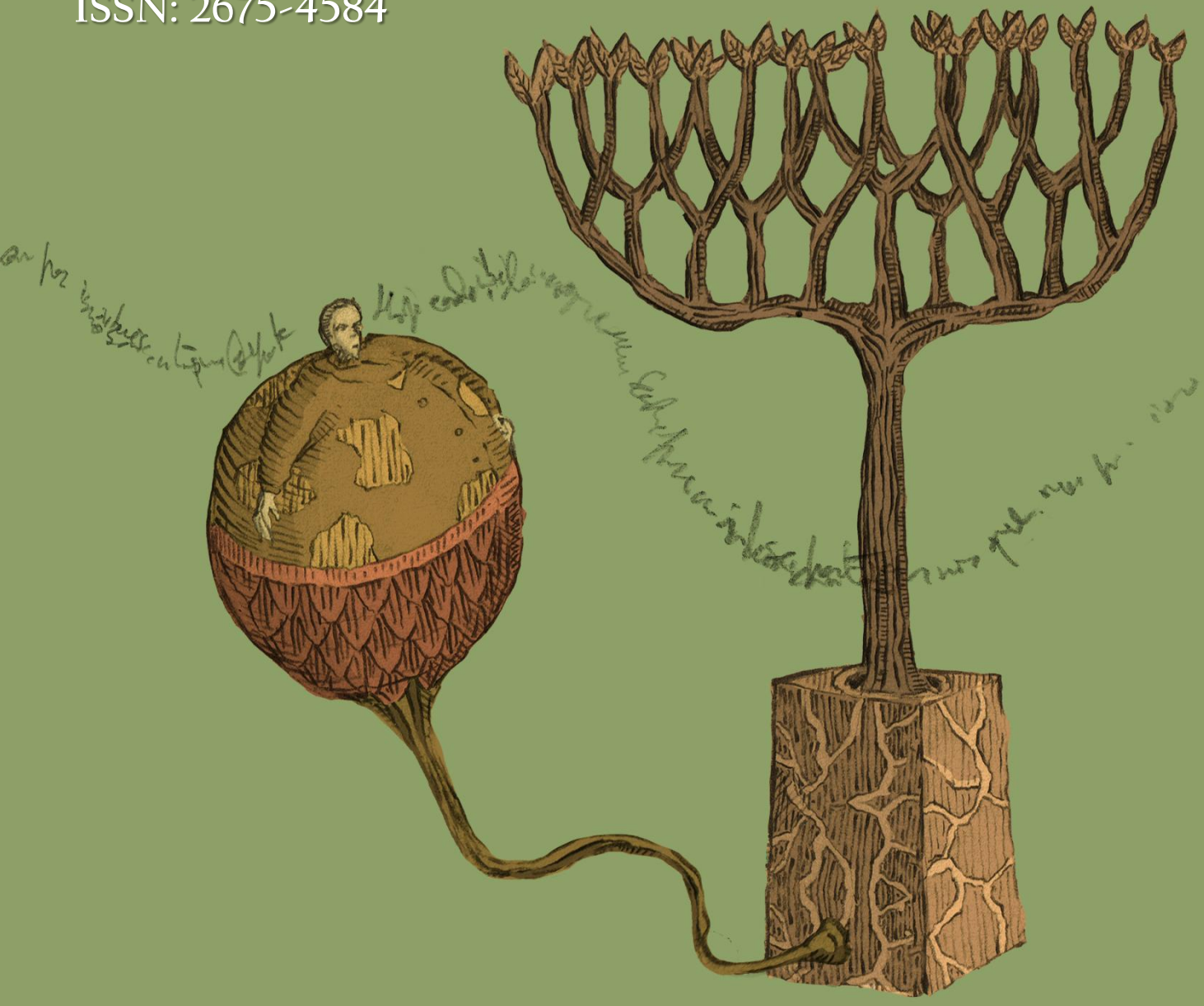
VOZ e CENA

v. 06, nº 01, jan-jun/2025
ISSN: 2675-4584



Sumário

Editorial / Apresentação _____ 04

Editorial / Dossiê Temático - Diálogo, Encontro e Agenciamento da Direção Vocal nas Artes Cênicas _____ 06

Expediente _____ 09

Dossiê Temático "Diálogo, Encontro e Agenciamento da Direção Vocal nas Artes Cênicas" - Artigos

Criação em Diálogo: Interpretação e Direção Vocal em Turismo Infinito
João Henriques; José Eduardo Silva _____ 12

Corpo que Pesa, Voz que Falha, Alma que Grita: a construção vocal, corporal e de linguagem em *A Baleia*
Jane Celeste Guberfain; Jacyan Castilho; Gabriela Freire; Priscilla Gil _____ 42

Saberes Cantados: africanidades brasileiras como potência de produção vocal para a cena
Celina Nunes de Alcântara; Pâmela Amaro Fontoura _____ 66

Princípios para uma poética da vocalidade cênica
José Batista (Zebba) Dal Farra Martins _____ 86

Artigos - Fluxo Contínuo

O uso do *headphone* enquanto estratégia performativa: possibilidades observadas em *The Show Must Go On* (2011)
Guilherme Mayer Santos; César Lignelli _____ 102

Dossiê Temático “Diálogo, Encontro e Agenciamento da Direção Vocal nas Artes Cênicas” - Relatos

Corpos Biográficos na formação de uma cantora
Sarah Thamires Alves de Lima; Jéssica Almeida ____ 119

Me dá sua voz
Sara Carinhas ____ 138

Quem ainda for vivo, não diga “nunca”
Álvaro Correia ____ 150

Editorial / Apresentação

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

A 11ª edição da Revista Voz e Cena, volume 6, número 01 de 2025, apresenta duas novidades na Revista *Voz e Cena*. A primeira consiste na presença, no Comitê Editorial do dossiê temático, do professor português João Henriques vinculado a Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (ESTC). A segunda refere-se à vinculação da Universidade Federal do Pará (UFPA) à Revista *Voz e Cena*, sediada na UnB e agora com a parceria de 16 instituições de ensino.

O Dossiê Temático "Diálogos, Encontros e Agenciamentos da Direção Vocal com as Artes Cênicas" contou com o trabalho intenso do comitê editorial, formado por João Henriques - Professor do Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (ESTC), Eugênio Tadeu Pereira - Professor aposentado pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG /Grupo Serelepe, Janaína Träsel Martins - Professora no Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Letícia Carvalho - Professora no Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO, Lúcia Gayotto - Diretora Vocal, Especialista em Voz e Vagner de Souza Vargas - Professor, Ator, Diretor.

Em seu conjunto, este número conta com 5 artigos (4 do dossiê temático e 1 do fluxo contínuo) além 3 relatos de experiência vinculados tematicamente ao dossiê, configurando 5 textos de autoria brasileira e 3 de autoria portuguesa, que revelam participação expressiva de escritos de pesquisadoras(res) portugueses.

Ao considerar as autorias e coautorias dos manuscritos que integram as seções deste número, tivemos a participação direta de 15 pessoas associadas a instituições de ensino superior de 3 regiões do Brasil e de 2 instituições de ensino portuguesas, a saber a Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) do Instituto Politécnico de Lisboa da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL).

Deixamos por aqui também nosso agradecimento ao PPG-CEN/UnB e à CAPES pelo apoio institucional, aos integrantes da *Rede Voz e Cena* e às nossas parcerias interinstitucionais via professoras(res) 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), da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ) e agora, também da Universidade Federal do Pará (UFPA).

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.v6i01.58775

Editorial / Dossiê Temático

Diálogo, Encontro e Agenciamento da Direção Vocal nas Artes Cênicas

por João Henriques, Eugênio Tadeu Pereira, Janaína Träsel Martins, Letícia Carvalho, Lúcia Gayotto e Vagner de Souza Vargas

No teatro contemporâneo, a direção vocal transita entre o treinamento, a escuta, a mediação e a criação, sustentando um processo colaborativo que constrói, abraça e afirma a visão artística do espetáculo. Busca ampliar a consciência do ator sobre a vocalidade poética - falada ou cantada - por meio de práticas criativas integradas ao processo de criação cênica. Assim entendida, a direção vocal expande-se da preparação vocal, integrando-a e articulando-a com o conhecimento e a sensibilidade ligadas ao fazer teatral.

Com o intuito de dar visibilidade às diversas práticas da direção vocal, neste dossiê temático da Revista *Voz e Cena* propusemos explorar três modelos relacionais fundamentais - o diálogo, o encontro e o agenciamento - como eixos ético-estéticos na construção da vocalidade em contextos de criação. Esses modelos, que se tocam e cruzam entre si, não se esgotam na interação com o ator e o elenco, mas atravessam as relações com a direção e as equipes técnicas e de produção. São formas de relação que implicam presença, atenção e corresponsabilidade, em linha com uma visão da voz enquanto acontecimento performativo e intersubjetivo.

O diálogo se apresenta como um processo fundamental de troca e escuta ativa, que alicerça o processo de criação e composição da vocalidade em cena: entre diretor vocal e intérprete, entre voz e corpo, entre texto e espaço, entre prática e poética. O diálogo sugere copresença e co-agência: uma direção vocal que não impõe, mas propõe; que não só conduz de fora, mas participa desde dentro, abrindo espaço à alteridade da voz do outro, ao seu modo próprio de dizer-se no mundo. Dialogar, neste contexto, implica reconhecer que a direção vocal também é afetada e transformada pelo encontro com os processos criativos que acompanha.

O encontro revela-se como o momento sensível e ético onde as vozes se entrelaçam. É nessa zona de abertura que muitas práticas de direção vocal contemporânea procuram se situar: como escuta do corpo vibrátil, como ativação de memórias sonoras, como partilha de

volições. O encontro, nesta perspectiva, almeja a criação de um espaço de suspensão egóica que, sensibilizado pela escuta, transforma o acontecimento relacional num campo de emergência criativa. Nesta perspectiva, a direção vocal entende-se como uma prática que cultiva a singularidade de cada relação, tanto em cena quanto entre os integrantes da equipe criativa e de produção, num espaço de atenção e cuidado.

