenta sobre os pressupostos sobre voz de Alfred Wolfsohn e que nutre a criação da comunidade artística do *Roy Hart Theatre*, da qual Kozana Lucca foi membro até sua morte, em 2010.

A trajetória de Kozana Lucca, suas ideias e relações entre voz humana e natureza, anima o presente texto que é fruto da trajetória de mulheres, artistas-pesquisadoras, que trabalham na confluência de quatro realidades acadêmicas distintas, duas realidades sul-americanas e duas realidades europeias, com pesquisas em desenvolvimento no Chile, no Brasil, em Portugal e na França. São pesquisas das quais emerge uma pergunta comum: como contribuimos como artistas-pesquisadoras no momento atual?

Ao sermos parte das armadilhas do Antropoceno, nos parece inevitável questionar o que é uma produção artística ecologicamente situada enquanto vivemos nosso percurso de artistas-pesquisadoras. Para isso, perseguimos a *Artistic Research*³, em Coessens, Crispin e Douglas (2019), alinhadas aos seus pressupostos e intenções, bem como uma possibilidade de pesquisa ecologicamente situada. Importa dizer que ao assumirmos essa posição, admitimos que o método de pesquisa que a *Artistic Research* conclama é, de fato, uma construção de novas possibilidades metodológicas.

² Sugerimos visitar a revista: <https://interdisciplinaryvoicestudies.wordpress.com>, especialmente, nos últimos números.

³ Utilizamos o termo em inglês para sublinhar que se trata da *Artistic Research* como tipo de pesquisa.

Com a contextualização presente nessa introdução, apontamos algumas das teorias que foram demandadas pela prática. É um fluxo natural que se dá ao optarmos pelo caminho estruturado pelos conceitos da *Artistic Research*. O que ocorre é que primeiro nos lançamos à prática para, depois, durante o caminho, sermos desafiadas a concatenar elementos que nos suportem. Importa dizer isso porque a busca da teoria disparada primeiro, e antes de tudo, pela prática, nos parece mais condizente com a exigência dada pela busca de uma pesquisa ecologicamente situada. Dizendo de outro modo, da prática para a teoria, é uma estratégia metodológica que nos coloca em outro nível de atenção, podendo abrir espaço para diferentes percepções, tão necessárias à virada artística e à virada ecológica. Vale ressaltar que, ainda que o caminho se dê da prática para a teoria, temos como ponto comum que esta última está na prática porque, uma vez que foi apreendida, está nos nossos corpos.

Como estrutura textual, vamos apresentar os conceitos, ideias e pensamentos de Kozana Lucca que, conseqüentemente, irão envolver os pensamentos de voz cunhados por Alfred Wolfsohn; na sequência apresentamos o registro de uma das experimentações que farão parte de um trabalho a ser apresentado no ano de 2023 e uma construção em andamento que deve ir à público em 2024; logo, para concluir, seguirão nossas considerações finais.

O objetivo geral que o presente texto persegue é: apresentar Kozana Lucca para o teatro e para os estudos de voz, por meio de ideias selecionadas, dada a riqueza do seu universo conceitual. Como objetivo específico, colocar em discussão conceitos que passamos a apreender de tal universo.

***Glissand'eau, Glyfos e Madame Chevelure* - Kozana Lucca**

São três, os livros publicados de Kozana Lucca: *Glissand'eau - écoute et voix sous l'eau* (2011 - *post mortem*); *Glyfos - voces trazadas en la arena para transformar creativamente las crisis personales y ecológicas* (2008) e *Madame Chevelure* (1987).

Madame Chevelure (1987) - Senhora Cabeleira - é um trabalho que definimos como livro-instalação artística por provocar uma experiência de contato com o sensível numa matriz feita em papel. A autora escreve e desenha ao tempo em que cria uma possibilidade de fazer com que nos interroguemos diante daquele aparente desprezioso jogo provocado pelo texto manuscrito, colagens, fotos, desenhos e experiências táteis. Hoje, buscando o livro para

comprar é possível ler a seguinte descrição veiculada em *livre-rare-book* (Lucca, 2023): “manuscrito impresso em papel marfim, amplamente ilustrado com fotos, desenhos a preto e a cores, marcador de página feito de uma madeixa de cabelo única, bolso mágico transparente, capa policromada impressa em letras douradas”, como tentativa de descrição. Como artistas, nos chama a atenção a riqueza de detalhes personalizados, cuidadosamente pensados para uma tiragem de 1800 exemplares, como por exemplo, o marcador de página feito de uma mecha de cabelo única. São 1800 mechas de cabelo reunidas para a constituição de um livro-instalação que vai se movendo, por décadas, de livraria a livraria, de mão em mão e que continua acessível, mesmo depois de 36 anos. A descrição no *website* de vendas informa que é exemplar único de uma edição especial, desenhado e criado por Kozana Lucca, membro do *Roy Hart Théâtre*. Os textos e ilustrações por ela escolhidos para *Madame Chevelure* despertam mil atenções sensíveis para todos os sutis fins de nós mesmos⁴. Citamos a produção da autora, mas -por ser um livro-instalação- convidamos xs leitores ao contato real com a obra. Esperamos que nossa descrição seja tomada como um convite. Outrossim, nos abstermos de descrições sobre esse título que em sua existência extrapola o mero exercício intelectual que visa a ordenação de conceitos.

⁴ Tradução nossa do original: *Anduze, Editions Arbres de Vie, 1987, in-4 br. (21 x 29), 150 p., tirage à 1800 exemplaires numérotés et signés, manuscrit imprimé sur papier ivoire, largement illustré de photos, dessins, en noir et en coul., signet d'une mèche unique de chevelure, poche transparente magique, jaquette polychrome avec lettres dorées, bon état. Livre échevelé, hors série, conçu et crée par Kozana Lucca, membre du Roy Hart Théâtre. Les textes et illustrations choisis par elle pour "Madame Chevelure" éveillent mille attentions sensibles à toutes les fines extrémités de nous même.* Disponível em <https://www.livre-rare-book.com/book/5472521/ORD-5612> - Acessado em 06 de maio de 2023.

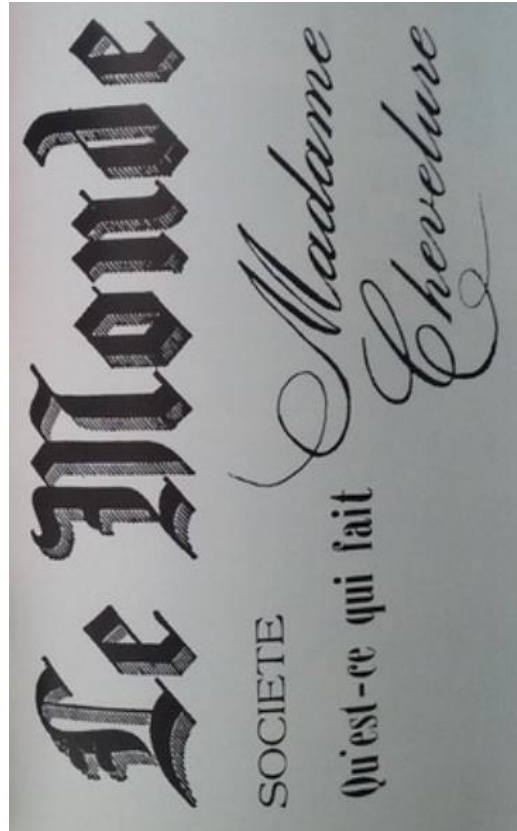


Figura 01 - Página do livro *Madame Chevelure* - Senhora Cabeleira - acervo pessoal

Glissand'eau - (2011 - post mortem) e *Glyfos - voces trazadas en la arena para transformar creativamente las crisis personales y ecológicas* (2008), continua com a proposta de livro-instalação mas, num segundo plano, já que o texto estruturado em discurso assume o primeiro plano em relação à busca de conexão com a percepção de quem lê.

Glyfos - voces trazadas en la arena para transformar creativamente las crisis personales y ecológicas (2008), em resenha publicada na Revista Querubim (2016), é definido pelas autoras como um trabalho que:

Logra despertar a atitude ecológica através da interação e integração das três ecologias: a humana, a social e a ambiental, uma vez que se experimenta, em todas as direções, a terra e o cosmos de uma perspectiva individual, a relação com o outro, desde as profundidades de cada ser e a percepção dos espaços, conectando-os e constitui-se, portanto, consulta indispensável aos estudiosos, da voz, das artes e do meio ambiente (Molinari; Almeida; Bezerra, 2016, p. 104).

A interdisciplinaridade é característica presente na concepção de trabalho da autora que, inferência nossa, deve estar assentada na contribuição e co-criação de workshops pensados e conduzidos por Kozana Lucca⁵ e sua irmã, Elena Lucca. As concepções de Elena Lucca se tornaram referência no campo dos estudos da interdisciplinaridade e, certamente, influenciam e demarcam a fluidez com que Kozana transita pelos estudos da voz, das artes e do meio ambiente.

Com especial clareza, Kozana Lucca cria o que denomina *Teatro de la Basura* que em língua portuguesa significa Teatro do Lixo, uma proposta ancorada numa cuidadosa série de ações rituais que a artista-autora generosamente escrutina em *Glyfos - voces trazadas en la arena para transformar creativamente las crisis personales y ecológicas* onde a voz é o elemento essencial, ao mesmo tempo unificador, inspirador e disparador de todas as demais ações. Na figura 2 é possível ler o trecho inicial que nos ajuda a ilustrar o cuidado de uma escrita que orienta e reflete cada passo da proposta.



Figura 02 - Página do livro *Glyfos - voces trazadas en la arena para transformar creativamente las crisis personales y ecológicas* - acervo pessoal

⁵ Elena Lucca, foi acadêmica do corpo permanente da Universidade Nacional de Rosario, Argentina.

No subtítulo *La voz es el Hilo Conductor - A Voz é o Fio Condutor* - Kozana Lucca (2008) nos diz: “a voz é o fio condutor que nos guia através dessa viagem dentro do nosso próprio ser, essa volta ao ventre, esse retorno ao útero materno, às origens⁶” e no subtítulo *Ritmos y Formas en la Arena - Ritmos e Formas na Areia* - há alguns versos em poesia⁷ que citamos para sublinhar a necessidade de compreender o conceito de voz que subjaz a tais definições e afirmações:

De la tierra a los pies,
de los pies a la voz,
de la voz al cuerpo,
del cuerpo a los pies,
en ritmos infinitos (Lucca, 2008, p. 74).

Kozana procura descrever a conexão estabelecida entre a voz e essa dimensão inominável que aparece descrita em tentativas constantes de relacionar voz e corpo, porém, como viagem que ora é de volta ao nosso próprio ser, ora é de volta ao ventre, ora é da terra aos pés e ora é da voz ao corpo, sublinhando um terreno movediço, uma indecisão sobre a real origem da voz mas, sempre afirmando uma premissa que não se define literalmente, nos textos e que, para nós, é relevante: Como situar a relação voz e corpo tomando a concepção de voz em Alfred Wolfsohn?

Nosso trabalho tem recebido forte influência da voz concebida por Alfred Wolfsohn, assim como influenciou o trabalho de Kozana Lucca. Estamos há anos numa trajetória de contato com os manuscritos do próprio Alfred Wolfsohn⁸ e a larga experiência que a prática nos outorga. No marco de dois estudos, um de doutorado e outro de pós-doutorado, passamos a afirmar que é necessário admitir a voz, em Alfred Wolfsohn, como anterior ao corpo, como energia vital que permite um devir a corpos possíveis, materializando o corpo antes mesmo do corpo vocalizar. O corpo físico, portanto, transforma-se na matéria visível da voz.

⁶ Do original em espanhol: *La voz es el hilo conductor que nos guía a través de ese viaje dentro de nuestro propio ser, ese volver al vientre, ese regreso al útero materno, a los orígenes* (tradução nossa, p. 66).

⁷ Para manter o jogo sonoro na leitura, citamos na língua original e indicamos: Da terra aos pés, dos pés à voz, da voz ao corpo, do corpo aos pés, em ritmos infinitos (tradução nossa, p. 74).

⁸ Os manuscritos de Alfred Wolfsohn que nos referimos são *Orpheus: oder der Weg zu einer Maske* (1920 - 19-) - *Orpheus*: ou a caminho para a máscara e *The Bridge* (1940 - 195-). Ambas são acessíveis, formalmente, *in loco*, no acervo do Centre Artistique International Roy Hart ou no Museu Judaico de Berlim. Pelo que se sabe ainda não são públicos por questões de direitos de autor.

Em *Glissand'eau*⁹ (2011) - a autora afirma e organiza, em ordem cronológica, o que constitui o que ela denomina serem suas raízes, influências e herança. Ela abre o capítulo usando, como epígrafe, um trecho de Alfred Wolfsohn escrito em *Orpheus ou o caminho para a máscara*: “para mim cantar sempre foi a forma mais primordial de satisfação artística [...] o verdadeiro cantor deve cantar de tal forma que não é mais ele quem canta mas, é a canção que canta fora dele” (Wolfsohn apud Lucca, 2011, p. 14).

Kozana ainda afirma: “o encontro com o Roy Hart Theatre, inspirado pela personalidade e o pensamento de Alfred Wolfsohn desencadeou em mim uma verdadeira pesquisa consciente do trabalho de voz e de escuta” (Lucca, 2011, p. 14).

Na voz escrita de Kozana Lucca, ela sintetiza o trabalho de Alfred Wolfsohn da seguinte forma:

Durante a I Guerra Mundial, ele viveu situações extremas em que percebeu que a voz humana possuía uma magnitude particular [...] segundo ele, o ser humano precisa redescobrir as energias do nascimento [...] convencido de que pelo som da voz todas as formas de arte poderiam ser amplificadas, enriquecidas, ele decidiu se dedicar à arte, especificamente, aos sons. [...] As sessões eram de pesquisas profundas da voz e do estado no qual a pessoa se encontrava no momento da aula. Tratava-se de partir da realidade que a pessoa podia expressar e de transformar, com a vibração dos sons emitidos, a atmosfera psíquica da pessoa, até o ponto em que ela encarna outra energia (Lucca, 2011, pp. 14-15).

Entendemos que ler esse trecho, sem estar ancoradx na prática vocal que está descrita, pode parecer exagerado, mas o fato é que Kozana Lucca apresenta, com extrema capacidade de síntese, a busca e a proposta de Alfred Wolfsohn. Dizer que a pessoa encarna outra energia é exatamente o que ocorre na prática. Já foi afirmado que é a voz que postura o corpo e propõe uma dinâmica interminável de vocalizações que serão denominadas vozes da voz (Molinari, 2013), tomadas como (re)apresentações. Estas, por sua vez, mostram com clareza a infinita capacidade, que é também humana, de adaptação ao ambiente.

Kozana Lucca afirma que *Glissand'eau* faz parte da linhagem dos trabalhos que visam transformar as catástrofes em arte de viver, como foi o caso de Charlotte Salomon, que criou uma obra pictórica autobiográfica inspirada pelo carisma e pela filosofia de Alfred Wolfsohn. É assim que ela apresenta Charlotte Salomon, como parte das influências, logo depois de

⁹ Nota de tradução: o título sugere duas dimensões importantes de significado. A primeira, um jogo dado pela sonoridade da palavra glissando no idioma materno da autora, o espanhol, e o idioma da escrita do trabalho, o francês. Nesse jogo sonoro a única diferença é a acentuação tônica que a escrita *Glissand'eau* impõe à última sílaba. Aliás, uma acentuação frequente na língua francesa. A segunda, é a presença da água para os trabalhos da autora. Assim, a tradução literal para a língua portuguesa seria *Glissand'água*, o que perde a dimensão sonora criada pela autora, por isso, não traduziremos o título no decorrer da escrita, como fizemos com *Glyfos*.

Alfred Wolfsohn e abrindo o caminho para Roy Hart, o ator, e o *Roy Hart Théâtre*, seu lugar de vida e aprendizado.

Ela nos conta que a comunidade *Roy Hart Théâtre* vivia num clube chamado *Abraxas*, em Londres, onde havia uma sauna e duchas. Estas últimas, foram o teatro de suas primeiras experimentações de sons com a água e que ela denomina *Concert intime pour public réduit* - Concerto íntimo para público reduzido. Ela diz que aquela atmosfera úmida fazia com que todos se ouvissem, como se todo corpo se tornasse uma orelha (Lucca, 2011 p. 17). Ela nos conta:

O *Roy Hart Théâtre* foi pra mim uma grande escola de escuta. [...] Roy Hart permitiu encontrar minha identidade feminina profunda. Ele foi uma das melhores imagens para a construção do meu *animus*. Ele me convidou a reconhecer e construir meu *animus*, meu masculino, para melhor revelar minha feminilidade [...] Com ascendentes num país de machistas e militares foi, para mim, uma descoberta fenomenal que um homem pudesse ser viril sem ser dominador [...] Aprender pelo encontro de todos os aspectos do ser, dos mais instintivos aos mais espirituais e a exprimir com a voz o que cada um deles nos traz. Aprender a encontrar as sombras e os monstros interiores e os reconhecer [...] Foi uma escola antirracismo, uma escola da tolerância¹⁰ (Lucca, 2011, pp. 18-19).

Notadamente, essa foi a experiência mais significativa, a que deu origem a uma busca que a levou a desenvolver a voz submergida em água salgada para recuperar seus movimentos corporais depois de um acidente. *Glissand'eau* é fruto da recuperação física, por meio da voz, de Kozana Lucca. Na primeira página do livro ela se diz sobrevivente graças a um *Glissand'eau*. Essa artista-pesquisadora, Kozana Lucca, desenvolveu um trabalho vocal que acontece dentro e embaixo d'água.

As demais influências que a autora cita são a Biodanza e o contato com Denis Brousse, quem a ensinou ser possível “abrir a boca e cantar sob a água, fazer sons, cantar, criar e falar” (Lucca, 2011, p. 25).

Glissand'eau - écoute et voix sous l'eau (2011 - *post mortem*) é uma proposta inédita e imprescindível para pensarmos outras práticas na era do Antropoceno.

Nesse caminho, um dos resultados das nossas pesquisas em andamento será um livro dedicado a pormenorizar a amplitude do que está posto no trabalho de Kozana Lucca e as

¹⁰ Do original em francês: *Le Roy Hart Théâtre a été pour moi une grande école de l'écoute. [...] Roy Hart m'a permis de trouver mon identité féminine profonde. Il a été pour moi une des meilleures images de construction de mon animus. Il m'a invitée à reconnaître et construire mon animus, mon masculin, pour mieux révéler ma féminité. [...] Avec mes ascendants dans un pays de machos et de militaires, c'était pour moi une découverte phénoménale qu'un homme puisse être viril sans être dominateur. [...] Apprendre par la rencontre avec tous les aspects de l'être, des plus instinctifs aux plus spirituels et à exprimer avec la voix ce que chacun d'eux amène. [...] Ce fut une école antiraciste, une école de la tolérance* (tradução nossa, pp. 18-19).

demandas de nosso tempo. Nas nossas práticas artísticas individuais e conjuntas, somos atravessadas por princípios postos por esse trabalho. Aqui escolhemos selecionar pensamentos e ideias que nos levaram a aprofundar o entendimento frente ao que esse estudo de voz tem a nos brindar.

In(com) de paso e Concerto para voz solo

Em (res)sonância com a linha de trabalho de Kozana, é possível pensarmos o processo criativo *In(com) de paso*, que foi disparador para as constatações que as autoras apresentaram no tópico anterior como também, apresentar a concepção de *Concerto para voz solo*.

Como pode ser escutado no link <https://on.soundcloud.com/DCSrV>, uma parte do processo tem a ver com o canto tomado, de início, desde a perspectiva de Wolfsohn, e que surge a partir da afetação da voz-vento, voz-rocha e voz-mar, na voz humana. É a partir do encontro com essas vozes-corpos, na beira do abismo da rocha à beira do mar, que a experiência começa a transformar uma das pesquisadoras, deixando-a disponível para a criação com, aí, no *in-between* com os outros corpos e não a criação a partir de¹¹.

Entendemos a possibilidade de criar-com como uma superação do antropocentrismo, que aparece evidente na criação a partir de. Esclarecemos que o criar-com considera compreender a experiência humana fazendo parte de, fraturando a clássica dicotomia homem-natureza. Assim, entra o jogo na improvisação compartilhada, como dramaturgia de vozes, onde as energias que circulam entre as vozes-corpos afetam o seu fazer-estar, e acabam compondo uma paisagem sonora partilhada.

¹¹ O processo criativo *In(com) de paso* faz parte do trabalho de doutorado desenvolvido por uma das autoras, financiado pela *Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo* (ANID), Chile.



Figura 03 - Fotografia do processo de investigação artística *In(com) de paso* (2021) (Registro pessoal)



Figura 04 - Fotografia do processo de investigação artística *In(com) de paso* (2021) (Registro pessoal)

As imagens mostram a relação da voz-corpo humana com as outras vozes-corpos em diferentes momentos. A investigadora-performer trabalha à beira da rocha, no intuito de testar a instabilidade que tem a ver com não ter o controle total do encontro.

Entendemos esta prática como um intuito de recuperação dos modos de existência ancestrais, como vocalidade contemporânea ocidental que compreende a necessidade de se desapegar das suas práticas anteriores para se vincular com um território de uma forma outra.

Não pretendemos tecer uma descrição do áudio porque gostaríamos de preservar o contato com a escuta em relação ao que o texto já provoca. O áudio que indicamos é parte essencial do texto, é um texto artístico que não deve ser tomado como mera ilustração.

Um outro trabalho artístico que se desenvolve sob as premissas dessa aproximação entre as vozes-corpos é o *Concerto para voz solo*. Nele provocamos compositores a criar para voz solo explorando as vozes da voz que são oportunizadas pela abordagem vocal que apresentamos. Recebemos duas composições de Sérgio Leal, um estudioso da relação entre a música, a ecologia acústica e as demais áreas do conhecimento e criador do conceito de música sintrópica “esse processo, estético-ecológico, de busca pelo equilíbrio entre o discurso musical e os elementos provenientes de paisagens sonoras, voltados para a construção em amálgama de um discurso híbrido” (Leal, 2023, pp. 381).

Sergio Leal compôs *Devaneios em um fim de tarde com pôr do sol violeta* (2022) e *Prestes a amanhecer* (2023), dedicando-as a Roy Hart Voice Teacher brasileira, Paula Molinari. Na primeira, o compositor explora as vozes da voz com texto e cena e, na segunda, ele se inspira na possível capacidade da vocalidade disparar, no ouvinte, a percepção de significados que não estão postos pela letra. O compositor, neste caso, teve o cuidado de conhecer a performer, o projeto e se envolver com a proposta para, posteriormente, estabelecer um ponto de partida para a criação que integra a ideia central. Assim, a pesquisadora-performer trabalha as sonoridades a partir da abordagem vocal posta pela linhagem que começa com Alfred Wolfsohn e chega até Kozana Lucca e ela própria, passando por encarnações de vozes que são sugeridas pelo compositor na partitura musical. Em mensagem à artista-performer, o compositor revela a busca de romper com a linguagem e o canto erudito tradicional.

Devaneios em um fim de tarde de outono com pôr do sol violeta

Sergio Leal

A cantora inicia a música fora do palco;
palco escuro

O som deve nascer/brotar do silêncio e retornar a ele

as vogais sugeridas para as seções de canto
sem palavras podem ser trocadas por outras
vogais, desde que o caráter da obra não seja
prejudicado

transformação gradual do bocca chiusa em
vogais e, também, da transição entre as vogais

Voz feminina solo

♩=70
bocca chiusa

♩=63
poco rit.

♩=50
tacet
(andamento suspenso)

Figura 05 - Trecho do início de *Devaneios em um fim de tarde com pôr do sol violeta* - do compositor Sergio Leal dedicado à performer-artista co-autora deste trabalho

É um trabalho em desenvolvimento que citamos como expressão do compromisso em entregar resultados artísticos que conectem os ouvintes com o que essa voz de muitas possibilidades brinda.

Concerto para voz solo é uma tentativa de reabrir as possibilidades estéticas que o trabalho vocal inaugurado por Alfred Wolfsohn provoca.

----- 1' ----- 1' -----

pppp (no limiar do audível) *bocca chiusa*

fff *fff'ch* *mf*

lábios mantidos imóveis na posição de [f] mudança sutil para o [i]

NOTAS PARA OS COMPASSOS 1-3

1) convite (pela música) para o público ouvir os sons sutis, as "nuances do silêncio"

2) respirar somente se estritamente necessário

3) nos compassos 1 e 2, inspirar em [f], de forma a manter um *continuum* entre expiração e inspiração

$\text{♩} = 75$

p **6** **6** **6** **mf**

i ui ui ui ui ui i ui ui ui ui ui i ui ui ui ui ui *ó*

[ui] sem clareza na ditação, quase murmurado

p **6** **6** **6** **mf**

i ui ui ui ui ui i ui ui ui ui ui i ui ui ui ui ui *ó*

Figura 06 - Trecho do início de *Prestes a amanhecer* do compositor Sergio Leal dedicado à performer-artista co-autora deste trabalho

Face ao exposto, esperamos gerar empatia e abrir espaço para discussão com os pares, com a área e com a prática interdisciplinar que precisa ser alimentada, dada a abrangência da matriz teórica.

Considerações finais

Falar de uma voz que é anterior ao corpo é uma constatação que deve ser escrutinada em trabalhos decorrentes. Como artistas-pesquisadoras temos a esperança de encontrar mais respostas, a essa e outras questões, ao observarmos os impactos que os dois processos artísticos em construção terão em relação ao seu público.

É uma constante reconstrução, é uma constante adaptação que nos é exigida, onde as encarnações vocais parecem nos habilitar a um outro tipo de relação.

Como professoras universitárias, artistas-pesquisadoras, também vislumbramos que o caminho dado pela *Artistic Research*, que mencionamos no início, segue abrindo possibilidades

de uma resistência artística ancorada na pesquisa. Tema que precisa ser escrutinado em outras publicações.

Kozana Lucca (2011, p. 15) deixa um questionamento aberto e que foi provocado por Paula Molinari em interações que tiveram: serão apenas as catástrofes que transformam verdadeiramente?

Parece que o Antropoceno pode ser tomado como uma catástrofe em que dá nome a uma era geológica que conclama uma escuta humana para o grito dos não humanos desse meio ambiente que nos é comum. Todos temos voz, a voz que é anterior aos corpos e que canta nas frequências audíveis e inaudíveis da escuta humana.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Inclusions: esthétique du capitalocène**. Paris: PUF, 2021.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. **The Artistic Turn: a manifesto**. Leuven: Leuven University Press, 2009.

LEAL, Sergio. **Devaneios em um fim de tarde com pôr do sol violeta**. Voz solo. São Paulo: Do autor, 2022. 1 partitura.

LEAL, Sergio. **Diálogos com o Silêncio na Contemporaneidade: excesso de ruído, educação sonora e música**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista - UNESP, s/d. Tese (Doutorado em Música).

LEAL, Sergio. **Prestes a amanhecer**. Voz solo. São Paulo: Do autor, 2023. 1 partitura.

LUCCA Kozana: **Madame Chevelure**. In: **Livre Rare Book**. [S. l.], 4 maio 2023. Disponível em: <https://www.livre-rare-book.com/book/15106199/QWA-9146> - Acesso em: 4 maio 2023.

LUCCA, Kozana. **Glissand'eau: écoute et voix sous l'eau**. France: Le Souffle D'or, 2011.

LUCCA, Kozana. **Glyfos - voces trazadas en la arena para transformar creativamente las crisis personales y ecológicas**. Argentina. France: Brujas, Arbres de Vie, 2008.

LUCCA, Kozana. **Madame Chevelure**. France: Arbres de Vie, 1987.

MOLINARI, Paula Maria Aristides de Oliveira. **Alfred Wolfsohn na obra de Charlotte Salomon: uma cartografia que emerge da voz**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, 2014. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4600> .

MOLINARI, Paula Maria Aristides de Oliveira; ALMEIDA, Pamela Cristiada de; BEZERRA, Thaís. Resenha - LUCCA, K. Glyfos: voces trazadas en la arena para transformar creativamente las crisis personales y ecológicas. Córdoba, AR: Editorial Brujas, 2002. 150 p. Revista Querubim. Rio de Janeiro: 2016. 04 (30), pp. 103-106. Disponível em: <https://silo.tips/download/revista-querubim-revista-eletronica-de-trabalhos-cientificos-nas-areas-de-letras-2> - Acesso em: 6, maio, 2023.

Artigo recebido em 06/05/2023 e aprovado em 01/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48496>

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

ⁱ Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari - Pós-doutora em Música junto ao Programa de Pós-Graduação em Música - IA/UNESP (2020), sob supervisão da Prof. Dra. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. Doutora em Comunicação e Semiótica PUC/SP (2010 - 2013) Linha: Signo e Significação nas Mídias/Cultura e Ambientes Midiáticos com a tese intitulada Alfred Wolfsohn na obra de Charlotte Salomon: uma cartografia que emerge da voz, Mestre em Fonoaudiologia PUC/SP (2004), Especialista em Práticas Instrumentais Terapêuticas e Graduada em Música - Bacharelado em Canto pela Faculdade de Música Carlos Gomes. Roy Hart Voice Teacher - titulação obtida junto ao Centre Artistique International Roy Hart - França. Atualmente é professora do Curso de Licenciatura em Linguagens e Códigos/Música da UFMA - Universidade Federal do Maranhão, líder do grupo de pesquisa Todos os Sons (CNPQ), coordenadora do Laboratório Ateliê de Pesquisa Artística (UFMA) e colabora como docente convidada no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP/SP nos cursos de Mestrado e Doutorado. paula.molinari@ufma.br.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8819531754274233>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6364-0521>

ⁱⁱ María Josefina Azócar Fuentes - Fonoaudióloga, MFA en Educación Emocional, PhD(c) en Artes Performativas, Universidade de Lisboa. Académica, Departamento de Fonoaudiología, Facultad de Medicina, Universidad de Chile. Becaria, Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID). Investigadora-criadora em “Cair de Costas no ar”, “Agitaciones Comunes” e “Laboratorio de Voces Diversas”. jazocar@uchile.cl.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4253763325238463>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3223-5053>

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



O poder dos sons e das palavras na formação do/a artista da cena

Claudia Mele ⁱ

Faculdade CAL de Artes Cênicas - CAL, Rio de Janeiro/RJ, Brasil ⁱⁱ

Resumo - O poder dos sons e das palavras na formação do/a artista da cena

A vocalização de palavras, sons e mantras pode auxiliar na exploração das múltiplas vibrações do corpo, permitindo a ampliação de estados de consciência. Partindo destes pressupostos, o artigo propõe uma investigação sobre o poder da produção de sons na constituição e transformação do corpo e dos estados de consciência e na compreensão de que somos seres multidimensionais. Esta pesquisa parte da percepção, em sala de aula, em cursos de formação em teatro, como estas práticas podem contribuir na criação artística e na transformação de si.

Palavras-chave: Som. Palavra. Chakras. Consciência. Artista da cena.

Abstract - The power of sounds and words in the formation of the scene artist

The vocalization of words, sounds and mantras can help in exploring the multiple vibrations of the body, allowing the expansion of states of consciousness. Based on these assumptions, the article proposes an investigation into the power of sound production in the constitution and transformation of the body and states of consciousness and in the understanding that we are multidimensional beings. This research starts from the perception, in the classroom, in theater training courses, how these practices can contribute to artistic creation and self-transformation.

Keywords: Sound. Word. Chakras. Conscience. Scene artist.

Resumen - El poder de los sonidos y las palabras en la formación del artista escénico

La vocalización de palabras, sonidos y mantras puede ayudar en la exploración de las múltiples vibraciones del cuerpo, permitiendo la expansión de estados de conciencia. A partir de estos supuestos, el artículo propone una investigación sobre el poder de la producción sonora en la constitución y transformación del cuerpo y de los estados de conciencia y en la comprensión de que somos seres multidimensionales. Esta investigación parte de la percepción, en el aula, en cursos de formación teatral, cómo estas prácticas pueden contribuir a la creación artística y la autotransformación.

Palabras clave: Sonido. Palabra. Chakras. Conciencia. Artista de escena.

Introdução

Partindo da perspectiva de teorias milenares, como a hindu e a xintoísta, que entendem que somos múltiplos corpos vibrando em diferentes frequências, proponho, neste artigo, expor alguns conceitos apresentados por estas culturas para pensar no poder da palavra e da vibração do som na constituição e transformação do corpo e dos estados de consciência. As pesquisas aqui apresentadas foram elaboradas durante meu doutoramento cujo enfoque foi desenvolver práticas vocais e corporais para o artista da cena, a partir do estudo do sistema de chakras. Foi levado em consideração a investigação dos diferentes estados de consciência que desenvolvemos em cena e na vida, e como cada estado de consciência permite o acesso a determinadas dimensões do ser, desde à sensação de aterramento, de estado de presença no aqui e agora (chakra básico), até percepções internas profundas (chakra frontal e coronário)¹.

Segundo a teoria hindu do sistema de chakras, contida na filosofia do Yoga, nossos múltiplos corpos são denominados de corpos sutis e são níveis de consciência, em diferentes frequências vibratórias, que se comunicam através de centros energéticos distribuídos ao longo do eixo central do corpo: os sete chakras principais. Estes centros energéticos são responsáveis pela recepção, assimilação e transmissão de energia vital entre os corpos sutis e o ambiente.

Na prática pedagógica que desenvolvo em cursos de graduação em Teatro², em faculdades do Rio de Janeiro, proponho que a cada aula seja colocado o foco em uma das dimensões de consciência relacionadas aos sete chakras. Ao realizar práticas corporais e vocais voltadas para cada uma destas dimensões, o/a discente tem a oportunidade de perceber no corpo, nas suas sensações, emoções, pensamentos e intuição, cada um destes níveis vibratórios. Apesar de focar principalmente em práticas corporais, pois esta é minha especialidade, percebo como as práticas vocais têm feito uma diferença neste processo. Tenho observado como a vocalização de palavras e mantras assim como a audição de músicas e sons

¹ O estudo do sistema de chakras para esta pesquisa foi baseado em vasta bibliografia. Coloco como referência, para este artigo, Judith (2010) e Brennan (2006, 2018).

² Sou pesquisadora, professora e atriz, atuando também como diretora, dramaturga e preparadora corporal. Doutora (2021) e Mestre (2013) em Artes Cênicas pela UNIRIO, com o estudo direcionado para os estados de presença e o corpo multidimensional do artista da cena. Professora da Faculdade CAL de Artes Cênicas, da Faculdade Cesgranrio de Teatro e na Universidade Santa Úrsula, sou professora dos cursos de Arquitetura e Psicologia em disciplinas com enfoque na expressão vocal, na corporalidade e na criatividade.

produzidos em determinadas frequências vibratórias, podem auxiliar na exploração dos múltiplos ritmos/vibrações do corpo.

Na primeira parte do artigo disserto sobre o poder dos sons, dos mantras e das orações, para em seguida apresentar algumas práticas que desenvolvo em sala de aula. Os sons, as palavras, os mantras são pensados aqui como fomentadores destas variadas dimensões de consciência, possibilitando experiências singulares como a que descrevo no final do artigo.

Sons, mantras, orações e o espírito da palavra

A ideia de que as palavras possuem energia, poder ou força é muito antiga nas tradições culturais orientais e ocidentais, e aparece associada a ritos religiosos praticados na invocação de bênçãos, prosperidade para a terra e na relação do homem com o divino. Na tradição xintoísta, por exemplo, *Kami* é a centelha original da vida. *Ka* significa fogo, espiritualização, divino, masculino e *mi* significa água, materialização, feminino. E, nesta tradição, *Kototama* é referenciado como o “espírito da palavra”, a força vital criativa do Universo composta dos sons-mãe e dos sons-pai, feminino e masculino, matéria e espírito. Os sons-mãe, dimensões originais que precedem tanto a vibração quanto os sons audíveis, são as cinco vogais A, E, I, O e U, e os sons-pai, que geram a polaridade e a vibração, são as oito consoantes Hi, Ni, Si, Ri, Ti, Yi, Ky e Mi (Guedes Terror, 2008). Para a cultura hindu, as vogais são consideradas representantes do espírito, enquanto as consoantes denotam a substância mais sólida da matéria (Judith, 2020). Independente da interpretação de cada cultura, todas compreendem que quando esses sons se combinam, criam a energia universal, que no xintoísmo é *Ki*, na tradição chinesa é conhecido como *chi*, na hindu é OM e na cristã, Amém. Esta energia universal é a vibração que se manifesta continuamente no mundo material, harmonizando tudo o que é visível e invisível. Dessa forma, essas tradições ensinam que o divino está presente em todas as coisas - nas formas de vida, nas formas inanimadas, nos ancestrais e nas forças cósmicas - e que a palavra, o som e a intenção são a vibração que faz mover o Universo. Na tradição judaico-cristã encontramos referência a esta ideia no trecho bíblico (João, I, 1-3):

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava em Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio em Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e nada do que foi feito, foi feito sem ele (João apud Guedes Terror, 2008, p.32).