Na noção de agenciamento, propôs-se pensar a direção vocal como um campo de forças em movimento. O termo, oriundo da filosofia da diferença de Deleuze e Guattari, permite imaginar formas de organização não hierárquicas e colaborativas. Falar de agenciamento é deslocar a ideia de direção como verticalidade e pensar em redes, contaminações, fluxos: direção vocal como prática intersticial, que cruza dramaturgias, pedagogias, tecnologias e práticas somáticas. O agenciamento vocal pode, assim, ocorrer quando diferentes vozes, humanas e não humanas, textuais e corporais, técnicas e intuitivas, se encontram para produzir algo que nenhuma delas, isoladamente, poderia ter previsto.

Este dossiê temático da Revista *Voz e Cena* foi dedicado a reunir reflexões de artistas e pesquisadores, por meio de artigos e relatos de experiência, sobre como a direção vocal se inscreve nos processos de criação teatral contemporânea, tendo como base os três modelos relacionais propostos.

No artigo "Criação em Diálogo: Interpretação e Direção Vocal em Turismo Infinito", encontramos uma reflexão dialógica entre um ator e um diretor vocal no processo de criação do espetáculo *Turismo Infinito* (2007). Favorecendo a imersão do leitor no contexto prático, revelam-se os bastidores do processo de criação vocal para a cena teatral, desenvolvida a partir da noção de *encontro*, entendido como um território fértil de investigação, criação e transformação mútua, e articulado com reflexões teóricas que estabelecem um outro diálogo entre a experiência artística e o pensamento crítico.

Explorando igualmente a reflexão sobre a prática da preparação vocal com o ator, o artigo "Corpo que pesa, voz que falha, alma que grita: a construção vocal, corporal e de linguagem de Charlie em *A Baleia*" aborda, a partir de uma experiência interdisciplinar, o trabalho no qual a autora integrou conhecimentos da medicina, fonoaudiologia, preparação corporal e psicologia, com a intenção de refletir sobre as possibilidades de escuta e conexão entre arte e cuidados no tocante às questões de obesidade no trabalho cênico.

O artigo "Saberes cantados: africanidades brasileiras como potência de produção vocal para a cena" é um relato reflexivo de práticas, denominadas de africanidades brasileiras,

inspiradas em manifestações culturais negras como jongo, samba e afoxé como referência nos processos de criação e de agenciamento vocal.

Nestes domínios de intercâmbio entre a direção vocal e a pedagogia da voz se inscreve o artigo, em forma de ensaio, "Princípios para uma poética da vocalidade cênica". Nele, o autor questiona a abordagem dicotômica entre os dois processos e sustenta a existência de um jogo dialético entre o pedagógico e o criativo.

Como relatos de experiência, contamos com o texto intitulado "Corpos Biográficos de uma cantora popular", que mostra a experiência de uma artista/pesquisadora que se coloca no papel de objeto da própria pesquisa, e nos deixa ver a narrativa autobiográfica de formação de uma cantora de música popular.

Contamos também com a contribuição "Me dá sua voz" que nos faz adentrar nas percepções de uma atriz e em como a voz pode ser um vetor essencial em sua presença cênica. A voz materializada enquanto ferramenta dramatúrgica, expressiva, e, portanto, pilar nos processos teatrais. O artigo nos traz um alerta em como a falta de acompanhamento técnico, no teatro, vulnerabiliza o ator e sua saúde, destacando a importância da direção vocal nos processos criativos, como formadora, criadora e mediadora.

Por fim, temos o texto intitulado "Quem ainda for vivo, não diga 'nunca'" que traz a experiência pedagógica do autor ao trabalhar, por duas vezes, sobre a obra A Mãe, de Bertolt Brecht com as músicas de José Mário Branco, em montagens do curso de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa.

Estas contribuições, que contaram com a presença de artistas-pesquisadores brasileiros e portugueses, revelam, indelevelmente, algumas práticas e poéticas da função da Direção Vocal na Cena, que, apesar de seu papel importante nos processos de criação, ainda permanece, de certo modo, convocada de forma ocasional. Esperamos que este número contribua para fortalecer o diálogo na comunidade das artes cênicas lusófonas, ampliando conexões, construindo pontes de encontro e expandindo as relações colaborativas, ao mesmo tempo em que amplie os horizontes das práticas e das reflexões sobre a presença da direção vocal na criação teatral.

.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i01.58776

Expediente

Universidade de Brasília

Reitora: Rozana Reigota Naves

Vice-Reitor: Marcio Muniz de Farias

Instituto de Artes

Diretora: Fátima Aparecida dos Santos

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Nitza Tenenblat

Editor-chefe

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

Editores Associados

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

Tiago 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 "Diálogos, Encontros e Agenciamentos da Direção Vocal com as Artes Cênicas"

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

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

João Henriques (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal) - ORCID

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

Lucia Gayotto (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil) - ORCID

Vagner Vargas (Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Pelotas/RS, Brasil) - ORCID

Avaliadores *ad hoc* (v. 06, n.01, 2025)

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

Flávia Andresa Oliveira de Menezes (Universidade Federal do Maranhão - UFMA, São Luís/MA, Brasil) - ORCID

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

João Henriques (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal) - ORCID

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

Lucia Gayotto (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil) - ORCID

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

Vagner Vargas (Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Pelotas/RS, Brasil) - ORCID

Editoração Gráfica

Tiago 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 A1 15/2
Campus Universitário Darcy Ribeiro
CEP 70910-900, Brasília-DF-Brasil
Telefone: +55 61 3107-6134 - E-mail: revistavozecena@gmail.com
https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/

Criação em Diálogo: Interpretação e Direção Vocal em *Turismo Infinito*

João Henriques [i]
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
José Eduardo Silva [ii]
Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga, Portugal [iii]

Resumo - Criação em Diálogo: Interpretação e Direção Vocal em *Turismo Infinito*[1]
Este artigo propõe uma reflexão dialógica entre um ator e um diretor vocal sobre o processo de criação do espetáculo *Turismo Infinito* (2007). Nele, e a partir da prosa poética de *O Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa/Bernardo Soares, o trabalho de voz e texto é analisado sob a perspectiva conceptual do *encontro*. Pretende-se dar visibilidade aos modos como a colaboração conduz a pesquisa criativa, atmosfera propícia à emergência do novo; como a confiança consolida a formação de um vocabulário afetivo criador, onde o imaginário poético adquire sonoridade e a voz se transforma em presença viva em cena; culminando numa reflexão sobre como esse trabalho se desenvolve e expande nas diversas reposições do espetáculo.
Palavras-chave: Poéticas da Voz. Encontro. Imaginário. Pessoa. Diálogo.

Abstract - Creation through Dialogue: Interpretation and Voice Direction in *Turismo Infinito*
This article proposes a dialogical reflection between an actor and a vocal director during the creation process of the show *Turismo Infinito* (2007). Based on the poetic prose of *The Book of Disquiet*, by Fernando Pessoa/Bernardo Soares, voice and text work is analysed within the conceptual perspective of the *encounter*. The aim is to highlight the ways through which collaboration leads the creative research, establishing a field that enables the emergence of novelty; how trust consolidates a creative affective vocabulary, where poetic imaginary is expressively voiced and transformed into living presence on stage; culminating in a reflection on how this work has developed and expanded through the various replays of the show.
Keywords: Poetics of Voice. Encounter. Mental Imagery. Pessoa. Dialogue.

Resumen - Creación en Diálogo: Interpretación y Dirección Vocal en *Turismo Infinito*
Este artículo propone una reflexión dialógica entre un actor y un director vocal sobre el proceso de creación del espectáculo *Turismo Infinito* (2007). En él, y a partir de la prosa poética de *El Libro del Desasosiego*, de Fernando Pessoa/Bernardo Soares, el trabajo de voz y texto es analizado desde la perspectiva conceptual del *encuentro*. Se pretende dar visibilidad a las maneras en que la colaboración conduce a la investigación creativa, atmósfera propicia para la emergencia de lo nuevo; cómo la confianza consolida la formación de un vocabulario afectivo creador, donde el imaginario poético adquiere sonoridad y la voz se transforma en presencia viva en escena; culminando en una reflexión sobre cómo este trabajo se desarrolla y expande en las diversas reposiciones del espectáculo.
Palabras clave: Poética de la Voz. Encuentro. Imaginario. Pessoa. Diálogo.

[1] Este trabalho é financiado por fundos nacionais portugueses através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto com o identificador DOI: https://doi.org/10.54499/2022.12144.BD .

Introdução

O espetáculo *Turismo Infinito*[2] nasce de um guião autoral de António M. Feijó. Composto a partir de uma seleção de textos da obra poética e epistolar de Fernando Pessoa, foi encenado por Ricardo Pais que, tendo acompanhado a criação desse guião "em todas as fases", reconhece que "em *Turismo Infinito*, o António M. Feijó é *o* dramaturgo". Reforça: "É bom frisar que, apesar da estatura gigante de Pessoa, é da interpretação do trabalho do António que aqui se trata" (Sobrado, 2007, p. 9).

Estreado no Teatro Nacional São João (TNSJ), no Porto (Portugal), em dezembro de 2007, *Turismo Infinito*[3] resultou numa criação onde, mais do que dar forma encenada a um alinhamento de textos poéticos,

> tentou-se respeitar as tensões internas de cada texto - a que se tem chamado, por arrasto histórico, "drama", na acepção teatral do termo - e os sentidos vários da sua organização em sequências. Numa curva dramática quase tradicional, como diz o António M. Feijó, tentamos que se ouça a sequência e se veja (Sobrado, 2007, p. 9).

Desde o início, *Turismo Infinito* assumia ainda o propósito deliberado de dar à voz e ao *dizer* um palco de expansão elocutória. Esclarece o encenador:

> [...] as emanações da *machina* Pessoa só precisam de personalidade e corpo quando se entregam a actores, porque aí, irresistivelmente, a capacidade de transformação, a *indústria do dizer*, como nenhum outro actor diria, arrasta a inevitável aferição do que usar de si. E texto a texto, sequência a sequência, vai-se construindo uma espécie de psicologia não normativa, não estilística, mas orgânica" (Sobrado, 2007, p. 9).

A procura por este equilíbrio entre o caráter autônomo de cada poema - em que cada ator, "usando de si", pôde dar corpo a uma voz heteronímica - e a sensação de *narrativa dramática* que, naturalmente, emergiu da sucessão dos poemas, organizados em cinco grandes blocos, ainda permitiu, nas primeiras leituras à mesa, a exploração de outras articulações internas, sem, no entanto, se distanciar muito da forma que António Feijó tinha originalmente pensado. A coerência intrínseca do guião, indiciadora de uma vibrante potência artística e performativa, permitiu que a encenação de Pais se concretizasse num espetáculo com aclamação nacional e internacional, em repetidas reposições desde a estreia até ao presente.

[2] Por decisão dos autores, este artigo foi redigido na grafia do português do Brasil, preservando a 2ª pessoa do singular como forma de tratamento no diálogo.

[3] Pode assistir a um trailer do espetáculo, aqui . O registro videográfico integral não está disponível em linha, mas em formato DVD, cuja aquisição pode ser feita no site da *BOL*, na loja online do Teatro Nacional São João, aqui. O *Manual de Leitura* (2007), programa de sala, se pode baixar aqui.

Estas revisitações parecem ter confirmado a dramaturgia de Feijó, que assume: "Se me perguntam, pois, de que se trata, direi que estes textos desenham cumulativamente uma série de pessoas contra o fundo de uma mente particular - a de Fernando Pessoa. Estou convencido de que isto é mais que o suficiente" (Sobrado, 2007, p. 14).

Com efeito, em *Turismo Infinito*, este "fundo de uma mente particular" concretizou-se também no desenho do espaço cênico: duas plataformas inclinadas, em reflexo simétrico - teto e chão - convergentes num ponto de fuga a desaparecer no escuro. Uma cenografia de Manuel Aires Mateus, perspectivada e escorregadia, com reentrâncias e alçapões, mecânica de teatro, mas acima de tudo, espaço vazio para a orgânica da elocução. Nele, procurava-se uma espécie de "levitação da palavra", em corpos entendidos como agentes de materialização sonora de um campo imagético interior sensorial e multidimensional. Como reitera Ricardo Pais, "do que se tratou para nós foi de acionar os textos, isto é, de dar a cada um deles um passado, um presente e um futuro. Se quiser, de criar para o público e para nós próprios a ilusão de que nos movemos com eles" (Sobrado, 2007, p. 9).

Este artigo, que se funda numa reflexão sobre a relação da direção vocal[4] com o ator, resulta de um processo dialógico e colaborativo de indagação, análise e escrita, entre o ator José Eduardo Silva (JES) e o diretor vocal João Henriques (JH) que participaram neste processo de criação no contexto de uma relação quase diária de trabalho continuado entre o final de 2005 e meados de 2011 no TNSJ; e entre meados de 2011 e início de 2013 no Teatro Oficina (TO, Guimarães, Portugal) no contexto da Capital Europeia da Cultura de 2012. De entre os vários projetos que ambos partilharam, *Turismo Infinito* circulou por diversos teatros de Portugal e da Europa, tendo sido inclusivamente apresentado no Brasil (SESC Pinheiros, São Paulo) em junho de 2010. Revelando uma invulgar longevidade para o que costumam ser as carreiras dos espetáculos portugueses, terá a sua décima quarta reposição no início da próxima temporada (2025-2026) no TNSJ, dezessete anos depois da estreia[5].

Assim, e de modo a concretizar o desafio a que este número da revista *Voz e Cena* convida, propomos uma reflexão sobre o acontecimento do encontro entre ator e direção

[4] Aqui entendida na linha do conceito de *direção vocal interpretativa*, como definido por Glorinha Beutenmüller: uma orientação vocal dada a elencos de produções teatrais onde o trabalho de corpo, voz e gesto se pensa e desenvolve numa integração colaborativa com o diretor e o conceito do espetáculo (Guberfain, Ribeiro e Gomes, 2024).

[5] Esta reposição acontecerá por ocasião das cerimônias de celebração dos oitenta anos de Ricardo Pais, momento em que a sala principal do TNSJ passará a nomear-se *Sala Ricardo Pais.*

vocal, explorando-o como espaço de criação, abordando os processos da emergência do novo e da pesquisa corporizada da imaginação até à expressão vocal, as dinâmicas dos contributos bidirecionais da relação, a construção de um vocabulário afetivo como eixo da comunicação e o impacto das reposições da obra na interpretação.

Figura 01: Cenografia de *Turismo Infinito*, de Manuel Aires Mateus.
Fotografia de João Tuna. In *Manual de Leitura* (2007, p. 14). TNSJ, Porto, Portugal.

O encontro como espaço de pesquisa e criação

JH: Consideras o trabalho um-a-um com o ator, um encontro de *esferas sensíveis*? De que modo, e em que exemplos, ele foi acontecendo no processo do *Turismo*? Que momentos de *insight* te recordas e como chegámos a eles?

JES: Há algo que gostaria, antes de mais, de realçar, que é todo o trabalho prévio que fizemos no campo da preparação vocal, que foi abrindo paulatinamente novas perspectivas e possibilidades para a materialização vocal de qualquer texto. Este trabalho de fundo, que teve em vista a exploração, conhecimento e reconhecimento expansivo de possibilidades vocais, foi, para mim, da maior importância, pois, os seus efeitos concretos vão muito para lá das contingências específicas da materialização vocal de um texto para o objetivo da apresentação

de um espetáculo. É aí, no espaço seguro (quando assim criado), da relação de um para um da sala de ensaios, que se torna possível, pouco a pouco, reconhecer, compreender, dessacralizar e exorcizar os fantasmas físicos e emocionais que construíram e moldaram o que dá forma à nossa voz. É através da exploração desse espaço profundo pré-consciente que se começam a vislumbrar estruturas vinculativas duradouras, não apenas da nossa voz, mas também de toda a nossa construção pessoal, simultaneamente emocional, cognitiva e motora (comportamental).

Essa é uma das formas de começar a vislumbrar, na prática, que todas estas dimensões do funcionamento humano se articulam entre si e que temos mecanismos de agência relativamente a elas. Esse trabalho de exploração e consciencialização, extremamente sensível e por vezes penoso porque assustador, é um processo de autoconhecimento, sem o qual nos veremos amputados nas nossas opções para materializar um texto. Sobretudo se for um texto com a envergadura da prosa poética de Fernando Pessoa. Estes e inúmeros outros *insights* aconteceram e ainda vão acontecendo como resultado do trabalho que fizemos juntos e, mesmo ainda antes de entrarmos no trabalho de texto propriamente dito.

Sobretudo no que diz respeito ao espetáculo *Turismo Infinito*, onde me coube toda a prosa poética de Bernardo Soares retirada do *Livro do Desassossego* (doravante L do D), os *insights* continuam a surgir de forma inesperada e a cada reposição, fruto do trabalho de texto iniciado em 2007. Muitos deles não têm forma concreta cognoscível ou enunciável, muitos surgem durante os espetáculos e ficam inscritos corporalmente nesse plano onírico. Mas, em suma, creio que é aqui que melhor se pode inscrever a questão sobre o trabalho que experienciei contigo: sem o trabalho exploratório de preparação vocal que fizeste o favor de me facilitar e que serviu de elemento dialético e dialógico para todos os posteriores trabalhos de texto e de exploração vocal que tive o privilégio de poder experienciar, dificilmente teríamos tido os mesmos resultados.

E tu, seja no trabalho de texto, seja no trabalho vocal de fundo, o que procuras despertar nos atores? Que cuidados tomas para o fazer e com que tipo de surpresas te deparas durante o processo?

Despertares e Surpresas: a emergência do novo na voz

JH: Há uma curiosidade inicial sobre o outro, um lugar sobre o qual eu próprio não sei, muitas vezes, o quanto estou preparado para olhar. Mas diria que essa curiosidade vence e se concretiza na seguinte questão: "Como a/o vou encontrar?", "Em que disposição - mental, afetiva - está?", "Tem espaço de escuta? De acolhimento?". Normalmente, este estado estará diretamente ligado, ou será uma expressão, do modo como a pessoa se relaciona com a sua voz. E este ponto é muito sensível, como tu próprio sublinhaste. Trata-se, de fato, para mim, de promover o *encontro* em que se abre o "espaço seguro" que referiste, campo de cuidado recíproco para acolher a vulnerabilidade, "o que aparecer do aflorar sincero do instinto individual" através de "um constante ajustamento das maneiras de conduzir o trabalho" (Carvalho, 2019, p. 61-62).

No primeiro gesto da sua procura, costumo encontrar atores fechados e reservados, outros abertos e entregues, outros desconfiados, outros deslumbrados e, para todos, proponho-me chegar em abertura. A primeira impressão da minha presença, planeio-a em sorriso. Aprendi a fazer isso, mesmo quando as minhas próprias condições afetivas "não estão para aí viradas". Esse estado, um molde que fui programando no meu corpo com os anos e a repetição destes encontros, muitas vezes salva-me de mim mesmo. E só o consigo ativar na presença do outro, naquela função. Mas vou regressar à tua pergunta.

O que procuro no trabalho de voz e texto com uma atriz e um ator? A resposta é escandalosa: a voz dela e dele. Invoco o escândalo porque a procuro num lugar que nem a própria atriz ou ator, muitas vezes, sabem identificar em si mesmos (as tuas palavras anteriores parecem confirmá-lo!). Começo por procurar o som, tal como se apresenta, naquele momento: "Olá, bom dia! Como estás? Sou a/o...". O meu ouvido vai direto a essa pretensão escandalosa: é um som genuíno? (E o que quer dizer "um som genuíno"?) A onda sonora-vocal vem cheia de informação (mesmo que venha vazia, porque daquele dia), à qual acedo a partir de um lugar pré-analítico. Diria, livremente, que o som me entra pelo corpo (não só pelos ouvidos) e toca lugares nele[6]. Uma experiência de afetação das estruturas da sensibilidade, distante ainda de organizações categóricas do entendimento.

[6] Lucia Gayotto (1997) localiza a escuta, no contexto de criação na cena, de um modo similar: "Eu já sabia disso, mas quanto mais assistia, com esta escuta aberta para a dimensão criadora, mais sentia, por assim dizer, todo meu corpo escutar" (p. 20).