As tradições mencionadas entendem que a força da palavra exerce grande influência no mundo pelo fato de os sons e as letras das palavras emitirem vibrações que contribuem, de forma decisiva, para a harmonia ou a desarmonia do universo. Portanto, a emissão de um *kototama* harmonioso, bom e belo (conceitos básicos do Xintoísmo), depende essencialmente da alma de quem o transmite; quanto mais próximo o pensamento estiver do Bem, maior será a força positiva de transformação que esta palavra exercerá no ambiente e nas pessoas que a receberem. Dessa forma, o mundo do bem ou do mal, da alegria ou da tristeza, do harmônico e não harmônico depende do *kototama* proferido pelo ser humano (Guedes Terror, 2008).

Para as comunidades indígenas Kaiowá, do Brasil, tanto o bem como o mal se originam na palavra *ñee*. Eles entendem que o poder das palavras pode gerar males ou bênçãos e que as rezas vêm como forças para apaziguar as palavras geradoras dos infortúnios. A força da palavra, também, já está presente desde o momento em que a mãe escolhe o nome da sua criança. O nome divino da pessoa é a sua alma (Chamorro, 2017).

Para os Xintoístas, como dito anteriormente, a força vertical, masculina, e a força horizontal feminina, juntas, formam a força universal, que faz vibrar o todo. Para os Kaiowá, a palavra é a que une as partes vertical e horizontal da cruz, a que mantém as pessoas em pé, na posição vertical. Quando a pessoa morre, sua cruz deixa de existir e, desta forma, perde a sua voz, silêncio.

As pesquisas do fotógrafo japonês Masaru Emoto, iniciadas em 1994 e apresentadas em seu livro *As Mensagens da Água* (2005), podem demonstrar o poder das palavras³. Emoto documentou visualmente as mudanças moleculares na água por meio de suas técnicas fotográficas e congelando gotas de água. Examinou-as sob um microscópio de campo escuro dotado de recursos fotográficos. Seu trabalho apresenta a diversidade da estrutura molecular da água e do efeito do ambiente sobre a sua respectiva estrutura molecular.

O trabalho do fotógrafo sugere que as energias vibracionais humanas, pensamentos, palavras, ideias e músicas, afetam a estrutura molecular da água. A mesma água que preenche

³ Apesar de alguns cientistas criticarem Emoto por controles experimentais insuficientes e por não compartilhar detalhes de sua abordagem com a comunidade científica, escolhi apresentá-lo pela beleza de seu trabalho e dos conceitos apresentados. O trabalho de Emoto me remeteu às pesquisas do físico e músico Ernest Chladni, que no início do séc. XIX apresentou um experimento em que demonstrava que a emissão de vibração em placas de metal, com punhados de areia em sua superfície, produzia imagens de mandalas e sons que variavam de acordo com a espessura, tamanho e simetria das placas. Este trabalho foi fundamental para o estudo da acústica.

setenta por cento de um corpo humano e cobre a mesma proporção do nosso planeta. Emoto descobriu muitas diferenças fascinantes nas estruturas cristalinas da água de muitas fontes ao redor do planeta. A nascente de água pura que jorra da montanha mostra maravilhosos desenhos geométricos em seus padrões cristalinos. Águas poluídas e tóxicas das áreas industriais e povoadas, águas estagnadas das tubulações e represadas em armazenamentos mostram estruturas cristalinas definitivamente distorcidas e formadas aleatoriamente.

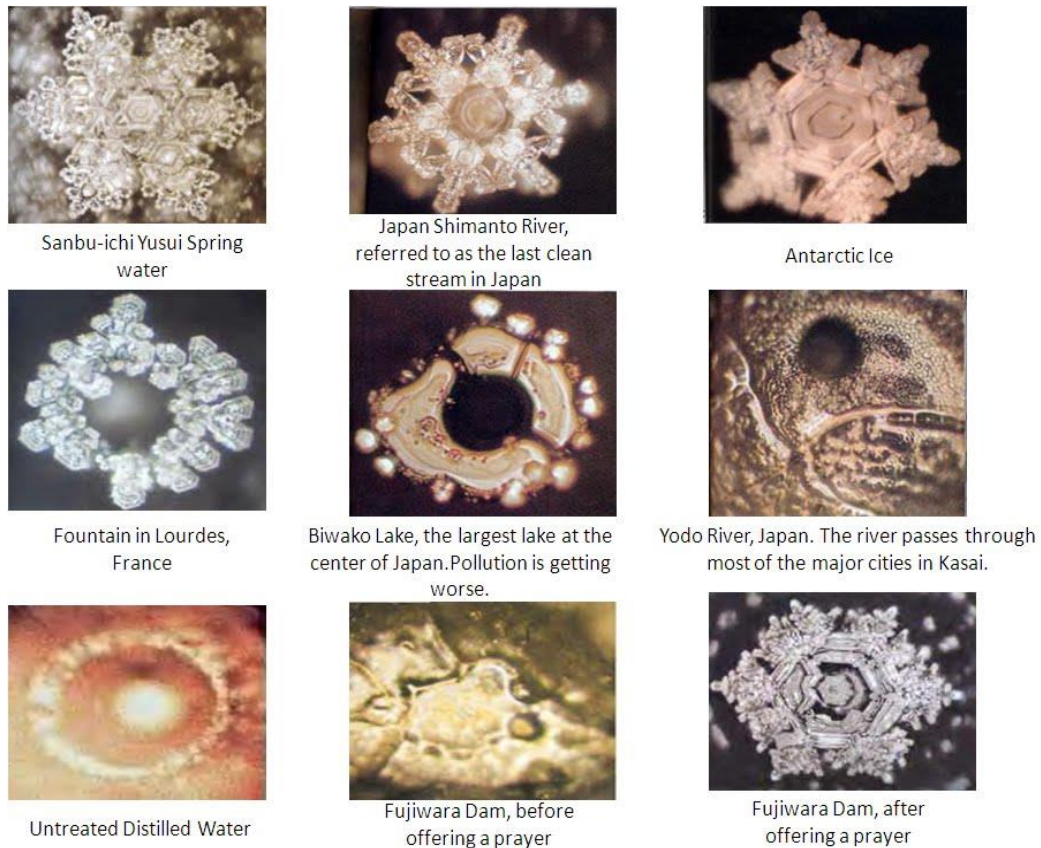


Figura 01: Estruturas fotografadas por Emoto advindas de águas de diferentes locais⁴.

Após o experimento com as nascentes, o fotógrafo começou a manipular a água, deixando-a sujeita a diversas fontes sonoras, mecânicas, vocalizadas ou escritas. Em garrafas, contendo a mesma água, Emoto aplicou estímulos de músicas diversas. Cada garrafa foi colocada entre dois alto-falantes por muitas horas e ele, então, fotografou os cristais que se formaram depois que a água foi congelada. Em outro experimento, foram colocadas palavras datilografadas coladas às garrafas, e em outro ainda, pessoas foram convidadas a

⁴ Imagem disponível em: <https://steemit.com/science/@maximilianblanc/mind-over-matter-how-our-thoughts-affect-our-bodies> - Acesso em: 13 abr. 2023.

pronunciarem determinadas palavras direcionadas aos bocais das garrafas. O resultado podemos ver nas imagens abaixo.

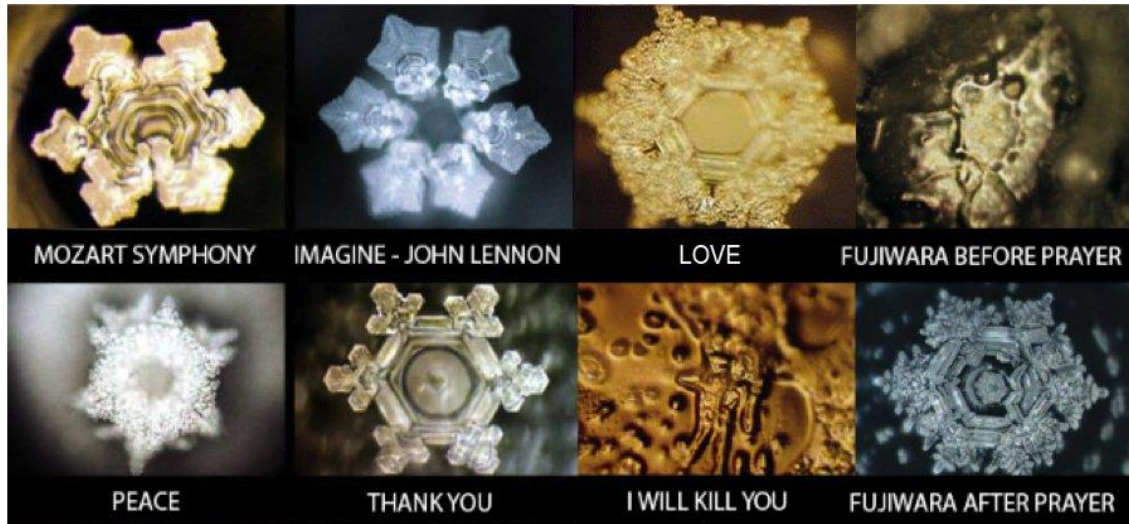


Figura 02: Estruturas formadas após a água ser influenciada por músicas e palavras⁵.

A pesquisa de Emoto é importante para percebermos a dimensão que as palavras e os sons podem ter nas nossas vidas diárias e em nosso trabalho. É possível mudar padrões de comportamento, sentimentos e pensamentos através das palavras. Se uma simples palavra como AMOR pode criar cristais de moléculas tão belos como os vistos acima, imaginemos o que mantras milenares têm a possibilidade de provocar em nossos corpos.

Mantra é uma expressão sagrada, definida como uma prática de *religare*, associada ao som ou a uma vibração sonora, que é produzida pela repetição de palavras, sílabas ou sons de poder. A palavra mantra é de origem sânscrita e significa controle da mente. *Man* pode ser traduzido como mente, pensar, corpo mental e *tra* deriva de *tran*, libertação, ou instrumento para liberação. Desta forma, mantra significa instrumento para silenciar o pensamento, que pode ser uma prece, um hino, um encantamento. Em contextos yogues, cada mantra está associado a um poder invisível ou divindade (Miranda, 2014). Os mantras estão presentes em todas as culturas e têm inúmeros significados ou significado algum. O objetivo da repetição de sílabas, palavras ou uma frase, é clarear a mente e atingir o estado de unidade com a consciência cósmica. Os sons dos mantras, de um modo geral, foram intuídos, por mestres, quando estavam em estados meditativos. São sons sagrados, que contém poderes divinos.

⁵ Imagem disponível em: <https://www.collective-evolution.com/2016/07/11/this-is-why-you-should-consider-changing-the-frequency-of-your-music-when-listening-to-it/> - Acesso em: 13 abr. 2023.

O mais conhecido dos mantras é a sílaba-raiz OM ou AUM, que é considerada a corporificação sonora do Divino. Os hindus acreditam que a vibração, dos níveis mais sutis aos mais densos, é a emanção básica da qual foi criada a matéria. Nas escrituras do hinduísmo está escrito que o mundo inteiro é a sílaba OM (AUM) e que, por isso, Brahma é a totalidade. Composto por apenas um fonema, onde está contido todo o seu poder de elevação da mente para estados de transcendência. Quando entoamos o OM (AUM) podemos captar a pura consciência unitária, a energia universal que transpassa cada ser, sentindo a vibração da totalidade. O mantra OM (AUM) acessa simultaneamente cada camada dos corpos sutis, cada nível de consciência.

Os mantras, as sílabas-raízes, assim como as orações, nos chegam carregados da força das linhagens a que pertencem e rapidamente se tornam veículos para despertar a mesma força em nós. O poder dos sons e das palavras nos abre a possibilidade para vibrar em consonância com energias muito poderosas, pois esses sons já vibraram milhões de vezes e quanto mais pessoas os entoam, mais potentes se tornam. Mesmo que não conheçamos o idioma ou as tradições que o inspiraram, o poder do mantra, da canção ou reza, pode nos atingir através da abertura e conexão com estados mais sutis. Se estamos abertos, o poder da palavra ou do som poderá nos afetar de formas inimagináveis. As orações coletivas também têm muita força, pois conciliam intenções de muitos. “A eficácia da prece, ou reza, não vem da repetição, mas sim da força e da crença no pedido” (Nakkach, 2014, p.163). Ao nos permitirmos vibrar na mesma sintonia com essas forças, provocamos ações e transformações na nossa consciência (corpos sutis), refletindo no corpo físico.

Para o/a artista da cena, a noção de que sons e vocalizações podem afetar sensivelmente seus corpos, traz uma nova dimensão para suas práticas artísticas. A compreensão dos diversos estados de consciência, que podem ser propiciados pelas frequências sonoras, possibilita uma maior habilidade nos estados corporais, na abertura para estados mais criativos e propicia o autoconhecimento. Grotowski foi um pesquisador que investigou profundamente estes princípios. O seu trabalho, a partir do Teatro das Fontes, tem como foco o ato de cantar principalmente cantos afro-caribenhos, vindos do vudu haitiano, com o objetivo de ser um veículo para a transformação de si. Thomas Richards, parceiro de Grotowski na última fase de seu trabalho, Arte como Veículo, e colaborador do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, foi questionado em uma conferência no ECUM 2011 se os/as atores/atrizes sabiam o sentido das palavras dos cantos. O ator respondeu que o

conhecimento do canto só poderia ser obtido na aprendizagem de cantá-lo. Era necessário captar e desenvolver o núcleo vibratório de cada canto. Era a ação de cantá-lo, e o impacto advindo desta ação, que provocaria a transformação. “No Workcenter, os cantos são utilizados pela sua capacidade de impactar diretamente ‘o corpo, o coração e a cabeça dos atuantes” (Motta-Lima; Quilici; Ramos, 2012, p. 4). O respeito à tradição dos cantos estaria, para Thomas Richards, na capacidade de produzir um trabalho sobre si através de um legado deixado por antigas culturas e gerações e que pudesse ser perpetuado e aprimorado.

Ao acessar estados mais sutis de consciência propiciados por sons, canções, mantras e orações, o/a artista da cena permite que corpo, coração e cabeça, ou então, sensações, emoções, pensamentos e intuição se conectem produzindo estados que permitem a abertura para a criação. Para que esta conexão aconteça proponho trabalhar, na prática pedagógica, com cada uma das dimensões para que os/as estudantes ganhem consciência de cada uma delas, e depois de serem acessadas, possam ser conectadas.

Propostas para uma prática

Desde 1993 sou professora de corpo e movimento em escolas de teatro, muitas vezes associando corpo e palavra. Mas a experiência com a expressão vocal, mais relacionada ao canto, só começou a ser desenvolvida com mais atenção durante o doutoramento (2017 - 2021). Antes disto, eu já tinha muitas vivências pessoais como atriz que canta, e em práticas espiritualistas, entoando orações e mantras. A partir da pesquisa de doutorado, comecei a explorar as práticas vocais de forma mais integrada ao corpo e com constância, introduzindo, a cada aula, exercícios vocais específicos para cada chakra e, também, estimulando o estudante ao improviso vocal. Nesta parte do artigo citarei alguns exercícios, referentes ao chakra básico, elaborados baseando-se na pesquisa do Yoga da Voz⁶. Também incluo observações escritas pelos estudantes após as aulas.

O Yoga da Voz é praticado através do *The Vox Mundi Project*, criado por Silvia Nakkach⁷, partindo do princípio de que a voz pode ser expressa livremente, a partir da descoberta do seu potencial, liberando e cultivando a energia espiritual criativa. Este método tem como intenção

⁶ O Programa Yoga da Voz é um método de educação vocal integrada, sistematizado pela Vox Mundi School of de Voice, que reúne práticas e cantos de tradições sagradas, tendo a música como manifestação artística e espiritual. Site oficial do Programa: <http://voxmundiproject.com/>. Participei do curso, ministrado por Alba Lírio e Silvia Nakkach, em 2018, com duração de 10 meses.

⁷ Podemos encontrar sua biografia em <http://voxmundiproject.com/silvia-nakkach/>.

explorar cantos, mantras, preces, de tradições milenares, de diversas culturas, como a hindu, tibetana, africana e indígena, para entrar em contato com o que há de mais genuíno em cada um de nós.

O Yoga da Voz segue com suave rigor e fidelidade os princípios do yoga antigo que se resumem em um currículo de práticas repetidas, com base nas tradições de escolas e linhagens de mestre e suas expressões contemporâneas, buscando a unidade da mente, do corpo, do espírito (Lírio, 2017, p.80).

O propósito desta metodologia é trabalhar a expressão vocal atentando às energias sutis do corpo, entendendo a “fronteira tênue e o local de passagem entre espaço sonoro e o espaço sagrado” (Lírio, 2017, p. 84).

No início do semestre proponho um exercício vocal que atravessa todos os sete chakras principais, para que possamos começar a perceber as diferentes vibrações do corpo e da consciência. Após uma meditação, peço que os estudantes se sentem de forma confortável apoiados nos ísquios, com as pernas cruzadas. Proponho ressonâncias com as vogais, pedindo que observem a vibração do som no corpo. Emitimos uma vogal para cada chakra: Ô (básico), U (sexual), Ó (plexo solar), A (coração), E (laríngeo), I (terceiro olho) e U (coronário)⁸. A ideia é que vá subindo a tonalidade, buscando um som muito grave no chakra básico e bem agudo no coronário.

Neste exercício, os estudantes têm a experiência de passar por todas as vogais, procurando direcionar cada som para a parte do corpo do centro energético correspondente, e pronunciando cada um deles de forma lenta e contínua. “O tom, especialmente quando experimentado através de uma nota sustentada, como um longo AAAAA, pode, na duração dessa emissão, provocar transformações inimagináveis no complexo voz-corpo-mente” (Lírio, 2017, p.84). Mais poderoso, possivelmente, quando este som é um mantra.

Nas aulas específicas do chakra básico, após a meditação, posso pedir que os alunos emitam o mantra deste chakra - LAM - três vezes. Além de ajudarem a aquecer a voz, as emissões vocais auxiliam na concentração e conexão com os outros através do som em uníssono e, no caso do mantra, permitem que todos/as acessem juntos/as a vibração

⁸ Há anos trabalho com a emissão das vogais nesta correlação com os chakras. Já não recorro de que fonte retirei. Foi fazendo sentido para mim durante a prática. Para esta pesquisa, descobri que existem variações nesta relação das vogais com os chakras, mudando de uma fonte para a outra. A pesquisadora Cecília Valentim, por exemplo, afirma que nas tradições do Budismo Tibetano, assim como entre os Guaranis, a sequência de vogais encontrada é Y, U, O, A, E, I. “Nesta sequência, cada vogal se refere a um chakra, a partir do chakra da raiz. No sétimo chakra, no topo da cabeça, reside o silêncio. A prática de entoar as vogais como caminho para o êxtase ou iluminação também é encontrada nos textos sacros Hebreus e Bizantinos”. Disponível em: <https://www.ceciliavalentim.com.br/blogger/post/7560782420536844320> - Acesso em: 14 abr. 2023.

correspondente ao chakra que está em foco. Na prática seguinte, baseada no primeiro exercício do Yoga da Voz, apresentado no livro *Solte a Voz: e saia pela vida cantando* (2014) de Silvia Nakkach, peço que os/as estudantes, que até então estavam sentados/as, comecem a mover o corpo como desejarem, permitindo que sons sejam emitidos. “Pode ser um suspiro, um grunhido, ou até uma explosão sonora” (Nakkach, 2014, p. 39). O objetivo é deixar sair qualquer som que queira ser expresso, sem julgamentos, descobrindo diferentes pontos de partida e permitindo-se vivenciar uma experiência prazerosa. Ao mover o corpo emitindo sons, o/a aluno/a tem a oportunidade de abrir mais o seu canal sonoro, liberando tensões. Ao espreguiçar determinada parte do corpo, que pode ter algum grau de tensão, a energia que estava ali bloqueada pode circular novamente pelo corpo e ser liberada através do som. Não é por acaso que gritamos quando sentimos dor. Ao final, em silêncio e sentados na imobilidade, peço que os/as estudantes percebam as repercussões no corpo.

Nas aulas do chakra básico estimulamos o aterramento através de diversas práticas corporais, com ênfase nos pés e pernas. O contato dos pés com o chão auxilia na realidade de presença, do aqui agora. Anodea Judith (2010) explica que muitos não conseguem encontrar seu verdadeiro caminho na vida, simplesmente porque ainda não localizaram seu próprio chão. É no plano do primeiro chakra que as ideias se tornam realidade. Com esta energia, materializamos as ideias na Terra. Fay Simpson (2012) nota que atores com falta de aterramento tendem a comportar-se de maneira insegura, influenciável e amedrontada. De acordo com a criadora do método *Lucid Body*, o aterramento proporciona um senso de segurança, poder e força. Pessoas aterradas tendem a ser assertivas, seguras, possuidoras de um evoluído senso de sobrevivência e independência.

Me dei conta que o mundo contemporâneo tende a dificultar nossa conexão com a Terra. Devido ao intenso processo de urbanização, estamos conseguindo cada vez menos estar em contato com a natureza. Os trabalhos mais valorizados estão ligados à parte mental ou intelectual, enquanto as tarefas manuais ou ‘braçais’ são tidas como menores. Além disso, posso me considerar uma pessoa que também é bastante ligada ao intelecto e facilmente me deixo levar pelas emoções, o que dificulta o aterramento (Isabella, aluna de Licenciatura em Teatro).

Percebo uma dificuldade crescente nos/as alunos/as de se conectarem com o estado de presença e de se sentirem aterrados. O aterramento é importante também para descarregar o excesso de tensão do corpo, uma forma de lidar com o estresse. “O canal descendente nos fornece um circuito de saída e nos protege da sobrecarga psíquica” (Judith, 2010, p. 92). Se não aterrarmos, a energia acumulada em forma de tensão fica nos corpos sutis, contribuindo

para sensações de medo e de pânico. Talvez por este motivo, temos observado tantos estudantes ansiosos e com transtornos ligados ao medo.

A simples prática de massagear os pés percebendo os ossos e articulações auxilia no processo de retorno ao estado do aqui-agora, estimulando a sensação de base e apoio no chão. Após dançarem com o foco nos pés, os/as estudantes geralmente estão bem energizados/as, com a respiração ofegante, e andam pelo espaço sentindo a energia do corpo que vibra na direção da Terra. Posso sugerir um exercício coletivo do Yoga da Voz. Como o fortalecimento do chakra básico está contido em diversas danças e rituais tradicionais, proponho o exercício II (Canto interior) do Yoga da Voz (Nakkach, 2014, p. 101) para que os alunos entrem em um espaço sagrado coletivo. Peço que fiquem com a atenção nos pés e fechem os olhos. Coloco a música “Canto interior”, sugerida pela própria Nakkach, que é um canto africano que usa algumas sílabas que se repetem como *hum, eh, que, ya, lui, haim, mam, ilê* e os/as estudantes ficam apenas ouvindo a música. Quando termina a música, peço que encontrem um ritmo, em comum, em roda, batendo os pés no chão, e então começam a improvisar vocalmente, todos/as juntos/as, se escutando, podendo ter sílabas sobrepostas, inspirados/as na música que acabaram de ouvir.

Na roda, que aliás me remeteu muito à minha ancestralidade, eu senti que havia uma energia de fluidez que me levava e não senti dificuldade alguma em seguir o grupo. Foi, aliás, uma troca maravilhosa que me lembrou as danças circulares e como esses exercícios nos conectam com o nosso espiritual. Além da conexão com o grupo ficar muito intensa. Senti também como se um fio saísse da terra e passasse por todo o meu corpo até o céu. Foi a primeira vez que consegui visualizar o fio e foi incrível. É realmente tudo um processo: precisamos trabalhar certa área do nosso corpo para chegar num certo nível de excelência do exercício. E isso não só me ajudou com essa visualização do fio (creio que minha imaginação também foi extremamente trabalhada), como também me ajudou a encontrar uma base mais firme. Me senti pronta para ir a qualquer lugar com meu corpo de atriz, que aliás ganhou forma e presença. Senti uma evolução neste exercício da minha presença cênica. Este trabalho, que se iniciou pelos pés, realmente fortalece nossos movimentos e nossa presença no palco (Maria Sarah, grávida de sete meses, aluna Bacharelado em Teatro).

Apesar da proposta de cada aula ser a de trabalhar com o foco em uma dimensão, sabemos que na prática não é assim que acontece, pois estamos todo o tempo variando nas dimensões de consciência. No caso desta aula, a movimentação com pernas e pés, com o foco a favor da gravidade, por exemplo, auxiliam na ativação desta dimensão. Pelo relato da aluna, podemos observar que, ao entrar em determinada experiência, outras dimensões são acessadas e conectadas, produzindo percepções como a descrita por ela, que sentiu um fio que atravessava o seu corpo conectando terra e céu. Acredito que o canto, por trazer energias

ancestrais, possibilitou que a aluna, e outros também, se conectassem com as dimensões mais sutis, deixando que a energia fluísse por todo o corpo, “até o céu”. A ênfase nos pés, em conjunto com o canto e atenção de todos na ação coletiva, propiciou esta bela experiência. Apesar de perceber a conexão entre o céu e a terra, acessando várias dimensões, a aluna se sentiu “pronta para ir a qualquer lugar” com seu corpo de atriz, que ganhou “forma e presença”. Isto significa que apesar de ela estar acessando estas várias dimensões, sua energia se encontrava principalmente conectada à Terra (chakra básico).

Pode ser impressionante o poder de um coletivo, quanto mais quando são emitidos sons ancestrais que nos remetem a energias profundas de conexão com a Terra. Os/as estudantes podem chegar em um nível de escuta muito especial, promovendo a criação de um canto que vem da conexão daquele grupo entre si e com a Terra. Apresento aqui apenas um pequeno exemplo de como trabalho em sala de aula estas várias camadas de percepção através das práticas vocais. A cada aula proponho uma gama de exercícios corporais e vocais para que os/as estudantes possam perceber em seus corpos as variadas camadas de consciência.

Uma experiência singular

Relato agora uma experiência vivida por mim em 2014, em que percebi que a potência do som pode ir muito além do sentido das palavras, e me ajudou a compreender a proposta do trabalho de Grotowski e Richards no Workcenter, e o poder que canções ancestrais podem alcançar. Coloco como exemplo para entendermos como esta força pode acessar nosso inconsciente e o campo espiritual onde estamos inseridos. A potência sonora pode ir muito além da produção de presença em cena e provocar profundas transformações no sujeito atuante⁹. A experiência aconteceu quando participava de ensaios para uma apresentação artística que faria, como atriz, durante uma cerimônia, no templo da Sukyo Mahikari¹⁰ em São Paulo, com a presença de líderes espirituais de todo o Brasil e Japão. Uma semana antes da apresentação estava muito gripada e fui receber okiyome (luz divina), através da imposição da

⁹ E até mesmo em todo o coletivo. Abordo este tema em: Mele, C., (2023) “Intuition, creativity and visualisation in the work of the performing artist in training / Intuição, Criatividade e Visualização no Trabalho do Artista da Cena”, *Performance and Mindfulness* 5(1). doi: <https://doi.org/10.5920/pam.1182>

¹⁰ Sukyo Mahikari é uma instituição espiritualista japonesa que tem como objetivo promover a paz e a harmonia na sociedade, através da purificação espiritual, e de princípios universais como gratidão, aceitação e humildade, em todos os aspectos da vida. Sou integrante desta instituição como praticante da imposição da mão desde julho de 2000. Site oficial do Brasil: <https://sukyomahikari.org.br/>

mão, de uma das dirigentes. Durante a prática, manifestou o espírito¹¹ de uma criança que eu havia abortado 25 anos antes. O espírito da criança dizia que queria ficar perto de mim e que eu não havia deixado ela nascer. No momento, não entendi por qual motivo aquilo havia acontecido, pois já era praticante da Arte Mahikari há catorze anos e apenas uma vez, no primeiro ano da minha prática, é que havia entrado em contato com aquele espírito.

No dia seguinte, enquanto estudava em casa, senti um desejo de pesquisar na internet sobre o significado da música tradicional japonesa *Kagome*, que era cantada por todos durante a cena que estávamos preparando para a cerimônia. Li que essa canção infantil, que era acompanhada de uma brincadeira corporal, guarda profundos significados religiosos. *Kago* significa gaiola, enquanto *me* significa “olho” ou “visão”. Na brincadeira de criança, *Kagome* representaria o “pássaro na gaiola”, o *oni* ou ogro que está cercado pelas crianças e tem que adivinhar quem está atrás dele sem olhar. Se acertar, ele troca de lugar e a outra criança se torna o novo *oni*. Na apresentação, eu representava um pássaro, rodeado de crianças e mulheres, que formavam dois círculos ao meu redor. Ou seja, a representação que escolhemos muito se assemelhava à brincadeira de criança. Eu já conhecia este significado da música e, provavelmente a diretora¹² propôs esta estrutura inspirada na música. Também foi ela que me escolheu para fazer o pássaro. Durante a pesquisa, descobri que a canção *Kagome* também está relacionada ao *bodhisattva Jizou*, tido como o guardião das crianças, e dos seus ritos. *Jizou* é uma divindade japonesa, que incorpora elementos do Budismo, Taoísmo e Xintoísmo. Há um ritual dedicado a esta divindade, chamado *Mizuko Kuyou*, reservado às pessoas que já abortaram, tanto espontaneamente como por vontade própria, ou cujos filhos nasceram natimortos. Esta informação remete a outro significado dado à canção: de que contaria a história de uma mulher que sofreu um aborto. O pássaro na gaiola representaria o espírito não nascido. Descobri¹³ também que o ritual dedicado a *Jizou* servia para que as mães pedissem perdão aos seus filhos não nascidos e que *Jizou* os ajudasse a serem encaminhados para a luz. Naquele dia

¹¹ Durante a aplicação do *okiyome* (luz divina) pode acontecer de alguma energia (espírito) se manifestar através do corpo da pessoa que está recebendo a luz. O fenômeno é parecido com o que acontece em centros espíritas, denominado incorporação.

¹² A atriz e diretora Maria Ceíça era a responsável pela direção do trabalho. Entre os atores, todos praticantes da Arte Mahikari, havia muitos profissionais, mas também amadores.

¹³ Na época da pesquisa não tive a preocupação em guardar as fontes. Mas, logo depois do ocorrido, escrevi um depoimento, que me ajudou a manter os detalhes que reescrevi aqui. Não é difícil achar na internet inúmeros sites que mencionam esta divindade. Para esta pesquisa, voltei a buscar informações na internet e confirmei minhas pesquisas anteriores em sites como o Japanese Buddhist Statuary, disponível em <http://www.onmarkproductions.com/html/jizo1.shtml> - Acesso em 20 abr. 2023.

entendi que apesar de não ter completa compreensão da canção tradicional japonesa, ela estava atuando em meus corpos sutis e, por estar participando de um evento espiritual, tive a permissão de encaminhar para a luz aquele espírito que me acompanhava há tantos anos.

Após este fato, a relação com a minha filha, que nasceu seis anos após o aborto, mudou sensivelmente e não poderia deixar de relacionar com o ocorrido. Acredito que a força espiritual da melodia e das palavras, proferidas em japonês, foram muito importantes para todo o desenrolar do acontecimento. Menciono esta experiência, porque acredito que estes acontecimentos constituem a pesquisadora que sou hoje. Foram inúmeros casos como este que me ajudaram a compreender melhor o funcionamento das dimensões mais sutis da consciência.

Considerações finais

Acredito que o/a artista da cena, dependendo da prática executada, pode estar em sintonia com forças ancestrais, possibilitando-lhe entrar em espaços míticos, extremamente transformadores. A partir de todas estas experiências, compreendo que o trabalho artístico, assim como o processo de cada artista em cena, pode atuar em diferentes dimensões simultaneamente. Ao mesmo tempo em que estava em cena atuando como pássaro, e expressando determinados conteúdos e sensações, através da dramaturgia corporal e textual produzida, havia muitas outras forças atuando em dimensões mais sutis, que só pude perceber através das sincronicidades que foram acontecendo a partir da experiência profunda que vivenciava. Jamais poderia imaginar, em um primeiro momento, que forças ancestrais, relacionadas a um acontecimento pessoal (aborto) poderiam atuar através da entoação coletiva de uma canção tradicional japonesa. Estes acontecimentos comprovam, para mim, como é importante termos consciência das diversas dimensões de nosso corpo.

Durante as aulas, são inúmeros os insights que os/as estudantes vivenciam a partir do acesso a estados ampliados de consciência, que são suscitados através das práticas de meditação e de emissão de sons, mantras e exercícios vocais, como os da Yoga da Voz, mas também através dos jogos e ações corporais propostos. Pois na minha experiência em sala de aula fui compreendendo que a relação corpo/voz, assim como a conexão entre movimento, sensação e pensamento, que alinham os três primeiros chakras, são formas de acessarmos estados mais sutis de consciência como a intuição e a criatividade, relacionados aos chakras

mais sutis. Com estas práticas, observamos então inúmeras mudanças como a ampliação da expressividade, vozes potentes, corpos mais livres e criativos, e, principalmente abertos para a transformação de si.

Referências

BRENNAN, Bárbara Ann. **Cura pela luz interior: conceitos avançados de cura para ter uma vida plena.** Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Pensamento, 2018.

BRENNAN, Bárbara Ann. **Mãos de luz: um guia para a cura através do campo de energia humana.** 21ª ed. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Pensamento, 2006.

CHAMORRO, Graciela. **Panambizinho: lugar de cantos, danças, rezas e rituais Kaiowá.** São Leopoldo: Karywa, 2017.

EMOTO, Masaru. **As mensagens da água.** São Paulo: Ísis, 2005.

GUEDES TERROR, Heloisa Helena. **A poesia e o espírito da palavra: reflexões teológicas a partir de Meishu-Sama.** Revista Eletrônica Correlatio, São Paulo, Universidade Metodista de São Paulo, v.7 no.14, 2008. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/1029> - Acesso em 15 abr. 2023.

JUDITH, Anodea. **Rodas da Vida: um guia para você entender o Sistema de Chacras.** Tradução Doralice Xavier de Lima. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010.

LÍRIO, Alba. Terra-Terreiro Palco-Picadeiro: uma abordagem pluridimensional e multicultural do trabalho de canto para atores. In: CURI, Alice Stefânia; MELLO, Mônica; CASTRO, Rita de Almeida (Org.). **Poéticas do corpo: instantes em cena.** Brasília: Unb, 2017. pp. 75-90.

MARTINS, Janaina Träsel. **Alquimias sonoras na meditação com o grupo artístico Cantos de Gaia: princípios e procedimentos compositivos.** Artigos-Revista Voz e Cena -Brasília, v. 01, nº 01, janeiro-junho/2020 - pp. 145-168. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/31551> - Acesso em: 24 abr. 2023.

MELE, Cláudia. **O exercício da amorosidade no trabalho criador da/do artista da cena.** Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, p. 1-32, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19384> - Acesso em: 24 abr. 2023.

MOTTA LIMA, Tatiana; QUILICI, Cassiano; RAMOS, Luiz Fernando. **Estratégias de criação e as transformações do sujeito: Grotowski, Craig e a questão da ascese.** Anais do VII Congresso da Abrace. Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, outubro, 2012.

MIRANDA, Roberto Silva de. *A tradição dos mantras no contexto do Yoga Integral (Purna Yoga): um estudo entre Brasil e Índia*. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Ciência das Religiões/ Universidade Federal da Paraíba, 2014. Dissertação.

NAKKACH, Sílvia e CARPENTER, Valerie. *Solte a voz e saia pela vida cantando*. Tradução Alba Lírio. Rio de Janeiro: Lirioê, 2014.

SIMPSON, Fay. *The lucid body: a guide for the Physical Actor*. New York: Allworth Press, 2012.

Artigo recebido em 03/05/2023 e aprovado em 25/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48404>

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

ⁱ Claudia Mele - atriz, diretora, autora e preparadora corporal. Doutora (2021) e Mestre (2013) em Artes Cênicas pela UNIRIO. Professora da Faculdade CAL de Artes Cênicas, da Faculdade Cesgranrio de Teatro e da Pós-Graduação em Preparação Corporal nas Artes Cênicas (FAV). Na Universidade Santa Úrsula, é professora dos cursos de Arquitetura e Urbanismo e Psicologia em disciplinas com enfoque na expressão vocal e corporal e na criatividade. meleclaudia@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4560053088812084>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5171-5837>

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



A Voz como performance: uma experiência fenomenológica do ato poético de contar e doular

Marluce Cristina Araújo Silva ⁱ

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida ⁱⁱ

Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - A Voz como performance: uma experiência fenomenológica do ato poético de contar e doular

Este artigo objetiva contribuir para os estudos e reflexões sobre a voz como performance, como elemento fundamental na compreensão da tomada de consciência que há na performance da voz, na ação de contar e de doular. Parte do pressuposto de que a arte de contar histórias e da doulagem são processos ritualísticos. Tem como problemática de investigação a questão: de que maneira a voz se revela, como performance, na arte de contar histórias e no meu ofício como doula? Entre os fundamentos teóricos que dão sustentação para a discussão, utilizo Paul Zumthor para o campo conceitual entre voz e performance, entrelaçando este campo ao da fenomenologia do redondo, de Bachelard. Transversalmente, oriento-me pela concepção do Sagrado Feminino- Clarissa Pinkola Éstes e na psicologia analítica de Carl Gustav Jung, Trata-se de um trabalho que se constitui em narrativa autobiográfica, reflexiva e poética.