Encontro em Eugene Gendlin (1996) uma correspondência para este fenômeno. Ele identificou-o no seu conceito de *felt-sense*, um sentido corporal não verbal, de sensação intensa, mas vaga, que emerge ao lidar com um problema emocional, ainda sem compreensão *verbal* clara: uma sabedoria interna resultante de um estado de foco que, se explorado, permite a progressão para uma condição mais integrada e consciente[7]. A esse momento tento regressar sempre que dúvidas me invadem durante o trabalho, desafio que me mantém na senda. Um fenômeno não apenas da ordem dos sujeitos ou da intersubjetividade, mas que parece apontar para um terceiro corpo: o *corpo do encontro*.

Do caráter vago e fugaz dessa sensação emerge, pouco depois, um juízo, para informar e dar forma às estratégias de trabalho. É um processo muito rápido, que acontece quase no tempo da percepção. E, de novo, em contínua atualização. O meu ouvido (e o dos meus colegas) investiga possíveis relações e causas daquele som com a fisiologia da voz e os estados do corpo. É um *Cluedo*: sou detetive de uma verdade escondida, um segredo, que mantém o seu agente em segurança, prevenindo-o de ser apanhado. Procuro esse lugar-esconderijo. Porque eu também sou uma pessoa que esconde e se esconde, de vários modos. Então, a impressão desse lugar no outro é-me revelada pelo equivalente em mim. Um reconhecimento espelhado, que me informa onde poderá estar enclausurada a sua voz (e a minha, para esse efeito[8]). Um fenômeno que identificamos com o que Letícia Carvalho (2019) descreve ao referir o modo como "Grotowski convida o ator a mergulhar na relação com os outros para, desse modo, descobrir o que está nele mesmo. Através da relação é que aparece o que está em cada um" (pp. 26-27).

O trabalho de voz, para mim e para muitos que se dedicam à direção vocal, constata-se na literatura, é uma função de *serviço* ao outro (Prather, 2023; Masterton, 2018; Withers-Wilson, 1993). A voz do ator é, durante o trabalho, uma voz que nos é emprestada (por essa razão, quando o ator está em cena, diante do público, por vezes me questiono: estarei, de algum modo, ali?). Dialogo com ela como se fosse minha, sabendo bem que não é. Mas ouço-a, em parte, assim. Ao fazê-lo, como disse, parece que acedo mais facilmente aos lugares que me podem ajudar a compreendê-la. Desse movimento empático despoletam-se circuitos que expandem o encontro, dele emergindo ideias para as estratégias de trabalho.

[7] Este conceito ressoa-me muito Pessoano, remetendo para o conceito de *força da sensação* que José Gil (1993) avança na sua análise aos processos de criação da poética e da prosa poética, que analisaremos mais adiante.
[8] Será essa, provavelmente, a razão mais sincera que explicará a minha dedicação a este trabalho. Mas esse é outro assunto!

O que procuro despertar com o trabalho? O verbo é lindo: despertar. O estado de sono associado ao de inconsciência: "morrer, dormir". Despertas quando acordas, não é? Mas o sono tem tão mais despertares que a vigília. A voz do sonho será, provavelmente, a que procuro. Porque sabemos que lá não há filtros que lhe resistam. A voz do sonho (que claramente ouvimos sem ouvir) será, porventura, a que gosto de chamar *genuína*. Autêntica: a que melhor referencia o *si mesmo* (seja lá isso o que for!). E aqui estamos no reino de Pessoa. Ele vivia aí e vinha daí com imensa informação que, até hoje, e renovadamente, nos desperta, sempre que o lemos. Desperta para revelações que pouco têm a ver apenas com o estar desperto, ou acordado, deste lado. O interesse, para mim, está na sobreposição dessas duas imagens, das duas realidades: vivenciá-las num simultâneo, partilhá-las nesse síncrono.

Quer nos aquecimentos de voz ao elenco - que nas criações de Ricardo Pais sempre foram encaradas como aulas de voz, "uma instância de aprendizagem" (Pereira, 2019, p. 78), momentos por excelência em que se pesquisam os processos da técnica vocal, e onde se dão muitas descobertas (algumas das quais referiste atrás) - quer nas primeiras leituras, o campo da escuta, que a ciência já localizou como um lugar de ética do reconhecimento do outro (Levinas, 2013), de humildade (Rovai, 2020; Vidya, 2019)[9] e de atitude cuidadora (Lapointe e Rugira, 2012; Carvalho, 2019)[10], expande as primeiras impressões sobre as vozes dos atores. Aí revelam-se os modos como se relacionam com a palavra: como respiram, organizam sintaticamente as orações, frases e ideias, como se posicionam perante a pontuação, e como se instalam na prosódia, em questões ligadas à acentuação tônica das palavras, ao ritmo na articulação entre elas, e à consequente entoação e inflexões vocais. Fundamental ainda, como demonstrou Pereira (2019), é a relação com o silêncio. Ele expande a capacidade de escuta e garante o tempo necessário para a reflexão e assimilação das experiências vivenciadas. No caso de *Turismo Infinito* que, para além da escrita poética, ou de prosa poética, como em Bernardo Soares (L do D), deu voz à escrita epistolar, na correspondência entre 'Ofélia e Pessoa' e na 'Carta da Corcunda ao Serralheiro', o silêncio foi um outro corpo em cena, com o

[9] Nestes artigos propõe-se que a humildade, intelectual e ética, é fundamental para uma escuta respeitosa e eficaz. Rovai destaca a humildade como um princípio ético essencial na escuta de pesquisas narrativas, promovendo compreensão e respeito pelas vivências dos entrevistados. Vidya ressalta que a humildade intelectual no ensino investigativo favorece a disposição para aprender, essencial para a escuta ativa e a construção de uma cultura colaborativa. Ambos os artigos concorrem na ideia de que a humildade favorece relações autênticas e significativas, em pesquisa e educação.

[10] Os autores afirmam que cuidar deve transcender a assistência técnica, abraçando um compromisso ético que reconheça e respeite a totalidade do ser humano, nas suas dimensões físicas, emocionais, cognitivas e espirituais. A escuta é defendida como uma prática essencial, sensível, empática e reflexiva.

qual também dialogaram o desenho de som e a sonoplastia, de Francisco Leal, os ambientes musicais ao piano, de Rui Massena, e o desenho de luz, de Nuno Meira.

Dada a larga experiência artística do elenco[11], não foi na leitura, nem no evitar de um certo tom declamatório poético expectável, que se colocaram os principais desafios, mas nos aspectos somáticos de vocalização da imagética das palavras (Blair, 2006, 2008) e nos modos como a exploração das cores vocais, que delas surgiam, dialogava com as escolhas de interpretação.

Antes de nos embrenharmos neste tema, pergunto-te: qual é, para ti, a relevância do trabalho imagético-sensorial do texto, enquanto tábua mestra para a exploração vocal e a elocução? O que recordas das formas como fizemos esta pesquisa durante o processo de *Turismo Infinito*?

O imaginário sensorial e as suas possibilidades de somatização vocal

JES: Um dos exemplos mais eloquentes dos desafios colocados pelos textos do Bernardo Soares é "O céu negro ao fundo do sul do Tejo" (Pessoa; Soares, 2023, p. 75-76)[12]. Para além dos desafios que coloca ao próprio dizer, exige uma grande imersão ao nível interpretativo. Por um lado, implica a criação muito vívida de imagens mentais interiores, por outro, intercepta continuamente estas imagens interiores com paisagens exteriores próximas e distantes e, finalmente, com elementos da realidade comezinha circundante.

Neste excerto, o sujeito entra e sai do plano onírico (as imagens-sonho de que falavas atrás). A partir do mundo real, viaja pela imaginação, que o transporta para um cenário tão inesperado como desconfortável, até que retorna ao ponto de partida.

À semelhança de quase todos os outros, é o exemplo de um texto que se vai descobrindo a cada leitura, a cada ensaio e a cada representação cênica. O sujeito aqui parte de uma constatação do mundo real: "O céu negro ao fundo do sul do Tejo era sinistramente negro contra as asas, por contraste, vividamente brancas das gaivotas em voo inquieto. [...] O fresco da Primavera era levemente frio" (Pessoa; Soares, 2023, p. 75-76).

Esta constatação convida-o a uma introspecção intencionada:

[11] Um elenco de cinco atores que, para além de ti, José Eduardo Silva (Bernardo Soares) contava com as interpretações de João Reis (Álvaro de Campos), Emília Silvestre (Ofélia Queiroz e Corcundinha), Pedro Almendra (Fernando Pessoa, ortônimo) e Luís Araújo (Alberto Caeiro).
[12] Para consulta do texto integral, por favor, acesse aqui. [consultado a 3 de maio de 2025]

> Numa hora como esta, vazia e imponderável, apraz-me conduzir o pensamento para uma meditação que retenha, na sua limpidez de nula, qualquer coisa da frieza erma do dia esclarecido, com o fundo negro ao longe, e certas intuições, como gaivotas, evocando por contraste o mistério de tudo em grande negrume (Pessoa; Soares, 2023, p. 75-76).

Mas o exercício introspectivo vai saindo progressivamente do seu controle e torna-se inesperadamente vivido, acabando por transportar o sujeito para aquela paisagem imaginada:

> Mas, de repente, o fundo negro do céu do Sul evoca-me outro céu, talvez visto em outra vida, em um Norte de rio menor, com juncais tristes e sem cidade nenhuma. Sem que eu saiba como, uma paisagem para patos-bravos alastra-se-me pela imaginação e é com a nitidez de um sonho raro que me sinto próximo da extensão que imagino (Pessoa; Soares, 2023, p. 75-76).

E, de forma cada vez mais profunda, as imagens sucedem-se em catadupa, quase à revelia do sujeito que as imagina, arrastando-o para um lugar pouco desejável:

> Terra de juncais à beira de rios, terreno para caçadores e angústias, as margens irregulares entram, como pequenos cabos sujos, nas águas cor de chumbo amarelo, e reentram em baías limosas, para barcos de quase brinquedo, em ribeiras que têm água a luzir à tona de lama oculta entre as hastes verde-negras dos juncos, por onde se não pode andar (Pessoa; Soares, 2023, p. 75-76).