Palavras-chave: Performance. Fenomenologia. Corpo-Voz. Contar. Doular.

Abstract - Voice as performance: a phenomenological experience of the poetic act of counting and doular

This article aims to contribute to the studies and reflections on the voice as performance, as a fundamental element in the understanding of the awareness that exists in the performance of the voice, in the action of counting and of doular. It starts from the assumption that the art of storytelling and doulage are ritualistic processes. Its research problem is the question: how does the voice reveal itself, as a performance, in the art of storytelling and in my craft as a doula? Among the theoretical foundations that support the discussion, I use Paul Zumthor for the conceptual field between voice and performance, intertwining this field with bachelard's redondo phenomenology. Across the street, I am guided by the conception of the Sacred Feminine- Clarissa Pinkola Estes and in the analytical psychology of Carl Gustav Jung, It is a work that is constituted in autobiographical narrative, reflective and poetic.

Keywords: Performance. Phenomenology. Voice. Count. Doular.

Resumen - La Voz como performance: una experiencia fenomenológica del acto poético de contar y doblar

Este artículo pretende contribuir a los estudios y reflexiones sobre la voz como performance, como elemento fundamental en la comprensión de la conciencia que existe en la actuación de la voz, en la acción de contar y de doular. Parte de la suposición de que el arte de contar historias y doulage son procesos rituales. Su problema de investigación es la pregunta: ¿cómo se revela la voz, como performance, en el arte de contar historias y en mi oficio como doula? Entre los fundamentos teóricos que apoyan la discusión, utilizo a Paul Zumthor para el campo conceptual entre voz e interpretación, entrelazando este campo con la fenomenología redonda de Bachelard. Al otro lado de la calle, me guío por la concepción de lo Sagrado Femenino - Clarissa Pinkola Estes y en la psicología analítica de Carl Gustav Jung, es una obra que se constituye en narrativa autobiográfica, reflexiva y poética.

Palabras clave: Rendimiento. Fenomenología. Voz, lo siento. Contar. Doular.

Movências iniciais¹

Era uma vez, a redondeza do meu ser, minha circularidade cíclica. Na infância, minha voz se contrariou ao comentário de que eu era “um ser tagarelante” e se pôs a crer que eu era apenas um ser andante, caminhante com sua arte, um ser fluente, movente e consciente. Minha voz acreditou na força das histórias como memória viva do amor e no ato de contar e ouvir histórias, como a estirpe da voz, crendo na voz das vozes, na voz dos xamãs, griôs, Akapalôs, fabulistas e encantadores de histórias. Esses seres, iluminaram com o poder do fogo e o som do tambor, acordando outras vozes. Acredito nas histórias que minha mãe Maria acreditou, contadas pela voz de minha avó Ana, voz que nos contava para afastar as doenças, o medo e a incerteza, e sussurrava em nossos ouvidos pérolas em forma de conselhos. Desde então, estou a serviço da voz! Por tudo isso eu conto. Conto por minhas ancestrais e que minha voz possa defender a pureza, a sabedoria e a força da indagação, para compartilhar com confiança, simplicidade e profundidade a linguagem da beleza e da voz em função do amor.

Através desta breve poética parística de mim mesma, dou início ao movimento redondo de minha trajetória que a arte da palavra - a de contar de histórias - e a arte de partejar - a doulagem - realizam ao se movimentar expandindo-se para o constructo deste artigo que tem como objetivo contribuir para os estudos e reflexões sobre a voz como performance, e ainda, como elemento fundamental na compreensão da tomada de consciência que há na performance da voz, na ação de contar e de doular, correlacionando-as com meu ser e estar no mundo.

Minha história de vida é motora para meu autoconhecimento. Com minha voz conto histórias para o reencantamento do mundo e doulo mulheres para uma experiência de parto positiva e consciente, devolvendo-as seu lugar de autonomia e de fala. Na prática artística de contadora de histórias eu me reencanto e revisito minhas memórias ao perceber as potencialidades que a oralidade desenvolve. Na condição de Doula, regozijo-me com a troca contínua de experiências as quais deparo-me presenciando um dos mais relevantes e especiais espetáculos da vida, o parto e nascimento, e emocio-me ao ver a evolução criativa e a

¹ Este artigo é parte integrante da Dissertação de Mestrado “Doular a voz que conta: uma experiência fenomenológica da voz como performance” defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES, da Universidade Federal do Pará, em 31 de março de 2022.

superação das dificuldades encontradas nos dois campos de atuação que escolhi para desenvolver-me como pessoa no mundo.

Ainda como mulher e mãe me questiono e me desafio a caminhar junto as minhas subjetivações e redondezas e, ao longo de novos processos criativos e curativos, frutificar ainda mais o desejo em ser um agente de transformação através do campo epistêmico das artes, e com minha voz artística e política dar voz a outras vozes. E esse fiar sem fim, desperta um fascínio pela performance da voz, potência falada, vocalizada, cantada, gritada, gemida, murmurada, e por milênios caladas, silenciadas num ciclo ininterrupto de vida, morte, vida!

Esta escrita fundamenta-se nas minhas experiências vividas ao me tornar por essência uma artista da palavra/contadora de histórias ao longo da vida, e Doula pelo caminho advindo com a maternidade. Adaptando-me a estas duas expressões genuinamente, tenho podido participar de vários processos criativos dentro e fora do âmbito acadêmico, como professora artista e colaboradora da saúde, aliando a arte que desenvolvo às práticas integrativas, de modo que, ao observar o desenvolvimento destas praxis mobilizadoras e transformadoras, obtenho a oportunidade de vê-las reverberar positivamente a quem as recebem.

Com a consciência de que o campo dos estudos e pesquisas sobre a performance da voz é vasto e plural, acredito ser necessário buscar sempre o aperfeiçoamento dos estudos, pois o entendimento e domínio das funcionalidades e capacidades criativas do corpo-voz são um caminho fértil para o desenvolvimento das epistemologias em artes. Mas qual caminho tomar para desenvolver metodologias capazes de dialogar, ensinar e treinar vozes conscientes de seu poder? E que dominem um discurso pacificador, empoderador e libertador? Condições e habilidades estas inerentes a quem experimenta a arte como desenvolvimento cognitivo, assim como também bússola para o autoconhecimento.

Apenas uma resposta permanece presente, quando me questiono sobre a fenomenologia de minha redondeza, a de que só se desenvolve em mim essa voz que performa ao contar e doular, pela simples tomada de consciência do que pretende *meu ser/estar no mundo*, como lugar de memórias, afetos, sensações conscientes e inconscientes, posto que como ser humano, guardo em mim um universo cheio de vozes ancestrais repletas de potencial criador e transformador, fio condutor que me liga ao espaço e atmosfera imaginativa e subjetiva da realidade ritualística e performativa de meu corpo-voz.

A tessitura investigativa contida neste artigo se faz fundamentada, teórico-metodologicamente, na Fenomenologia do Redondo de Gaston Bachelard, ciência que

investiga a experiência da consciência desde o nível básico, sensível, até o mais elaborado, a consciência de si. Desta, surgiu um caminho/percurso que está atrelado ao fazer, onde a tomada de consciência resultou no processo compreensivo que guia os dois caminhos, os dois fazeres entrelaçados desta pesquisa, *contar e doular*, o pensar sobre a voz como performance na minha atuação como contadora de histórias e Doula e a construção de uma obra autobiográfica de resistência.

O lugar da observação na tessitura ritualística da escrita

O ato de observar diz respeito à vida humana e está intimamente relacionado com o exercício do olhar, como ato de *ver*, não como atividade fisiológica, mas de um olhar social e historicamente produzido. Olhar é ação mediada por conhecimentos de variados tons, pela dimensão afetiva que nos move, consciente ou inconscientemente, a *ver* e *não ver* (Almeida & Martins, 2022). Reconhecer essa condição social e histórica de nossos olhares é fundamental no processo de pesquisar, no movimento de olhar o outro e, ao mesmo tempo, de fazer-se ver, de observar-se enquanto que se observa, de “saltar entre um todo interior ao frame da visão e um todo exterior” (Canevacci, 2009, p. 26).

Nesta escrita, o ato de observar assume a dimensão de verbo de ação em uma perspectiva dialética, posto que me coloco, simultaneamente, na posição de observadora - pesquisadora e como o sujeito observado, ou seja, a atriz que conta histórias e a doula que parteja. Foi esta duplicidade de papéis vivenciados por mim no processo de execução da investigação artística que permitiu a leitura e reflexão compreensiva dos sentidos e estados de afetos conflitantes como alegria/tristeza; segurança/nervosismo; dor/contentamento, no corpo/voz performada, e nos atos criativos em apreço. É oportuno considerar que este jogo da duplicidade de papéis - de quem narra e de quem vive a trama, encontra amparo no campo investigativo, no método autobiográfico, enquanto “uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (Fortin, 2011, pag.07).

Assim, ao acionar a observação no campo da investigação como estado constante de atenção no mergulho de minhas subjetivações, me permito enxergar os atos poéticos advindos da voz que conta histórias e da voz da doula como ritualidades, por compreender o ritual a

partir da perspectiva de Turner (1974) como manifestação povoada de simbologias e representações que podem estar associadas a uma cosmogonia ou a aspectos diretamente ligados ao cotidiano. Nos meus processos criativos, meu corpo-voz se constitui a materialidade do lugar ritual. É a voz que me liga à minha ancestralidade, às minhas memórias afetivas e é a partir dela que consigo tecer as partituras que compõem as dramaturgias contadas e os sons que conduzem a parturiente no ato de parir a vida.

A complexa teia que circunda meus processos criativos me força a agregar outros sentidos e significados à expressão ritual defendida por Victor Turner, me aproximando de Schechner (2011) ao identificar similitudes entre ritual e performance. Em seu texto *O Que é Performance?* Schechner define que

Algo 'é' performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que 'é' performance sem antes referir às culturais específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforma numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura de período histórico para período histórico. (Schechner, 2011, p.12).

Neste sentido, compreendo meu corpo-voz em ato performático, como ritual. Para Zumthor (1990), a voz não é sinônimo de oralidade, visto que ultrapassa o sentido linguístico de comunicação por meio da fala. Os fundamentos para o estudo do fenômeno da voz encontram-se nas origens vocais da poesia, nos cantos e danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas míticas. É uma voz que emerge do silêncio primordial e expande-se para além do corpo que a pronuncia. “A voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito” (Zumthor, 1990, p. 83).

Ao considerar meu corpo-voz enquanto ato performático como fenômeno investigativo, permito-me acionar o campo da fenomenologia da percepção, e colocá-la como a base epistemológica desta investigação. Esta abordagem teórica aciona os campos dos sentidos como marcadamente atos conscientes e intencionais. A consciência é caracterizada pela intencionalidade, porque ela é sempre a consciência de alguma coisa. Ou seja, meu corpo-voz, tanto no ato poético da contação de histórias quanto na doulagem, é marcadamente ato intencional, pautado em minhas experiências, vivências.

Ao falar de vivências como matéria-prima em meus processos criativos, aciono a imagem-força do redondo, das redondezas. É nela que encontro o manancial de minhas subjetividades em aproximação com minha ancestralidade. Penso a redondeza como espaço da vida, da criação. De acordo com Bachelard, as imagens circulares, centralizam a vida, dão unidade, em oposição às pontiagudas que ferem, afastam. “Assim, as imagens que trazem segurança, aconchego, são todas redondas, o que fez Joë Bousquet escrever: Disseram-lhe que a vida era bela. Não! A vida é redonda” (Bachelard, 1993, p. 235).

A frase de Bachelard “todo ser parece em si redondo” (2006, p.349) sinaliza, com bastante precisão, o lugar onde me encontro. Nessa perspectiva, a minha vivência interior ganha sentido quando está em consonância com a exterioridade que, na fenomenologia do redondo, é a chave para as experimentações. Nesta trama, é a exterioridade da vida que me coloca diante de uma experiência dialética.

Tomo a palavra doular como um verbo de ação neste processo, uma vez que o vocábulo *doula* em sua etimologia significa “a mulher que serve”. Este ofício é diretamente atrelado ao ato de dar à luz; a doula é uma profissional a serviço do parto, atua como apoiadora das mulheres que estão gestando um filho e que desejam dar à luz por vias naturais.

É neste contexto que eu atuo, lançando mão de técnicas para o alívio às dores causadas pelas contrações, com técnicas de visualização criativa (espécie de meditação guiada), com palavras de empoderamento para a entrega, sem julgamentos, da mulher. Em essência, a função da doula é dar apoio físico e emocional à mulher em trabalho de parto. Ao longo da gestação, forneço informações com intuito de evitar cesáreas indesejadas ou desnecessárias, possibilitando uma experiência positiva de parto. Trago como premissa o parto fisiológico, natural, humanizado. Do ponto de vista político, a Doula é apoiadora e empoderadora de mulheres que buscam a autonomia de seus corpos, o direito de escolha e respeito em um momento ímpar do Feminino. Portanto, doular é auxiliar as mulheres em sua potência geradora da vida.

Enquanto o ato de doular e de me tornar doula, foi um processo, o de contar histórias já estava em mim, em minhas experiências e vivências. De acordo com Bajard (2005, p. 13), “a origem do homem é marcada pelas histórias contadas [...]”. Assim, o ato de contar histórias nos enche de amor e coragem para seguir com a vida, revelando-se estímulo de sabedoria às outras pessoas para que alcancem autonomia em seguirem seus próprios caminhos (Bedran, 2010).

Para Martins (2020), a arte de contar vive, e é importante nos encontros para o falar e ouvir, de modo que não a deixe morrer. Segundo esta autora, a contação de histórias é fundamental para a memória do indivíduo, que ao ser repassada por meio do contar, se transforma em patrimônio coletivo. Assim, ouvir e contar histórias se traduz na experiência de integração sensorial capaz de recuperar os significados que institui o “reencantamento do mundo”, sensação que surge de um impulso íntimo, que ao ser expresso, confirma em outras pessoas a sensação semelhante (Mafesolli, 1998).

A revolução pelo reencantamento coloca a contação de história como mediadora ao ligar as diferentes dimensões e confabular para recuperar significados, no sentido de humanizar mais as pessoas, de serem íntegras, solidárias, tolerantes, dotadas de compaixão e capazes de “estar com”. Contar história, é um ato social e coletivo, concretizado na escuta (Busatto, 2007). Essa escuta, por sua vez, se conecta ao som da voz do narrador, reúne variados sentidos, os quais convidam o ouvinte a imaginar. O narrador, nessa perspectiva, conta aquilo que retira da própria experiência, mas a sua experiência também se confunde às experiências relatadas pelos outros, incorporando o que ouve às experiências de seus ouvintes, numa convivência de alteridade.

Por outro lado, a imaginação, na concepção filosófica de Bachelard (2006) se revela como meio e fim na dialética da recepção das imagens que saltam dos contos (da contação de histórias) e da geração de imagens para se tecer um conto, uma narrativa (Bedran, 2010). Na experiência fenomenológica com a arte do contar, da voz de contadora de histórias, rememoro 2008 no Rio de Janeiro, quando fui aprovada para o projeto da Associação Cultural *Nós no Morro*². Lá travei conhecimento com uma professora de Contação de Histórias de nome Aline, da qual eu gostava muito das aulas:

Eu achava muito interessante, gostava muito: nós nos preparávamos em duplas, um fazia massagem no outro; isso lembrava a preparação que se fazia no Teatro, antes do ensaio, da atuação. Ajudava a deixar fluir a nossa história e, por meio das histórias que ouvíamos uns dos outros, tínhamos que fazer uma espécie de costura e criar uma única história... Um dia, falei com ela e disse que tinha achado muito boa aquela forma de fazer arte, que eu gostaria de trabalhar com isso, atuando na área da Educação, pois não queria apenas ser atriz de palco... Mas para isso, eu precisava de uma metodologia, uma didática, e eu achei naquela forma da professora trabalhar, uma possibilidade interessante. Desejei me aprofundar naquela técnica de narrar. Foi então que ela disse que os caminhos eram muitos, tinham muitas leituras, muitos cursos, em muitos lugares e que eu deveria procurar (Silva, 2017, p. 22).

² Foi fundada em 1986, objetivando proporcionar o acesso à arte e cultura a crianças, jovens e adultos do Morro do Vidigal. Em 2010 foi qualificada como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP).

Mas foi em um curso no Paço Imperial³, ainda em 2008, que conheci Francisco Gregório (ministrante do curso), a quem eu chamo de Mestre, que se revelou para mim o grande Amor pela Arte de Contar Histórias.

Neste sentido, reconheço a arte de contar histórias, junto com a doulagem, como um ritual, um alçar voo à imaginação, no qual cultivo meu caminho próprio, intuitivo, que me guia como pessoa e profissional. Para o campo da fenomenologia, o processo de construção da experiência que se vive é algo subjetivo, ou seja, particular. Trata-se de uma experiência subjetiva única e exclusiva a mim. E a minha experiência performativa com a voz estabelece a conexão entre contar e doular.

Por isso, é na vivência e na movência do contar e doular, entrelaçados pelo corpo-voz como performance, que me constituo como pessoa no mundo. Tal experiência, contudo, não se estabelece sem conflitos, tensões e linhas de fuga, uma vez que tudo isso tem reverberações na mulher, na mãe, na filha, na esposa, na amiga que eu sou. A voz que me atravessa é maternal, potente e redonda.

Nesse texto/narrativa autobiográfica, desvendo minha história de vida como método, (re)significo minhas experiências, dialogando com uma prática artística que não é muda, mas uma criação que fala. Narrar sobre minha prática de contar e doular é explicitar meu corpo-voz, que se amplia diante das possibilidades do diálogo com o outro (exterior) e comigo (interior), neste ir e vir de questões existenciais, à medida que eu, ao não suportar a explicação de sentidos óbvios frente às experiências que vivo, recorro ao contar e ao doular, como formas cíclicas, e complementares, nessa ritualidade e performance vocal.

Sou atravessada por mim mesma, por uma auréola que me envolve e rodeia, de maneira pessoal e subjetiva, mas que também assume movimento circular e se expande para a coletividade, quando minha voz se revela em performance no contar e no doular, já está explícita minha necessidade de explosão e atravessamentos. O método autobiográfico, assim, se manifesta como resistência (Kaplan, 1997) e movência, na dialética em que doulo, ao mesmo tempo, que conto histórias, por eu estar e ser “grávida de muita gente”, como no conto de Galeano (2002, p. 18) “A Paixão de Dizer ”: *Esse homem, ou mulher, está grávido de muita gente. Gente que sai por seus poros. Assim mostram, em figuras de barro, os índios do Novo México: o narrador, o que conta a memória, coletiva, está todo brotado de peçonhas.*

³ Edifício de estilo colonial, do século XVIII, localizado no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro e onde funciona um Centro Cultural.

Compreendo, conforme Kaplan (1997), a autobiografia como estratégia feminista é adequada, no sentido de não me separar do leitor. Quando me aproprio do método autobiográfico, minha narrativa pessoal, de uma ritualidade subjetiva, onde conto histórias para a comunidade e doulo uma comunidade (a mulher, o bebê, a família e o cenário obstétrico, médicos e enfermeiros) faz ressoar do meu corpo-voz atos de performance com alcance social, interligando pontos de intercessão entre todos os presentes no encontro-ritual.

O ritual e ancestralidade da performance

Certa vez, assisti a um vídeo da cantora Cida Airam compartilhando seus estudos sobre som, voz e música, falando que nas antigas escolas de mistério do Egito, de Roma, da Grécia, do Tibet e da Índia, a compreensão dos sons era uma ciência altamente refinada. O som é uma vibração e tudo que vibra gera uma frequência de ressonância, tudo no universo vibra, desde as órbitas do planeta em torno do sol, até o movimento de elétrons ao redor do núcleo atômico. A nossa voz gera sons, com a nossa voz falada, com a nossa voz cantada e é importante saber que todo órgão e cada osso do nosso corpo têm sua própria frequência de ressonância. A vibração de um corpo, ou de uma voz pode se expandir e atingir um outro corpo vibratório, com o som que emitimos é possível mudar os ritmos das ondas cerebrais, do ritmo cardíaco e até da nossa própria respiração, afirmou Cida Airam.

A voz é aqui percebida como ferramenta de evolução, sendo uma característica do ser humano de ter a necessidade de se agrupar e de se comunicar. Para mim, que na infância demorei a falar, e que por uma crença de minha mãe de que com um pinto piando⁴ em minha boca eu falaria, sinto o peso da obrigação de saber usar a voz de forma coerente, haja vista ela - a voz - se constituir no elemento fundante do meu ser artista da palavra e da minha ideologia ativista pelo parto humanizado. Sei bem como a voz que vem de dentro é responsável pelo meu desenvolvimento e contribuição para o ato e a ação de relacionar-me com o mundo e seus

⁴ Muitas comunidades tradicionais da Amazônia e aqui, particularmente, da Amazônia paraense, é muito recorrente o uso de um pinto ainda novinho para fazer uma criança que ainda não fala, falar. Minha mãe, assim, conta que demorei a falar, já estava para completar 4 anos e ainda não falava, conforme o esperado para essa faixa etária. Daí, que na sua crença popular, minha mãe colocou um pinto para piar na minha boca. Até hoje, essa história é contada na minha família. Minha mãe sempre diz que botou o galinheiro inteiro, pois a partir daí comecei a falar muito, sempre muito tagarela, como ainda dizem (Silva, 2017).

atravessamentos. As vozes que vieram antes de mim, deram-me base para ouvir a minha voz interior e seguir firme na minha jornada.

Nesse sentido, lanço mão da perspectiva de Paul Zumthor (2007) e sua concepção de voz como performance, “que é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (Zumthor, 2007, p. 67). Nessa perspectiva, Spritzer (2010) amplia a discussão que o autor faz da poesia para o teatro, afirmando que o ator mantém uma relação de cumplicidade com a vocalidade da palavra, que antecede o veículo ou a forma de performance. De acordo com a autora, a leitura vocalizada é generosa ao favorecer a escuta e a intencionalidade da fala. Dessa forma, compreende-se que a intencionalidade, na ação de contar histórias e doular, tem reverberações na recepção do público ouvinte e das mulheres que doulo, por meio da minha impostação vocal em conjunto com o movimento corpóreo.

A vocalidade carrega consigo uma historicidade da voz e a trajetória do seu uso (Zumthor, 2007). Ter me tornado contadora de histórias não foi um acontecimento do acaso. Do mesmo modo como não me construí militante pelo parto humanizado, no ofício de doula, meramente porque sou mulher, mas porque acredito e comungo com a expressão de minha voz como fonte de sabedoria e ativadora de consciências. E para que este percurso seja validado por mim, minha voz desenvolve uma performance que ganha contornos conscientes e criativos.

A voz, assim, traz significados para além das palavras. E é colocada em movimento, através da performance, edifica o saber sensível dos sentidos, significando no corpo (Spritzer, 2010). Na perspectiva da autora, possuo a vocação para a palavra, para o contar e doular, como experiências que exigem a voz implicada na produção do dizer por meio da contação de histórias e da doulagem, dirigida para o público e a mulher grávida.

Ao falar de vocalidade, Zumthor (2005) alude a uma operação não neutra. A vocalidade é veículo com valores próprios, que produz emoções, expressadas na plena corporeidade dos participantes. Ou seja, ao contar histórias e/ou doular, todo o meu corpo é envolvido e movimentado pela minha voz, na sua tonalidade e timbre, envolvendo e influenciando a experiência de quem ouve, por isso corpo/voz.

E a voz, mediadora desse processo, me auxilia a fugir dos excessos de concentração em si mesmo, conforme discutido por Spritzer (2010). Quando tomo a minha voz como instrumento de mediação entre eu e o mundo, no seu uso como performance, escuto a mim

mesma, confronto-me com as múltiplas possibilidades das palavras, transformadas em corpo-voz, com suas sonoridades, melodias, entonações e timbres.

Os impulsos desta experiência são ampliados “pelo próprio funcionamento da voz na escuta coletiva: não isolada, não separada da ação, a voz poética é funcionalizada como jogo, na mesma ordem dos jogos do corpo, dos quais ela participa realmente” (Zumthor, 2005, p. 145). Neste contexto, contar e doular transformam-se - de acordo com Zumthor - “em arte no seio de um lugar emocional manifestado em performance e de onde procede e para onde se dirige a totalidade das energias que constituem a obra viva” (Zumthor, 2005, p. 145). Assim, é nesse contexto que minha voz habita e se transporta pelo espaço, considerando que o volume sonoro pode preenche-lo com palavras, sussurros, interjeições, suspiros e gargalhadas, além de trazer o ouvinte - seja na contação de histórias ou na hora do parto- para o que Spritzer define como o espaço da performance da escuta (Spritzer,2010)

De acordo com Zumthor (2007), a partir do contato com realidades dos praticantes da voz (*griots, rakugoka, repentista, cançonetista* etc.), a performance é um modo vivo de comunicação poética, um fenômeno heterogêneo. Assim, o discurso poético - contar e doular- é materializado integralmente na "presença ativa de um corpo" (Zumthor, 2007, p. 34), na presença do meu corpo como instrumento fundante na produção de efeitos sobre as experiências individual e/ou coletiva ao se relacionar com o sentimento de prazer vivenciado.

Na mesma perspectiva deste autor, quando fala sobre a poesia, contar e doular para mim são fenômenos de ritualização da linguagem, promovendo a convergência entre voz e performance pelo corpo, ou seja, “a performance não apenas se liga ao corpo, mas, através dele, ao espaço” (Zumthor,2007). Na obra *Performance, Percepção e Leitura*, Zumthor coloca a Voz como lugar simbólico e de alteridade eu-outro, há uma relação articulatória entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro, por isso estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito. A voz implica a presença de dois pares ouvidos, que se colocam um na presença do outro, o daquele que fala e o do ouvinte. “Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto [...] o ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente” (Zumthor, 2007, pp. 86-87). É a voz na sutileza do ouviR- por viR- iR- SER.

A voz também se caracteriza em sua movência e nomadismo, uma vez que está sempre se atualizando em diferentes meios e situações de performance, mas nunca é apreendida em sua totalidade, pois se apresenta sempre de passagem. É relação, é movimento

nômade e em processo de transformação. A minha voz, assim, nunca é a mesma, embora ela sempre esteja em performance quando conto ou quando doulo.

A experiência fenomenológica da voz: um olhar dialetizado

Ao me conectar à obra de Bachelard (1884-1962), tive a dimensão profunda da minha cosmovisão, ampliei meu conhecimento sobre mim, meditei, sonhei e me posicionei de forma mais consciente diante da minha arte poética: contar histórias e doular, “pois não há criação sem a imaginação” (Ferreira, 2013, p.9).

A chamada produção noturna de Bachelard se debruça sobre o devaneio, onde a experiência fenomenológica da consciência é da ordem do sensível, que se eleva até a consciência de si. Uma consciência-poder que se amplia de acordo com o campo de abrangência de sua atuação. Para a imaginação criadora, a consciência, que é iluminada pela imagem, é fenomenologicamente o princípio de uma criação poética. A tomada de consciência para aquele que imagina é um despertar para o mundo de sonhos e de devaneios infundáveis.

É na esteira do devaneio operante bachelardiano, que me valho para elucidar sobre o meu processo de preparação para doular e contar história. No meu ato ritualístico de preparação lanço mão de uma cosmoanálise, comungo com momentos de contemplação interior para que o devaneio me tome e eu possa criar, visualizar e tecer os elementos que compõem o processo de doulagem e de contação de história. Elementos estes que, em consonância com o meu corpo, são contributivos para a atuação performática da minha voz.

Para Bachelard (2006, p.12), “o devaneio poético é um devaneio cósmico”. E transpondo para o meu ofício, como doula; e minha arte, como contadora de história, o ato preparatório que antecede o ato performático é o que compõe meu devaneio cósmico. Com efeito, em *A terra e os devaneios da vontade* (1948a), Bachelard expõe a filosofia realista, até então vigente, a qual defende que primeiro o mundo é visto e depois imaginado. E de forma divergente, defende a importância da imaginação criadora, ao colocar o sonho como fonte primitiva para a formação da imagem poética. A pessoa, diante da natureza, é fonte de energia a ser trabalhada e transformada, que se encanta e se extasia. Porém, “...na solidão ativa, o homem quer cavar a terra, furar a pedra, talhar a madeira. Quer trabalhar a matéria, transformar a matéria. Então, a pessoa não é mais um simples filósofo diante do universo, é

uma força infatigável contra o universo, contra a substância das coisas” (Bachelard, 1948a, p. 29). Veja-se, portanto, que a pessoa é tomada pela vontade, está voltada para a exterioridade da matéria.

De modo inverso, em *A terra e os devaneios do repouso* (1948b), Bachelard nos coloca diante de uma cosmoanálise que se concentra naquilo que se oculta nas coisas, no que se mostra infinitamente pequeno. É na extroversão e na introversão, portanto, que se constitui a realidade do exterior e do interior nestes dois livros sobre o elemento/matéria Terra. São essas reflexões que trago para o centro desta discussão, meu ato ritualístico de preparação para doular e contar história, elucidado a partir dos meus devaneios de exterioridade (da vontade) e interioridade (do repouso).

No ofício de doular, em minha cosmoanálise, sou tomada por algo avassalador, que me escapa a racionalização de onde começa e termina o devaneio da voz política em mim. Anterior ao encontro da gestante, sigo um ritual íntimo, porque envolve contemplação, concentração, arrumo a minha Bolsa, com óleos essenciais, difusor de ambiente, bolsa térmica, touca, rebozo (espécie de xale para trabalhar técnicas de posicionamento do bebê e alívio das dores), mel ou chocolate, um par de roupas para trocar (caso precisar passar mais de 24h no parto), carregador de celular e, dependendo da necessidade, levo uma bola de pilates.

No momento em que devaneio, transponho os limites ocasionados pela estática percepção e, ao colocar minha imaginação em movimento, supero as barreiras impostas pelo tempo linear. As reminiscências de outrora, vividas na infância, retornam ao presente e se abrigam na minha alma devaneante. Se “os devaneios do escritor são instantes verticalizantes de inefável significação, transpostos numa obra escrita” (Ferreira, 2013, p. 57), os meus devaneios de doula e contadora de história são instantes verticalizantes de inefável significação, transpostos na minha voz como performance.

Diante disso, quanto ao meu devaneio de exterioridade operante para contar histórias, quando decido que uma história será contada por mim, deixo vir à tona o processo de criação, deixando emergir a poética do contar; escrevo, leio, desenho e começo a ensaiar, a criar recursos visuais, que variam entre materiais diversos como, por exemplo, a sombrinha que criei para contar a história “A Primavera da Lagarta”, de Ruth Rocha⁵. Uma das histórias que

⁵ Coleção Amarelinha. Editora Abril/MEC - Ministério da Educação e Cultura, 1979.

mais contei e ainda conto, por se tratar de uma narrativa que fala dos ciclos da vida, da diversidade e da paciência.

Não por acaso, esta história alude à fenomenologia do redondo, que trata de uma percepção poética de um movimento constante da vida, que nos afasta da evidência e obviedade geométrica. “A Primavera da Lagarta” desperta em mim a reflexão sobre a imagem poética do redondo, enquanto movimento das coisas, conforto da linha curva, num fluxo contínuo, pois “basta dar um passo e já não estamos no mesmo lugar” (Bachelard, 2006, pág.142). Portanto, para encontrá-la em meio ao devaneio operante, lembro bem, que tive um *insight* numa manhã ensolarada, em uma visita ao “Mangal das Garças”⁶, ao entrar no Borboletário, fiz minha cosmo-análise das borboletas, me “borboleteando”, dançando em torno de mim e eu em torno do meu eixo circulava para receber aquele passe de borboletas, um impulso criativo. Foi, então, que ao chegar em casa, desnudei minha sombrinha; e criei uma sombrinha de borboletas, para me trazer de volta sensação de ser invadida por sua beleza e leveza. Nela, pendurei borboletinhas feitas com feltro de diversas cores para compor a contação da história da primavera da lagarta. E, neste ir e vir em devaneios operantes, vivencio momentos de contemplação interior para criar, visualizar e tecer os elementos compositivos e auxiliares da performance de meu corpo-voz.

Tão importante quanto os meus devaneios da vontade, meu devaneio operante se realiza a partir de devaneios do repouso. Trata-se daqueles voltados para minha interioridade, ainda que em conexão com a exterioridade. É quando o movimento é para dentro, fecho-me, assim, em minhas orações pessoais.

Destaco a importância do Arquétipo da Grande Mãe e da *Anima*, no meu devaneio operante de interioridade, quando evoco a figura da Senhora do Bom Parto, da minha Mãe (por meio do terço) e da Lua, manifestações de *anima*. De acordo com Ferreira (2013), o psiquismo de todo ser humano é de natureza dual, que consiste em um *animus* e uma *anima*. Dualidade está sempre presente e atuante. Então, nos instantes de solidão, quando o sonhador em seus devaneios suplanta o mundo da percepção e se transporta para o espaço imaginário, sua *anima* liberta, se expande, proporcionando encantamento, fazendo-o sonhar. Segundo Bachelard:

⁶ Parque Zoobotânico, criado pelo governo do Pará em 2005. Localizado às margens do Rio Guamá, no Centro histórico da Cidade de Belém do Pará. Fonte: [Mangaldasgarças.com.br](https://mangaldasgarças.com.br)

Em diversas obras, C. G. Jung mostrou a existência de uma dualidade profunda da psique humana. Colocou essa dualidade sob o duplo signo de um animus e de uma anima. Para ele, e para seus discípulos, há em todo psiquismo, seja o de um homem, ou de uma mulher, ora cooperando, ora de entrechocando, um animus e uma anima. [...] Mas nos nossos devaneios, na grande solidão dos nossos devaneios, quando a nossa libertação é tão profunda que já não pensamos sequer nas rivalidades virtuais, toda nossa alma se impregna das influências da anima (Bachelard, 2006, pp. 17-18, 52-53).

Em sinergia aos devaneios de repouso, Bachelard (1948a), em seus escritos sobre os devaneios da vontade, alude à Lua, que nos coloca diante dos elementos cósmicos de uma substância de universo, o orvalho. A imagem da Lua, enquanto elemento etéreo, condensa em si as imagens da minha Mãe e da Senhora do Bom Parto.

Diante disso, quanto ao meu devaneio operante para contar histórias, quando decido que uma história será contada por mim, sinto que fui escolhida para ser porta-voz da palavra a ser contada. Para Ferreira (2013), a palavra, etimologicamente, tem um significado nominalista e na linguagem do dia a dia, uma significação usual. Contudo, a palavra tem um valor poético em potencial, quando se vincula ao devaneio, ganhando profundidade. “O onirismo oculto das palavras é atualizado pela imaginação dinâmica. Qualquer palavra pode ser transformada pelo élan criador de um poeta verticalizando um texto literário” (Ferreira, 2013, p. 147).

Daí, direciono meu olhar sobre a história, para sentir o que ela quer e como quer ser compartilhada. Começa, portanto, a relação, a investigação, de um “eu” que vira palavra, vira som, e se faz corpo/voz numa entrega dadivosa para uma performance verbal/corporal que, de um modo ou de outro, irá atravessar-me. Assim, sigo o rito, cogito a história, tudo que vejo começa a conversar com ela, que pede para ser contada, ser corpo, ser vista, evocada.

Diante do exposto, retomo à *anima*, que pertence ao devaneio que vive o presente das imagens felizes. Nos meus momentos de contemplação (cosmoanálise), comungo de um “devaneio que se alimenta de si mesmo, que constitui a essência do feminino” (Bachelard, 2006, p. 55), se sustentando e se equilibrando na paz da *anima*. O devaneio, que não é da ordem do sonho noturno e sim um sonhar acordado, é a livre expansão de qualquer *anima*. Sem dúvida, é com os devaneios de sua *anima* que o poeta consegue dar as suas ideias de *animus* a estrutura de um canto, a força de um canto.