Lembro-me particularmente do trabalho que fizemos em torno do último trecho desta secção: "[...] e reentram em baías limosas, para barcos de quase brinquedo, em ribeiras que têm água a luzir à tona de lama oculta entre as hastes verde-negras dos juncos, por onde se não pode andar." Que loucura de proposta, esta. Podia perfeitamente passar despercebida, não é? Mas só esta frase contém imagens mentais de mundos interiores e exteriores que se alternam e sobrepõem de forma alucinante para quem aceitar o desafio de realmente as interpretar. Depois desta imersão, o sujeito consegue um primeiro distanciamento, constatando que: "Ninguém ali chega, nem chegará." E volta inesperadamente a ser arrastado para a paisagem onírica numa nova imersão, consciente de que ele é a confluência da dualidade de mundos em que se encontra (a sobreposição de imagens que falavas atrás), até que consegue despertar e retomar a um estado vígil: "E, de repente, sinto aqui o frio de ali. Toca-me no corpo, vindo dos ossos. Respiro alto e desperto." Toma consciência de que não está sozinho e tudo retorna ao início, acrescentando agora a informação de que se encontra num local específico da cidade: "O homem, que cruza comigo sob a Arcada ao pé da Bolsa, olha-me com uma desconfiança de quem não sabe explicar. O céu negro, apertando-se, desceu mais baixo sobre o Sul".

Este excerto é apenas um exemplo, pois na verdade praticamente todos os textos do Bernardo Soares têm esta densidade e saturação de significados, mas serviu aqui também para mostrar algumas das razões pelas quais o neuropsiquiatra Vittorio Guidano (1991), por exemplo, considera que o L do D é um dos maiores tratados de psicologia que se poderá alguma vez consultar. Que enorme viagem mental este texto propõe ao leitor que realmente o quiser ler e mais ainda para quem, de fato, o quiser interpretar e materializar através do corpo e da voz. Foi esse o nosso desafio. E digo *nosso*, porque sem o trabalho mais geral que mencionei acima e sem o trabalho específico que fizemos em torno de excertos como este, a *viagem* seria muito mais superficial e o resultado incomparavelmente mais pobre.

Figura 02: José Eduardo Silva (Bernardo Soares). Fotografia de João Tuna.
Turismo Infinito (foto de espetáculo). TNSJ, Porto, Portugal.

JH: Não há, de fato, como escapar ao apelo imagético-sensorial. E, tal como descreves, todo o trabalho foi feito assumindo que "o vínculo entre a especificidade na linguagem e a especificidade na imagem/ação é crucial; se a linguagem mudar ou estiver pouco clara, a imagem, e, portanto, a ação, é mais provável que esteja pouco clara, certamente na preparação da obra" (Blair, 2006, p. 168, trad. minha)[13]. Em *Turismo Infinito*, este trabalho exigiu a procura e a pesquisa por um fluxo específico de imagens mentais, criteriosamente escolhidas e mentalmente planificadas para tudo o que se diz: numa primeira fase, palavra a palavra,

[13] Original em inglês: "The link between specificity in language and specificity in image/action is crucial; if the language changes or is unclear, the image, and therefore the action, is more likely to be unclear, certainly in the preparation of the piece."

acompanhando o trabalho sobre a articulação, como propõe Berry (1973), e numa segunda, com o objetivo da presentificação da corporeidade, momento a momento da performance.

Quando referiste "a entrada e saída do plano onírico", lembrei-me da convergência que sempre me surpreende entre António Damásio (2010), na sua defesa de que a mente gera um fluxo constante de imagens que podem formar-se a partir de eventos externos ou memórias recuperadas, num movimento dinâmico com proporções que mudam continuamente (p. 98), e Constantin Stanislavski (2003) que, empiricamente, incentivava o ator a concentrar-se numa sequência contínua de imagens, semelhante a um filme projetado na sua visão interior, de forma a criar um ambiente interior afetivo, coerente com as especificidades das orientações dramatúrgicas (p. 97).

Este outro encontro entre o empírico artístico e o científico só vem sublinhar a relevância de uma prática vocal conectada com a da imagética mental (Blair, 2006). Isto, neste espetáculo, foi decisivo. A prosa poética de Soares encerra um fluir repleto de metáforas, de ritmos próprios, de inversões sintagmáticas, de cadências à espera de serem ouvidas - antes de mais, através da voz que nunca se quis corpo (a voz da leitura interior) - e, neste caso, já com corpo, através da elocução, exigência do palco a que foi remetida.

No exemplo que deste, de "O céu negro ao fundo do sul do Tejo", cada parágrafo constrói episódios-quadro que se sucedem, associando-se a um descritivo imagético-sensorial. Lembro que procurámos o modo de proferir os contrastes, primeiro em "o *negro* do céu contra o *branco* das asas das gaivotas" e depois, da transformação das gaivotas em "*intuições*, evocando, por contraste, o *mistério de tudo* em grande *negrume*". Experimentámos enunciações para o movimento expansivo da realidade exterior à interioridade mental sugerido em *alastrar*, na "paisagem de patos-bravos a *alastrar* pela imaginação"; testámos a aliteração [s], sibilando "toda a *massa* da *ameaça* da chuva"; explorámos o que podia ser o proferimento a partir de uma postura de meditação na "frieza erma do dia esclarecido" em *limpidez de nula* (postura que assumias sentado na bola de veludo); bem como as possibilidades de escolha das modulações de saliência vocal, direcionadas a clarificar os subtis realces referentes ao cromatismo das *águas cor de chumbo amarelo*... Em suma, investimo-nos na procura pelo equilíbrio entre as curvas melódicas das linhas sintáticas, e a saliência das palavras operativas (ou de valor), integradas numa deliberada horizontalidade prosódica da voz, retrato da atmosfera descrita, desenho feito som da planura da paisagem e da temperatura fria. Todas estas características somático-sensoriais, pesquisadas em diálogo e repetição,

jogaram ainda com uma colocação vocal frontal, ponto de foco de ressonância fértil para uma articulação clara e relaxada, conectando a frieza da imagem com o calor dos harmónicos graves da tua voz.

Lembro bem o desafio que foi encontrar, dentro desta intrincada sintaxe, o momento ideal para respirar. Reescrevo-a, de modo a concretizar a memória, marcando com [//] os momentos das inspirações:

> Terra de juncais à beira de rios, // terreno para caçadores e angústias, // as margens irregulares entram, como pequenos cabos sujos, nas águas cor de chumbo amarelo, // e reentram em baías limosas, para barcos de quase brinquedo, // em ribeiras que têm água a luzir à tona de lama oculta entre as hastes verde-negras dos juncos, por onde se não pode andar (Pessoa/Soares, 2023, p. 76).

Sendo intuitivamente natural a escolha da partitura da respiração para grande parte do período, o segmento final de "em ribeiras que têm água a luzir" até "por onde se não pode andar" não apresentava outra possibilidade senão a de ser dito num mesmo fôlego. Interrompê-lo, inspirando antes de "por onde se não pode andar", quebrava a linha da energia elocutória. Mantê-lo, reforçava a eficácia do seu desenho imagético na voz. A esta conclusão chegámos após vários ensaios em tentativa e erro (como referiste).

De forma a garantir a preservação da direção da frase, a tua concentração era obrigada a estar bem focada nos modos como o corpo preparava essa inspiração, mais longa que as anteriores, num gesto já desgastado pela duração longa do período. Isto, para conseguir terminá-lo sem a sensação de aproximação à apneia. Acredito que era um momento do espetáculo bem identificado no teu arco performativo.

Considero este exemplo um caso de reflexão sobre a importância de uma técnica respiratória consciente que, ao mesmo tempo, sustenta a enunciação do intricado sintático (desafio elevado já por si) e concretiza a desejada tonalidade de atmosfera vocal pairante, tranquila e neutra. Um exemplo de como a imagem-sensação potencia uma corporeidade em estado de presença, integrando técnica e interpretação: "um estado de organicidade do som, não apenas como fala, mas como localizações corpóreas no despertar de sensações que ocorriam a cada novo aspecto corporal que esse som explorava" (Vargas, 2015, p. 113).

Trabalhámos esta capacidade de visualização interior em movimento da palavra, frase e período (sendo, nesse contexto, de grande importância, o entendimento da estrutura argumentativa sinalizado pela pontuação), de modo a ativar os mecanismos cognitivos corporizados de *simulação mental* e de *ação situada* (Barsalou, 2007), ocorrentes tanto no

momento da leitura (e na sua repetição, como mencionaste) quanto, e especialmente, na fase em que o texto já se encontrava memorizado.

A potência do imaginário, quando convocada no momento, como este exemplo pretendeu demonstrar, aponta para um uso da memória que, liberta das exigências da vivência pessoal, assume formas e associações eficazes e promotoras do estado de *fluxo* (Csikszentmihalyi, 2023). Promover a permanência nele, mesmo durante a preparação vocal, a fase de aprendizagem técnica anterior ao trabalho sobre a palavra, que referiste atrás e que tantas descobertas promoveu em ti, revela-se decisivo. Nele, a exploração somática da voz, feita através de mapeamentos proprioceptivos, que variam consoante as metodologias, consegue atingir impregnações profundas no amadurecimento psicofísico do ator. Carvalho (2019) dá testemunho disso mesmo, referindo-se ao seu trabalho com a pedagogia vocal de Ângela Herz: "Eram orientações que se transformavam em imagens quase concretas, como se eu "enxergasse" o fluxo de ar/energia que se transformava em energia sonora/identidade vocal por meio do meu corpo" (p. 6). Para isso também concorre o posicionamento de Lucia Gayotto (1997) que inscreve a noção de ação vocal enquanto "fluxo das forças vitais exprimindo sensações, ideias, emoções, imagens. Ação vocal é fluxo, escoamento e mobilidade, processo dinâmico; pode ser no silêncio, na pausa, pois não é, neste estado, somente ausência de som, é ação[14]" (p. 36). Nesse fluxo imagético, como nos lembra Rhonda Blair,

> as imagens não precisam fazer sentido "lógico" ou mesmo "biográfico", assim como as imagens que passam pela nossa cabeça em qualquer momento do dia não fazem sentido. O seu propósito é ter eficácia psicofísica ao afetar o ator e, consequentemente, o público"[15] (2006, p. 180, trad. minha)[16].