Considerações inconclusivas

É neste exercício de habitar o espaço das vozes que me faço corpo/voz, e nestas derradeiras linhas que ainda me cabem, quero findar retornando ao início de tudo. Segundo Benjamin (1993), quanto mais naturalmente o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, com mais facilidade o ouvinte gravará a história na memória, assimilando-a a sua própria experiência, inclinando-se, irresistivelmente, a recontá-la um dia. Entre a contação de histórias e aquela que me pariu, há uma intrínseca relação, a que funda toda a essência e sentido deste trabalho, entre o palco, o teatro e o ato de doular, esta minha busca de reencantamento do mundo, e ainda, o meu objetivo em contribuir para os estudos e reflexões sobre a voz como performance, e ainda, como elemento fundamental na compreensão da tomada de consciência que há na performance da voz, na ação de contar e de doular, correlacionando-as com meu ser e estar no mundo, pois contar histórias é a Arte de gente, de pessoas; do coletivo, do encontro, um fenômeno, e doular portanto juntamente com esses atravessamentos que compõem a fenomenologia de minha redondeza, é a pulsação que me possibilita alcançar um estado alterado de consciência.

Findo essa escritura, celebrando minha inter-subjetividade. Quanto mais escrevo, mais fundo vou às histórias que conto, por estar a serviço dela, da voz, também doulo. E nessa tessitura, espero ter alcançado a dimensão sensorial, nos termos de Martins (2020, p. 25), recontando e ligando “partes de relatos, numa infindável conversa de vozes distantes”.

Ao elucidar este percurso da escrita, acredito que cada vez que lanço minha voz artística e política para o mundo, reflete-se toda minha experiência de ser-estar no mundo, as quais vivi anteriormente, vivo hoje e que ainda viverei. A percepção e tomada de consciência frente a estas experiências, sejam no ato de contar histórias ou na ação de doular, dando vida a seres subjetivos e fictícios, seja numa sessão de contação de histórias, ou no assistir de um parto, o outro é fator determinante para o desencadear de novas e próximas experiências criativas com e através da performance da voz.

Quando coloco meu *corpo/voz* e seus processos subjetivos e *sua redondeza* no centro da problematização, não estou apenas rompendo com princípios e desconstruindo o sistema patriarcal capitalista, estou também dando voz às nossas realidades subjetivas, artísticas e criadoras, e a nós mulheres, seres dotados de conhecimento e de consciência viva, a liberdade de por meio do trabalho e da prática artística, ter sua voz respaldada.

Acredito que esta forma de abordar o campo fenomenológico pode ainda ser melhor direcionada apesar das outras dificuldades que nós artistas, nós mulheres, mães ou não, encontramos ao longo de nossa jornada artística. Mas me referindo à percepção do corpo/voz e das suas potencialidades expressivas sendo reveladas no fazer, acredito fortemente que este é um excelente caminho para desenvolvermos uma linha de pensamento sobre a fenomenologia da voz.

Compreender a voz como sopro da vida, linguagem primeira, experiência de ser e viver em plenitude entre o aprender e ensinar, de se mover em relação a si e ao outro, e ainda, em relação a tudo que existe, é estar em contato com as múltiplas vozes que me habitam, e que são de algum modo responsáveis pela performance. Essa talvez seja a melhor forma que encontrei de honrar todas as vozes que me antecederam e deram-me passagem para hoje eu estar aqui.

Referências

ALMEIDA, Ivone Maria Xavier de Amorim & MARTINS, Benedita Afonso, **O Olhar, o Escutar e o ato de Escrever como processo metodológico de pesquisas em artes**, 2022 (no prelo).

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios do Repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. **Lautréamont**. Paris: José Corti, 1970.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAJARD, Élie. **Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito**. São Paulo: Cortez, 2005.

BEDRAN, Beatriz Martini. **Ancestralidade e contemporaneidade das narrativas orais: A arte de cantar e contar histórias**. 2010. 130 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Arte) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

BUSATTO, Cléo. **A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço**. Petrópolis: Vozes, 2007.

- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro. DP&A Editora, 2009.
- ÉSTES, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos* [livro eletrônico]. Londrina: Eduel, 2013.
- FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da Etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*. In: *Revista Cena nº 7*. Periódico do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. ISSN 1519-275X. 2011.
- GALEANO, Eduardo. *O Livro dos Abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- KAPLAN, Caren. *Autobiografia de resistência: gêneros fora-da-lei e sujeitos feministas transnacionais*. *Travessia - Revista de Literatura*, n. 29/30, pp. 63-99.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. *Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor*. *Revista FronteiraZ*, n. 9, 2012.
- SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* Do original em inglês SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, 2002. pp. 28-51. Disponível em: http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QUE_EH_PERF_. Acesso em: 28/mar de 2021.
- SCHECHNER, Richard. *Performers e Espectadores: Transportados e Transformados*. In: *Revista Moringa Artes do Espetáculo*. Vol 2. n1. 2011.
- SILVA, Marluce Cristina Araújo. *A arte de contar histórias: um parto de mim mesma*. 2017. 52 f. Monografia (Licenciatura em Teatro) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.
- SILVA, Maurício Pedro da. *Zumthor, Paul. Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Ubu, 2018. *Recorte - Revista Eletrônica*, v. 16, n. 1, 2019.
- SPRITZER, Mirna. *Ator e palavra: práticas da vocalidade*. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, 2010.
- TURNER, Victor. *O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura*. São Paulo: Vozes, 1974.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigo recebido em 04/01/2023 e aprovado em 20/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.46574>

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

ⁱ Marluce Cristina Araújo Silva - Possui Mestrado em Artes pelo Programa de Pós Graduação da UFPA-PPGARTES (2019-2022). Com Especialização na Arte de Contar histórias pela FCC- Faculdade Ciência e Conhecimento (2018-2019), com Licenciatura Plena em Teatro pela Universidade Federal do Pará (2013-2017). Com Formação em Arte Dramática - Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena/RJ, 2010. É professora substituta da Universidade Federal do Pará - UFPA, na Escola de Teatro e Dança - ETDUFPA. mardeluz26@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4153445534387651>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9677-0840>

ⁱⁱ Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida - Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2010) e Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará (1998). É bacharel em Ciências Sociais, com ênfase em Sociologia e Antropologia, pelas Faculdades Integradas Colégio Moderno - FICOM (1984). É professora Adjunta da Universidade federal do Pará (UFPA), lotada no Instituto de Ciências e Artes (ICA), vinculada à Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA). Compõe o quadro de professores do Programa de Pós-graduação em Artes em Rede Nacional (UFPA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (Mestrado e Doutorado) PPGARTES-UFPA, vinculada a linha 2 - Teorias e interfaces epistêmicas em artes. ivmaxavier@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5012937201849414>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8277-5210>

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



A trilha sonora do curta-metragem *Guardiães do Nascimento*: uma jornada poética pelos quatro elementos da natureza

Janaína Träsel Martins ⁱ

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis/SC, Brasil

Carolina Bonelli ⁱⁱ

Faculdade Rudolf Steiner - FRS, São Paulo/SP, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - A trilha sonora do curta-metragem *Guardiães do Nascimento*: uma jornada poética pelos quatro elementos da natureza

Este artigo é um relato dos princípios que envolveram a composição poética do audiovisual *Guardiães do Nascimento*, com enfoque nas relações entre som e imagem, performance ritual e natureza, corporeidade e afeto. O curta-metragem tem como proposta estética ser uma jornada sonora e visual de travessia pelo ciclo gestacional até o parto, guiada por rituais com os quatro elementos da natureza: água, ar, fogo e terra. Com ênfase na dimensão ritual, o filme é composto por cenas de performances rituais e por uma estética do roteiro narrativo como rito de passagem. A composição da trilha sonora está embasada em estudos musicais da Antroposofia e da área do *sound healing*. O filme tem como objetivo semear sabedorias femininas da parteria tradicional comunitária e fortalecer o paradigma do parto humanizado para uma chegada amorosa do bebê à Terra.

Palavras-chave: Feminismo. Gestação. Performance Ritual. Trilha sonora. Audiovisual.

Abstract - The soundtrack of the short film *Guardiães do Nascimento*: a poetic journey through the four elements of nature This article is an account of the principles that involved the poetic composition of the audiovisual *Guardians of Birth*, focusing on the relationships between sound and image, ritual performance and nature, corporeity and affection. The short film has the aesthetic proposal of being a sound and visual journey through the gestational cycle until childbirth, guided by rituals with the four elements of nature: water, air, fire and earth. With an emphasis on the ritual dimension, the film is composed of scenes of ritual performances and an aesthetic of the narrative script as a rite of passage. The composition of the soundtrack is based on musical studies from Anthroposophy and the field of *sound healing*. The film aims to sow female wisdom from traditional community midwifery and strengthen the paradigm of humanized childbirth for a loving arrival of the baby on Earth.

Keywords: Feminism. Pregnancy. Ritual Performance. Soundtrack. Audiovisual.

Resumen - La banda sonora del cortometraje Guardiãs do Nascimento: un viaje poético por los cuatro elementos de la naturaleza Este artículo es un recuento de los principios que involucran la composición poética del audiovisual Guardianes del nacimiento, centrándose en las relaciones entre sonido e imagen, actuación ritual y naturaleza, corporeidad y afecto. El cortometraje tiene la propuesta estética de ser un recorrido sonoro y visual por el ciclo gestacional hasta el parto, guiado por rituales con los cuatro elementos de la naturaleza: agua, aire, fuego y tierra. Con énfasis en la dimensión ritual, la película se compone de escenas de representaciones rituales y una estética del guión narrativo como rito de iniciación. La composición de la banda sonora se basa en estudios musicales de la Antroposofía y el área de la sanación sonora. La película pretende sembrar sabiduría femenina desde la partería comunitaria tradicional y fortalecer el paradigma del parto humanizado para una llegada amorosa del bebé a la Tierra.

Palabras clave: Feminismo. Gestación. Ritual de actuación. Banda sonora. Audiovisual.

Introdução

Nesse artigo iremos compartilhar os princípios compositivos do curta-metragem *Guardiãs do Nascimento*¹, com enfoque na construção fílmica das relações entre imagem e som, a partir das concepções da diretora do filme, Janaina Trasel Martins e da diretora da trilha sonora, Carolina Bonelli.

Na narrativa do filme percorremos o rito de passagem da gestação ao nascimento em uma travessia pela floresta. No meio ambiente da Chapada Diamantina, nas cachoeiras, nos rios, nas montanhas e nas cavernas, as guardiãs do nascimento - parteiras, doulas, mães e avós da comunidade - abençoam as gestantes com rituais e benzimentos com os quatro elementos: água, ar, fogo e terra. Representando as guardiãs do nascimento, elas semeiam consciências e sabedorias femininas em conexão com a natureza, ancorando uma assistência amorosa para os ciclos da gestação, do parto e da maternidade.

No curta-metragem, damos visibilidade a saberes femininos com o enfoque na comunidade do Vale do Capão, um vilarejo cercado por enormes montanhas, rodeado de cachoeiras, com uma vida comunitária em integração com o ecossistema. Lá, não há hospital², a maioria dos partos são realizados por parteiras tradicionais a domicílio. No filme, enalteçemos a parteria tradicional dessa comunidade, a fim de contribuir para a ampliação da percepção sobre a cultura do nascimento e sobre as diversidades de experiências do viver, honrando a parteria tradicional comunitária.

Ocorre que na passagem do século XIX para o XX, a história do parto passou do domicílio ao hospital, das parteiras ao médico, do sujeito a objeto, como constata Vandrúscolo (2016). No final do século XIX, com a institucionalização do parto no hospital, a parteria passou a se tornar um saber médico e as parteiras sofreram a marginalização e a desqualificação de seu ofício (Palharini *et al*, 2018; Barroso, 2001). As parteiras tradicionais são invisibilizadas pelo sistema de institucionalização hospitalar do parto e por uma medicina baseada em protocolos tecnocratas na prestação da assistência à saúde da gestante e da parturiente e por uma medicina medicalizada, onde a cultura da cesárea é vigente e há

¹ O filme foi realizado no ano de 2021, pelo projeto de pós-doutorado de Janaina Trasel Martins vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Estreia em junho de 2022. Disponível no canal: www.youtube.com/@cantosdegaia

² No ano de 2021 (ano da realização dessa pesquisa), a maternidade mais próxima ficava em Irecê, por volta de 172 km de distância do Vale do Capão.

denúncias de violências obstétricas (Cechin, 2002; Barroso, 2009; Natal, 2022; Palharini *et al*, 2018; Simas, 2016; Zanardo *et al*, 2017). A fim de subverter paradigmas mecanicistas, no argumento do filme enfatizamos um paradigma holístico, a partir da percepção sistêmica que envolve a corporeidade, em suas dimensões físico-emocional-mental-energética-espiritual, nas suas relações com o ambiente, a natureza, a cultura e com a sociedade.

Ressaltamos a importância dos cuidados integrativos, respeitosos e amorosos com a gestante e com a parturiente e ressaltamos a importância de ações de promoção da ativação da consciência da própria gestante sobre a sua corporeidade. Pois durante a gestação, parto e puerpério ocorrem muitas transformações físicas, mentais, emocionais, sociais, sendo importante trabalhar a integração dos sentimentos, fortalecer redes de apoio, promover a saúde integral.

Considerando esse ciclo da gestação ao parto à maternidade, a narrativa filmica dá ênfase no rito de passagem. Nesse sentido, na concepção da direção, a narrativa filmica teve como proposta poética ser uma jornada ritualística. A dimensão ritual foi escolhida como poética da obra artística, tanto nos atos performáticos, quanto na montagem cinematográfica. No roteiro, a concepção dessa jornada iniciática é composta por imagens de performances ritualísticas realizadas na natureza, com gestantes, doulas e parteiras da comunidade. Na montagem cinematográfica a articulação entre as imagens e a trilha sonora teve como objetivo conduzir a quem assiste a uma jornada de travessia por ritos iniciáticos ativados em cada elemento da natureza: água, ar, terra, fogo.

Com essa perspectiva de composição de uma narrativa ritual, do roteiro como rito de passagem, na montagem estética visual e sonora buscamos subverter uma narrativa discursiva, descritiva e informativa sobre os modos de parteria e de doulagem da comunidade. Buscamos com a narrativa propiciar uma experiência estética a partir da sensorialidade e da totalidade que envolve a corporeidade em sua dimensão biopsicossocial.

Para tanto, pesquisamos a composição inspiradas na fenomenologia da imagem e do som, para ativar uma relação estética com o fogo, água, ar e terra, a partir de suas potencialidades criativas, capaz de despertar uma transformação interior, de conexão com a natureza dentro de cada pessoa, ativada no instante da relação dinâmica, em uma interconexão sistêmica.

A fenomenologia da imagem propõe abrimos a percepção para além da imagem como algo somente visual ou mental, mas sim abrangendo a totalidade da corporeidade, em suas

dimensões física, afetiva, espiritual e cultural. É por intermédio da imagem que a consciência pode se auto-observar, pelos sentidos despertados no momento em que ocorre a tomada de consciência a partir da imagem poética em seu fluxo criativo. De maneira que a montagem fílmica das imagens tem como objetivo tocar em afetos, ativar memórias, estimular a imaginação criativa e ampliar a percepção corpórea consciente. Partimos da percepção de que a memória é mais do que a reprodução do passado, mas a reinvenção e recriação criativa que ocorre no momento do contato fenomenológico com a imagem. Como diz o filósofo Gaston Bachelard - em seus livros sobre a água, o ar, a terra e o fogo - a imaginação é criadora de imagens novas a cada instante, tem uma dinâmica ativa, está em constante movimento de recriação (Bachelard, 1990). A fenomenologia dos sons propõe percebermos o som como um fenômeno que vai para além da audição, ao considerar que o ato de escutar é um fenômeno físico, fisiológico, biográfico e cultural, que produz sentidos e afetos - o corpo todo está envolvido na escuta (Martins, 2018).

Nessas relações dinâmicas entre imagem e som, entre visão e audição, são ativadas outras dimensões sensoriais corporais, bem como dimensões que permeiam o visível e invisível, o audível e o inaudível, o narrável e o inefável. De tal maneira que nessa experiência cinematográfica, as imagens e os sons foram compostos em uma narrativa ritualística com o intuito de estimular gatilhos para ativar o imaginário corpóreo e os conteúdos afetivos, a fim de ampliar a escuta de si, expandir a percepção e despertar consciências.

A composição da trilha sonora envolveu um estudo sobre som e consciência e sobre a música e os quatro elementos da natureza (água, ar, terra e fogo). Os princípios que regeram a composição da trilha sonora foram fundamentados nos estudos da área das terapias sonoras (*sound healing*) e na área dos estudos musicais pela Antroposofia.

As pesquisas da área das terapias sonoras (*sound healing*) nos ensinam sobre a dimensão vibracional do som. Estudos apontam que as frequências sonoras tocam as frequências da corporeidade nas suas dimensões física, emocional, mental, energética e espiritual. Cada sistema do corpo possui frequências vibratórias que podem ressoar com as frequências sonoras, através do princípio da ressonância³ e do *entrainment*⁴. Os sons podem alterar o ritmo

³ A ressonância diz respeito à capacidade de uma frequência vibratória alcançar e desencadear uma resposta em qualquer coisa semelhante a esta mesma frequência vibratória (Andrews, 2005).

⁴ O *entrainment* traduzido para português como encadeamento ou sincronização é o “processo através do qual as poderosas vibrações de um objeto são projetadas sobre um segundo objeto com uma frequência semelhante, fazendo, dessa forma, com que este vibre em ressonância com o primeiro” (Gaynor, 1999, p.61).

das ondas cerebrais, do ritmo cardíaco, estimular a produção de hormônios, movimentar as emoções, ativar o sistema energético do corpo (Auster, 2019; Goldman, 2002; Maman, 2012; Martins, 2020; Mattson, 2013; Perret, 2005). Com os estudos do *sound healing* percebemos a audição como uma experiência perceptiva que envolve todo o corpo. Para além da passividade do corpo, trata-se de uma escuta corporificada, atuante em um processo ativo e interativo.

As pesquisas da trilha sonora foram fundamentadas também pelos estudos da Antroposofia. Antroposofia (palavra derivada do grego *anthropós*, homem, e *sophia*, sabedoria) é uma filosofia de vida, fundada pelo Rudolf Steiner, cuja visão amplia percepções de diversas áreas, como por exemplo a medicina, a educação, as artes, a terapia e a música, entre outras. A Antroposofia percebe o ser humano em sua constituição quádrupla: seus níveis físico, vital, anímico e espiritual: "A ciência espiritual antroposófica apresenta o homem como portador de quatro estruturas essenciais: quatro corpos, analogamente aos quatro reinos da natureza e aos quatro elementos alquímicos fundamentais, como terra, água, ar e fogo" (Cavalcanti, 2012, p. 18).

Integrando os estudos de *sound healing* e os estudos da música pela visão antroposófica, na constituição da trilha sonora os instrumentos musicais, os cantos rituais, as poéticas sonoras de cada cena foram trabalhados levando em consideração as suas características físicas (cristal, madeira, cordas, metal, sementes), as suas características vibracionais relacionadas aos quatro elementos da natureza (água, ar, terra e fogo), a relação entre cada elemento musical (timbre, ritmo, intensidade, altura, harmonia e melodia) e os efeitos anímicos em quem assiste e escuta o filme. Cada escolha musical foi concebida para gerar um movimento na corporeidade de quem recebe.

Mais do que integrar dois sentidos, da imagem enquanto visão e da trilha sonora enquanto audição, a perspectiva fenomenológica nos convida a ampliar a consciência sobre o envolvimento do corpo todo na percepção da obra, pela produção de sentidos e afetos, trazendo novas formas de perceber o mundo, ampliando as percepções e os diferentes modos de participar da experiência cinematográfica. O intuito é o de incentivar a quem assiste a realizar um ritual interno, uma travessia ritualística para dentro de si, ativando um estado de presença consciente sobre o que está acontecendo - no caso das gestantes, as transformações do corpo, dos sentimentos, das relações e as transformações na percepção sobre o gestar e parir.

A Composição Poética Visual e Sonora

As cenas do filme foram constituídas por performances rituais com gestantes, doulas, parteiras, mães e avós da comunidade da Chapada Diamantina. As cenas foram filmadas na interação com a natureza, nos rios, cachoeiras, montanhas, cavernas, floresta. Em contato direto com a natureza, a pesquisa criativa foi constituída a partir de vivências em total integração com a floresta. O processo de criação do filme teve a duração de um ano, fluindo em sintonia com os movimentos da comunidade e os movimentos da natureza. Durante esse período, vivenciamos a potência da água, do ar, da terra e do fogo em suas manifestações no meio ambiente, tais como a época da ‘chuva das águas’ e o transbordamento dos rios, as estradas repletas de lamas escorregadias, a época da seca e dos incêndios na floresta, os ventos fortes vindos das montanhas e fazendo rodopios com as poeiras da terra seca. Em conexão com a natureza e com a comunidade, em conexão com as fases de cada gestação e as datas dos nascimentos, foram sendo realizadas as filmagens.

Após as filmagens das performances rituais, o processo de composição poética das relações entre imagem e som se desenvolveu da seguinte forma: primeiramente realizamos a montagem visual⁵ no software de edição⁶ e após foi realizada a composição, gravação, mixagem e masterização da trilha sonora⁷. Durante os momentos das performances haviam cantos sustentando o campo energético dos rituais. Porém, a escolha estética para a articulação entre imagem e som na montagem da narrativa fílmica foi de a criação da trilha sonora ser realizada posteriormente, com a montagem visual. Tal escolha ocorreu para tecermos uma estética do roteiro narrativo como rito de passagem, uma jornada ritualística pelo ciclo gestacional até o parto.

A seguir, iremos tecer compartilhar as concepções da diretora do filme Janaina Martins sobre a poética da imagem e da diretora musical Carolina Bonelli sobre a poética da trilha sonora.

⁵ Montagem das imagens: Janaina Martins e Ananda Torres

⁶ Captação das imagens (operação de câmera): Janaina Martins e Tiarlei Noeremberg

⁷ Direção da trilha sonora: Carolina Bonelli. Musicistas da trilha sonora: Ana Shanti, Andréa Cathala, Ari Vinicius, Carolina Bonelli, Tiago Gusmão, Thatiana Brum, Ula Techari.

Cena I: A composição poética das cenas do elemento Terra

A poética da imagem

O filme começa com cenas no alto do céu descendo à terra, como metáfora da jornada do espírito do plano sutil para a encarnação. Junto com as filmagens aéreas captadas pelo *drone* vamos descendo pelo vale de montanhas até chegar na terra firme e entrar em uma caverna, local onde a gestante é acolhida pela parteira e doulas e acontece o ritual de bênçãos.

A caverna representa o primeiro portal iniciático que a gestante atravessa na jornada do gestar, parir e maternar. O interior da caverna, local físico⁸ de locação da performance ritual, é um local repleto de espeleotema⁹, formações rochosas subterrâneas que se constituíram há milhares de anos pela sedimentação e cristalização do gotejamento de água rica em minerais que escorrem da superfície às profundezas da terra. Essas formações, tão antigas, nos conectam com forças telúricas ancestrais, onde memórias e segredos da história ambiental da Terra estão guardados. Com essa percepção trazemos no filme a conexão metafórica com as memórias e sabedorias ancestrais femininas, reconhecendo a importância da sabedoria e da experiência de integração dos ciclos femininos com os ciclos da natureza que são transmitidas de geração em geração.

A caverna traz também como metáfora o ventre da Mãe Terra, expressão simbólica que se refere à Terra como uma entidade viva, personificada como uma mãe que dá sustento à vida e do seu ventre brota a fertilidade do solo que nos nutre. Na profundidade do ventre sagrado emerge a potência criativa da vida e com essa percepção, a caverna faz uma referência à fertilidade feminina, que gera, nutre e é portal para o nascimento da vida na Terra.

Na narrativa fílmica a jornada da gestante inicia pela travessia pela caverna, que representa simbolicamente uma travessia pela caverna interior do corpo - morada de pensamentos, emoções e o habitat da alma. A jornada pela caverna interior da corporeidade feminina envolve uma travessia por esse período em que ocorrem muitas mudanças na vida da gestante, mudanças que a envolvem nas dimensões física-mental-emocional, social e cultural.

No interior da caverna acontece o ritual iniciático, que marca o início dessa nova fase da vida de transição para a parentalidade. No ritual iniciático, as doulas e parteiras abençoam

⁸ Locação da filmagem: caverna Lapa Doce, em Iraquara, Chapada Diamantina, Bahia.

⁹ As formações rochosas do espeleotema são as estalagmites e as estalactites. Veja mais sobre "Estalactites e estalagmites" em: <https://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/estalactites-estalagmites.htm>

a gestante com pinturas com argila e com benzimentos com ervas medicinais. A pintura com argila simboliza uma conexão com a ancestralidade e uma conexão visceral entre o corpo humano e a terra, trazendo a percepção de que somos a própria natureza. As ervas medicinais representam uma reverência às sabedorias ancestrais da parteria tradicional sobre a saúde e o bem-estar interligados ao ecossistema. A caverna também representa um abrigo, um refúgio, local para a gestante se conectar nessa travessia pela jornada interior, sustentada pelo espaço seguro e protegido resguardado pela parteira e doulas.

A poética sonora

As primeiras imagens do filme apresentam as serras, as cachoeiras e os bosques verdejantes da Chapada Diamantina. Na região, os cristais estão presentes nas montanhas e para reverenciar essas pedras sagradas, foi escolhido de instrumental musical as tigelas de cristal (*crystal singing bowls*). Para tornar som estas grandes entidades que são as montanhas, o som das tigelas de quartzo de cristal foi trabalhado em um intervalo¹⁰ de quarta justa (RE - SOL), que é um intervalo de caráter solene e solar, que traz a força, a expansão e a "autoafirmação do ser"¹¹; um intervalo que faz a ligação entre a terra (contemplada pelos primeiros três tons e intervalos das escalas) e o céu (da quinta até a oitava), para trazer a sensação desta conexão entre o mundo espiritual e o mundo terreno, caminho de encarnação da criança através das forças espirituais da natureza.

Os intervalos musicais revelam qualidades anímicas, como diz os estudos musicais antroposóficos de Marcelo Petraglia:

É importante dizer que somente mediante meditação e contemplação interior essas imagens da relação dos intervalos musicais da escala com a estrutura física e sutil do ser humano se formam. Não se trata, portanto, de relações abstratas ou de combinatória intelectual, mas, sim, de vivências da alma (Petraglia, 2010, p.80)

A Flauta Bansuri, que acompanha as tigelas, foi tocada para trazer a sensação de um ser angelical que conduz o espírito lá do alto para encarnar na Terra. A flauta bansuri em escalas pentatônicas com variações cromáticas, o que trouxe a sensação de mistério, expansão

¹⁰ Intervalos musicais são distâncias entre duas notas musicais. Eles são medidos pela quantidade de semitons (meio tom) entre as notas. Os intervalos são fundamentais para a harmonia e para a melodia na música.

¹¹ Maiores informações sobre a quarta justa, veja em Marcelo Petraglia, 2010, p. 77

e proteção. Na percepção Antroposófica, ao musicarmos na escala pentatônica “podemos vivenciar o estar imersos numa qualidade aconchegante, segura e serena” (Petraglia, 2010, p.91). A escala pentatônica é uma escala musical composta por cinco notas, organizado pelo intervalo de quintas justas, e nessa escala por não existir semitons, não há tensões e não há necessidade de resolver a melodia retornando para a tônica. Por isso, na visão Antroposófica: “o fato de nesta escala estarem ausentes os semitons, que trazem consigo o conflito e a polarização, dá a esta configuração de tons fluência e inocência pueril” (Petraglia, 2010, p.91).

Adentramos na caverna ao som de maracas e chocalhos, evocando a serpente que quer se entocar, para se cuidar, para se curar, trocar de casca, morrer e renascer em outro ciclo, para ressaltar os ciclos da mulher na gestação e no parto. Para trazer a conexão com a natureza e a interligação do ser com o ecossistema, os instrumentos escolhidos são feitos de elementos orgânicos, como sementes, madeira e metal. Para tanto foram escolhidos instrumentos musicais com timbres telúricos, como maracás, tambor xamânico, *hand pan* e vocalizes com timbre gutural e tons graves. O *handpan* com seu timbre metálico possui muitos harmônicos, trazendo uma paisagem sonora misteriosa e “mineral”, para acompanhar a presença das guardiãs no ventre da terra. O som do tambor xamânico conduz no ritmo do coração, para adentrar com pulso e confiança na travessia pela escuridão da caverna. O maracá¹² é instrumento de limpeza dos nossos povos indígenas brasileiros, evocando a atmosfera ritualística e intento de rito iniciático da cena.

Os cantos são inspirados nos povos originários, com sons vocálicos, com timbre vocal gutural, para o mergulho nas entranhas da terra, nas entranhas do ser mãe. A voz gutural chama a força do povo indígena, ancestral, cujo legado é alimento e fundamento para uma maternidade em conexão com a natureza e a naturalidade de ser mulher e de parir, ser mãe e ser parteira. Nessa cena, sons primordiais e telúricos foram criados com a intenção de ancorar a força da terra mãe.

¹² A etimologia da palavra maraca é oriunda do tupi: *mbara'ká*. "A literatura etnográfica costuma mencionar um artefato extremamente difundido em toda a América do Sul: o chocalho-maraca, considerado o objeto mais sagrado por um grande número de tribos" (Zerries, 1981, p.328 apud Gallois in Langdon, 1996, p.44).

Cena 2: A composição poética das cenas do elemento Ar

A poética da imagem

Nessa cena ocorrem performances com artistas circenses de dança aérea e uma gestante fazendo trapézio, ambas performando as artes acrobáticas sustentadas por uma árvore que fica na beira de um rio, localizado no poço do Olavo, em Caeté-Açu. A poética dos tecidos vermelhos, sustentado pelo galho de árvore e indo em direção ao rio, trazem a metáfora do cordão umbilical que liga a pessoa ao ventre da Mãe Terra. Em determinados momentos da performance de dança aérea, o tecido forma o ninho, simbolizando o útero que gesta. Já em outros momentos da performance circense, os movimentos de descida pelo tecido representam a descida pelo canal vaginal para o nascimento.

As cenas com o elemento Ar foram tecidas na narrativa da montagem audiovisual com as intenções poéticas de ativar os voos para dentro de si, convidando a acalmar o campo mental tagarela e ativar a conexão com o corpo. O ar também foi trabalhado a partir da perspectiva da conexão com a respiração como uma força *prânica*¹³ que nutre a corporeidade e nutre o feto.

Em uma cena do elemento Ar, anterior à dança aérea acontece uma defumação, um ritual que consiste na queima de ervas e resinas aromáticas para afastar energias negativas e estimular de forma benéfica a introspecção. Essa imagem poética simboliza a conexão com a respiração como um caminho para a inspiração e a intuição para os voos da imaginação onírica. Bem como se conecta com o sopro das sabedorias ancestrais sobre as medicinas da natureza, práticas ritualísticas que têm sido utilizadas desde tempos antigos com plantas e ervas naturais para promover harmonias e a saúde integral.

A poética sonora

Nas cenas do elemento Ar os instrumentos musicais escolhidos foram a flauta bansuri e a flauta transversal, que são instrumentos musicais de sopro: vibram o som a partir do fluxo de ar dirigido ao tubo oco com orifícios.

¹³ Prāna (em sânscrito significa sopro de vida) é, segundo os *Upanishad*, antigas escrituras indianas, a energia vital universal que permeia o cosmo, absorvida pelos seres vivos através do ar que respiram. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Prana>

A flauta bansuri é feita de um tipo de bambu e tem um som brilhante, melódico, uma tonalidade aguda e luminosa, que pinta uma atmosfera leve e cria uma paisagem sonora que evoca a brisa de ventania, o frescor e a sutileza aérea. Com os sons da flauta bansuri voamos nas alturas da floresta até chegar na performance ritual de defumação da gestante e do bebê, uma defumação sutil, plena de suavidade. Nessa cena, a flauta bansuri se mantém em uma escala pentatônica, evocando as melodias tradicionais de povos nativos indígenas que usam as penas de pássaros para espalhar a fumaça proveniente da queima das ervas aromáticas e assim fazer a limpeza energética.

A cena das artistas circenses no tecido aéreo é acompanhada por uma flauta transversal, fabricada em metal, cujo som é mais ágil e brilhante do que bansuri, tecendo melodias ricas de voos ascendentes e descendentes, na escala dórica¹⁴. Esta escala menor, porém, com a sexta e a sétima maior, evoca uma atmosfera intimista, porém luminosa, que “abre as asas” em direção da oitava. A escolha de dois sopros para acompanhar o elemento ar se justifica pela profunda versatilidade melódica e pela delicadeza e graciosidade dos timbres, sugerindo o voo dos pássaros. Na composição musical, as melodias da flauta transversal foram compostas em um diálogo com os movimentos da dança aérea das artistas circenses.

A melodia da flauta transversal, cheia de elementos e de “pensamentos” musicais, com tinidos, vibratos e ascensões para o agudo e descidas para os graves, também traz uma conexão com o “pensar”, com as atividades neurológicas e mentais, que são o campo do elemento Ar. A flauta com suas melodias convida a voos aéreos do pensamento, para além da mente ordinária, elevando a percepção do ser até o coração. Abrindo assim, o campo do sentir, preparando o terreno do espectador para receber os estímulos sinestésicos e simbólicos das imagens e dos sons a partir de uma dimensão mais profunda e sensível.

¹⁴ O modo dórico é uma das sete escalas modais na música. O modo dórico forma-se estabelecendo como tônica a segunda nota da escala diatônica. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Modo_dorico

Cena 3: A composição poética das cenas do elemento Água

A poética da imagem

Na jornada de travessia da gestante, o rito iniciático com o elemento água teve como intenção um convite ao mergulho nas águas das emoções e a conexão com as águas do ventre gestante e com o ventre da natureza.

O local dessa cena foi a gruta azul e na gruta da Pratinha, em Iraquara, na Chapada Diamantina. Lá, das profundezas do útero da Terra, emerge *Oxum*. *Oxum* é uma divindade feminina, um orixá das águas doces, que representa a fertilidade e a maternidade, e é cultuada em religiões afro-brasileiras, tão presentes na Bahia. Na cena, *Oxum*, representada por uma artista negra baiana, abre os portais iniciáticos para adentrarmos nas profundezas da Mãe das Águas.

As cenas com o elemento Água foram tecidas na narrativa filmica com as intenções poéticas de fazermos um mergulho nas águas internas que envolvem a gestação. Tecemos conexões poéticas com a “bolsa das águas” que envolve o bebê no útero: o líquido amniótico que tem entre as funções aquecer, proteger e hidratar o bebê. Tecemos também conexões poéticas com as águas associadas ao fluir das emoções, ativando uma conexão sensorial com a corporeidade, abrindo a escuta do corpo, para além da primazia da escuta da mente racional que coloca a razão e lógica como forma de compreender a realidade. O mergulho nas profundezas das águas é um convite para ampliarmos as percepções corporais e navegarmos pelas ondas das emoções que permeiam o rito de passagem do gestar, parir e maternar com consciência criativa.

Atravessando o portal iniciático da gruta, aberto por *Oxum*, desaguamos na cachoeira da Conceição dos Gatos, aonde foi o local do ritual de bênçãos com um grupo de gestantes. Na poética da cena, a intenção é de uma ação sonora que embala as gestantes, lavando as emoções no aconchego do colo das águas da grande mãe, acariciando a pele e a alma, limpando e nutrindo com amorosidades o corpo emocional-mental-energético.

Trata-se de um mergulho nas águas femininas em conexão com a fluidez das transformações que atravessam a mulher ao gestar a vida, acolhida pelas águas maternas do ventre da Grande Mãe.

A poética sonora

O instrumento musical escolhido para sonorizar o mergulho na água da gruta da pratinha é foi a kalimba, um instrumento sul africano milenar, percussivo, melódico e harmônico, que traz uma ressonância brilhante e um eco sonhador e ao mesmo tempo invoca a criança mágica.

Para acompanhar o fluir das águas doces e a cena da bênção de Mamãe *Oxum* a kalimba é tocada com uma melodia na escala dórica, muito comum nas canções dedicadas às Yabás¹⁵ das águas. O modo dórico é uma escala musical composta por sete notas, tendo a sexta e a sétima nota maiores, se configurando como uma escala menor intimista, porém privada das tensões dramáticas e introspectivas próprias dos outros modos menores. Assim se faz ideal para trazer a profundidade das águas, com um intento refrescante e maternal, como um colo que recebe para trazer luz, amor e calor.

A melodia da kalimba cria uma cama para a harmonia de vozes se tecer com toda poesia: arranjos vocais que sugerem com fluidez, sem uma melodia predominante, mas sim transbordando como o fluxo das águas e das correntezas, em um único grande amálgama.

Nas cenas da bênção na cachoeira com o grupo de gestantes foi escolhida uma canção autoral. Essa canção traz uma harmonia vocal a quatro vozes, trazendo a sensação do abraço das águas da cachoeira. Junto com a harmonia vocal, o violoncelo, através de um timbre escuro, profundo e grave, traz o convite para penetrar nas camadas mais profundas das nossas emoções. O violoncelo sustenta uma nota *pedal*¹⁶ no tom Ré, que, que na visão do yoga do som da Índia, é o tom que se conecta ao segundo chakra¹⁷ vórtice de vibração energética localizado na região do útero, onde a gestante está gerando uma nova vida, dentro da “bolsa das águas”. A nota *pedal* acompanha toda canção que traz uma alternância entre Ré Maior e Ré Menor, entre sol e lua, entre expansão e contração, trazendo uma oscilação emocional entre introspecção e extroversão.

¹⁵ "Yabás" é um termo que se refere às divindades femininas do panteão da religião afro-brasileira conhecida como candomblé. As yabás são consideradas mães ancestrais e representam diferentes aspectos da natureza e da vida, como a fertilidade, a proteção, a cura, a sabedoria, entre outros.

¹⁶ Nota pedal é uma técnica utilizada na música em que uma nota é mantida por um longo período, enquanto outras notas e acordes são tocados e mudam ao seu redor.

¹⁷ "A palavra chakra vem do sânscrito e significa roda. Os chakras são percebidos como discos giratórios ou rodas de energia. Chakras são vórtices de vibração, locais onde a energia dos corpos sutis se torna cada vez mais densa até que essa energia se manifeste no corpo físico. Os chakras podem ser vistos como luz, sentidos como vibração e ouvidos como som" (Goldman, 2011, p.32)

A intercalação de menor e maior da nota *pedal* e a harmonia a quatro vozes é um abraço para trazer a coragem para penetrar nas emoções contrastantes da gestação. Na cena das águas prevalecem as vozes em harmonia e os instrumentos de corda, que evocam a fluidez e profundidade das águas; que se conectam com o campo do sentir e das emoções, abraçadas pelas vozes femininas e maternas, como sereias cantando um ninar que embala, acalma e acolhe.

Cena 4: A composição poética das cenas do elemento Fogo

A poética da imagem

Representando o elemento Fogo há duas cenas: uma cena de dança ao redor da fogueira e uma cena em que a gestante leva a chama para dentro do espaço sagrado da gruta, para fazer as suas alquimias internas, em um espaço seguro e protegido.

Na cena da fogueira o fogo atua como um símbolo multifacetado que representa a celebração, a conexão, o aquecimento, o acolhimento e o empoderamento. O empoderamento da gestante envolve a conexão com a força interior, ativando a autoconfiança, a liberação de medos, o fortalecimento emocional, a conexão com a intuição da sabedoria corporal e a conscientização.

Com a chama interna ativada na fogueira, a gestante leva essa chama para a gruta, para realizar as suas alquimias interiores, em um espaço seguro e protegido. Lá, a gestante realiza alquimias com o fogo, representada por uma dança com bambolê de fogo. Essa é a terceira gruta que aparece no filme, dessa vez, é uma cavidade subterrânea localizada no Vale do Capão. A gruta mais uma vez traz o simbolismo de conexões do ventre gestante com o ventre da Mãe Terra, representando o espaço sagrado do útero onde a vida se origina e se desenvolve. A gruta assume novamente a função poética de um portal iniciático que a gestante atravessa, sustentada por uma conexão profunda com a natureza e as energias ancestrais da terra. Na gruta, a performer, já com 39 semanas de gestação, dança com um bambolê de fogo, uma técnica circense que consiste em girar um bambolê que está em chamas.

As intenções das ações rituais dessas cenas envolveram o portal iniciático do despertar da alquimia interior e conexão com a *mulher selvagem*, arquétipo que representa a potência feminina subvertendo a domesticação das culturas, um aspecto instintivo e intuitivo da feminilidade que muitas vezes é reprimido pela sociedade e pela cultura (Pinkola, 1999). Na

cena, a dança da *mulher selvagem* com o fogo representa a queima daquilo que não serve mais, como a cultura tecnocrata na assistência à gestante e parturiente, a libertação das colonizações que instituem regras sobre a corporeidade feminina, a transformação de protocolos condicionantes sobre as formas de gestar e parir. Trata-se de, com o potencial de empoderamento do fogo primordial, aquecer a conexão com o instinto feminino, com confiança na sabedoria mamífera do corpo.

O fogo como simbolismo é também relacionado ao movimento espontâneo do corpo e da voz da parturiente durante o trabalho de parto, em que são respeitadas as necessidades individuais da parturiente, a qual é encorajada a se movimentar livremente durante o trabalho de parto e utilizar as posições mais confortáveis para ter liberdade de expressar corporalmente e vocalmente as sensações intensas do corpo, as suas emoções e as suas necessidades, tal como preconiza a assistência denominada parto humanizado.

O elemento fogo é também associado ao parto representando a energia criativa, a transformação e a força vital. No contexto do parto, o fogo simboliza o poder alquímico de transformação do corpo da parturiente, a intensidade das contrações uterinas, a ativação do corpo que se dilata e se abre para a saída do bebê, o momento do *círculo do fogo*, em que o bebê coroa na saída da vagina, provocando ardência.

A poética sonora

Os instrumentos musicais escolhidos para sonorizar o elemento fogo e as imagens são o derbake, o violino, o violão, a sanfona, as castanholas e as vozes. O intento sonoro é marcar o movimento das labaredas do fogo, para trazer uma atmosfera evocativa e simbólica da energia que vai acendendo e manifestando o fogo interior da dançarina e da gestante.

A transição para o elemento fogo é marcada pela entrada de um violão mais enérgico, pelo violino e pela marcação rítmica da percussão.

Na conexão com a força tribal da *mulher selvagem* na cena do Fogo, a voz cantada é libertada de significados semânticos e se torna *encantaria* sonora que conduz à uma iniciação ritualística tribal. Para tanto foram compostas vozes em 13 contrapontos casuais, ancorando uma atmosfera de expansão, caos, destruição e reconstrução, explosão e extrema força do fogo.

Na cena da fogueira, a dançarina faz uma performance de dança que integra movimentos da dança do ventre e movimentos de dança tribal. Para evocar a atmosfera tribal e acompanhar a dança, foi escolhido um modo exótico, conhecido na Europa como *Frígio dominante*. Esta escala, por ser amplamente utilizada na música árabe e flamenca, evoca as dançarinas do ventre e flamencas, criando assim um perfeito contraponto às imagens da dança que é realizada na fogueira. Este modo *Frígio*, criado a partir do quinto grau de uma escala menor harmônica, se caracteriza por ser um modo maior, porém com segunda, sexta e sétima menores. Esta estrutura gera fortes tensões, criando um impacto na alma e um impulso ao movimento: a segunda bemol constrange o movimento melódico ascendente, e “explode” em um pulo de um tom e meio para alcançar a terça maior, a quarta e a quinta justa, mas de novo o movimento melódico fica contraído na sexta e sétima menor, gerando uma oscilação entre liberdade e prisão, entre abertura e contração.

O ritmo escolhido é um 6/8, que é amplamente utilizado para induzir estados de transe e expansão de consciência, em muitas culturas da África, do Mediterrâneo e do Oriente Médio, e inclusive no Brasil (como o ‘bumba meu boi’, do Maranhão). Este ritmo, misturado com os timbres intensos dos instrumentos escolhidos que remetem à cultura musical cigana, gera um crescendo de intensidade, como o crescer de um fogo que queima, arde, ascende, transcende e empodera a mulher para atravessar seu próprio *círculo de fogo* para renascer como mãe.

Na cena da performance gestante com bambolê de fogo dentro da gruta, os timbres instrumentais e melódicos ciganos e orientais cedem espaço a instrumentos e sonoridades que invocam novamente a ancestralidade africana e a terra Baiana: saem o derbake e a sanfona, o violão e o violino, e entram o atabaque (instrumento dos terreiros do candomblé de origem africana Yorubá) e a flauta harmônica (instrumento de madeira sem furos e sem notas, que emite somente harmônicos de uma tônica). Estes harmônicos sonoros conduzem o canto a percorrer caminhos melódicos mais solares e luminosos, dentro da escala maior com sétima bemol (*modo mixolídio*), muito comum na musicalidade da região do interior da Bahia, nos aboios e nos cantos indígenas dos povos nativos do Nordeste.

Estas escolhas musicais, que foi um ciclo de iniciação da *mulher selvagem*, permitem evocar através do som um processo de nutrição, expansão e explosão do fogo interior, uma

irradiação de energia e de calor, um transe de empoderamento, que se eleva até um enraizamento do tecido musical na região geográfica contemplada pelo filme, a Bahia.

Cena 5: A composição poética das cenas das bênçãos das parteiras tradicionais

A poética da imagem

Nas imagens poéticas dessa cena tivemos a presença de duas anciãs parteiras (entre elas uma parteira de 110 anos de idade) e uma anciã erveira, ambas moradoras da Chapada Diamantina. Nas ações rituais, elas realizam benzimentos e realizam a preparação das ervas medicinais para os ciclos da gestação e parto, reverberando as sabedorias ancestrais da parteria tradicional comunitária.

As intenções poéticas dessas cenas são uma reverência às anciãs, mulheres guardiãs - mulheres curandeiras, erveiras, parteiras tradicionais e comunitárias - que carregam e semeiam as sabedorias femininas, que nos convidam a uma conexão profunda com as raízes, com as memórias ancestrais sobre modos de vida na natureza.

No filme, honramos as parteiras tradicionais comunitárias que semeiam sabedorias sobre o ofício do partejar em conexão com a força da natureza, com as sabedorias das ervas medicinais. Dos rituais às ervas as parteiras tradicionais servem com muita fé e devoção, bem como constata Natal (2022), em sua revisão bibliográfica sobre o ofício do partejar rural. As parteiras tradicionais semeiam sabedorias sobre a utilização de ervas medicinais da natureza local para a assistência na gestação e parto com o feitio de chás, águas de banho, escalda pés, tinturas, garrafadas.

Nas cenas ritualísticas, valorizamos a história de vida ancestral da comunidade. Como diz Richard Schechner em seus estudos sobre Performance, “rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (Schechner *in* Ligiero, 2012, p. 49). Memórias em ação são memórias vivas, que não estão somente nas lembranças, mas estão no corpo. No filme, tecemos uma ponte entre a tradição e a contemporaneidade, costurando memórias vivas da parteria tradicional que são passadas de geração em geração e que ressoam nos movimentos contemporâneos de doulas e parteiras. Assim ecoamos as sabedorias de um povo que está integrado na floresta e que traz conhecimentos sobre modos de vida relacionados à natureza.

A poética sonora

Nessa cena abre-se um novo portal, um novo momento no ciclo gestacional, em que está quase chegando o momento do parto, e a gestante irá receber as bênçãos das anciãs, as quais irão rezar os seus ventres para desejar um bom parto.

Nessa cena, das bênçãos das anciãs, o clima musical se faz mais suave, suspenso, com a intenção de trazer expectativa, magia, encantamento, doçura e reverência, bem como trazer a sensação de espera e de anseio, assim como são os últimos dias de uma gestação, que são dias de suspensão do tempo em que as gestantes aguardam os sinais do trabalho de parto.

Os instrumentos utilizados são a kalimba, a lira e o violoncelo. A kalimba e a lira geram uma doçura, um brilho e uma atmosfera de encanto. As sonoridades das culturas nordestinas foram trabalhadas a partir do som do violoncelo com um timbre rabeado, para pintar um cenário bem enraizado na cultura nordestina, o qual foi ressaltado também no emprego de sonoridades nordestinas com o modo mixolídio (sétima bemol) em fusão com o modo lídio (quarta aumentada). Importante trazer também que o modo lídio (que só tem intervalos maiores) pinta uma atmosfera etérea e de muita abertura e é utilizado desde as antiguidades, na cultura indiana (*Raga Yaman*) e na cultura grega, para curar traumas uterinos e dores no parto (a palavra *Lydia* significa “a que sente dores no parto”). Os instrumentos musicais foram tocados com poucas notas e com notas longas, para gerar um clima de suspensão e de dilatação. A kalimba e a lira trazem timbres leves e elevados, para trazer luminosidade e sutileza, costurados pelas cordas mais encorpadas e profundas da condução sonora do violoncelo.

Na cena da anciã erveira preparando as ervas medicinais na panela na fogueira, a entrada de chocalhos, maracás e outros elementos musicais mais telúricos, compõe junto com os chamados dos Orixás da mata e das ervas medicinais (*Oxossi e Ossain*¹⁸).

¹⁸ Ossaim e Oxóssi são orixás da floresta, do mato, das folhas, na cultura afro-brasileira

Cena 6: A composição poética das cenas dos Nascimentos

A poética da imagem

Essa cena é constituída por filmagens dos nascimentos das crianças, contém o registro dos partos de algumas gestantes que participaram do filme, com a participação na assistência de doulas e parteiras do Vale do Capão. A poética das imagens representa a potência do parto humanizado, ancorando uma assistência amorosa em que a gestante recebe todo acolhimento e respeito necessários para atravessar esse rito de passagem.

Por se tratar do registro dos nascimentos, nas sonoridades desta cena foram utilizados os sons reais das imagens captadas, a fim de semear consciências sobre a importância de encorajar a parturiente a vocalizar e se movimentar livremente durante o trabalho de parto. Sobre a importância da vocalização no parto ativo, a parteira Ina May Gaskin (2008) assinala que durante a vocalização há o relaxamento da boca e mandíbula o que influencia diretamente na abertura da vagina e ânus abrindo o caminho para a descida do bebê. Os estudos de Antunes (2019) apontam que a vocalização da parturiente proporciona uma melhor capacidade de gestão da dor, das emoções e sentimentos; aumenta a taxa de partos eutócicos/normal/vaginal e diminui o risco de trauma perineal. A ativista do parto ativo, Janet Balaskas (2015) constata que a parturiente ao “emitir sons ajuda a produzir hormônios semelhantes às endorfinas que agem como analgésicos internos naturais e ajudam na alteração da consciência” (BALASKAS, 2015, p. 204). Trata-se de na assistência à parturiente permitir que ela tenha liberdade de se expressar livremente durante o parto, movimentando o corpo e a voz a partir da sua escuta atenta e instinto mamífero.

A poética sonora

Nas cenas dos nascimentos mantivemos as vozes das parturientes em primeiro plano, para trazer o realismo do parto e em segundo plano uma sonoplastia com os elementos da natureza presentes nas imagens captadas durante os partos (vento, fogueira, estrelas). Para tanto, criamos um crescendo de intensidade com a introdução do tambor acompanhando as cenas das contrações expulsivas¹⁹, em ritmo sempre mais rápido e incessante, até o

¹⁹ O período expulsivo do trabalho de parto começa quando o colo do útero está completamente dilatado (10cm) e termina com o nascimento do bebê.

coroamento²⁰ e o nascimento, acompanhado pelo som deslizante e mágico da lira. Após o parto os sons voltam a se dilatar, a trazer uma profunda sutileza, notas espaçadas e ritmo lento, evocando uma atmosfera de contemplação e admiração, de relaxamento e entrega. Aparece a repetição de intervalo de terça descendente, em um ritmo ternário (ritmo da batida do coração), bem comum nas canções de ninar de muitas culturas, é considerado um intervalo que ajuda a encarnar: “Sinto o bem-estar e aconchego do meu corpo. Ele me sustenta e permite que minha alma desfrute o mundo” (Petraglia, 2010, p.77). Este intervalo melódico, em um ritmo dilatado e com o timbre todo onírico e amoroso da kalimba, encerra o filme trazendo um colo amoroso, uma sensação de paz e calor.

Considerações Finais

Guardiãs do Nascimento é um curta-metragem que tem como objetivo semear as sabedorias das guardiãs do nascimento, das mulheres parteiras, doulas, gestantes, mãe, curandeiras, raizeiras, benzedoras, avós, mães, filhas que são guardiãs do portal do nascimento aqui na Terra. O filme reverencia as sabedorias femininas da ancestralidade à contemporaneidade, dando visibilidade aos saberes da comunidade rural relacionados à conexão com a natureza, contribuindo para uma sociedade inclusiva que compreenda a diversidade da experiência humana.

As sabedorias femininas são semeadas no filme com imagens e sonoridades poéticas que envolvem uma jornada de iniciação, composta por rituais de passagem em cada um dos elementos da natureza, água, terra, fogo. De tal maneira que na montagem da narrativa fílmica, a costura das imagens e dos sons para a composição poética, teve como concepção criar uma jornada de travessia pelos quatro elementos da natureza. A proposta poética do rito de passagem é de que cada ser atravesse os quatro elementos dentro de si, em seu próprio corpo-templo, realizando o seu próprio ritual interno e ampliando a consciência criativa a partir das percepções corpóreas, das sensações, imagens, energias, sentimentos e consciências que são despertados pelas poéticas das imagens e dos sons. Nesse sentido, a narrativa poética de imagens e dos sons foi tecida de maneira a comporem uma jornada sonora ritualística que estimule o bem-estar nas gestantes, acolhendo e consagrando esse momento com respeito,

²⁰ O coroamento ocorre quando a parte mais larga da cabeça do bebê passa através da abertura da vagina.

acolhimento e amorosidade.

Na jornada poética proposta pelo curta-metragem *Guardiãs do Nascimento*, a dimensão ritual é ressaltada por meio das performances rituais e pela estética ritual do roteiro narrativo, com o objetivo de dar ênfase ao rito de passagem que envolve a gestação e o parto. Com uma visão holística tecemos uma rede de cuidados integrativos às gestantes, parturientes e bebês, para que a cultura do nascimento possa ir além de uma visão fragmentada e reducionista da realidade, e que seja considerada a complexidade e a diversidade cultural dos seres humanos. Como guardiãs do nascimento, zelamos por uma amorosa chegada do ser humano aqui na Terra.

Referências

ANTUNES, Cátia Alexandra Raposo Miranda Correia. *A vocalização da parturiente*. Lisboa: Mestrado em Enfermagem de Saúde Materna e Obstetrícia, 2019. Tese (Relatório de Estágio). Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/32158> . Acesso em: 10 nov. 2021.

AUSTER, Sara. *Sound Bath*. NY: Tiller Press, 2019.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989

BALASKAS, Janet; SARZANA, Sílvia. *Parto ativo: guia prático para o parto natural*. Editora Ground, 2021.

BARROSO, Iraci. *Os saberes de parteiras tradicionais e o ofício de partejar em domicílio nas áreas rurais*. PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP, v. 2, n. 2, 2009. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/34> . Acesso em: 12 nov. 2021.

CAVALCANTI, Francisca MB. *Musicoterapia e terapêutica antroposófica: processo interativo com o Canto Werbeck*. Florianópolis: Pós-Graduação em Musicoterapia da UNISUL, 2012. Dissertação (Especialização) Disponível em: <http://franciscacavalcanti.com/wp-content/uploads/2016/02/Musicoterapia-e-terapeutica-antropos%C3%B3fica-.pdf> . Acesso em: 03 mar. 2022.

CECHIN, Petronila Libana. *Reflexões sobre o resgate do parto natural na era da tecnologia*. Revista Brasileira de Enfermagem, v. 55, n. 4, p. 444-448, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/reben/a/SN9J6x5bDRtCXJQZQtCLKd/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 08 set. 2021.

GAYNOR, Mitchell. *Sons que curam*. SP: Cultrix, 1999.

GOLDMAN, Jonathan. *Healing Sounds*. USA: Healing Arts Press, 2002.

Janaína Träsel Martins; Carolina Bonelli - A trilha sonora do curta-metragem *Guardiãs do Nascimento*: uma jornada poética pelos quatro elementos da natureza.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 04, nº 01, janeiro-junho/2023 - pp. 216-239.

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

GOLDMAN, Jonathan; GOLDMAN, Andi. *Chakra frequências: Tantra of sound*. Simon and Schuster, 2011.

LANGDON, Esther Jean Matteson. *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: UFSC, 1996.

MAMAN, Fabien; UNSOELD, Terres. *El tao del sonido*. España: Guy Trédaniel ediciones, 2012.

MARTINS, Janaína Träsel. *Alquimias sonoras na meditação com o grupo artístico Cantos de Gaia: princípios e procedimentos compositivos*. Revista Voz e Cena -Brasília, v. 01, nº 01, janeiro-junho/2020 - pp. 145-168. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/31551> . Acesso em: 16 maio 2021.

MARTINS, Janaina Trasel. *Práticas de Escuta: relato de um processo compositivo de jornadas sonoras pelo projeto Cantos de Gaia*. In: GUBERFAIN, Jane & LIGNELI, César. *Práticas, poéticas e Devaneios Vocais*. RJ: Sinergia, 2018.

MATTSON, Jill. *Ancient Sounds, Modern Healing*. USA: Wings of Light. 2013.

NATAL, Gabriela Celina Barbosa; SINIBALDI, Bárbara. *Dos rituais às ervas: revisando o ofício de partejar*. ECOS-Estudos Contemporâneos da Subjetividade, v. 11, n. 2, p. 190-201, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/reben/a/SN9J6x5bDRtCXJQZQrtCLKd/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 20 abr. 2022.

PALHARINI, Luciana Aparecida; FIGUEIRÔA, Sílvia Fernanda de Mendonça. *Gênero, história e medicalização do parto: a exposição “Mulheres e práticas de saúde”*. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, v. 25, p. 1039-1061, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/tVY7ZqQTFNHTCbSLLT8nnJn/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 10 mar. 2022.

PERRET, Daniel. *Sound healing with the five elements*. Holland: Binkey Kok Publications, 2005.

PETRAGLIA, Marcelo Silveira. *A música e sua relação com o ser humano*. Botucatu: Ouvir Ativo, 2010.

PINKOLA, Clarissa. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

SANFELICE, Clara Fróes de Oliveira; SHIMO, Antonieta Keiko Kakuda. *Parto domiciliar: avanço ou retrocesso?* Revista Gaúcha de Enfermagem, v. 35, p. 157-160, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rgenf/a/RF3TrbZCsfLyJnWQnL8QDVq/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 14 nov. 2021.

SCHECHNER, Richard. *Ritual*. In: LIGIERO, Zeca (org). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Org. Zeca Ligiero. Rio de Janeiro: Maud X, 2012.

SIMAS, Raquel. *Doulas e o movimento pela humanização do parto*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia/Universidade Federal Fluminense, 2016. (Dissertação de mestrado) Disponível em: <http://cpa.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/16/2016/07/Raquel-Simas-Doulas-e-o-Movimento-pela-Humaniza%C3%A7%C3%A3o-do-Parto-Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf> . Acesso em: 08 ago. 2021.

VENDRÚSCOLO, Cláudia Tomasi; KRUEL, Cristina Saling. *A história do parto: do domicílio ao hospital; das parteiras ao médico; de sujeito a objeto*. *Disciplinarum Scientia | Ciências Humanas*, v. 16, n. 1, p. 95-107, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/disciplinarumCH/article/view/1842> . Acesso em: 05 jul. 2021.

ZANARDO, Gabriela Lemos de Pinho et al. *Violência obstétrica no Brasil: uma revisão narrativa*. *Psicologia & sociedade*, v. 29, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/J7CMV7LK79LJTnX9gFyWHNN/> . Acesso em: 05 jul. 2021.

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

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48457>

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

ⁱ Janaína Träsel Martins - Professora efetiva do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina - Departamento de Artes, Centro de Comunicação e Expressão. Doutora em Artes Cênicas, Mestra em Teatro, Fonoaudióloga especialista em Voz, Musicoterapeuta, Terapeuta sonora. janaina.martins@ufsc.br .
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9119011508431814>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3335-9442>

ⁱⁱ Carolina Bonelli - Cantora, Doula, Cantoterapeuta, Musicista. Formação em Antropomúsica, Instituto Ouvir Ativo (2016-2018), Pós-Graduação em Canto e Cantoterapia, Faculdade Rudolf Steiner (2018-2021). carolina.bnll@gmail.com .
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7476472887137892>
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8523-8825>

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



Laboratório de criatividade vocal: tópicos para uma reflexão sobre a aprendizagem do ator

Lara Barbosa Couto ⁱ

Universidade Federal de Alagoas - UFAL, Maceió/AL, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Laboratório de criatividade vocal: tópicos para uma reflexão sobre a aprendizagem do ator

O trabalho se dedica a abordar a questão da criatividade no contexto de laboratórios de experimentação vocal. Inspirarão as reflexões em torno de tais questões, as proposições de Faya Ostrower no livro *Criatividade e Processos de Criação*, que serão desdobradas em sugestões metodológicas para o trabalho de uma individualidade criadora que se expressa principalmente, mas não unicamente, pela voz. Parte-se da hipótese de que a partir do estudo da criatividade e seus aspectos constituintes é viável a estruturação de proposições metodológicas para o desenvolvimento criativo do uso da voz. Dos tópicos apresentados por Ostrower, três servirão de ponto de partida para o encaminhamento das reflexões presentes: O fomento da interação social, o trabalho da sensibilidade individual e o uso da intuição nos processos vocais de criação.

Palavras-chave: Criatividade e processos de criação. Investigação Vocal. Teatro. Ator.

Abstract - Vocal creativity laboratory: topics for a reflection on actor learning

This paper aims to discuss the subject of creativity concerning practices of vocal experimentation. The considerations involving such matter are inspired by the propositions of Faya Ostrower in the work *Criatividade e processos de criação* [Creativity and creation processes], which shall be unfolded into methodological suggestions for the development of a creative individuality that expresses itself mainly, although not exclusively, through its voice. The starting hypothesis is that studies around creativity and its basic aspects are a feasible path for the elaboration of methodological propositions toward creative developments using voice. Of the aspects presented by Ostrower, three shall serve as starting points for the proposed considerations: promotion of social interaction; development of individual sensibility; and use of intuition in vocal creation processes.

Keywords: Creativity and creation processes. Vocal investigation. Theatre. Actor.

Resumen - Laboratorio de creatividad vocal: temas para una reflexión sobre el aprendizaje actoral

El trabajo está dedicado a abordar el tema de la creatividad en el contexto de los laboratorios de experimentación vocal. Las reflexiones sobre estos temas se inspirarán en las proposiciones de Faya Ostrower en el libro *Creatividad y procesos de creación*, que se desarrollarán en sugerencias metodológicas para el trabajo de una individualidad creativa que se expresa principalmente, pero no solo, a través de la voz. Se parte de la hipótesis de que a partir del estudio de la creatividad y sus aspectos constitutivos, es factible estructurar proposiciones metodológicas para el desarrollo creativo del uso de la voz. De los temas presentados por Ostrower, tres servirán de punto de partida para encaminar las presentes reflexiones: La promoción de la interacción social, el trabajo de la sensibilidad individual y el uso de la intuición en los procesos de creación vocal.

Palabras clave: Creatividad y procesos de creación. Investigación Vocal. Teatro. Actor.

Este trabalho se dedica a abordar a questão da criatividade com um olhar voltado para o desenvolvimento de potencialidades por parte do ator em laboratórios de experimentação vocal. Inspirarão as reflexões em torno de tais questões, as proposições de Faya Ostrower no livro *Criatividade e Processos de Criação*, que serão desdobradas em sugestões metodológicas para o trabalho de uma individualidade criativa que se expressa principalmente (mas não unicamente) pela voz. Parte-se da hipótese de que, a partir do estudo da criatividade e seus aspectos constituintes, é viável a estruturação de proposições metodológicas direcionadas ao desenvolvimento das potencialidades vocais. Desse modo pode-se proporcionar, na experiência de aprendizado do aluno de disciplinas relacionadas à voz, um entendimento não apenas de aspectos relevantes para a percepção vocal, como noções que apoiem o amadurecimento de seus potenciais criativos, assim como, evidentemente, uma experimentação criativa dos recursos vocais.

O entendimento da voz como instância de relacionamento contempla também aspectos de ligação íntima, voltadas para o autoconhecimento, descoberta de recursos pessoais e investigação de caminhos individuais para expressar vocalmente a atividade interior. Criar se desdobra, portanto, numa experiência propícia para o autoconhecimento e tomada de consciência de processos interiores e possibilidade de usos mais expandidos da percepção consciente para além da racionalização. Por esse motivo, a ideia de refletir a respeito de um laboratório de criatividade vocal envolve a proposição de estratégias que possibilitem uma instrumentalização dos participantes da experiência para o desenvolvimento de um potencial criativo que consiga engajar/mediar/associar/alternar processos intuitivos e racionais.

A noção de criatividade da qual Ostrower parte pode ser compreendida como um potencial inerente ao homem e que o mesmo possui a necessidade de realização de seus recursos criativos. Tais potencialidades, no entanto, não se restringiriam ao âmbito artístico, uma vez que a autora interpreta o criar numa perspectiva ampla, integrada ao desenvolvimento humano em relação consigo mesmo e com os que o cercam (Ostrower, 1987). De forma sintética, a definição apresentada por Ostrower para o criar compreende “dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado em um contexto global” (Ostrower, 1987, p. 134). Por essa razão, o desenvolvimento da criatividade supõe o aprimoramento de habilidades que podem ser empenhadas em diferentes contextos, visto que

em diferentes realizações se ordena e se configura formas em resposta a uma necessidade. O criar envolve ainda, na ordem do pensamento:

[...] o fazer e o configurar do homem como atuações de caráter simbólico. Toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma realização. Ela corresponde, ainda, a aspectos expressivos de um desenvolvimento interior na pessoa, refletindo processos de crescimento e de maturação cujos níveis integrativos consideramos indispensáveis para a realização das potencialidades criativas. Aos processos de maturação se vinculam, por sua vez, a espontaneidade e a liberdade no criar (Ostrower, 1987, pp. 5-6).

Criar se desdobra, portanto, numa experiência propícia para o autoconhecimento e tomada de consciência de processos interiores e possibilidade de usos mais expandidos da percepção consciente para além da racionalização. É relevante reforçar ainda que, segundo Ostrower (1987), o nível individual constitui apenas um dos níveis dos quais resultam os processos criativos. A criatividade reflete ainda as esferas culturais, entendendo como cultura “as formas materiais e espirituais com que os indivíduos de uma cultura convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas com a geração seguinte” (Ostrower, 1987, p. 13).

O ser humano, por ser consciente, tende a interpretar singularmente suas interações com o meio ambiente e suas tradições. As tradições, por sua vez, orientam os interesses e as perspectivas que o sujeito lança na sua realidade, processo dinâmico que se reflete no desenvolvimento da sensibilidade. Ostrower conclui, dessa forma, que o que diferencia a criatividade da sensibilidade seria justamente o desenvolvimento de uma atividade social significativa para o indivíduo. Essa atividade não necessita necessariamente ser artística, mas precisa ser social, ou seja, voltada para a comunicação ao outro.

A voz, por sua vez, também será compreendida como correspondência de conteúdos interiores que participam do processo de ordenamento de recursos para a produção do som e comunicação de conteúdos verbais e não verbais. Além disso, a produção vocal proporciona também experiências de relacionamento. Depois de projetada para fora do corpo, a emissão prolonga as possibilidades de interação social e com o meio ambiente. Esse é um aspecto que chama a importância para a responsabilidade do uso dos recursos vocais, seja do ponto de vista do discurso ou das qualidades de emissão (tão ou mais importante do que se diz, pode ser o *como* se diz). O entendimento da voz como instância de relacionamento contempla também aspectos de ligação íntima, voltadas para o autoconhecimento, descoberta de recursos pessoais e investigação de caminhos individuais para expressar vocalmente a atividade interior.

A criatividade, agora trazendo para a reflexão vocal, se expressa dentro de ações de produção de formas (sons) que são ordenadas dentro de uma intencionalidade expressiva, que por sua vez transita entre diferentes graus de intuição e racionalização em seu processo de estruturação. Por esse motivo, a ideia de refletir a respeito de um laboratório de criatividade vocal envolve a proposição de estratégias que possibilitem uma instrumentalização dos participantes da experiência para o desenvolvimento de um potencial criativo que consiga engajar/mediar/associar/alternar processos intuitivos e racionais. Dos tópicos apresentados por Ostrower, três servirão de ponto de partida para o encaminhamento das reflexões aqui presentes: 1. O fomento da interação social, 2. O trabalho da sensibilidade individual, 3. Uso da intuição nos processos vocais de criação.

1. O fomento da interação social

Ostrower compreende o ser criativo como consciente, sensível e cultural (1987, p.11). O exercício de criação, segundo a autora, apenas faz sentido mediante um ato intencional, uma ação consciente do sujeito no uso de seus recursos pessoais, na alteração de seu comportamento. O ato criativo, por sua vez, comunica a sensibilidade individual do sujeito que a realiza. Sobre a definição de sensibilidade, a autora comenta:

Queremos, antes de tudo, precisar a palavra *sensibilidade*, definindo-a no sentido que aqui a usamos. Baseada numa disposição elementar, num permanente estado de excitabilidade sensorial, a sensibilidade é uma porta de entrada das sensações. Representa uma abertura constante ao mundo e liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós. Na verdade, esse fenômeno não ocorre unicamente com o ser humano. É essencial a qualquer forma de vida e inerente à própria condição de vida. Todas as formas vivas têm que estar 'abertas' ao seu meio ambiente a fim de sobreviverem, têm que poder receber e reconhecer estímulos e reagir adequadamente para que se processem as funções vitais do metabolismo, numa troca de energia (Ostrower, 1987, p.12, grifo da autora).

A sensibilidade, apoiada na delimitação de Ostrower, é aqui proposta como elemento de relacionamento, elo de ligação entre os acontecimentos íntimos e os externos. Como a autora destaca, a sensibilidade é desenvolvida em conexão com o meio e amadurece mediante o reconhecimento e a resposta dos estímulos recebidos. Parte da sensibilidade permanece vinculada ao inconsciente enquanto outra parte seria a percepção, a elaboração consciente através de formas organizadas. A percepção é “a *elaboração mental das sensações*” (Ostrower, 1987, p. 12, grifo da autora).

A percepção constitui o limite do que o indivíduo consegue sentir e compreender e o que não consegue; articula o tangível e o intangível. O alargamento perceptivo implica na expansão do horizonte de compreensão humana. Conforme o sujeito se torna mais sensível aos estímulos do meio, maior tende a ser o aprofundamento das relações que se estabelecem e o entendimento de si mesmo e do outro. Afinal de contas, Ostrower também compreende o ser criativo como cultural, ou seja, como indivíduo “que age culturalmente, apoiado na cultura e dentro de uma cultura” (Ostrower, 1987, p.12).

Meran Vargens em *A voz articulada pelo coração* (2013) tem como um dos princípios básicos de sua proposta a noção de que voz é resultado. A voz resulta da história individual de cada indivíduo, sua classe social e cultural, idade, local de nascimento, constituição física, emocional, psicológica, dentre outros fatores (2013, p. 69). Além disso, a voz também está condicionada a quem a emissão se destina. Outro princípio apresentado por Vargens é de que “Voz e fala têm endereço” (2013, p. 79). Seguindo esse preceito, a autora defende que o desenvolvimento técnico da voz do ator precisa estar atrelado a contextos de improvisação, interpretação e de construção de personagens:

[...] se no exercício vocal de sua formação esses elementos forem trabalhados apenas num aspecto mecânico, forte, fraco, delicado e caudaloso, agudo, grave ou estridente, deixando isso dissociado dos estados de espírito, das necessidades de comunicação, do universo das intenções e das interações com o outro, o trabalho fica sem aplicabilidade. Muitas vezes chega a inibir a possibilidade de *deixar aflorar na voz* a personalidade e o caráter das personagens. Por isso gosto de pontuar: preparar o ator para trabalhar com a voz *em conflito* gerada pelas circunstâncias propostas e em espaços cênicos e arquitetônicos *conflitantes* (Vargens, 2013, p. 80, grifos da autora)

A ideia de uma experiência conflitante (que aqui será compreendida para além do conflito dramático) como situação propícia para o desenvolvimento da criatividade vocal está atrelada ao surgimento de estímulos desafiadores que solicitam o desenvolvimento de diferentes respostas pelo sujeito. Essa investigação, quando se dá através de relacionamento social, implica no desempenho de uma dupla função: de emissário e destinatário. Dessa troca se possibilita o reconhecimento dos efeitos da produção sonora sobre o outro e alargamento da sensibilidade no ato de recebimento da vibração sonora em seus diversos aspectos: palavra, textura e/ou imagens.

A criação em convivência, embora não seja a única possível, possibilita o contato do sujeito com outras alternativas de existência. Essa diversidade oferece caminhos de transformação que fortalecem a expansão da percepção através do próprio amadurecimento

da observação do processo do outro. Pensando em potencializar o exercício de alteridade, sugere-se que os laboratórios de criatividade vocal constituam ambientes de trabalho no qual se compreende as delicadezas em torno do trabalho da voz e seja permitida a livre experimentação: espaços sem julgamentos e contextos nos quais os participantes se sintam à vontade para falhar, sem a pressão de ter que alcançar um resultado dito como bom ou belo.

Percebe-se, portanto, a necessidade de preocupação com o ambiente de socialização presentes nos laboratórios de investigação em voz. Tal consideração também aparece nas publicações de Grotowski (1971), quanto este defende que se deve construir uma atmosfera de trabalho na qual o ator sinta que o que ele fizer será admitido e abraçado. “Muitas vezes é no momento exato em que compreende isto que o ator se revela” (Grotowski, 1971, p. 166). Em outras palavras, pontua-se a conveniência de se construir um ambiente positivo de trabalho como estratégia para um melhor desenvolvimento de seus participantes nas investigações pessoais.