Também Cecily Berry (1973), tem uma contribuição decisiva sobre o fenômeno da corporização da imagem (*embodiment*) na palavra, e dos seus efeitos criadores. Uma "delícia e provocação" dentro da noção de "imagem em movimento interior", muito presente em *Turismo Infinito*:

[14] De novo, a menção ao 'silêncio enquanto ação' é determinante para o caso concreto deste espetáculo que, na sua natureza poética, dialoga com ele, e se expande a partir dele, como referimos.
[15] De notar como esta posição se encontrará com o que Ricardo Pais defende na citação direta da página seguinte (p. 14).
[16] Original em inglês: "The images do not need to make "logical" or even "biographical" sense, any more than the images that pass through our heads at any given moment of the day make sense. Their purpose is to have psychophysical efficacy in engaging and moving the actor and thereby the audience."

> Palavras e pensamentos são movimento, movimento dentro de nós mesmos. Devem soar como se fossem faladas num agora, honrando o ritmo e a imagem, porque essa imagem fala-nos sobre aquele mundo interior. Faça com que o público ouça algo além do texto, além da compreensão literal do motivo, para ouvir o que está por dentro do texto. As palavras devem deliciar e provocar o ouvido e não apenas fazer sentido (Berry, 1973, p. 67, trad. minha)[17].

O encontro de todas estas contribuições, e o trabalho concreto com artistas como tu, asseguram-me da eficácia desta abordagem ao trabalho de direção vocal e estimulam-me a continuar a pesquisa sobre as suas variações e sutilezas, descobertas a cada novo encontro. A exploração das potencialidades imagéticas que fizemos com o texto foi dando oportunidades ao corpo de conectar a palavra ao movimento, estabelecendo a presença criativa-viva em cena. Mas, como é natural, este processo não é linear, nem tampouco ausente de percalços.

Ricardo Pais testemunha, neste percurso, as desorientações que foram sucedendo desde as primeiras leituras às fases mais adiantadas da criação:

> Muitas vezes verifiquei, ao longo deste processo, que - quando os actores se perdiam na transmissão do sentido do poema, ou quando não sabiam onde estavam, mesmo dominando hermeneuticamente o texto - uma forma eficaz de sustentar o trabalho era perguntar: "porque é que, neste momento específico de Turismo Infinito, estás a dizer este texto, e o que pretendes quando abres a boca para o dizer?" Supor, por isto, que a psicologia se transformaria aqui em psicologismo seria ridículo. Mas é seguramente um sustentáculo activo e, nessa medida, só o pode ser a partir daquilo que o actor é capaz de imaginar que está a fazer com o texto. Mesmo que a leitura que façamos a posteriori, depois do produto ensaiado, não corresponda exactamente ao que lhe vai na cabeça (Sobrado, 2007, p. 9).

Este último contraste, referido por Pais, entre o que o ator imagina para o texto, nos ensaios, e as leituras que se fazem da sua performance, nos espetáculos, é mais um território de mistério que parece reforçar a potência da abordagem imagético-sensorial. Não interessará tanto ao público o reconhecimento da imagem que, intimamente, impregna o ator, mas sim, vendo-o, reconhecê-lo impregnado. Neste derradeiro encontro, outras contaminações imagéticas e sensoriais são ativamente geradas, resultando em imprevisíveis, mas desejadas, transformações emancipadoras do espetador (em linha com Rancière, 2010).

Mas voltando aos ensaios. As oscilações e dúvidas, normais em qualquer processo, encontravam no teu corpo uma forma bem singular, ao meu olhar. Lembro-me como te via e ouvia viajar pelos sonhos do Soares. E como ficava comovido perante o som que de lá trazias,

[17] Original, em inglês: "Words and thoughts are movement, movement within ourselves. They should sound like it's spoken for now while honouring the rhythm and the image because that image tells us about that interior world. Get the audience to hear something beyond the text, beyond the literal understanding of the motive, to hear what is under the text. Words should delight and provoke the ear and not merely make sense."

na tua voz. A imersão acordada no sonho é, como já referi, o caminho mais eficaz, que até agora descobri, sobre como revelar o *autêntico* na voz. Essa passagem, esse limiar, é o Santo Graal do meu trabalho. E agora que estou para aqui à procura da resposta à tua questão, pode ser que tenha chegado a ela: com o ator, eu busco o som que na voz se revela, em vibração, desse lugar, o que no corpo é esse espaço de sonho, aqui. Um estado de concentração profunda, que se navega entre o *cá* e o *lá*. No *cá*, porque se vai certificando da chegada do som ao espaço acústico, ao outro, ao público. No *lá*, porque ao imergir na imagem-sonho, para a qual o texto abre o portal[18], é preciso estar lá e estar íntegro, não sei se inteiro, mas com certeza íntegro, de modo a conseguir preservar a integridade do corpo que veicula essa informação volátil, trazendo-a à expressão vocal. Janaína Martins e Daiane Jacobs (2013) estabelecem este entendimento do corpo-voz como fonte de emanação vibratória com repercussões holísticas: o corpo se ampliando a partir de dentro e se projetando no mundo pela sua energia volitiva. Respirar nessa ponte, nesse limiar, é o segredo e a segurança. Acredito que todos os exercícios de respiração, desde os mais didáticos aos mais espirituais, pretendem fomentar as condições no corpo para viabilizar esta passagem.

Lembro-me do estado da tua respiração: um imenso mar de tranquilidade, a subir e descer, na ondulação dessa integridade. O teu olhar, muito focado, mas não localizável, a flutuar nessa onda respiratória e, através dela, no trânsito do sonho ao desperto. Mas, claro, estavas bem desperto no sonho, e por isso, tudo circulava. Testemunhar estes processos e poder contribuir para os expandir é o meu grande prazer.

Recordo ainda as várias descrições do escritório e da vista sobre Lisboa da janela da Rua dos Douradores, onde Soares folheava o Razão[19], ou as que relatavam o céu carregado da cidade e o aproximar temeroso das trovoadas de verão. Quer numas, quer noutras, produzias uma elocução hipnótica, viva e implicada, simultaneamente em observação distanciada e presente, partilhando com o público um posicionamento partilhado onde "a língua torna-se para nós uma questão ética" (Sobrado, 2007, p. 10). Esta afirmação de Ricardo Pais, central ao seu entendimento da língua, no geral, e dela no teatro, em particular, revelou-se marcante quando o espetáculo foi ao Brasil, a São Paulo, concretizando aquela que sempre foi a sua missão artística, especialmente enquanto diretor artístico do TNSJ: a defesa ética da língua portuguesa. Diz Pais a este respeito: "Bernardo Soares fala da sintaxe como uma questão

[18] Sobre os modos como isto acontece, já refleti, nesta revista, em Henriques (2021).
[19] O livro de contabilidade, registro escrito que organiza e resume as transações financeiras, agrupando-as por conta individualizada, para facilitar o controle e a apuração dos saldos e resultados.

patriótica e é como se viesse ao encontro daquilo que sempre esperei que o teatro fosse o principal portador: a bandeira da fala" (Sobrado, 2007, p. 11).

Dar o outro a conhecer-se a si mesmo: o circuito bidirecional no encontro

Voltando ao nosso trabalho e ao nosso encontro: é escandalosa a pretensão. Imagina: despertar algo no outro que ele não conhece? A ousadia! É uma dança ludibriosa, com alguns riscos de ingerência no processo do outro, de fato. Mas fazemos para que tal não aconteça, não por sermos de alguma forma magnânimos ou altruístas, não: fazemo-lo porque ambos nos reconhecemos em estado de vulnerabilidade partilhada. Ninguém se quer magoar, sabendo que poderíamos fazê-lo, caso assim decidíssemos. Nasce o corpo ético, do encontro, em *hospitalidade* e no *reconhecimento do rosto* do outro (Levinas, 2013), em linha com a integridade de que falava. E um corpo estético, nesse sentido, também. Integrados. Dele, emerge a confiança.

O cuidado é apoiado na integridade, no sentido literal e moral, se quisermos pensar nestes termos. Diria que tudo neste trabalho é cuidado e curiosidade. Procuro no encontro a oportunidade de fazer a viagem! A viagem por estes lugares que descrevi. Oriento-me por pontos de referência que, com o tempo, fui mapeando. Tenho mapas do tesouro, sim, confesso. Inclusive, fui descobrindo que eles tendem a ser universais. Os caminhos são menos sobre as idiossincrasias e mais sobre os chãos que todos pisamos. Claro, neles revelam-se tanto os bloqueios quanto as portas de entrada. Aí convocam-se as estratégias, mas antes delas, opera-se a edificação do tal espaço de confiança. Como chego ao encontro com o ator com esse espaço nos olhos - dizem que a inspiro nos outros (será um talento, ou um traço formado pelos atravessamentos do meu próprio trauma?) - sei, mais ou menos, como implantá-la no espaço *entre*, e em algumas sessões: o barco está de vela içada, aberta, e pronto para navegar.

É claro que essa confiança, mais a que estará implantada na minha presença, ganham raízes quando aponto para lugares nos quais o ator, experimentando, se descobre um pouquinho mais. E, como as crianças, só precisamos de um pouquinho mais. Aponto para uma palavra, para o seu som, a sua articulação, a partir da sua enunciação-imagem-sonho, referenciada por algumas pistas concretas que se vão deixando cair, algumas misteriosas, mas sempre tentativas, até que uma funciona. E quando isso acontece, quando uma revelação da imagem-sensação ilumina o olhar e o corpo do ator, ao ponto de se perceber a si nesse gesto e que, num breve instante, acedeu ao limiar entre o sonho e a vigília, e o fez nele e com a sua

voz, tudo muda. Essa é a descoberta reveladora (o *insight*): a de uma sonoridade "nunca dantes navegada" ou enunciada, vozeada, vociferada. E aí, o ator fica vinculado. (E eu, com ele!) Uma vinculação afetiva, tal como nos ensinou a Psicologia do Desenvolvimento, que vai fazer com que queira mais, que o conduzam a mais, e mais, e mais, até ganhar um despertar maior, entender os padrões do caminho, do mapa, e começar a fazê-lo por si: o fim último da pedagogia, do humano a ser o melhor do humano. Porque desse lugar vem um empoderamento que não queremos mais largar porque tocámos o autêntico em nós. E a partir desse momento, o encontro torna-se confiança plena, enraíza-se no sistema nervoso, e a entrega acontece. Fica selado o contrato. Provavelmente, o mais fiel de todos. E para sempre, mesmo que a vida nos separe, no seu mundano.