A seguir serão apresentadas algumas sugestões com o intuito de favorecer o desenvolvimento de um ambiente propício à socialização e desenvolvimento grupal durante laboratórios de investigação vocal:

- Promover momentos de aproximação entre os integrantes do coletivo, estabelecendo rodas iniciais ou finais para o fomento da interação social e a partilha de conteúdos pessoais e afetivos.
- Propor jogos coletivos. Ao trazer para o espaço de investigação jogos que envolvam a investigação vocal, sugere-se levar em consideração proposições/desafios/obstáculos que fomentem a coesão entre os participantes.
- Alternar momentos de criação individualizada e observação do coletivo. Como parte da sensibilidade vocal se desenvolve através da escuta, grandes benefícios podem ser obtidos através da interrupção de uma dinâmica individual para a observação da prática dos demais. Essa interrupção deve ser feita de maneira convidativa, sem deixar perder a concentração na atividade.

2. O trabalho da sensibilidade individual

De acordo com Ostrower, o ato criador envolve “a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (Ostrower, 1987, p. 9). A autora compreende o ser humano como ser formador, que além de ser capaz de fazer coisas, consegue estabelecer relações entre eventos distintos, atribuindo significado às experiências que o atravessam e agregando ao agir, comportamentos subjetivos como os de imaginação e devaneio. A criatividade, desse modo, reflete o ímpeto de buscar ordenações e significados à própria experiência e, por isso mesmo, se mostra como uma necessidade existencial que o orienta em seu processo de desenvolvimento.

No âmbito da investigação vocal, os processos de criação não se estabelecem apenas através da ordenação de sons e palavras. Mas requer também o contato com novos caminhos de ordenação de conteúdos corporais, vocais e emocionais. Numa perspectiva integradora e focada no aprofundamento de um relacionamento íntimo, os laboratórios de criatividade vocal precisam também contemplar estratégias de maior desenvolvimento da consciência corporal e da conexão entre produção (de sons, movimentos, sentidos) com as emoções.

É sabido que a voz está inerentemente integrada ao corpo. O corpo é que produz o som, o sistema fonador se situa no corpo e é neste que a produção sonora vibra, se projeta e o atravessa no processo de produção de som. Só por esse ponto já se torna questionável as postulações em torno da “questão ‘integração corpo e voz’ que, na verdade, *desintegra* o fenômeno vocal, separando o som do conjunto corporal que o produz (Maletta, 2014, p. 41, grifo do autor). Entretanto, a dicotomia entre corpo e voz é uma recorrência para muitos alunos em disciplinas voltadas para voz. Demonstram tal relação, a presença de alunos sem a vestimenta apropriada, justificada pelo entendimento de que não se trata de uma aula de corpo. Como as aulas voltadas para o trabalho corporal podem fazê-lo sem o uso da voz, não é incomum que o aluno tenha uma expectativa de fazer uma aula de trabalho vocal sem o uso do corpo. A dicotomia, portanto, precisa ser desconstruída e esse processo perpassa por um melhor entendimento da produção da voz no corpo, das sensações produzidas pela voz e por uma investigação integrativa do corpo/voz no espaço.

Eugênio Tadeu Pereira (2019), em referência a Jurgen Weineck (1991), reflete sobre quatro modos de aquecimento que podem se combinar. O aquecimento ativo envolve uma atuação direta das musculaturas corporais, articulatórias e das pregas vocais. O aquecimento

passivo insere o uso de massagens, duchas quentes ou fricções. O mental se realiza através do exercício da imaginação. Por fim, o modo combinado considera a associação de todos os demais procedimentos. Interessa para essa reflexão especialmente o aquecimento combinado, por envolver não apenas a preparação do aspecto físico para o trabalho, mas também o estímulo ao aspecto sensorial (através do aquecimento passivo), como também da imaginação.

Os processos de criação envolvem o amadurecimento da percepção de si mesmo, aspecto que, para Ostrower, distingue a criatividade humana. A criação possibilita a alteração de três esferas: o ambiente (a realidade física), a si mesmo (a esfera individual) e a cultura (esfera social). Devido à sua consciência, apenas o homem é capaz de responder a uma percepção presente e também se antecipar e propor respostas a situações futuras.

A sensibilidade engloba o repertório sensorial do indivíduo e possui a sua maior parte vinculada ao inconsciente. Pertencem à sensibilidade as reações involuntárias e os movimentos de auto regulação do sujeito. Mas também parte dos eventos sensoriais que se tornam conscientes. A percepção se desenvolve através da ordenação das informações sensíveis que chegam ao consciente e assim possibilita a compreensão do mundo. Conforme apreende sobre sua própria experiência, o sujeito aprimora também o próprio ato de apreender como acontecimento íntimo e muito específico.

A conexão com a própria sensibilidade dentro dos laboratórios de criatividade vocal pode evocar um trabalho de emersão (trazer à tona), ou seja, de possibilitar a elaboração mental das sensações, de forma a tornar consciente a relação entre os recursos vocais e as emoções. Pontua inicialmente o trabalho sobre a respiração por ser um dos que mais evidentemente são reconhecidos pelo aluno em início de trabalho. Gayarsa (1987) se debruça sobre tal relação, e como a respiração pode apaziguar ou reforçar determinada sensação, até mesmo provoca-las. Esse ponto também é apresentado por Artaud (1993) em suas proposições em torno do atletismo afetivo. Para o autor, o ator deveria ser um atleta do coração e, como tal, exercitar a sua musculatura afetiva dentro de diferentes dimensões sensíveis, a exemplo do uso da respiração e do reconhecimento da dimensão sensorial das palavras e sons. Reconhece-se a relação entre a produção vocal como ativadora do repertório afetivo para além da inserção de um contexto explícito (enredo), um texto a ser reproduzido ou situação a ser improvisada. A percepção de tal relação pode não ser tão fácil de se

identificar no começo do trabalho, mas se aprofunda conforme a evolução do trabalho da sensibilidade.

Contribui ainda no alargamento da percepção das emoções, o uso direcionado da imaginação, que pode potencializar a conscientização dos movimentos (corporais e de produção sonora) e sua relação com o repertório sensível do sujeito. Moshe Feldenkrais (1977) relata positivamente os efeitos do uso da imaginação em seu trabalho de desenvolvimento da consciência do movimento e de sua relação com as sensações. Diversos professores ou preparadores vocais também se utilizam da proposição de imagens sensoriais como estímulo para a investigação vocal, visto que ela pode contribuir não apenas para a ampliação da tessitura ou da projeção vocal, mas também para o preenchimento afetivo da emissão, o que faz grande diferença quando se considera o efeito da comunicação sobre o outro.

Um exemplo dessa particularidade são as associações. Para Ostrower, o processo de imaginação é estruturado pela produção de associações. As associações derivam de áreas inconscientes ou pré-conscientes do nosso ser e atrelam conteúdos íntimos com experiências já vividas, estabelecendo aproximações e contrastes entre esses assuntos e os sentimentos neles envolvidos. São manifestações espontâneas, muito velozes e chegam à consciência sem a necessidade de um controle racional de seus elementos. Em outras palavras, significa dizer que a imaginação apresenta ao indivíduo, ainda que ele não tenha essa consciência em sua racionalidade, as suas prioridades interiores para aquele determinado contexto. Essas prioridades influenciam diretamente tanto na ação criadora quanto na vontade de ordenar.

A ação criadora envolve o agrupamento de conteúdos que são ordenados de acordo com afinidades interiores, aptidões e interesses específicos de cada sujeito, que passam por uma sensação de lógica interna ou de harmonia que são vivenciadas sensorialmente. E como cada indivíduo sente por si próprio, as escolhas de criação manifestam o desenvolvimento de um diálogo íntimo de descoberta e justificativa de propósitos interiores.

A individualidade está associada a aspectos culturais e também de idade biológica. Ou seja, ser espontâneo não significa agir sem influências externas. Como Ostrower aponta, “ser espontâneo apenas significa ser coerente consigo mesmo” (1987, p. 147). A espontaneidade solicita um processo saudável de integração com a própria personalidade, e de aproximação de suas necessidades interiores. Somente assim se desenvolve o amadurecimento de uma visão de vida singularizada. É importante destacar tal movimento como processo, ou seja, como

contínuo em direção a uma maior complexidade. Conforme amadurece em seus processos de criação, mais complexas são as seleções de recursos e a ordenação dentro do resultado e, ao mesmo tempo, mais espontâneas. O ato espontâneo não deve ser confundido como ato impensado, mas como ação intuitiva dotada de coerência interna. Para Ostrower, é através da espontaneidade que a liberdade de criação se expressa e que sua autonomia interior se fortalece.

O aspecto pedagógico de um laboratório de criatividade deve, portanto, propiciar o desenvolvimento de uma espontaneidade seletiva na proposição de respostas ao contexto de criação:

Na espontaneidade seletiva se fundamentam os comportamentos criativos. Poder responder de maneira espontânea aos acontecimentos significa dispormos de real abertura, sem rigidez ou preconceitos, ante o futuro imprevisível. Espontâneos, tornamo-nos flexíveis. Conseguimos adaptar-nos às contingências, reorientar as nossas atividades e os nossos interesses de acordo com novas necessidades contidas nas circunstâncias novas (Ostrower, 1987, p. 148).

É preciso clarificar ainda, referente ao aspecto da liberdade individual, que a liberdade não significa ausência de regras ou poder fazer tudo o que quiser. Na verdade, ela se estabelece como condição “estruturada e altamente seletiva, como condição sempre vinculada a uma intencionalidade presente, embora talvez inconsciente e a valores de um tempo individuais e sociais” (Ostrower, 1987, p. 165). Assim, para além da regulamentação, a questão da liberdade estaria mais relacionada à questão da integridade do sujeito em seus processos de entendimento e aceitação de si próprio, seus interesses e valores. Para Gilles Brougère (1998, p. 31), se apoiando nas teses de Chomsky, a noção de criatividade é compatível com a regulamentação, e este pode ser um fator provocador da criatividade. O ser criativo, apesar do regulamento, se desenvolve a cada nova tentativa de apresentar novas respostas para além de reproduzir aquelas que ele reconhece como comuns no contexto de uma atividade. Por essa razão, laboratórios voltados para o desenvolvimento da criatividade vocal podem adotar procedimentos que orientem e delimitem o horizonte da investigação, utilizando de regras ou adotando empecilhos que promovam maior esforço na busca por novos resultados e contribuam para uma abertura de repertório.

Algumas sugestões para mobilizar uma maior apreensão da sensibilidade individual envolveriam:

- A proposição de aquecimentos que abarquem não apenas o uso das musculaturas corporais, mas também a auto percepção e uso de imaginação.

- A inserção de exercícios respiratórios não apenas por seu viés de preparação para uma boa emissão sonora, mas também como instrumento de introspecção, concentração e observação dos próprios estados emocionais.
- O desenvolvimento de propostas que alternem improvisação e ordenação de formas. Após a improvisação, estimular a estruturação de partituras, cenas, fragmentos de cenas, demonstrações de desempenho, dentre outras modalidades. É uma prática que colabora para a articulação dos conteúdos aflorados durante a investigação espontânea, desenvolvimento de um senso de justificativa interna e amadurecimento da intencionalidade criadora.
- Propor regras e desafios que estimulem o uso de novos recursos. Durante os momentos de estruturação/ordenação dos conteúdos levantados pela improvisação, sugerir novas tarefas ou delimitações podem contribuir no alargamento de repertório, estimulando a procura por novas soluções às necessidades recém impostas ao processo de composição.
- Expressar as percepções. Essa tentativa pode ser compreendida como um esforço em fomentar a elaboração mental das sensações da experiência, aprofundando a conscientização dos conteúdos internos e o entendimento da experiência em variados níveis. Essa expressão pode se dar através de relato oral, registro por escrito ou desdobramentos artísticos: desenhos, poesias etc.

3. Uso da intuição e nos processos vocais de criação

Os processos criativos envolvem a presença de impulsos do inconsciente e conteúdos referentes ao que o indivíduo conhece, acredita, duvida, pensa, imagina. Mesmo nos momentos em que a criatividade parece fluir como um impulso interior, o consciente racional não se desliga da atividade e permanece como um fator necessário para a ação criadora:

Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos, ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre consciente e inconsciente e onde desde cedo em nossa vida se formulam os modos da própria percepção. São os níveis mais intuitivos do nosso ser (Ostrower, 1987, p. 56).

Para Ostrower, a intuição seria um dos mais importantes modos cognitivos do homem, o recurso intuitivo o possibilita lidar com situações inesperadas, visualizar e internalizar a ocorrência de fenômenos e, diante deles, agir com espontaneidade. A ação espontânea não significa uma ausência do uso da racionalidade, uma vez que razão e intuição não se excluem dentro do processo de criação. Mas mobiliza um recurso de construção de saber que foge à lógica da ação e evidencia conteúdos em parte inconscientes, associações internalizadas e processos de construção de uma lógica interna que não poderia ser acessado pela razão.

A investigação dos impulsos e suas reverberações podem estabelecer interessantes encontros com as proposições formuladas por Ostrower. Grotowski define o impulso como im/pulso: lançar do interior (Richards apud Bonfitto, 2006, p. 93). Por lançar do interior para o exterior, o impulso seria o elemento que antecede a ação física. Immanuel Kant, em *Crítica à razão pura* (1996) faz uma afirmação semelhante. Para ele, existiriam dois tipos de juízo. O primeiro tem caráter sintético (condensa e estabelece interligações entre conteúdos interiores) e antecede a experiência. O segundo seria analítico, passível de ser explicado, pois se dá a posteriori, ou seja, sucede a experiência. Provavelmente, é nesse sentido também que Ostrower afirma que a intuição é a base dos processos de criação, uma vez que antecede o próprio ato de criar.

Incentivar o afloramento da intuição em laboratórios de investigação vocal implica em estimular a prática criativa que convide os indivíduos a entrar em contato com o seu juízo sintético, reconhecendo que a intuição pode-se fazer reconhecer em variados níveis: um palpite, pressentimento, insight, inspiração, etc. E já que esse trabalho se destina a reflexões voltadas para o trabalho com a voz, por que não pensar que as investigações devem se expandir e envolver também uma relação mais profunda com a *voz interior* de cada um, uma das maneiras pelas quais a intuição pode se manifestar?

A *voz interior* pode participar de maneira relevante dos processos de tomada de decisão dentro da investigação, na medida em que, de maneira sintética estabelece conexões entre múltiplas possibilidades e intui uma coerência interna que seleciona entre diversos caminhos de criação para aquele que faz mais sentido interno. Dentro dos processos de ordenação e estruturação do juízo intuitivo, ocorre também um movimento seletivo que discrimina as opções possíveis, atribuindo a algumas o valor de relevância e a outras o valor de irrelevância.

Associada às reflexões sobre a intuição, Ostrower também pontua uma necessidade que aqui será compreendida como uma competência a ser desenvolvida pelo artista em

processo de formação: a sustentação da tensão psíquica. A tensão psíquica refere-se à capacidade de prosseguir com o trabalho e ao longo do tempo sustentar um estado de imersão dentro da experiência criativa. Essa resistência para a permanência focada na atividade possibilitaria o afloramento dos conteúdos psíquicos e, nos termos desse trabalho, uma manifestação mais evidente da “voz interior”:

A maior importância, por isso, deve ser dada à qualidade do engajamento interior do concentrar e de, ao retomar o trabalho poder retomar o estado inicial da criação, alcançar e manter a atenção nesse nível profundo de sensibilização. É o que conta. Significa reencontrar a tensão dinâmica da intencionalidade, motriz do fazer. O indivíduo não precisa buscar inspirações. Ele se apoia em sua capacidade de intuir nas profundezas de concentração em que elabora o seu trabalho (Ostrower, 1987, p. 74).

Pensar a sustentação da tensão psíquica como competência envolve a capacidade de, nas palavras de Ostrower, engajar-se à atividade criadora e, além disso, dominar essa habilidade de modo a poder interromper e retomar a ação criadora com a mesma atitude (ou atitude semelhante). Evidentemente trata-se de uma questão que envolve ainda o ambiente de trabalho e os companheiros de investigação. Um ambiente de trabalho silencioso, com conforto térmico e que não ofereça distrações possibilita ao artista permanecer engajado por mais tempo ao processo criativo. O mesmo se pode dizer a respeito da atmosfera construída pelo coletivo: se existe uma concentração grupal, se a equipe consegue proporcionar um contexto de comprometimento e respeito ao trabalho desenvolvido etc. Levando essa reflexão para a vivência de investigações vocais em grupo, emerge a necessidade de considerar a tensão psíquica não apenas como uma competência a ser desenvolvida individualmente, mas um valor coletivo, que potencializa o desenvolvimento da equipe.

A atenção dada por Ostrower ao desenvolvimento da tensão psíquica possibilita o estabelecimento de inferências em relação ao contexto propício para a conexão com os processos intuitivos. Como já dito anteriormente, esse trabalho compreende a intuição como um elemento que antecede a ação. No entanto, faz-se necessária a tomada de consciência desses impulsos criativos para a sua manifestação como resposta consciente a demandas interiores. O tempo de sustentação da tensão psíquica pode ser a chave para viabilizar a “liberação” da intuição no fluxo criativo. Conforme o indivíduo imerge (e permanece) na situação artística, mais contato ele tende a ter com as justificativas interiores e mais chances de tornar-se sensível à voz da intuição.

Um outro aspecto interessante de ser compartilhando sobre essa questão, é a consideração apresentada por Sylvia Constant Vergara (1993) a respeito da relação que se estabelece entre o próprio indivíduo e sua intuição. A autora pontua que a intuição tende a se desenvolver na medida em que o sujeito passa a acreditar mais nesse recurso, e valorizá-lo nos processos de tomada de decisão. Faz-se relevante, portanto, a construção de um processo de confiança com os próprios mecanismos de orientação interior, que por sua vez só lhe é revelado conforme se estreita o relacionamento do sujeito com sua voz interior. Como cada indivíduo vivencia e assimila suas experiências de maneira específica, os desdobramentos dos impulsos criativos serão, também, muito particulares e os levarão por uma jornada singularizada de pesquisa e criação. Nas palavras de Ostrower (1987, p. 76):

Seu caminho, cada um terá que descobrir por si. Descobrirá caminhando. Caminhando saberá. Andando, o indivíduo configura o seu caminho. Cria formas dentro de si e ao redor de si. Cada artista se procura nas formas do seu fazer, nas formas de seu viver. Chegará ao seu destino. Encontrando, saberá o que buscou.

Para encaminhar as reflexões levantadas nesse ponto, destaca-se, como sugestão metodológica:

- Trazer dinâmicas que envolvam a investigação intuitiva. Elaborar proposições que possibilitem aos participantes explorar seus recursos vocais de maneira não racionalizada.
- Propor contextos de criação com baixa expectativa de resultados e que possibilitem ao participante deixar-se contaminar pelas sensações da experiência. Tais propostas podem sugerir estímulos multissensoriais (por exemplo: associar o som produzido a uma cor e pintar um ambiente) e direcionar o participante para uma criação em vertigem.
- Considerar o fator tempo na proposição de experiências, possibilitando uma duração necessária para a instauração e sustentação da tensão psíquica.
- Debater a respeito da intuição dentro dos processos de investigação na avaliação das experiências, como forma de chamar a atenção para o recurso e estimular a aproximação dos integrantes da equipe com seus processos intuitivos.

Considerações finais

Este trabalho pretendeu apresentar reflexões sobre o desenvolvimento da criatividade no uso dos recursos vocais aplicado ao contexto da proposição de laboratórios. Laboratório, abordado aqui num sentido mais amplo, pode abarcar o desenvolvimento de oficinas, cursos ou espaços de investigação compartilhada que tragam a questão da criatividade como aspecto central (ou um dos aspectos centrais) de desenvolvimento no desenrolar da atividade. Por essa razão, além de considerações a respeito das observações desenvolvidas por Ostrower, foram apontadas, com o intuito de sugestão, algumas estratégias ou proposições que podem contribuir para o desenvolvimento de uma criatividade aplicada à voz.

O trabalho procurou promover uma perspectiva integralizadora ao pensar a experiência, conduzindo a reflexão no sentido de pensar uma investigação vocal atrelada ao corpo, da individualidade criadora integrada ao coletivo e do desenvolvimento intuitivo (*a priori*) acompanhado da razão analítica (*a posteriori*). Possivelmente a questão da racionalidade merecesse mais espaço na reflexão desenvolvida, ponto que pode ser retomado em próximos estudos. Ainda assim, é válido o convite para o aprimoramento da percepção e expansão do juízo (racional e intuitivo) nos processos de tomada de decisões criativas.

Destaca-se ainda o desenvolvimento da sensibilidade, que relaciona o intracorpóreo e o extracorpóreo e se conecta com todos os elementos citados anteriormente. Exposto dessa maneira, se evidencia a complexidade que atravessa as reflexões aqui apresentadas, que envolvem também uma busca de autoconhecimento e espontaneidade (no sentido proposto por Ostrower, ou seja, de busca por coerência com a própria individualidade).

Sobre liberdade, é válido acrescentar ainda uma ponderação apresentada por Ostrower de que “essa capacidade de reconhecer limites de si, em si, para si e em relação aos outros permite ao indivíduo agir livremente” (Ostrower, 1987, p. 162). Tornar-se consciente de seus recursos, de suas potencialidades e suas fragilidades e jogar num contínuo de reconhecimento e expansão do próprio repertório.

Para encerrar, evoca-se novamente o entendimento da voz como instância de relacionamento íntimo e social, reforçando a necessidade de assegurar, para além de procedimentos interessantes, contextos positivos de investigação que possibilitem o risco, o erro e diante do fracasso, o acolhimento.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BROUGÈRE, Gilles. **A criança e a cultura lúdica**. In: KISHIMOTO, T. M. *O brincar e suas teorias*. São Paulo: Pioneira, 1998, p.19-32.
- FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.
- GAIARSA, José. **Respiração e Circulação**. São Paulo: Brasiliense: 1987.
- GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- KANT, Immanuel. **Crítica à razão pura**. São Paulo: Edições e Publicações Brasil, 1956
- MALETTA, Ernani de Castro. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Mônica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. **Urdimento**. v. 1, n. 22. Florianópolis: UDESC, 2014. Disponível em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014039/3212> . Acesso em 09 mar. 2021.
- OSTROWER. Faya. **Criatividade e processos de criação**. 17.ed., Petrópolis: Vozes, 1987
- PEREIRA, Jorge Tadeu. **Aquecimento vocal na prática cênica: múltiplas vozes**. Rio de Janeiro: Synergia, 2019
- VARGENS, Meran. **A voz articulada pelo coração**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013
- VERGARA, Sylvia Constant. Razão e Intuição na tomada de decisão: uma abordagem exploratória. **Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, jul./set. 1991. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/8941> . Acesso em: Acesso em 09 mar. 2021.
- VERGARA, Sylvia Constant. Sobre a razão e Intuição na tomada de decisão. **Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, abr./jun. 1993. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/8673> . Acesso em: Acesso em 09 mar. 2021.
- WEINECK, Jurgen. **Biologia do Esporte**. Tradução de Anitta Viviani; revisão científica Valdir Barbanti. São Paulo: Manole, 1991.

Artigo recebido em 28/04/2023 e aprovado em 20/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48278>

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

ⁱ Lara Barbosa Couto - Professora, atriz, pesquisadora e diretora teatral Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Formada em Interpretação Teatral (bacharelado) pela Escola de Teatro da UFBA. Professora do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas. Foi professora do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Vila Velha e professora substituta na Escola de Teatro da UFBA. Atua em cursos de Licenciatura desde 2005, já lecionando disciplinas relacionadas à prática docente como Estágio e Didática. Participou/participa ainda de experiências voltadas ao ensino de metodologias científicas, interpretação teatral, voz para a cena, expressão corporal, práticas contemporâneas, direção e condução de processos criativos. Como atriz, participou de diversos espetáculos, dentre os quais: Atire a Primeira Pedra (quatro vezes indicado ao Prêmio Braskem de Teatro 2008), A pedra do meio dia (espetáculo infanto-juvenil do grupo Criaturas Cênicas, vencedor do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, para montagem de repertório), Festival de Dramaturgia Quatro Cravos para EXU, As quatro meninas (direção de Rita Rocha), Dorotéia (espetáculo contemplado como Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, com o edital do Programa BNB de Cultura para circulação de espetáculos e do Prêmio Especial por Inovação e Criatividade do Oitavo Festival Internacional de Teatro Estudantil, realizado pela Universidade Nacional de Belaurus) e Esperando Godot (da Cooperativa Alagoense de Teatro). Como diretora, participou dos espetáculos Medéia, manual da esposa má (Grupo VS Melindres), Otelo (Acessos Núcleo), Vértices, sobre Hamlet (Acessos Núcleo) e Casa de Bonecas (Cia teatral Suspeitos). É autora do livro História versada de uma breve vida e solista no espetáculo de mesmo nome (Projeto aprovado no Edital Secult/Funcultural 007/2017: Seleção e incentivo à produção e difusão de obras literárias inéditas de autores residentes no Espírito Santo). Vencedora do Prêmio PUBLIC na categoria Artes, em 2011. Atualmente é vice coordenadora do Curso de Teatro Licenciatura da UFAL. laracoutolc@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0137525443525215>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6154-1498>

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



O prazer em dançar a voz e o Contato Improvisação: possibilidades para uma Voice Jam Session

Valéria Cristina Machado Rocha ⁱ
Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil ⁱⁱ

Resumo - O prazer em dançar a voz e o Contato Improvisação: possibilidades para uma Voice Jam Session

O presente artigo pretende analisar aspectos da técnica de dança Contato Improvisação e aproximá-los a práticas e pedagogias vocais, permeados por elementos da educação somática. Nesse contexto, o artigo apresenta o relato de experiências desenvolvidas como intérprete em sala de ensaio com o grupo de pesquisa Corpolumen. Uma posterior investigação pessoal e interna suscitou possibilidades para pesquisar a voz como ato de dança, o que levou ao desenvolvimento, como professora e preparadora vocal, de experimentações entre voz e dança com intérpretes da Universidade Livre, as quais resultaram no que se denominou Voice Jam Session. Tais descobertas contribuem para a ampliação de investigações acerca de práticas e pedagogias para a voz em cena, revelando como por meio da percepção, da sensibilidade e da subjetividade do movimento o intérprete potencializa meios para acionar sua voz.

Palavras-chave: Voz. Práticas vocais. Dança. Contato Improvisação. Educação somática.

Abstract - The pleasure of voice dancing and Contact Improvisation: possibilities for a Voice Jam Session

This article intends to analyze aspects of the language of the Contact Improvisation dance technique and bring them closer to vocal practices and pedagogies permeated by elements of somatic education. With this in mind, this article presents experiences developed as a performer in a rehearsal room with the research group Corpolumen. A subsequent personal and internal investigation raised possibilities for researching the voice as a dance act, which led to developing, as a teacher and vocal coach, experiments between voice and dances with interpreters from the Universidade Livre, which resulted in a Voice Jam Session. Such discoveries contribute to expanding investigations about practices and pedagogies for the voice on stage, revealing how, through perception, sensitivity, and subjectivity of movement, the interpreter leverages means to trigger his voice.

Keywords: Voice. Vocal practices. Dance. Contact Improvisation. Somatic education.

Resumen - El placer de la danza vocal y la Contact Improvisación: posibilidades de una Voice Jam Session

Este artículo pretende analizar aspectos de la técnica de danza Contact Improvisación y acercarlos a las prácticas y pedagogías vocales, permeadas por elementos de educación somática. En ese contexto, el artículo presenta el relato de experiencias desarrolladas como intérprete en una sala de ensayo con el grupo de investigación Corpolumen1. Una posterior investigación personal e interna planteó posibilidades de investigar la voz como acto dancístico, lo que llevó a desarrollar, como docente y entrenadora vocal, experimentos entre voz y danza con intérpretes de la Universidad Libre2, que dieron como resultado lo que se denominó Voz Sesión de Jam. Tales descubrimientos contribuyen a la expansión de investigaciones sobre prácticas y pedagogías de la voz en el escenario, revelando cómo, a través de la percepción, la sensibilidad y la subjetividad del movimiento, el intérprete aprovecha los medios para desencadenar su voz.

Palabras clave: Voz. Prácticas vocales. Bailar. Improvisación de contacto. Educación somática.

Introdução

Uma *jam session* é popularmente conhecida entre músicos de jazz como uma oportunidade de tocar em conjunto sem repertório pré-definido ou ensaios, sendo, portanto, um improviso. Ela possibilita um meio de aprendizagem e desafio técnico ao músico e promove o encontro deste com um público diversificado.

A técnica de dança Contato Improvisação também utiliza o termo *jam* como forma de experimentação e colaboração de pesquisa de movimento. “A diferença entre uma *jam* e uma oficina ou um laboratório consiste em não existir mais nenhuma instrução ou troca explícita. Dançar é o foco” (Schmid, 2017, p. 180). O Contato Improvisação foi desenvolvido em meados da década de 1970 pelo bailarino e coreógrafo americano Steve Paxton (1939-) como uma forma de criar uma dança criativa, colaborativa e menos hierárquica e rígida que o ballet. Nele, os participantes utilizam primordialmente contato, peso e impulso entre os corpos, de modo a criar movimentos livres e improvisados, possibilitando a relação de uma comunicação não verbal.

Assim como músicos de jazz que improvisam e se desafiam de modo espontâneo em uma *jam*, no Contato Improvisação o mesmo acontece, sendo esta a parte central da prática. Por ser tratar de uma dança improvisada e livre, Steve Paxton aponta que a técnica pode despertar uma compreensão profunda do movimento e do corpo, intensificando a consciência corporal e encorajando os participantes a notarem sensações físicas e emocionais provindas do movimento, desobstruindo as capacidades de *sentir*.

Geralmente os encontros para uma *jam*, tanto entre músicos quanto entre participantes do Contato Improvisação, acontecem de forma colaborativa. Os participantes podem ter diferentes níveis técnicos, promovendo uma generosa troca de experiência e aprendizado. “O Contato Improvisação evoluiu basicamente, em determinado momento, a partir de si mesmo. ‘A dança faz o ensino’” (Paxton apud Schmid, 2017, p. 180).

Em uma *jam*, são realizados alongamentos e aquecimentos individuais ou coletivos para em seguida iniciarem as improvisações, que acontecem tendo o contato físico entre os corpos como válvula propulsora para a criação do movimento.

Uma Voice Jam Session é, por sua vez, uma roda de improvisação vocal que se assemelha em vários aspectos às *jams* realizadas no Contato Improvisação. Para tanto, um

intérprete entra na roda e propõe um som em movimento, podendo ser grunhidos, vocalizes, ou músicas inventadas. Aqui o contato entre os corpos sensibiliza e impulsiona a voz, influenciando na criação de movimentos que fogem dos padrões habituais dos intérpretes. Nessa relação, pode haver pressão, peso ou contra-peso entre os corpos, desde que seja explorada a superfície da pele, respondendo ao diálogo que se estabelece, às ações e às reações que acontecem durante o improviso.

A Voice Jam Session possibilita experimentações diversas, como realizar vocalizes de cabeça para baixo utilizando o corpo do outro como suporte, por exemplo - proporcionando ao intérprete relacionar-se fisicamente de outra maneira com as ressonâncias superiores da cabeça, sugerindo outros sons e, portanto, outros movimentos -, ou sustentar o peso do outro sob o abdômen, o que altera a pressão na respiração, devido ao peso colocado, modificando a relação com a voz. Dessa forma, o que surge desses encontros e o que se compõe a partir desse momento reverbera por uma diversidade de ritmos e melodias, podendo haver momentos de canto forte, grave, agudo e/ou contínuo. Tais forças provocam alterações no ritmo do corpo, em uma espécie de retroalimentação criativa. Cabe destacar que as pausas e os silêncios são extremamente positivos para a compreensão do som. Os demais intérpretes podem adentrar na roda, desde que haja troca de parcerias em seu interior. O tempo de permanência da improvisação pode variar, não sendo pré-estabelecido. É desejável que os intérpretes entrem e saiam da roda quantas vezes sentirem o impulso criador para tal.

Durante o improviso, acontece um momento único, individual, de inclinação/vontade para o improviso, o impulso criador, no qual a partir de um desejo e de uma atenção aguçada o intérprete lança-se para o improviso, continuando o que está sendo desenvolvido no interior da roda ou propondo algo diferente. Nesse sentido, a escuta e a leitura sobre o outro são fundamentais.

A estruturação e o desenvolvimento da Voice Jam Session se deram como meio de investigar práticas vocais em que o intérprete exerça autonomia sobre o processo técnico da voz, uma vez que, em contato com outros corpos, descobre possibilidades sonoras e de movimento em seu corpo, fortalecendo suas habilidades de comunicação, impulso, ação e reação, assim como de percepção e de escuta.

A integração entre dança e voz desenvolve o repertório musical e de movimento do intérprete, envolvendo-o ao ritmo e à sensação que ambos promovem. A voz induz a criação de movimentos, tanto pela vibração da ressonância através de condução óssea quanto por

sons projetados pelo espaço, seja por vocalizes, cantilenas ou cantos. Nesse sentido, ora o movimento possibilita a criação vocal, com cadência, formas, torções e apoios distintos que impulsionam uma criação diversificada, ora a voz impele o movimento através de sua potência sonora, ora o movimento facilita a projeção da voz no espaço.

O grupo de pesquisa Corpolumen e a mudança de paradigmas

Por anos tenho me dedicado a explorar formas de integrar poéticas da voz ao movimento, seja como intérprete, seja como professora e preparadora vocal. Nesse sentido, busquei diversificar minha formação profissional de modo a expandir minhas investigações. Ao longo de minha jornada, me deparo com a inquietante questão de como ensinar alguém a usar a própria voz. A prática vocal deve modificar padrões de expressão dos intérpretes? Qual e como deve ser feito o treinamento vocal na cena teatral contemporânea, se esta é tão rica e diversificada? Como deve ser feita a abordagem ao intérprete de modo a proporcionar-lhe autonomia? Em busca de respostas, li muitos livros sobre o tema, acreditando achar na teoria um caminho que apontasse uma prática que abarcasse meus questionamentos. Também busquei cursos e workshops sobre o tema, como modo de desenvolver minha abordagem em sala de ensaio. Reconheço que a contribuição teórica é e sempre será de extrema valia para ampliar o diálogo com aquilo que ansiamos saber, no entanto somente a prática e a experiência de fato consumam o conhecimento e apontam direções.

Tendo isso em vista, em meados de 2019 passei a frequentar o núcleo de pesquisa Corpolumen¹, no departamento de dança da UFBA. Inicialmente fui em busca de me reconectar com a dança, pois quando danço sinto variadas sensações, seja pela expressividade criativa através dos movimentos, pela conexão de uma poderosa comunicação não verbal que se estabelece entre os corpos ou ainda pelos desafios do condicionamento físico, que podem facilitar ou dificultar determinados movimentos. Ao iniciar as aulas com o grupo, não imaginava que encontraria algumas das respostas que vinha procurando.

¹ O grupo de pesquisa Corpolumen é orientado e liderado pela professora Daniela Guimarães no departamento de dança da UFBA e desde 2017 promove pesquisa e encontros abertos para estudantes e entusiastas das artes. Busca-se, a partir de experimentações, improvisos e investigações com o Contato Improvisação e alguns princípios da educação somática, desenvolver o repertório corporal dos integrantes.

As aulas com o grupo Corpolumen se iniciam com alongamentos, individuais ou em grupo, nos quais a respiração faz-se presente como meio de favorecer o relaxamento. São sugeridas partes do corpo para alongar concomitantemente à respiração. O primeiro contato com o corpo geralmente é feito de modo livre, possibilitando ao intérprete investigar e elencar os grupos musculares a serem trabalhados.

As pesquisas de movimento realizadas pelo Corpolumen são alicerçadas nos princípios do Contato Improvisação, que proporciona uma constante troca de estímulos físicos, estabelecendo uma espécie de diálogo no qual o toque e a troca de peso, assim como a pressão, promovem a direção para o movimento. No Corpolumen, algumas vezes experimentamos movimentos específicos do Contato Improvisação sob orientação da professora Daniela Guimarães, como suspensões, quedas e rolamentos no chão. Também exploramos movimentos espontâneos que acontecem de diversas formas, como rolar, saltar e girar, entre os planos alto, médio, baixo e também no chão. Este último é muito utilizado durante a prática, pois oferece uma superfície estável e segura, permitindo ampla investigação de movimentos e oportunizando ao intérprete sentir e responder às forças gravitacionais, seja individualmente ou em dupla. Em outros dias, ficamos completamente livres explorando o nosso corpo e o do outro. A partir dessa vivência, ocorreu-me pensar que a abordagem do Corpolumen auxiliaria exponencialmente a soltura da voz.

Durante os encontros com o Corpolumen, e estando com o corpo relaxado e atento, constatei uma maior propriocepção em meu corpo, ou seja, a consciência que possuía sobre o posicionamento e a movimentação dele no espaço. Sentia-me em conexão com a vida, os sentidos pareciam aflorados, o movimento acontecia livre de maneira intuitiva, e em certa ocasião ocorreu-me imaginar a voz vibrando enquanto os movimentos eram realizados, acreditando que justamente por estar dançando a voz seria potencializada. Esse exercício de visualização fez-me constatar que poderia desenvolver capacidades de percepções internas e externas, integrando algumas características da técnica Contato Improvisação para a voz, como por exemplo, desenvolver a prática vocal em contato, explorar a respiração por meio dos apoios (de costas, de pé, de joelhos, de barriga para o chão etc.), notando como cada um modifica a relação com a respiração. Assim, com o Corpolumen, explorei os apoios corporais em equilíbrio e em contato com outro corpo, traçando as áreas que entram em contato com a superfície corpórea e com o chão, percebendo a transferência do peso através dos apoios.

Tal percepção aguçada se deu devido ao fato de o Contato Improvisação possibilitar e viabilizar a autoexpressão, pois pressupõe um espaço aberto para a exploração da intuição, assim como estabelece conexões físicas com o outro. Promove também a liberdade de movimentos, uma vez que não possui coreografias definidas, e possibilita abertura emocional, propicia uma sensação de fluidez e harmonia com o corpo. Assim, a técnica promove, através de movimentos espontâneos que variam de pausas a explosões dinâmicas, a prontidão física. Essas são características que eu vinha perseguindo para a prática vocal: instaurar uma prática que acontece fazendo, explorando e sintonizando as sensações no corpo.

Ao final das aulas, eram realizados improvisos de um minuto de duração, nos quais cada intérprete improvisava de frente para o grupo, compartilhando suas investigações e descobertas. Cabe destacar que, ao explorar diferentes tipos de movimentos e interações corporais, é possível descobrir novas capacidades físicas, ampliando o repertório, a consciência corporal, alongamentos e a força muscular.

Sob a influência do grupo Corpolumen, passei a propor em minhas aulas alongamentos individuais ou em duplas com ênfase no toque, assim como exercícios de sensibilização da ressonância através da escuta interna, além da visualização interna dos órgãos, para que os intérpretes compreendam a complexidade da voz. A culminância da aula acontece com a etapa na qual os participantes realizam a experiência da voz provinda do contato entre os corpos, em relação constante com a dança: a Voice Jam Session, na qual voz e corpo são explorados espontaneamente. A Voice Jam Session enfatiza a interação vocal e física entre os indivíduos, envolvendo a voz concomitantemente à exploração dos movimentos em relação à gravidade e à inércia.

Estruturando a Voice Jam Session

A Voice Jam Session se estruturou, portanto, a partir de observações realizadas com o grupo Corpolumen, pois sempre busquei formas de propor um corpo relaxado e fluido para a prática vocal, e notei que a técnica do Contato Improvisação se desenvolve exatamente a partir desse estado; instaura-se nas aulas uma atmosfera de entrega espontaneamente. Esses aspectos são essenciais para a expressão vocal, pois a produção do som da voz envolve uma complexa cadeia muscular, incluindo laringe, pescoço, tórax, abdome e coluna, para citar alguns. Quando esses músculos estão relaxados, tendem a trabalhar em sinergia, de maneira

coordenada, auxiliando para produzir a voz com mais facilidade. Cabe destacar que relaxar implica ter um corpo atento de seu peso e da relação consigo, com o outro e com o espaço. Além disso, um corpo relaxado movimenta-se com mais facilidade e expressividade. Esse estado, para a voz, promove projeção com mais potência, uma vez que a respiração torna-se mais profunda e consciente, e possibilita maior ressonância, uma vez que a língua e o palato mole passam a se movimentar com mais fluidez, criando mais espaços internos para amplificar as vibrações da ressonância.

Sobre a importância de voz e corpo relaxados, o professor e preparador vocal Arthur Lessac (1909-2011) desenvolveu um treinamento denominado *kinesensic training*, um intrincado processo sensório no qual as qualidades energéticas são percebidas e canalizadas para a expressão criativa do indivíduo. O termo deriva de *kine*, para movimento e ação, *esens*, para cognição, e *sic*, para espírito e energia interior (Lessac, 1997, p. 4). Segundo ele, o processo de percepção *kinesensic* torna-se um meio terapêutico para a construção da voz, pois a detecção bioneural é conduzida internamente, a princípio pelos ossos, tornando-se ponto de referência para a vibração da voz. Lessac afirma que, mesmo relaxados, alguns músculos se contraem ou encurtam, estando portanto em ação mesmo quando relaxados, enquanto outros músculos são liberados ou alongados (em descanso). Com isso, cada grupo muscular dá suporte ao outro, estando em constante harmonia:

A sabedoria convencional diz que o descanso é uma condição em que os músculos voluntários operam sem ação. Mas, mesmo assim, alguns músculos se contraem ou encurtam (o que é ação), enquanto outros são relaxados ou alongados (que é descanso). Cada grupo ajuda o outro. Assim como uma boa respiração auxilia boa postura, e boa postura proporciona uma respiração correta, a contração muscular auxilia a liberação, e a liberação muscular permite a contração; nunca há uma perda de tônus muscular. Nesse estado de harmonia, o corpo inteiro funciona em equilíbrio adequado. Ação e repouso tornam-se inseparáveis, e experimentamos relaxamento genuíno tanto em ação quanto em repouso² (Lessac, 1997, p. 47, tradução nossa).

Isto posto, notei que o estado de relaxamento que atingia nas aulas com o Corpolumen proporcionava atenção prazerosa e contínua ação. O corpo em equilíbrio intensifica a soltura e a potência da voz, promovendo equilíbrio muscular e evitando tensões desnecessárias. Em

2 *Conventional wisdom has it that rest is a condition where the voluntary muscles operate with zero action. But even then, some muscles contract or shorten (which is action) while others are released or lengthened (which is rest). Each group helps the other. Just as correct breathing aids good posture and good posture leads to correct breathing, so muscle contraction aids release and muscle release permits contraction; there is never a loss of muscle tonus. In this state of harmony, the whole body functions in proper balance. Action and rest become inseparable, and we experience genuine relaxation both in action and in rest.*

cena, o intérprete pode precisar fazer uso de variadas emoções, chegando a altas intensidades com sua voz. Por esse motivo, ele deve saber equilibrar as forças musculares como um todo, de modo a não sobrecarregar as pregas vocais. Esse estado físico, Lessac (1997) denominou *restful energy* (energia relaxante).

O desenvolvimento das investigações para a Voice Jam Session se deu inicialmente quando voltei minha atenção para a respiração, não de uma maneira técnica apenas, compreendendo o movimento dos músculos e ossos, como fazia anteriormente, mas de maneira holística. Isso porque, inicialmente, ao mover-me ou improvisar em contato com outros bailarinos, minha respiração se reorganizava, modificando-se e alocando-se de diversas formas em meu corpo. Algumas vezes, a respiração emparelhava-se ao outro, estabelecia-se uma diversidade de cadências rítmicas respiratórias, sem que fosse pré-estabelecido racionalmente. Ou seja, a respiração se organizava concomitantemente aos movimentos que surgiam durante o improviso, estabelecendo um diálogo corporal. Posteriormente passei a experimentar, com intérpretes da Universidade Livre³, a respiração em contato, na qual se dança sentindo as alternâncias espontâneas que ocorrem no corpo como um todo.

A estruturação para a Voice Jam Session se deu ainda a partir de imagens: vislumbrei o desenho da voz no meu corpo e percebi que, ao dançar com outros bailarinos do grupo, sentia como antes da voz projetar-se no espaço, ela já está se organizando e acontecendo no interior do corpo, está se estruturando muscularmente. Esse é o seu percurso no interior do corpo, inicialmente pelas musculaturas do assoalho pélvico, tencionando-se e preparando-se para acomodar o apoio inicial, em seguida com a movimentação do diafragma para baixo e para cima, permitindo às costelas, costas e toda a caixa torácica expandirem-se para permitirem que os pulmões aumentem seu volume para em seguida alcançar todo o trato vocal.

Tal percepção mostrou-se ser mais facilmente percebida através dos movimentos da dança, pois as diferentes posições modificam as estruturas musculares internas. Por exemplo: em uma torção da coluna, as costelas e músculos do abdome pressionam o diafragma de outra maneira; em rolamentos, a respiração e a laringe ficam alguns segundos tensionadas e rapidamente se liberam, aumentando o fluxo de energia na região; ou ainda de cabeça para baixo é possível sentir a pressão corporal alterar o eixo. As experimentações são diversas -

³ Criada em 2013 na cidade de Salvador (BA), a Universidade Livre é um curso de formação profissionalizante para atores do Teatro Vila Velha, sendo este um dos mais importantes centros culturais da cidade desde 1964.

inclinar, cair, pular. Tais ações desafiam a gravidade, modificando a pressão sobre órgãos, o que implica em uma alternância espontânea para a respiração, a ressonância e a projeção. Essas experimentações revelaram-se basilares para a conexão do intérprete consigo e com o outro de modo individualizado, pois cada indivíduo sente e respira ao seu modo. Segundo Cohen (2015, p. 155), “os processos de respiração, vocalização e digestão desempenham um papel importante na determinação dos padrões corporais totais do movimento e na integração dos sistemas orgânico e musculoesquelético”. Nesse sentido, quanto maior for a integração entre essas estruturas, maior será a experiência de percepção e conscientização do intérprete.

A experiência com o Corpolumen oportunizou a formulação para a Voice Jam Session, sendo notável a alteração na forma como eu estabelecia a prática vocal. Antes eu propunha exercícios respiratórios aos intérpretes destacando musculaturas separadamente, buscando aumentar a eficiência inspiratória/expiratória e alterando o seu modo individual de respiração. Sobre a projeção vocal, estabelecia escalas musicais e trava-línguas, de modo a “limpar” a voz. Depois da vivência com o grupo, adotei através da dança uma prática mais individualizada, que se alterna orgânica e naturalmente nos corpos, sendo acionada por cadeias musculares inteiras, conforme a necessidade pessoal para o movimento/fonação ao qual esteja sendo trabalhado. A ressonância é sentida através dos ossos e pela pele em contato, da mesma forma como a projeção acontece por meio de contato e impulsos físicos através da criação de movimentos.

A voz e a dança: possibilidades para uma Voice Jam Session

O ponto central das descobertas experimentadas com o grupo de pesquisa Corpolumen foi o papel fundamental do toque para a criação vocal. A partir dessa descoberta, passei a investigar a Voice Jam Session. O toque aumenta e direciona a informação que o sistema nervoso recebe tanto interna quanto externamente, além de auxiliar na dissolução de tensões musculares e na postura. Esses aspectos revelaram-se essenciais para a produção vocal, pois permitem que a voz se movimente de forma fluida e orgânica dentro do corpo.

Constatei que a relação entre voz e movimento favorece o bem-estar físico, além de promover maior consciência sobre ossos, articulações e músculos, além de postura e equilíbrio. Vale ressaltar que a percepção háptica (ou tátil) é fundamental para a nossa capacidade de sentir e compreender o mundo ao nosso redor. Isso se deve em muitos aspectos

devido à fáscia, uma ampla e complexa cadeia de tecido conjuntivo fibroso, ricamente innervada, que cobre músculos e órgãos. Além de possuírem inserções ósseas, seus receptores respondem pelas tensões mecânicas, pela percepção do movimento e pela regulação do sistema nervoso autônomo. Localizam-se tanto em camadas superficiais, logo abaixo da derme, como em camadas adiposas mais profundas (fáscia profunda, fáscia epimial e fáscias internas). Isto posto, a fáscia é descrita em estudos recentes como o maior órgão sensorial do corpo humano. Ao tocar a pele de forma consistente, estamos ativando o contato físico, o qual pode reestruturar a biologia do corpo e influenciar o sistema nervoso autônomo. Essa influência pode promover uma mudança em padrões emocionais e mentais, daí a potência de instaurar a voz em contato. Além disso:

É através da fáscia que o movimento de nossos órgãos fornece suporte interno para o movimento de nosso esqueleto através do espaço, e o movimento de nosso esqueleto expressa no mundo externo o movimento interno de nossos órgãos. Através do sistema fascial, conectamos nosso sentimento interno com nossa expressão externa (Cohen, 2017, p. 5).

Essa percepção sutil por meio do toque aproxima-se de aspectos da educação somática, visto que envolve conhecimentos sob os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual, pois os corpos em contato físico envolvem os intérpretes em uma imbricada teia de afetos, propagando novas possibilidades vocais e de movimento. Ambas as técnicas, Contato Improvisação e educação somática, valorizam a consciência entre mente e corpo. Dessa forma, ao implementar elementos de ambas em uma Voice Jam Session, noto como o intérprete não está apenas realizando exercícios técnicos vocais e aprendendo com a professora/preparadora vocal, mas está vivenciando afetivamente, em seu tempo e ritmo, sua voz em relação a si, ao outro e ao espaço.

A revelação e a percepção, ora por meio da pele, ora por um “olhar interno” ao movimento, seja no contato improvisação, na educação somática ou na Voice Jam Session, levanta a questão: como acionar/despertar tal percepção profunda da voz e do corpo no intérprete? E ainda: como auxiliar o intérprete a mapear o caminho para tal transformação podendo ele próprio regressar ao estado de criação que a improvisação instaurou?

Uma possível resposta se delineia ao despertar os sentidos, estimulando-os e indo além, sintonizando-os para que cada um exerça uma influência sobre o outro, potencializando assim a percepção. Sobre esse aspecto, Lessac (1997) aponta que o corpo humano não funciona apenas com os cinco sentidos (audição, olfato, visão, tato e paladar), mas também

através de um sistema interno de sensação/percepção harmônica (*inner harmonic sensing*), que funciona como uma onda, podendo contagiar/sintonizar os outros sentidos, expandindo-os, “criando novas dinâmicas, novas essências e nova inteligência, produzindo assim novas vibrações, reflexos e movimentos através do nosso processo sensorial *kinesensic*”⁴ (Lessac, 1997, p. 5, tradução nossa). Ou seja, existe um sentido que integra os demais, potencializando o todo. É interessante destacar que tal vibração energética apontada por Lessac necessita de operar de forma otimizada.

Da mesma forma, em tons musicais, a frequência fundamental por si só é insatisfatória e desagradável; precisa de seus múltiplos tons harmônicos para criar os efeitos mais completos e ricos. Em uso, o *inner harmonic sensing* nos fornece perspectivas estendidas e expandidas para maior sensibilidade, percepção, consciência, resposta, subtexto, atividade sinérgica e pesquisa⁵ (Lessac, 1997, p. 5, tradução nossa).

Para possibilitar tal estado, Lessac aponta ser fundamental o desenvolvimento da consciência corporal, da respiração e das ressonâncias, possibilitando que o *inner harmonic sensing* favoreça a percepção interna, fornecendo maior sensibilidade e consciência sobre a voz. Nesse sentido, observo como, durante a Voice Jam Session, o intérprete sintoniza seus sentidos enquanto a ação acontece, uma vez que está em movimento, fonação e atento ao espaço, conectado com os outros integrantes da roda, havendo uma disposição interna para uma atenção plena.

Observando uma Voice Jam Session, noto como a experiência proporciona ao intérprete outros modos de instrução, percurso e acionamento de sua voz. Durante o improviso, não existe tempo para pensar, julgar ou analisar a própria voz; o intérprete reage aos estímulos que ocorrem. Tais descobertas aproximam-se do que Lessac (1997) denomina instruções orgânicas para o corpo (*organic instructions to the body*), a identificação de sensações que levam o intérprete a potencializar percepções. Trata-se de desenvolver instruções para o corpo que visem a uma percepção interna dele, uma espécie de condução imagética e sensorial na qual o indivíduo sintoniza-se internamente.

4 [...] *Creating new dynamics, new essences, and new intelligence, thus producing its own indigenous resonances, vibrations, reflections, images, and movements through our innate kinesensic feeling process.*

5 *Extrinsic cues and signals cannot help us perceive the intrinsic relationship between breathing, posture, and vocal life in operating optimally. Similarly, in musical pitches, the fundamental frequency by itself is most unsatisfactory and unpleasant sounding; it needs its multiple harmonic overtones to create the fullest and richest effects. In self-use, inner harmonic sensing provides us with extended and expanded vistas for heightened sensitivity, perception, awareness, response, subtext, synergistic activity, and research.*

Interessante destacar que através da Voice Jam Session o intérprete expressa suas emoções e sentimentos, o que o traz para o momento presente, causando uma sensação de pertencimento e instaurando-o no momento corrente. A cada nova *jam*, tudo se renova. A cada novo contato são realizados nova escuta, nova leitura e novo diálogo, equilibrando voz e postura corporal e desenvolvendo a coordenação motora.

Foi nesse imbricado cruzamento que, como professora e preparadora vocal, confirmei as possibilidades da potência da voz em movimento, constatando um aumento na capacidade de percepção acerca da consciência corporal, da sensibilidade em relação ao próprio corpo e da relação do intérprete com o outro, o que promove nuances de expressão tanto da voz quanto do movimento.

Nesse contexto, destaco ainda o aumento da criatividade, pois a união entre voz e movimento promoveu sobremaneira a espontaneidade e a ludicidade, permitindo experimentações inesperadas. O entrelaçamento entre voz e dança incentivou a improvisação, que é uma criação espontânea, provocando o intérprete a solucionar rapidamente as ações.

Sobre os aspectos técnicos da voz, como ressonância, projeção, articulação e dicção, percebo como essa relação promoveu notável engajamento com a respiração. O corpo é afetado e ancorado no momento presente por inteiro, pois, como ressaltou Vianna (2005, p. 104), “a dança e a movimentação cotidiana não se prendem ao passado ou ao futuro, nem a um professor. O que interessa é o agora”.

Finalizo pontuando que Nietzsche (2007) metaforiza o homem que dança como um meio de suportar a própria existência. Em *Assim falou Zaratustra*, por exemplo, o personagem disse sim à vida porque aprendeu a dançar. Para Nietzsche, a dança é a expressão da vitalidade, é o impulso artístico da natureza, a capacidade do ser humano de agir e dizer sim aos processos naturais do viver. Dançar a voz, então, é permitir que as forças vitais do intérprete ganhem colorido, expressando-se através de sons e ritmos diversos.

Ao invés de investir na busca por eficiência, busco portanto despertar o intérprete para o caminho percorrido, para o trajeto que realiza em sua experiência individual, a fim de que ele note e acolha o que acontece em seu corpo no momento em que sua voz dança, viabilizando o mapeamento das sensações em sua memória física.

Referências

- COHEN, Bonnie Bainbridge. *An introduction to body-mind centering*, [2017?]. Disponível em: https://www.bodymindcentering.com/files/an_intro_to_body-mind_centering.pdf - Acesso em: 24 abr. 2023.
- LESSAC, Arthur. *The use and training of the human voice*. New York City: McGraw-Hill Higher Education, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- SCHMID, Jörg. Contato Improvisação como uma arte de viver [parte 2]. Tradução de Bruno Garrote. *Urdimento*, v. 2, n. 29, p. 177-192, Out. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/35263480/Contato_Improvisa%C3%A7%C3%A3o_como_uma_Arte_de_viver_parte_2_Tradu%C3%A7%C3%A3o - Acesso em: 24 abr. 2023.
- VIANNA, Klaus. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.

Artigo recebido em 30/04/2023 e aprovado em 20/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48317>

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

ⁱ Valéria Cristina Machado Rocha - Artista e professora. Bacharel em Artes Cênicas (Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Brasília-DF), Licenciatura em Artes Visuais (Claretiano. Brasília-DF), Especialização em Educação Física Escolar (Faculdade Alvorada Brasília- DF), Mestra pela Universidade Federal de Uberlândia(UFU), em Práticas e poéticas Vocais, na qual investigou os processos de ensino, aprendizagem e criação com ênfase na voz. Atualmente é doutoranda pelo PPGAC da Universidade Federal da Bahia (UFBA) na qual investiga poéticas e processos pedagógicos vocais. É professora na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes nas áreas de artes visuais, Performance, Artes da cena, e voz. Desenvolve e transita entre práticas artísticas e processos pedagógicos voltados para a cena, voz e performance. valeria.rocha24@yahoo.com.br .
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6212668271380518>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5808-8023>

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



Showrando: dispositivos poético-performáticos do riso e do choro

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

Resumo - *Showrando*: dispositivos poético-performáticos do riso e do choro

Este trabalho compreende o relato de experiência como integrante da oficina intitulada *Showrando: Poesia e Performance* ministrada pela artista-pesquisadora Fabiana Faleiros. A oficina foi um dos desdobramentos das atividades realizadas pelo grupo de estudos/pesquisas *Minha Tese Começa Assim* no ano de 2020. Este momento compreendeu quatro encontros que envolveram a ideia de poesia expandida e possuiu como foco o atravessamento das fronteiras entre riso e choro para a criação de performances que interligam a linguagem sonora com a linguagem textual. Por meio da leitura/escuta de poemas e exercícios vocais, nesta oficina, foi possível a criação de experimentações sonoras individuais como resultado prático. Este trabalho propõe a descrição das atividades realizadas enquanto participante da oficina e uma reflexão sobre a elaboração destes dispositivos poético-performáticos, os quais se relacionam por corpo, som e palavra.

Palavras-chave: Poesia Feminina. Performance. Texto. Som. Cena.

Abstract - *Showrando*: poetic-performance devices of laugh and crying

This work includes the experience description as a member of the workshop entitled *Showrando: Poetry and Performance* ministered by the artist-researcher Fabiana Faleiros. The workshop was a development of the activities carried out by the group of studies/research *Minha Tese Começa Assim* in the year of 2020. This moment includes four encounters that involved the idea of expanded poetry and it was a focus or crossing the borders between laugh and cry for a creation of performances that interlink sound language with textual language. Through the reading/listening of poems and vocal exercises, in this workshop, it was possible to create individual sound experiments as a practical result. This work proposes a description of the activities carried out as an participant and a reflection on the elaboration of these poetic-performative devices, which are related by body, sound and word.

Keywords: Feminine Poetry. Performance. Text. Sound. Scene.

Resumen - *Showrando*: dispositivos poético-performativos de risa y llanto

Este trabajo comprende el relato de experiencia como integrante del taller *Showrando: Poesía y Performance* dictado por la artista-investigadora Fabiana Faleiros. El taller fue una de las consecuencias de las actividades realizadas por el grupo de estudio/investigación *Minha Tese Começa Assim* en 2020. Este momento comprendió cuatro encuentros que involucraron la idea de poesía expandida y se enfocaron en cruzar las fronteras entre la risa y el llanto por la creación de espectáculos que interconectan el lenguaje sonoro con el lenguaje textual. A través de la lectura/escucha de poemas y ejercicios vocales, en este taller fue posible crear experimentos sonoros individuales como resultado práctico. Este trabajo propone una descripción de las actividades realizadas durante la participación en el taller y una reflexión sobre la elaboración de estos dispositivos poético-performativos, que se relacionan por el cuerpo, el sonido y la palabra.

Palabras clave: Poesía Femenina. Performance. Texto. Sonido. Escena.

Introdução

O presente trabalho compreende o relato de experiência como integrante da oficina *Showrando*, ministrada de forma remota no mês de novembro de 2020 pela artista-pesquisadora Fabiana Faleiros¹. A oficina consistiu em quatro encontros que envolveram a ideia de poesia expandida e possuiu como foco o atravessamento das fronteiras entre riso e choro para a criação de performances que relacionassem a linguagem sonora com a linguagem textual.

A oficina foi um dos desdobramentos das atividades realizadas pelo grupo de estudos/pesquisas *Minha Tese Começa Assim* no ano de 2020. Este momento compreendeu quatro encontros que envolveram a ideia de poesia expandida e possuiu como foco o atravessamento das fronteiras entre riso e choro para a criação de performances que interligam a linguagem sonora com a linguagem textual. Por meio da leitura/escuta de poemas e exercícios vocais, nesta oficina, foi possível a criação de experimentações sonoras individuais como resultado prático. Esta oficina era voltada para artistas interessados na ideia de performance sonora e propunha investigações a respeito desta interface. Enquanto artista-pesquisadora, já havia acompanhado anteriormente a propositora no grupo supracitado e fui convidada por ela para participar desta atividade; transitando entre o teatro e a música, senti uma necessidade de compreender ainda mais as relações sobre a ideia de performance sonora.

É importante mencionar o período no qual a oficina ocorre; se trata do ano de 2020, o ano de proliferação de uma pandemia, que, além de alterar de forma global a questão da saúde e das relações, modificou também todas as formas de criação e produção artística. A respeito deste fato, Carleto (2020) o define como “um tempo suspenso, no qual é possível estabelecer outra relação com o processo criativo, mais mergulhados em nós mesmos e no que é possível acessar pelos meios disponíveis.” (p. 137). Assim, há uma tentativa de se adaptar às linguagens de outras mídias, em consequência deste tempo onde o caráter presencial parecia suspenso. Neste contexto, tanto o grupo de estudos como a oficina ocorreram de modo online e a partir disso, todas as demais atividades foram realizadas. Neste trabalho, propõe-se a descrição das atividades realizadas enquanto participante da oficina e uma reflexão sobre a elaboração

¹ Fabiana Faleiros é artista-pesquisadora e trabalha na intersecção entre arte e invenção de pedagogias. Doutora em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ, trabalha criando ambientes instalativos ativados com música, vídeo, oficinas e objetos-resíduos de performances. Seus trabalhos estão disponíveis em: <http://virandooazeite.blogspot.com/>

destes dispositivos poético-performáticos, os quais se relacionam por corpo, som e palavra. Nos tópicos posteriores, serão desdobrados os aspectos teóricos utilizados no curso, bem como a elaboração de uma performance sonora e os indutores utilizados.

Showrando: Relações Possíveis entre Palavra, Corpo e Som

A ideia primordial dentro da oficina *Showrando* foi perceber a voz enquanto camada de subjetividade por meio de uma relação bilateral: a voz que gera subjetividade, bem como a percepção da subjetividade a partir da voz. De acordo com Zumthor (1997, p.14): “um corpo que fala está representado pela voz que dele emana, a parte mais suave deste corpo e a menos limitada, pois ela o ultrapassa, em sua dimensão acústica muito variável”. No território artístico, corpo e voz configuram instâncias complementares no sentido de produzir subjetividades. Em sua tese de doutorado *Lady Incentivo: um disco sobre tese, amor e dinheiro*, Faleiros (2017) investiga a voz como sintoma de camadas subjetivas:

Conheço a minha voz na medida em que escuto quem me ouve falar como eu, por contágio. Fujo das camadas de subjetividade capitalista formada no mundo da infância e do amor, que produziram minha voz-sintoma de Lady, para criar a subjetividade-microfone, grito amplificado nas ruínas do espaço público e no meu corpo que é cada vez mais mundo. (Faleiros, 2007, p. 15).

Rosa e De Camargo (2013) determinam que a voz expressa a força de um discurso poético e um certo poder das palavras para que denotem/denominem significações diversas. Neste sentido, pode-se pensar a voz como um registro sonoro de intenções que está diretamente ligado com a corporeidade, como menciona Aleixo (2004):

A experiência do corpo detém os componentes emocionais e mnemônicos do indivíduo. São fatores determinantes da sabedoria do corpo que, por princípio, estabelece mecanismos próprios de manutenção da vida. O impulso/saber da voz poderá ser potencializado se investirmos [...] na abordagem da manifestação corporal da voz a partir da sua dimensão sensível. Consequentemente, a dimensão dinâmica da voz poderá ser abordada como movimento corporal sonoro, pois a dimensão dinâmica é presença, intervenção e espaço (Aleixo, 2004, p. 38).

Mediante a percepção das camadas subjetivas da voz, era possível compreender o corpo como a organização destes registros; é importante destacar que essas percepções partem de uma atriz-pesquisadora, ou seja, são consideradas para pensar o corpo cênico, que trabalha tanto no teatro quanto na performance. O corpo cênico, por si só, é uma relação que envolve a junção de aspectos técnicos e sensíveis.

Para criar um espaço favorável ao aperfeiçoamento do instrumental vocal do ator, devemos conferir total atenção ao desenvolvimento do saber sensível. Este saber recupera a qualidade corpórea da voz, respeita suas características sensoriais e cria suportes para o empenho poético (ibidem, p. 33).

A organização deste corpo-voz demanda fatores físicos, como exercícios de vocalização e respiração, conexões entre a esfenóide e a pélvis, além de um trabalho de determinar tonalidades/energias para o organismo. Na oficina foram utilizados indutores artísticos-teóricos, como a autora Angélica Freitas² e sua obra *Um Útero é Do Tamanho De Um Punho*, onde são abordadas diversas questões do universo feminino. Foi trabalhada a relação do texto com o som que as palavras possuem quando oralizadas, como se observa no poema abaixo:

um útero é do tamanho de um punho
 num útero cabem cadeiras
 todos os médicos couberam num útero
 o que não é pouco
 uma pessoa já coube num útero
 não cabe num punho
 quero dizer, cabe
 se a mão estiver aberta
 o que não implica gênero
 degeneração ou curiosidade
 ter alguém na palma da mão
 conhecer como a palma da mão
 conhecer os dois, um sobre a outra
 quem pode dizer que conhece alguém
 quem pode dizer que conhece a degeneração
 quem pode dizer que conhece a generosidade
 só alguém que sentiu tudo isso
 no osso, o que é uma maneira de dizer
 a não ser que seja reumático
 ou o osso esteja exposto
 im itiri i di timinhi di im pinhi
 im itiri i di timinhi di im pinhi
 quem pode dizer tenho um útero
 (o médico) quem pode dizer que funciona (o médico)
 i midici
 o medo de que não funcione
 para que serve um útero quando não se fazem fi lhos (Freitas, 2017, p. 45).

A autora supracitada foi uma indutora para compreender a relação entre fragilidade e força e em como trabalhar esta relação por meio da voz. O principal desafio era de que maneira encontrar esse discurso além da sonoridade, como organizar a fala utilizando

² Angélica Freitas é uma poeta e tradutora brasileira. Nascida no Rio Grande do Sul, a autora publicou diversas obras, entre elas: *Rilke shake* (2007), *Um útero é do tamanho de um punho*, reeditado pela Companhia das Letras em 2017 e *Canções de Atormentar* (2020). Suas obras já foram traduzidas na Argentina, Espanha, México, Estados Unidos, Alemanha e França.

recursos sonoros. Outra indutora utilizada foi a escritora e poetisa argentina Alejandra Pizarnik, que flertava com a temática da loucura, do som e do silêncio em muitos de seus poemas³, como nos exemplos abaixo, intitulados *Las Aventuras Perdidas* (1958) e *Los Trabajos y las Noches* (1965), citados em coletânea no ano de 2015, porém ainda sem publicação em português:

En el eco de mis muertes
 Aún hay miedo.
 ¿Sabes tú del miedo?
 Sé del miedo cuando digo mi nombre.
 Es el miedo,
 el miedo con sombrero negro
 escondiendo ratas en mi sangre,
 o el miedo con labios muertos
 bebiendo mis deseos.
 Sí. En el eco de mis muertes
 aún hay miedo (Pizarnik, 2015, n.p.).

Tú eliges el lugar de la herida
 en donde hablamos nuestro silencio.
 Tú haces de mi vida
 esta cerimonia demasiado pura (Pizarnik, 2015, n.p.).

Diante das induções dadas, cada participante da oficina deveria enviar um trecho de poema que deseja performar via áudio, a partir dos exercícios propostos ou algo pré-existente. Para esta tarefa foi escolhido o poema de Angélica Freitas intitulado *Eu Durmo Comigo*:

eu durmo comigo/ deitada de bruços eu durmo comigo/ virada pra direita eu durmo
 comigo/ eu durmo comigo abraçada comigo/ não há noite tão longa em que não
 durma comigo/ como um trovador agarrado ao alaúde eu durmo comigo/ eu durmo
 comigo debaixo da noite estrelada/ eu durmo comigo enquanto os outros fazem
 aniversário/ eu durmo comigo às vezes de óculos/ e mesmo no escuro sei que estou
 dormindo comigo/ e quem quiser dormir comigo vai ter que dormir ao lado (Freitas,
 2017, p. 43).

É importante observar que a maioria das artistas/temáticas abordadas em *Showrando* diziam respeito ao espaço feminino, sua aproximação comumente equivocada com a ideia de sensibilidade e choro, e de que forma transformar isso em exercícios cênicos e performáticos. Se analisadas por um prisma de gênero, as ideias do riso e do choro costumam colocar a mulher em dois extremos opostos, como se realmente não houvesse um equilíbrio da intensidade de ambas as ideias/emoções. Infelizmente, ainda persiste uma ideia errônea de que a mulher é “quem chora mais” ou que “não pode rir alto”, totalmente atribuídas ao gênero,

³ PIZARNIK, Alejandra Pizarnik. *Poesia Completa*. Ana Becció (Org.). 10a. ed. Barcelona: Penguin Random House, 2015. (Editorial Lumen).

evocando um pensamento preconceituoso. *Showrando* foi uma ação feita por/para mulheres, com reflexões sobre questões que envolvem este contexto e além disso, buscam utilizar estas ideias/emoções como indutoras para o movimento criativo.

A participação neste processo apontou não apenas para a necessidade de atualização dos estados sonoros, mas para o questionamento das desigualdades entre os gêneros e a instauração de movimentos criativos como instrumentos de resistência por meio da palavra e do som, a partir de indutoras de diversas linguagens artísticas no contexto latino-americano. De acordo com Silva e Senna (2021):

A arte feminista latino-americana aponta para a conscientização do corpo como campo de resistência, constituído de subjetividade própria em busca de superar disparidades e subjugações. Esse empoderamento viabiliza outros olhares, reivindica lugares de fala e de expressão, repercute sobre as poéticas e narrativas recriando imaginários, superando paradigmas hegemônicos. O campo inaugurado pelas práticas artísticas feministas é espaço de poder e forças, que conjuga uma interação entre a produção das artistas, pensamento crítico, formas de colecionar, fazer curadorias, construir/reconstruir a história, dar a ver, divulgar, educar (Silva; Senna, 2021, p. 02).

Um dos pressupostos de criação nestas oficinas era a relação fragilidade/força na palavra e no som. Para isto, questionava-se a partir das palavras. Em determinado momento dos encontros, o foco se direciona da linguagem gráfica para a linguagem sonora, considerando as mesmas induções femininas. O próximo item cita as induções a partir da palavra e imagem por meio do grafite e adentra este lugar do riso e do choro como produções de performances sonoras.

Dispositivos Poético-Performáticos do Riso e do Choro

A principal questão que se propõe na relativa oposição entre a ideia de riso e choro diz respeito a seu espaço, diante da seguinte interrogação: por que chorar é privado e rir é público? Neste sentido, entram os fatores de socialização, quando o ato de rir é compartilhado e ato de chorar não pode ser; ou ainda os fatores de gênero, ao atribuir a ideia do choro como um comportamento “tipicamente feminino”. São questões que problematizam e, ao mesmo tempo, propõem um deslocamento do riso e do choro. Ambas as ideias atravessam o corpo e a voz, atuando como dispositivos poético-performáticos que produzem instâncias artísticas. Os sons do choro foram trabalhados por meio da leitura e da escuta dos poemas citados, os exercícios físico-vocais para a conexão da mandíbula, um osso que concentra muitas coisas, principalmente na mudança das expressões faciais. Para isso, como materiais indutivos, foram

abordados trabalhos do coletivo boliviano Mujeres Creando⁴. Matias (2022), ao pesquisar a relação deste coletivo com a perspectiva feminista, afirma:

o coletivo feminista boliviano Mujeres Creando mantém um trabalho, ao longo de mais de 20 anos, na persistência em conseguir alterar estruturas de dominação e exploração. Defende o fazer coletivo, descolonial e despatriarcal, e recupera termos como “esperança” e “utopia”, sem tomá-los como sinônimo de ilusório e irrealizável, mas, ao contrário, como convite e como aquilo que se deseja alcançar (Matias, 2022, p. 96, ênfases da autora).