JES - Que maravilhosa reflexão trouxeste com esta resposta, dando a vislumbrar afinidades existentes (e ainda muito pouco exploradas) entre o trabalho teatral enquanto investigação de processos emocionais, cognitivos comportamentais - que pelo menos desde Stanislavski se tem vindo a sistematizar, e a neurobiologia contemporânea de que o António Damásio é um expoente. Uma conexão que me é cara, uma vez que foi uma grande propulsora da minha investigação durante o doutorado. Por outro lado, tenho também a agradecer estas perspectivas que ofereceste relativamente ao (do meu ponto de vista) "outro lado" do trabalho que realizámos. Tantas coisas ditas e tudo bate completamente certo com o que eu experienciei nos nossos encontros. Não querendo aqui entrar demasiado em campos espirituais, as tuas palavras, por um lado, alertam para o efetivo mistério que somos enquanto seres viventes da espécie humana e para o quanto a nossa existência é contingente, precária e vulnerável, condicionada por todo o tipo de fatores internos e externos. Por outro, para o quanto a dimensão relacional do nosso trabalho pode ser transformadora, quando se traduz numa abertura ao encontro. A transformação de si através da transformação do outro. A forma como eu me transformo na relação com o outro e como a sua transformação espoleta em mim uma ação transformadora. Trata-se de um encontro que se efetiva como resultado da procura que cada um de nós realiza - naturalmente, com fins diferenciados e correspondentes à sua busca existencial. Neste caso, porém, o contexto laboral fornecia um dispositivo primário de convergência: eu tinha como objetivo reconhecer e expandir os meus processos vocais e tu o de me ajudar nesse processo - aliás, com a generosidade de bom pedagogo que referes, trabalhando para a emancipação do discente. É muito interessante analisar como, a partir

destas premissas resumidas, se abrem dois mundos interiores, revelando-se unicamente através do trabalho sobre a voz e que têm, até hoje, dispensado outras verbalizações. Digo até hoje, porque o que estamos a fazer agora é precisamente explicitar o que tem permanecido em latência.

O vocabulário afetivo e afetante na descoberta das atmosferas elocutórias

Mas entrarei agora mais na tua questão relativa ao trabalho de texto para o espetáculo *Turismo Infinito* e especificamente sobre os textos do L do D escritos pelo heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares. Em primeiro lugar, foi uma honra. Eu era, já na altura, um grande apreciador do Fernando Pessoa e especificamente, o L do D do Bernardo Soares já me acompanhava há vários anos, ainda que de forma diletante. Tratou-se de um desafio considerável naquela altura, não apenas por isso, mas também por se tratar de um texto não-dramático, escrito em prosa poética, onde o autor verteu, de forma mais ou menos livre, toda a complexidade do seu pensamento e da sua experiência de existir. O Bernardo Soares configura a dimensão existencial mais contida e comezinha de Fernando Pessoa, que à noite se catarsiza na liberdade da escrita poética e literária - "Eu de dia sou nulo. E de noite sou eu." - e o L do D foi o projeto tentativo, fragmentário e eternamente inacabado de Fernando Pessoa para escrever uma obra de literatura. O resultado disso é um conjunto de textos de uma complexidade e densidade psicológicas estonteantes.

Lembro-me de que a minha primeira abordagem a estes textos e a esta personagem foi a de tentar, em ensaio, dizer aqueles textos de forma coloquial, ou, melhor dizendo, dizer os textos numa perspectiva pós-vivencial, explicitando a experiência vivida através da palavra como se a confessar, em contexto de conversa, pensamentos íntimos e experiências do passado. Como era seu costume, o encenador não se deixou convencer com estas primeiras propostas de abordagem (como o citaste atrás) e partimos para um trabalho de complexificação. Foi a partir daqui que os teus *inputs/estímulos/insights* se tornaram verdadeiramente preciosos. Tens alguma ideia deste processo e como encaraste tu esta nova abordagem?

JH: É engraçado o que te conduz a esta pergunta. Recentemente, e depois de procurar incessantemente modos de aceder a ele, assisti ao documentário "Nada como uma Dama"

(trad. minha)[20], com as quatro pitonisas do teatro inglês Joan Plowright, Maggie Smith, Judy Dench e Eileen Atkins. Deslumbrado, atentei aos comentários que fizeram, a páginas tantas, sobre a tendência, muito generalizada, dos jovens atores procurarem uma espécie de naturalismo de discurso como estado basal na pesquisa da performance do verso, em Shakespeare. Pela mesma altura, na literatura que lia de colegas da direção vocal, deparei-me com uma expressão que entendi referir-se, de um modo específico, a esta atitude: "realidade pedestre" (*pedestrian reality*) por oposição a "verdade teatral" (*theatrical truth*). O argumento apoiava-se na tendência dos atores em "quebrar a linha dos versos em favor de um falar com uma simplicidade contida, alegando que isso soava 'mais real'"[21] (Zazzali e Meier, 2014, p. 258, trad. minha). Achei graça esta formulação: "realidade pedestre". Nem sei bem como comentá-la, mas vou tentar.

A questão do uso do vocabulário e da linguagem na comunicação da direção de atores (e da direção vocal) é um mundo só por si. A Joan Plowright comentava como achava estranho quando os atores escolhem moldar o texto shakespeariano à coloquialidade mundana, quebrando o ritmo, por vezes a sintaxe, acrescentando interjeições e vogais *schwa*, na busca por uma "forma de comunicação mais contemporânea". Dizia a Dame que, em se tratando de poesia - o que os ingleses gostam de referir como *heightened text*[22], aquele que se expande e incrementa para lá do prosaico e coloquial - há uma naturalidade própria na métrica, estilo e retórica, um *modo* característico que exige ser entendido e respeitado. Forçá-lo a essa coloquialidade resulta, para a atriz, incoerente, tenso e ineficaz. Um olhar, apesar de tudo, mais contido do que o usado no termo "pedestre". Judi Dench advogava um meio termo: a procura de um lugar onde a natureza da forma e do estilo se encontram com a contemporaneidade da presença performativa. Maggie Smith corroborava-a, defendendo que os modos e registos de interpretação ficam datados, e é preciso estar a par com os tempos.

Eu acho graça a "pedestre". Não no preconceito, mas na etimologia. Remete ao corpo, aos pés, ao andar mundano e urbano, ao código de trânsito! Quererá referir algo de natureza ordinária, banal, vulgar. Mas há tantas formas de andar, não é? Tantos modos de ser pedestre, de habitar uma "realidade pedestre". E a procura poderá residir mesmo aí: que andar

[20] No original em inglês: "Nothing like a Dame" Disponível em: https://www.amazon.co.uk/Nothing-Like-Dame-Eileen-Atkins/dp/B07F9ZQGTB [2 de maio de 2025]
[21] No original em inglês: "to break up the lines of verse in favor of speaking with subdued plainness on the grounds that it felt "more real"".
[22] Que em português traduziria por texto de *intensidade dilatada*.

queremos nós para um corpo-palavras? Que peso, que tempo, que oscilação, que ginga, que melodias?

José Gil (1993) aponta possibilidades, falando, agora, especificamente do Pessoa. Refere um circuito processual no interior do verso (e da prosa poética), lugar entre o ritmo e a imagem, realçando a potência afetiva do pré-verbal na voz[23]. Nas expressões *ritmo-ponte*, *onda e sopro*, Gil menciona que, à medida que o afeto avança em direção à ideia, torna-se imprescindível uma "disciplina" que estabeleça a conexão entre ambos, unindo o sensível ao inteligível, dentro da lógica do esquematismo em Kant. Essa ponte representa o ritmo. O ritmo da ideia atrai o afeto, uma vez que ambos são suscetíveis ao fenômeno de contágio gerado pelo sopro e pela onda. "A onda é a força de vida do sopro que o ritmo incorpora na frase [...] há oralidade no ritmo do verso ou da prosa poética porque um sopro o atravessa." [24] (Gil, 1993, p. 92). O território que Gil analisa, e todas as revelações que nos oferece, referem-se ao da *voz do verso*, na página.

Adriana Cavarero (2011), lembra-nos, contudo, como a produção textual, histórica e hegemonicamente masculina, por outras palavras, o logocentrismo, era mudo. A voz do texto, uma voz genérica, de todos e de ninguém, sem singularidade, e a que todos se referiam, sem, contudo, levarem em consideração o determinismo do corpo, ou do gesto do proferimento performativo defendido por Austin (Auslander, 2003), era uma voz sem carne. Com ela, percebemos o que estava bem diante do nosso nariz: o valor determinante da vibração vocal, que dá corpo a essa outra voz escondida na abstração do pensamento. Ora, mesmo esta voz da poesia, que todos ouvimos internamente quando a lemos, tem as suas *passadas* próprias. Fazem-se (pre)sentir. Os modos de leitura silenciosa têm ritmo, sopro e onda, por maior ou menor consciência que tenhamos deles. Misteriosamente, na maior parte das vezes. A força das sensações das imagens-sonho, motrizes imanentes ao próprio verso, está lá, numa latência à espera de se tornar corpo-voz. Implica, este fato, um entendimento assumido de que existe também, nessa latência, um pré-andar, um pré-pisar. E não podemos esquecer que a métrica do verso se refere ao movimento dos pés enquanto medida de contagem. O andar jâmbico,

[23] O próprio Pessoa se refere à sua distinção entre prosa e verso: "A prosa, que é predominantemente expressão de ideias, nasce diretamente da palavra. O verso, que é predominantemente expressão de emoções, nasce diretamente da voz. Por isso os primeiros versos não eram ditos mas cantados. A expressão de uma ideia chamar-se-á propriamente explicação, porque expor uma ideia é explicá-la; a expressão de uma emoção chamar-se-á propriamente ritmo, porque expor uma emoção é tirar-lhe o pensamento sem lhe tirar a expressão, vocalizá-la sem a dizer". A fonte deste excerto pode ser encontrada aqui. [consultado em 3 de maio de 2025]
[24] Gayotto (1997) chama a esta 'força de vida', *forças vitais*, a partir de Nietzsche.

típico de Shakespeare, refere-se aos pedestres que cavalgam a vida num galope a cinco tempos (fraco-forte).