É importante considerar que, enquanto propositora da oficina *Showrando*, a artista-pesquisadora Fabiana Faleiros já dialogava com as intervenções artísticas deste coletivo: “Maria Galindo fala que para descolonizar, é preciso despatriarcar. O patriarcado é um conjunto complexo de hierarquias sociais, sobrepostas umas às outras, fundamentadas em privilégios masculinos que funcionam como o pilar do hetero-capitalismo global.” (Faleiros, 2017, p. 64). Enquanto reivindicações de direitos, reafirmação de gênero e movimento político, as ações desenvolvidas pelo Mujeres Creando relacionam-se com a linguagem visual no contexto da arte urbana, a partir da palavra:

Entre essas linguagens, estão os grafites, ação de grande repercussão na história do coletivo. O grafite, seja quando criminalizado ou mesmo se tomado como modo de ativação da cidade, apresenta um território historicamente pouco ocupado pelas mulheres [...] Além do baixo custo de produção e circulação, na escolha por tal linguagem reside, também, a qualidade de ativar uma economia de urgência, pois evoca uma comunicação direta, rápida, com qualquer passante, independentemente de marcações identitárias - o que importa, portanto, é dar visibilidade a reflexões e lutas feministas, entre pessoas comuns, de forma democrática (Matias, 2022, p. 97).



Figura 1 - Grafite realizado pós-eleições de 2019 nas cidades de La Paz, Santa Cruz e Cochabamba. Registro: Coletivo Mujeres Creando, 2019.

⁴ Mujeres Creando é um coletivo feminista anarquista criado em 1990 em La Paz, Bolívia. É composto de mulheres de diversas origens culturais, sociais e étnicas e explora a criatividade como um instrumento de resistência e participação social, atuando com grafites, debates públicos e intervenções nas ruas. Fundado pelas artistas Maria Galindo, Julieta Paredes e Monica Mendoz.

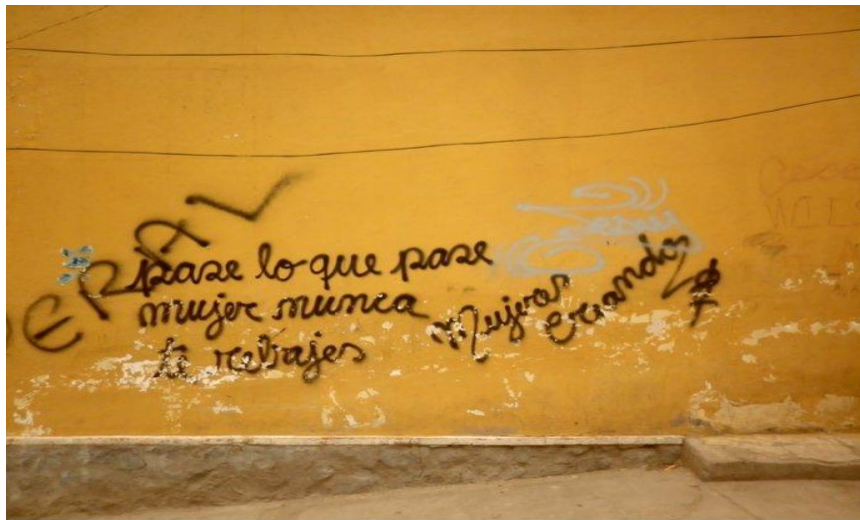


Figura 2 -Pase lo que pase, mujer nunca te rebajes. Mujeres Creando.
Registro: Blog Grafitti - Registros en la Calle, 2011.

A frase da intervenção acima foi escolhida para a execução de uma atividade que envolvia diversas entonações, pausas e respirações de um registro vocal gravado em áudio para a oficina. A tarefa envolvia a criação de uma intervenção de até 1 min que registrasse alguma das indutoras utilizadas. Para isto, foi elaborada uma vídeo-performance intitulada *Quanto Tempo Pase Lo Que Pase* (Silva, 2021), utilizando como induções a frase “pase lo que passe” do coletivo *Mujeres Creando*, a imagem dos pés como gesto corporal para este passo (relação entre o verbo passar e o substantivo passo), a frase “quanto tempo tem, quanto tempo falta” retirada de um exercício de escrita automática e um chocalho para a marcação sonora.



Figura 3 - Imagem-frame da micro vídeo-performance intitulada *Quanto Tempo Pase Lo Que Pase*.
Registro: Karimme Silva, vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v= YiYFnaJJGc> - Ano: 2021.

No sentido de uma linguagem que transita entre sons, palavras e performances, a última indutora utilizada na oficina foi a artista Marcela Lucatelli⁵. Nascida no Brasil e naturalizada dinamarquesa, a artista propõe trabalhos performáticos/sonoros de caráter experimental e político; trabalha com a ideia de partituras para os limites do corpo e da voz, por meio de emissões involuntárias de sons e também de registros vocais pouco usuais. A oficina foi concluída com os trabalhos de intervenções apresentados por todos os participantes, que discutiram seus trabalhos de forma individual e coletiva. Seja na performance ou no teatro, há, para o artista cênico, a importância do reconhecimento do seu corpo para o trabalho que abarca a voz e suas múltiplas camadas. De acordo com Aleixo (2004):

a prática de uma experiência sensível capaz de promover o desenvolvimento do saber do corpo e essencial no trabalho vocal do ator. A formação que envolve a sensibilidade corpórea possibilita o comprometimento pleno do ator no ato da criação, pois redimensiona suas capacidades de agir vocalmente de modo sinéscico e poético (Aleixo, 2004, p. 40).

A atividade realizada como resultado da oficina *Showrando* foi caracterizada como uma micro vídeo-performance unicamente pelo critério do tempo, inferior à 1 min, de acordo com a ideia indicada pela propositora. O foco não era o vídeo em si, mas o texto e a voz intercalados com o som de um instrumento percussivo e com a marcação corporal dos passos, criando uma ideia que comportou múltiplas camadas e foi finalizada como uma experimentação híbrida, dentro da proposta da oficina. Ao final dos encontros, foi possível perceber não apenas outras formas de se relacionar com a palavra e o som por meio de induções de autoria feminina, como também, o questionamento sobre lugares possíveis do riso e do choro e, por fim, a criação de uma obra que dialogasse com o corpo e a voz a partir deste dois estados.

⁵ Com vários prêmios internacionais e trabalhos experimentais que transitam entre linguagens/nuances envolvendo performances e sons, o trabalho de Marcela Lucatelli pode ser acessado em: <https://www.marcelalucatelli.co/>

Considerações Finais

Neste trabalho foram descritas atividades relacionadas ao período enquanto participante na oficina *Showrando* no ano de 2020. Diante de indutoras exclusivamente femininas e o acesso ao material, foi possível compreender os caminhos que o riso e choro atravessam enquanto dispositivos poético-performáticos de criação artística.

A oficina propôs um caminho teórico e de experimentações para elaborar não apenas a ideia de poesia expandida ou somente de performance, mas o corpo enquanto voz e a voz enquanto corpo, onde ambos provocaram tensões físicas e movimentos criativos para a criação das vídeo-performances enquanto resultado artístico-poético. Foi importante compreender como cada poeta/artista/coletivo se expressava em suas particularidades e a prática da criação da vídeo-performance, para então realizar uma reflexão sobre as relações possíveis nos âmbitos do riso e do choro.

Ademais, o relato de experiência, o material produzido e a escrita de um texto como consequência disto, evidencia a importância de destacar as artistas que não apenas produzem artes em linguagens próximas como a literatura, a performance, o som e o vídeo, como também o destaque às interrelações - e às pesquisas - nestas áreas, criando/produzindo artes e linguagens híbridas.

Referências

- ALEIXO, Fernando Manoel. *Corporeidade da voz: estudo da vocalidade poética*. 2004.
- CARLETO, Simone. Pandemônicos em Pandemia e o Teatro como Saída em Temp(l)os de Reclusão. *Rebento*, v. 1, n. 12, p. 25, 2020.
- FAGUNDES, Patrícia; KERSTING, Juliana. Dramaturgia da experiência: corpo, autobiografia e feminismos na criação de No te pongas flamenca! *Repertório*, Salvador, ano 24, n. 36, p. 164-189, 2021.1 Disponível em <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/38183>> Acesso em 02 Jun 2023.
- FALEIROS, Fabiana. *Lady Incentivo - SEX 2018: um disco sobre tese, amor e dinheiro*. Tese de doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Instituto de Artes, 2017.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. Editora Companhia das Letras, 2017.
- LUCATELLI, Marcela. *Marcela Lucatelli*. Disponível em: <https://www.marcelalucatelli.co/> - Acesso em 22 fev 2023.
- MATIAS, Barbara Alves. Inscrever-se as ruas: os grafites de Mujeres Creando e o Feminismo como revisão epistemológica. *Revista Terceira Margem*, v. 26, n. 48, 2022. ISSN: 2358-727x. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/50165> - Acesso em: 02 Jun 2023.
- MUJERES CREANDO. *Grafitti - Escritos em La Calle*. Disponível em: https://www.escritosenlacalle.com/detalle_grafiti.php?Grafiti=397 . Acesso em 28 Jan 2022.
- MUJERES CREANDO. *Mujeres Creando*. Disponível em: <http://mujerescreando.org/> - Acesso em 28 Jan 2023.
- PIZARNIK, Alejandra Pizarnik. *Poesia Completa*. Ana Becció (Org.). 10a. ed. Barcelona: Penguin Random House, 2015.
- ROSA, Olliver Mariano; DE CAMARGO, Goiandira Ortiz. A performance da voz e a subjetividade na poesia contemporânea. *Outra Travessia*, n. 15, pp. 205-225, 2013.
- SILVA, Karimme. *Quanto tempo pase lo que pase*. Vídeo de micro performance sonora. YouTube, 1 de mar. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YiYFnAJJGc> - Acesso em: 10 Jun 2023.
- SILVA, Ursula Rosa da; SENNA, Nádia. Processos e Poéticas Feministas pelas Artistas Latino-Americanas. Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2021. ISSN 2179-510X. Disponível em https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/fg2020/1612036132_ARQUIVO_5eec83b8d17952e3ef89ea4090c8bec2.pdf - Acesso em 10 Jun 2023.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec. 1997.

Relato recebido em 04/03/2023 e aprovado em 01/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.47462>

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). Educadora popular pela Rede Emancipa Belém (2021). Discente do Curso de Linguagens e Artes na Formação Docente - LAFD/IFPA. 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 dos grupos de pesquisa CONVERSACÕES: Filosofia, Educação e Arte e GREAMAZÔNIA - Representações da Amazônia na Literatura, no Audiovisual e na Canção. Participante do grupo de estudos Transitar, coordenado pela Prof^a Dr^a Maria dos Remédios de Brito. Voluntária no projeto Tribuna do Cretino (PROEX/UFPA) desde o ano de 2016, produzindo textos sobre Teatro para o site homônimo e participante do minicurso de crítica teatral Por Uma Crítica Menor (2018), sendo estas atividades coordenadas pelo professor Edson Fernando Silva. Aluna especial das disciplinas 'Seminários Temáticos em História Cultural e Educação' e 'Dialogismo e Educação', ambas pelo PPGED/UEPA (2015). Foi integrante do grupo de teatro de rua Periféricos (2014-2015) nas funções de atriz, preparadora vocal e na produção do espetáculo Rosa dos Ventos: entre miragens e mirações, este, resultado do Prêmio de Pesquisa e Experimentação Artística da Fundação Cultural do Pará/FCP(2015). Especialista em Psicopedagogia pelas Faculdades Integradas Ipiranga (2013). Colaboradora em Pesquisa e Montagem Cênica / Teatro (2012) pela Escola de Teatro e Dança da UFPA / ETDUFPA e Atriz formada pelo Curso Técnico em Ator na mesma instituição. Durante o curso técnico, ministrou oficinas de Teatro na Escola Bosque, como bolsista do projeto de extensão PREAMAR TEATRAL: arte, formação e cidadania nas escolas públicas das ilhas do Pará, coordenado pela professora Inês Antônia Ribeiro. Atriz nos espetáculos Um Certo Faroeste Caboclo (2012), Severinos (2013), Animalismo A Nova Ordem Mundial (2013 e 2015), Em Nome da Rosa (2014), Ao Vosso Ventre (2014), Chão de Águas (2015 e 2017) e na poética cênica Travessias (2021), onde atuou e desenvolveu a pesquisa/concepção/encenação/dramaturgia, como resultado prático de sua pesquisa realizada no Mestrado. rose.karimme@gmail.com.

Lattes: <https://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/).



Memória, Experiência e Ritual como eixos principais para a cartografia da Atriz-Poeta-Cantora nas voltas do mapa-labirinto

Daniele Cristina Oliveira (Danielle Rosa) ⁱ

Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Memória, Experiência e Ritual como eixos principais para a cartografia da Atriz-Poeta-Cantora nas voltas do mapa-labirinto

Eis aqui não o princípio, mas um trecho dos meandros de minha cartografia. Falar a partir da Memória, Experiência e Ritual me tocam profundamente, pois minha prática artística sempre esteve conectada com estes eixos que me fizeram chegar até aqui. Este texto faz parte dos meus estudos e de minha escrita na pesquisa de Mestrado em Artes pela Unesp com orientação da Prof.^a Dr.^a Lucila Tragtemberg. Como investigar a voz da Atriz-Poeta-Cantora sem mergulhar nas águas profundas dos rios de dentro da minha trajetória? Mapear também é relatar. Meus guias e amuletos são: Abebé de Oxum, Fio de Ariadne e minhas cartas-poema. Mergulhe nesta escrita e busque seus guias e amuletos de viagem.

Palavras-chave: Cartografia. Atriz-Poeta-Cantora. Experiência.

Abstract - Memory, Ritual e Experience as main axes for the cartography of the Actress-Poet-Singer in the laps of the maze-map

This is not the beginning, but an excerpt from the intricacies of my cartography. Talking about Memory, Experience and Ritual touches me deeply, as my artistic practice has always been connected with these axes that have brought me this far. This text is part of my studies and my writing in the Master of Arts research at Unesp with guidance from Prof. Dr. Lucilla Tragtemberg. How to investigate the voice of the Actress-Poet-Singer without diving into the deep waters of rivers from within my trajectory? Mapping is also reporting. My guides and amulets are: Abebé de Oxum, Fio de Ariadne and my poem-cards. Immerse yourself in this writing and seek out your travel guides and amulets.

Keywords: Cartography. Actress-Poet-Singer. Experience.

Resumen - Memoria, Experiencia e Ritual como ejes principales para la cartografía de la Actriz-Poeta-Cantante en las vueltas del laberinto-mapa

Este no es el comienzo, sino un extracto de las complejidades de mi cartografía. Hablar de Memoria, Experiencia y Ritual me toca profundamente, ya que mi práctica artística siempre ha estado conectada con estos ejes que me han traído hasta aquí. Este texto es parte de mis estudios y mi escritura en la investigación de la Maestría en Artes en la Unesp con la orientación del Prof. Dr. Lucila Tragtemberg. ¿Cómo investigar la voz de la Actriz-Poeta-Cantante sin sumergirme en las aguas profundas de los ríos desde dentro de mi trayectoria? Mapear también es informar. Mis guías y amuletos son: Abebé de Oxum, Fio de Ariadne y mis poemas-tarjetas. Sumérgete en este escrito y busca sus guías de viaje y amuletos.

Palabras clave: Cartografía. Actriz-Poeta-Cantante. Experiencia.

Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional. E a palavra paixão pode referir-se a várias coisas.

Larrosa

Quando está apaixonado o ser endeuja o objeto amado, seja ele o que for. A paixão movimenta a vida, faz girar a roda do tempo com conteúdos que se conectam e geram frutos ainda mais belos. Este projeto ficou um período guardado nas gavetas de minha cômoda, nas gavetas e pastas de um HD, em meu inconsciente, em meu coração. As palavras anseiam por serem faladas, cantadas, suspiradas, lidas, ouvidas, vistas, tocadas como palavras, imagens e texturas.

É paixão! E esta pulsa, lateja e pede passagem para que voem para outros cantos em liberdade, pois não pertencem somente a mim, sou instrumento de transmissão, transição, transcrição. Elas nascem, me atravessam e se instalam para o mundo. Com uma escrita sensível partindo de experiências em meus processos cênicos, seja de criação de personagens, criação e composição de cartas-poema¹, poemas-canções, criação de rito-espetáculos, seja apresentação dos espetáculos, seja de processos íntimos com a cena nos últimos anos.

Após 22 anos de prática teatral, estudos com a poesia, aulas de canto, a labuta no dia a dia nos encontros do teatro, ensaios, imersões e apresentações, decidi unir as experiências na escrita, dando também ao leitor o que foi tatuado como experiência em meus diários de relatos poéticos.

Realizei experimentos em vídeo, oficina de poesia ritual em Salvador-Ba, São Paulo e Brasília workshops e estudos com poesia cantada e leituras para ter outros olhares de minha própria escrita. Os poemas aparecerão e trazem pistas para percorrer o mapa-labirinto², será um exercício para você leitor descobrir seus próprios caminhos para seguir a sua jornada leitura e acredito que esta experiência seja também uma integração do meu campo artístico e sagrado, numa conexão com o saber ancestral e em respeito aos universos plurais, peço licença à todas que vieram antes de mim para seguir.

¹ As cartas-poema, são frutos de minhas reflexões a partir de ritos, cenas e espetáculos, revelam pistas para percorrer minha escrita.

² Minha cartografia afetiva atual.

Considero a arte e a religião como tendo entre si uma linha tênue de separação, que se realimentam, mas o conhecimento dos contextos ajuda a definir as diferenças. Pressupondo que o mito presentificado nos eventos ritualísticos pode exercer influência na criação artística, essa distinção do contexto artístico e do religioso possibilita ao artista ter a clareza do sentido dos seus gestos no processo analítico e criativo da sua obra de arte. (Santos, 2006, p. 2).

E como falar através da “voz da experiência” e da memória (Gelamo, 2018) sem me lançar e me conectar intimamente com o saber ancestral, sem preparar os meus rituais para iniciar meu processo artístico e o rito de escrita deste mapa-labirinto, pois como diz Daniel Munduruku sobre a poesia do livro O lugar do saber ancestral de Márcia Wayna Kambeba,

“tudo está dentro de nós, somos guardiões da memória de nossos ancestrais”, “o saber ancestral se aloja dentro de cada um para continuar existindo”, “o saber ancestral nada tem a ver com o passado, mas com o tempo que há de vir”, “o ensinamento mais importante que o saber ancestral nos lembra é aquele que diz que somos do presente” (Munduruku. In Kambeba. 2021, p. 8).

É este tempo do presente aqui e agora que nos transforma, gera mudanças e que faz com que as experiências continuem vivas e em transformação constante. Peço licença aqui à guiança e aos meus ancestrais para iniciar este rito pois, é o que acredito e a maneira que me conecto para o processo criativo e artístico e minha pesquisa é parte desse meu rito. Eu mulher, artista, filha, mãe, bruxa, abiã, namorada, companheira, personagem e tantos outros papéis invoco aqui agora toda minha ancestralidade, minha linhagem feminina, minhas matriarcas e invoco aqui minhas personagens que serão também guias nessa jornada.

O aqui agora é o que temos. Onde estamos, o que somos, mas ao mesmo tempo o agora a que me referi logo atrás já passou, e esse aqui é composto de muitas camadas, que existiram há tempos que já passaram, mas continuam existindo e formando a base do que vamos construir nesse mesmo lugar (Coura, 2022, p. 15).

Venham em mim aqui agora:

Água. Dama. Pindorama. Klaxon. Jóinês. X. Noiva. Bruxa. Marisa. Maria Mãe. Nossa Senhora das Vitórias. Benzedeira. Nossa Senhora dos Verdes. Aparadeira. Cocotinha. Charlotte Corday. Lady Anne. Ci. Cascata. Oswaldina. F3. Nossa Senhora. Loba de Roma. Enfermeira sonâmbula. Indígena das bolachas Aymorés. Iracema. Mulher da praia. Vivi. Aviadora. Sereia. Sarita. Liana Duval. Carmem. Nídia. Kitty. Stela. Mamãezona. Cacilda Mãe. Cavalo de São Jorge. Putana. Leonor. Maria Alice. Maxime. Rebeca. Leão. Mulher da

imprensa. Embriaguês. Eurídice. Andrógeno Bi. Rosa. Eduléia. Bacante. Paz. Harmonia. Dona Aida. Judith. Ela. Mulher. Bailante. Cacilda Vermelha, Oxum. E tantas outras...³

Ritual de preparação para adentrar no labirinto da memória a partir da voz da experiência

Faço meu escalda pés com sais de prosperidade e alinhamento dos chakras, três rosas meninas, eucalipto, mirra. Tomo um banho com ervas frescas, utilizo manjerição e alecrim, uma para limpar e a outra para energizar em alegria. Acendo um incenso para Oxum, minha orixá guia. Em voz alta peço a benção. Fico descalça. Pego meu abebé⁴, o fio vermelho para penetrar o labirinto da memória e minhas cartas-poemas. Respiro. Danço. Escuto meu corpo. Me conecto. Abro a boca e deixo meu corpo soar até que minha voz se faça presente emitindo algum som. Escuto. Visto uma roupa esvoaçante. Bebo um copo d'água. Pego uma taça. Abro um vinho. E Embriaguês já se faz presente e me guia no brinde à Dionísio.

*Embriaguês - Com a esquerda mão,
a do coração brindemos aqui no centro do salão,
tocando sinos em carrilhão.
Olhos nos olhos dos arquibancados,
toque bem dado,
num carrilhão de sinos gozados.
A flor do vinho vamos cheirar,
Dionísio vai nos penetrar
Vamos na língua borbulhar
E deixar baixar.*
(O Banquete, versão Teat(r)o Oficina 2015)

Vem comigo.

Contar a própria história é inventar a própria cartografia. Ao invés de ter a história contada por outros, com percursos decalcados, copiados, com palavras já ditas, contar a própria história é uma possibilidade de se enunciar com voz própria, a partir da narrativa da própria experiência (Gelamo, 2018, p. 12).

³ Personagens que me atravessaram nestes 23 anos de prática artística de Teatro.

⁴ Abebé é um leque em forma circular, usado por Oxum. A simbologia de Oxum e o espelho adornado de ouro que Ela carrega torna-se um importante elemento para dissolver energias dissonantes, energias negativas que possam ser lançadas em Sua direção. Refletindo a inveja, o ciúme, o mal em geral, seu espelho põe “às claras” quem é quem, mostrando a realidade a todos (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Oxum>)

Eis-me aqui sentada num dia de sol, abro o computador e retorno ao meu projeto inicial, são tantas perguntas. Leio e faço uma reflexão sobre o título. Seria “Da voz falada à voz cantada - Um estudo sobre poéticas vocais, a partir da poesia para a formação do ator-poeta-cantor” e já me incomodo com o gênero que aqui coloquei, então atualizo o meu título, pois sou sujeito e objeto e nada melhor que trazer ainda mais pra perto o que já é íntimo: “Da voz falada à voz cantada - Um estudo sobre poéticas vocais, a partir da poesia para a formação da atriz-poeta-cantora”. Mergulho na memória para trazer à tona o que preciso para esta a escrita. Após percorrer leituras, ouvir relatos de experiências e retornar à minha própria experiência, observar minha filha bebê, percebo que inicialmente a voz entoava sons que viram cantos e somente depois se transformam em palavras. Na Bahia, minha terra onde cresci e me formei, a gente costuma dizer que quando o bebê começa a soltar sons para se comunicar, é por que está “graiando”⁵ e começando a utilizar sua linguagem, o seu falar, mas essa fala vem com cantos próprios de cada um. Falar através da experiência me conecta com profundas memórias doutros tempos. Todas as manhãs acordo e me recordo de pontos importantes que fazem parte da minha cartografia. O canto da infância vem forte nesse momento e traz a primeira voz que ouvi, a voz da minha primeira cantora e poeta: Mainha. Voz doce, aguda, sempre delicada e falando baixinho, quando eu era crianã, Mainha entoava seus cantos, contava seus causos, fazia poesia com suas memórias do Roçado⁶ e contava histórias de ninar com seu afeto e me proporcionava assim um contato com a arte, pois na época, não tínhamos condições financeiras para que eu pudesse ter iniciação artística, como hoje minha filha já pode ter. Trago aqui uma canção cantava antes de dormir:

*Mãezinha do céu, eu não sei rezar
Eu só sei dizer, que quero te amar
Azul é seu manto, branco é seu véu
Mãezinha eu quero te ver lá no céu.*

- Mainha conta a história da raposa pra mim. Eu pedia. Ela contava. Recordo.

Ela cantava baixinho, em tom agudo, dando pausas para respirar, e contava baixinho, criando vozes das personagens, até que eu dormisse ou ela mesma antes de mim. A voz de

⁵ Quando o bebê começa a gargalhar e balbuciar sonoridades.

⁶ Terra onde Mainha nasceu e cresceu, na profunda mata da Bahia, sertão a dentro, sertão profundo.

Mainha sempre foi meu porto seguro, meu acalanto, meu amor, minha paz, minha luz e hoje resido longe dela, mas a tecnologia pode nos conectar pelo celular e fazer nossa voz viajar em milésimos de segundo para uma alcançar a outra. Ao fazer esse mapeamento de minha memória infância sinto sensações e ouço a voz de Mainha para meu eu criança. Mainha e sua doce voz, sempre me inspirou a criação de minhas obras. Certa vez viajávamos e agora era eu contando pra ela sobre minhas histórias. Então, pedi que ouvisse uma carta poema que criara ali naquele instante, pois seria o começo de uma nova jornada, comecei:

1ª Carta-poema

SAUDADE DE UM SERTÃO

*Dia nublado
Cheiro de mato
Terra vermelha me espelha
Vento forte
Animais da infância
Água de pote*

*Sodade já vem apertando o peito
O amor que fica
O amor que vai e vem
E nessas andanças meu coração saltita nos encontros e despedidas
Idas e vindas de amor em sodade...*

*Mainha ao meu lado
Umbuzeiro no cerrado
Lembrei do carneiro que comi
Do leite de cabra que bebi
Estrada de terra batida
Porteira, cancela na despedida
O céu aqui está mais perto
É certo.*

Início esta viagem e já relato aqui que não começo do começo, mas sim, “pelo meio, entre pulsações”, sem saber onde chegarei. (Barros, Kastrup, 2020). Na pista 3 do livro *Pistas do método da cartografia*, Barros e Kastrup dizem muito bem, “Cartografar é acompanhar processos” que geralmente já se encontram em andamento e como cartógrafa iniciante e aprendiz também me vi nessa situação e estremecei, porém logo percebi que fazia parte desse caminhar cartográfico.

Adentro o mapa-labirinto poeticamente com o fio numa mão, trazendo uma analogia ao mito de Ariadne no labirinto com o minotauro⁷, com o espelho de Oxum na outra mão, pois o espelho não somente revela o que está a sua frente, mas o que está atrás de você, seu passado, sua memória, suas experiências e com minhas cartas-poemas que revelam pistas para percorrer. Estes são meus guias e amuletos nesta jornada. Não quero fazer decalques me baseando em teorias das quais não vivi no meu próprio corpo, por isso, começo sem saber ao certo o que escreverei, mas sei que de acordo com o estudo e a pesquisa, as coisas serão reveladas e descobertas aos poucos. Encontrei em minhas leituras muitos textos que somaram nesse caminhar, um deles traz uma fala que abarca uma primeira pista sobre o porquê da escolha do método cartográfico:

Criar cartografias abertas a todos é dar voz ao outro. Não se busca nesta pesquisa a análise visual, descritiva, ou a leitura das imagens das cartografias realizadas pelos participantes, mas sim cabe observar os modos de atravessamentos por onde essas cartografias operam nas diversas teias que tecem e destecem com a vida. Nessa dimensão, criar uma cartografia afetiva seria construir uma história atribuindo realidades/ficções nessas criações. Assim, tornamo-nos autores e perceptores que trocam sonhos, ilusões, realidades, ficções, mas, principalmente, que buscam uma relação mediante cartografias impulsionadas pelo afeto, ora seu, ora do outro. A arte não é explicada pela vida, é, antes, uma duplicação da vida. Nesse sentido, um mapa afetivo é uma cartografia, por ser vivo, por estar em constante transformação, por ser dinâmico e por conter nele diferentes temporalidades (Pereira, 2014, p. 10).

Nessa cartografia afetiva que acompanha meus processos com poéticas e subjetividades, penso no rizoma que cresce pra todos os lados se ramificando e encontrando diversos caminhos. Quais são os meus caminhos? É assim que me vejo e vejo a pesquisa, como um rizoma que se ramifica e me coloco assim em estado de cartografia para assim descobrir as possibilidades vocais da Atriz-Poeta-Cantora partindo das memórias das minhas experiências artísticas inicialmente, escrevo e mesmo sentindo que as palavras não bastam, acredito que elas podem levar à você leitor as pistas desses caminhos percorridos. Lendo um texto de Larossa encontrei uma citação que fala sobre isso:

las palabras nos parecen insuficientes para decir la experiencia. Como si la experiencia fuera mucho más esquiva, mucho más compleja, mucho más enigmática y mucho más ambigua de lo que las palabras podrían expresar. (Larrosa, 2002, p. 8).

⁷ Ainda estou em busca da origem desse mito, pois sabemos que os gregos tomaram muitas das histórias Africanas e sinto que é dever num processo decolonial trazer elementos históricos a partir de suas reais origens.

Durante o processo de revisão bibliográfica, de mapeamentos onde revisitei e revisito as experiências artísticas principalmente nas criações dos ritos-espetáculos do Teat(r)o Oficina, no Grupo Poesia Cantada com o trabalho “*Pequeno Funeral Cantante: Odes Mínimas para Hilda Hilst*” e nos experimentos com a canção “Saudade” que gerou o trabalho “*Poema, Voz e Canção: Poéticas Vocais no Experimento da Canção Saudade*”, pude perceber que havia mergulhado num “viveiro de crise”⁸ em relação minha própria prática. Após realizar a disciplina Seminários de pesquisa I sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Mate, tive algumas reflexões durante os seminários de História e Memória, este último que foi apresentado por mim, me fez debruçar sobre as questões geradoras da minha pesquisa.

Quais são os caminhos da voz falada para a voz cantada na figura da atriz-poeta-cantora? Quais características da voz da atriz-poeta-cantora? Por que me interessa em pesquisar essa figura?

Quais são as características da voz que estou buscando?

Muitos questionamentos vieram à tona, foi assim que percebi que mesmo me debruçando sobre experiências de outrora, elas continuam em processo fervilhando em meu corpo-voz, não estão finalizadas, olhar novamente para elas, transforma e renova o aprendizado, além de ser um compartilhamento com o leitor. O caminho escolhido para trilhar esta pesquisa foi o método da cartografia, criado por Gilles e Deleuze e Félix Guattari (1995), e este método propõe acompanhar processos e não representar um objeto. O método cartográfico me abriu um campo de reflexão pois,

A pesquisa cartográfica consiste no acompanhamento de processos, e não na representação de objetos. Ao compartilhar aqui o caminho do pesquisar elos na rede, acreditamos que a ação do acompanhar processos será detectada pelo leitor (Barros, Kastrup, 2020, p. 53).

Acredito que numa pesquisa em artes, subjetiva, estamos sempre em processo, descobrindo novos caminhos e é assim que começo esta escrita, compreendendo que ela estará em constante transformação e que possivelmente o fim não será o fim, mas sim, um novo começo.

Minhas perguntas e os porquês de minhas escolhas começam noutra tempo, no passado, na infância quando minha voz era doce e também estridente. Aciono aqui a memória de infância, e me conecto com o texto de Maurice Halbwachs sobre Memória Coletiva e

⁸ Expressão utilizada pelo Professor Alexandre Mate na disciplina Seminários de Pesquisa I na pós-graduação na Unesp.

Memória histórica, que inspira também esta escrita, seu texto me fez mergulhar no mar profundo da memória e como ele mesmo coloca, fatos podem ser marcados historicamente, mas se não me recordo é um grande quadro vazio. Quantas coisas eu vivi das quais não me recordo?

É exatamente por não falar de história apreendida distanciada, mas na história vivida que apoio minha memória, também tendo consciência de que ela se “apoiava e se confundia com as memórias coletivas” (Halbwachs, 1990).

Me baseio em minhas memórias ancestrais para dar corpo à minha memória, aciono cheiros, cores e sabores para buscar as primeiras pistas do meu desejo por esta pesquisa que surge na infância, quando brincava de ser, de faz de conta, quando falava da escolha dos papéis: *Eu quero ser atriz. Eu quero ser cantora. Eu quero ser poeta*. Creio que minha prática tenha nascido aí, sinto que esse momento da infância, que essa memória, estejam interligadas com o hoje num eterno retorno, num *lopping*. É nessa relação com a memória que vou criando a minha identidade dia a dia e me questionando se tais “lembranças são construídas ou simuladas” (Halbwachs, 1990).

Por que sempre gostei tanto de me aproximar de assuntos referente à voz? Por que a atriz-cantora sempre esteve tão presente em meu trabalho artístico? E como cheguei na poeta que adentrou esse espaço por ter nascido nesses meandros e fincado bandeira em mim?

O canto da infância me toca. Narra minha voz e sei o quão necessário é narrar a própria voz, dar voz, ter voz, não se deixar silenciar, não permitir que os espaços institucionais nos cale e lembrando aqui da tese de Renata Gelamo, narrar a voz é contar a própria história e

Contar a própria história é inventar a própria cartografia. Ao invés de ter a história contada por outros, com percursos decalcados, copiados, com palavras já ditas, contar a própria história é uma possibilidade de se enunciar com voz própria, a partir da narrativa da própria experiência (Gelamo, 2018, p. 12).

Percebo a importância de falar de um lugar tão íntimo quanto é a minha própria prática artística, a minha própria experiência, é o que me afeta, me encanta, me faz descobrir um infinito de possibilidades, assim me torno sujeito e objeto.

Se eu não for o sujeito e objeto de minha pesquisa, quem será?

Sem conclusões, sigo cartografando e descobrindo os caminhos do mapa-labirinto.

Este é apenas um dispositivo para continuar minha pesquisa e minha escrita.

Começo!

Referências

- BONDIA, Jorge Larrosa. “Notas sobre experiência e o saber de experiência”. In: *Revista Brasileira de Educação*. n. 19. São Paulo, pp. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002.
- COURA, Letícia Barbosa. A(s) música(s) no Teatro Oficina. *Revista Voz e Cena - Brasília*, v. 03, nº 02, julho-dezembro/2022 - pp. 27-52. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/45396> - acesso em: 05, Maio, 2023.
- GELAMO, Renata. *Narrar a voz: trajetórias de uma voz-experiência em busca da voz própria*. São Paulo: Programa de Pós Graduação em Artes / UNESP, 2018. Tese. (Doutorado em Artes Cênicas).
- HALBWACHS. Maurice. *A Memória Coletiva*. Traduzido do original francês. LA MÉMOIRE COLLECTIVE (2.^a ed.) Presses Universitaires de France. Paris, França, 1968. 189 páginas
- KAMBEBA, Márcia. *O lugar do saber ancestral*. Série Saberes Tradicionais, v. 1; São Leopoldo: Casa Leiria, 2020
- PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2020
- PERERIRA, Juliana Cristina. *Cartografias Afetivas - Proposições do professor-artista-cartógrafo etc*. Santa Catarina: 2014. 25 pág. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/36087> - Acesso em: 02, Maio 2023.
- SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação*. 2.^a ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

Relato recebido em 06/05/2023 e aprovado em 01/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48494>

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

ⁱ Daniele Cristina Oliveira (Danielle Rosa) - Atriz-Poeta-Cantora e Professora de Teatro graduada pela Universidade Federal da Bahia nos cursos de Licenciatura em Teatro e Bacharelado em Artes Cênicas, é Pós-Graduada em Canção Popular pela Faculdade Santa Marcelina (SP) e é mestranda em Artes pela Unesp. Iniciou seus estudos em teatro no ano 2000 em Vitória da Conquista. Em 2003, em Salvador-BA iniciou na graduação e juntamente com outros artistas fundou o grupo de Teatro Finos Trapos atuando em seus cinco espetáculos de repertório. Ainda em Salvador atuou no grupo de Teatro Os 50'tões (atual Toca de Teatro), foi aluna especial do Departamento de Pós-Graduação de Música da UFBA. Em março de 2010 em São Paulo, ingressou como aluna especial do Departamento de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP - Universidade de São Paulo. Em 2011 e 2012 fez parte do Núcleo Experimental de Artes Cênicas do Sesi dirigido pela Profa. Dra. Maria Tháís e Profa. Dra. Beth Lopes e também atuou no projeto da Universidade Antropófaga. Danielle Rosa é integrante da Associação Teat(r)o Oficina Uzona desde 2011, onde vem trabalhando em diversos espetáculos de Teatro Musical Brasileiro. Entre eles, as remontagens das peças O Rei da Vela e Roda Viva, ambas dirigidas por Zé Celso em sucessivas temporadas de sucesso na capital paulista, foi integrante do Pequeno Funeral Cantante: Odes Mínimas para Hilda Hilst e é autora do livro Labirintos da Cena. Ministra oficinas e workshops de Estudo da poesia cantada-falada e Automaquiagem é Maquiadora pelo curso de Maquiagem da Fundação das Artes em São Caetano-SP, criadora da web Série Vidas Alheias no Instagram. daniellerosa@teatroficina.com.br.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4956756542476954>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1882-5548>

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

Universidades Parceiras:



Indexações e Redes Sociais:



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), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).