Mas saberão os corpos de hoje o que pode ser este andar no ritmo e na cadência jâmbica? Ou em outra qualquer das várias formas poéticas? Conhecerão eles estes modos de pedestrianismo? No fundo, andamos de forma diferente desde que, descalços, nos inauguramos, de pé, na coisa. Os andares foram mudando, das sandálias de atilhos, às solas de madeira, até às super tecnológicas e ergonómicas palmilhas de hoje. Com elas, tem mudado o nosso caminhar, o calcar do chão. E o nosso corpo. Contudo, a noção de estilo, de outro tempo, de outros corpos, interessa ser preservada. Os ajustes, que as Damas referiam, continuam, assim, a ser desafios importantes para o teatro contemporâneo (que o pós-dramático deslocou para outras soluções), permanecendo em processo, a cada nova criação.

Desta grande derivação à tua questão, parece-me que chego a um lugar de possível resposta. O que procurava o teu corpo, no dar corpo à prosa poética do Soares? Grande desassossego, só isso. Eu observava-o em ti. E observava os modos como procuravas o pisar daquele texto, muitas vezes sentado, estático, pesquisando os modos de o encontrar, internamente.

Quando o ator busca o natural, está pleno de potência, a meu ver. Busca a natureza. Se isso resvala para um *naturalismo* ou, como mais concretamente o afirmaste, para uma expressão coloquial no relato da experiência vivida, estavas no teu direito de *ator-compositor* (Bonfitto, 2002). Procuravas o teu corpo naquele corpo de palavras-sonho. A tua intuição navegava o ritmo, as oscilações, os sopros da prosa na respiração, as batidas da pulsação dos acentos tónicos. Acho que essa era a procura que o nosso encenador incentivava: mais do que uma coloquialidade no tom, uma elocução suspensa, que implantava no espaço um tempo fora do tempo, onde as palavras são imagens-voz, quase incorpóreas. Curioso isto, não é? Não o posso afirmar por ele, mas buscava-se um corpo para o não-corpo. A dificuldade residia aí mesmo: o corpo era imperativo e inadiável, mas ambicionava-se a sua projeção em imagem-corpo. Aquela cenografia inclinada, a que chamaram de "uma grande boca", uma máquina de elocução: nela, os cinco corpos dos atores habitavam a possibilidade do não-corpo, corporizado em voz. Daí a estaticidade, ou o gesto minimal, certamente no Soares, e de outro modo no Campos, por exemplo.

Da minha parte, só podia observar. O teu espaço de pesquisa nos ensaios de cena, e o do ator, no geral, daquele que se responsabiliza por ele, é sagrado, para mim. Na cena, o meu

lugar é exterior e, por isso, mais próximo dos resultados que a cada momento se produzem nela. Aí, a minha função é navegar com a tua procura, no teu ritmo e na onda da tua força de sensação, ser contaminado por ela e devolvê-la, após passar por mim. Há ali uma oscilação entre o contato (quase fusional) e a demarcação. Nela, confronto o que produzes com o que é afetado em mim e daí, algures, emergem ideias para sugestões da pesquisa (uma outra onda). Se a expando? Bom, essa é a ambição do encontro, como já referi por outras palavras (escândalo). E, com essas sugestões, vem a exigência da escolha apropriada dos modos de linguagem para a comunicação. Destes, os que maior eficácia produzem, para mim, são os que se remetem ao texto no mergulho imagético. Entro por um lugar caro ao encontro: a própria palavra, no que tem de mais concreto - a sua muscularidade articulatória, a sua ressonância, a sua cor, nuances de temperatura, peso, contornos e contrastes. Tudo referenciais somáticos e, por isso, vocais. Sempre ligados à sua fonte: a imagem-sensação. É a isto que me refiro com o "lado de cá" e "o de lá": a viagem pelo imaginário e pelos movimentos da imaginação, de lá para cá, e vice-versa, com a respiração e a voz a fazerem vibrar, em som, a potência desse movimento. Que te parece isto tudo? (risos sem voz)

JES: O Quentin Tarantino refere muitas vezes que o mais interessante, tanto numa conversa como num argumento, não está na sua conclusão, mas sim nas grandes derivações que se fazem para lá chegar. Trata-se de alguma maneira de um processo análogo ao da sublimação do desejo de que fala Jacques Lacan (1999), ao invés da consumação imediata de um determinado desejo (e da sua consequente frustração imediata), podemos, em alternativa, desviar essa energia, elaborá-la por múltiplos e diversificados processos e consumá-la de formas novas, criativas e inesperadas.

As obras de arte são sempre o resultado de processos de sublimação e no percurso do trabalho artístico, trabalhamos muito por intuição de fato, sobretudo quando já temos corporizado (como traduzir *embodied*?) o conhecimento daquilo que nos faz andar à procura. Não é algo fácil de explicar por palavras, mas torna-se um referente imediatamente entendível para quem passou pela experiência. Por certo, um dos grandes desafios para mim foi o de encontrar uma corporeidade para alguém que, como Bernardo Soares, é "Pessoa por defeito", em contraposição, por exemplo, a Álvaro de Campos que é "Pessoa por excesso" - para usar termos do António Feijó. Entenda-se aqui por *corporeidade* tudo o que está relacionado com a ação - que, no caso dos atores, é o que torna visível todas as emoções, pensamentos, vivências

e processos internos que são por natureza invisíveis. Foi-me ocorrendo que a palavra ator/atriz é realmente muito precisa na definição do que o ator ou a atriz faz, que é agir/atuar - sendo que as sonoridades vocais e a palavra também são formas de ação. E é precisamente através da ação que a interioridade se exterioriza, que o latente se torna manifesto, que o invisível se visibiliza, que a subjetividade se objetiviza.

Mas, no caso de Bernardo Soares, como objetivar o pressuposto de alguém satisfeito ou conformado com a falta de desejo de objetivação? Como afirmar, através da ação, seja ela de natureza corporal, linguística ou protésica (para uma compreensão mais aprofundada desta proposta de conceptualização da ação em teatro e artes performativas, ver: Silva, no prelo), a sua apologia da não-ação? Uma quase-estóica existência, onde todo o vivenciado serve apenas para o propósito da escrita noturna, que se torna assim o coroar de uma nula existência diurna? É que, não se trata de uma natureza insatisfeita, mas sim de uma natureza que se satisfaz numa semi-existência. Que, de certo modo, só não despreza completamente o "pedestrianismo" do ato experiencial de existir, na medida em que todas as vivências, por irrelevantes que possam parecer, servirão a reflexão filosófica e a prosa literária.

Com efeito, o desafio que se me colocou aqui, de maneira muito concreta, foi o de interpretar um *alguém* que nunca foi pensado para ter um corpo, mas apenas enquanto segmento de um determinado mundo onírico. Ou, por outras palavras, um corpo que serve apenas para fazer a transposição direta do mundo mental e emocional interior para palavras mudas, através do ato da escrita. Que *vive* apenas e exclusivamente em função desse ato. Ao mesmo tempo, a existência desse alguém era quase a do próprio Fernando Pessoa. Seria aliás o próprio Fernando Pessoa, se tudo na sua vida tivesse sido absolutamente limitado ao ato da escrita filosófica e contemplativa.

O paralelismo entre o guarda-livros Bernardo Soares e o Fernando Pessoa que se fez empregado de escritório na cidade de Lisboa para poder escrever poesia, é por demais evidente. Mas Fernando Pessoa viveu mais e de forma simultaneamente catártica e anti-catártica, através da multiplicidade de seres a que deu forma na escrita. O seu heterónimo Bernardo Soares foi, dessa torrente, apenas um segmento muito peculiar e específico. Neste enquadramento, uma abordagem naturalista (na sua vaguidão conceptual) reflete-se quase exclusivamente no ato de tentar tornar natural o ato implausível de dar voz às palavras mudas que a mente de Bernardo Soares Pessoa verteu em texto. Para além deste, já de si, enorme desafio de ultrapassar o obstáculo do corpo e transformar o texto escrito em palavra dita,

parece-me que foi muito acertado colocar todo o foco no texto. Era a matéria mais concreta e central que tínhamos em mãos, para além de, só por si, encerrar uma densa saturação de significados e uma complexidade muito significativa.

Para além de todo o trabalho preparatório que fizemos e que referi acima, o trabalho concreto de exploração de significados, procura de imagens, ritmos, tons e cores vocais que me ias propondo, nomeadamente em contexto de exploração vocal e corporal, foi expandindo em mim (asseguro-to eu!), possibilidades de materialização do texto através da voz que me teriam sido impossíveis de antecipar. Acrescentou-se a isto, evidentemente, as propostas do encenador Ricardo Pais, no seu modo taxativo e incansável de dirigir atores, disparando em várias direções até que emerja aquela que se distingue de todas as outras. Foi um processo criativo incrivelmente intenso que me marcou também pela profundidade que atingiu, manifestando-se mais tarde numa enorme flexibilidade e plasticidade relativamente àquelas palavras, gestos, ações.

Reposições e Revisitações: as viagens de *Turismo Infinito*

Este é um caso, para mim, singular, de um espetáculo que, tendo estreado bem, só foi ficando realmente muito bom, depois de todas as experimentações irem assentando ao longo das apresentações consecutivas perante os diferentes públicos (portugueses, espanhóis, franceses, italianos, brasileiros). Nunca me tinha acontecido fazer parte do elenco de um espetáculo durante tantos anos. Nunca pensei que fosse tão fácil e imediato relembrar tanto texto depois de paragens na representação de três ou quatro anos, como já aconteceu, nem que a passagem do tempo pudesse fazer tão bem à interpretação e simultaneamente à coerência global do objeto estético performativo. É como se - e já comentámos este aspecto entre colegas atores - a cada nova representação, aquelas palavras e aqueles corpos encontrassem cada vez melhor o seu lugar e o seu significado, de uma forma consecutivamente expansiva, inesgotável. Isto só pode ser resultado de um processo de autonomização criativa, no melhor sentido que a palavra pode adquirir no teatro e nas artes performativas.

JH: Com certeza! Este ponto que falas, da revisitação, da reposição do espetáculo, é, parece-me, um lugar, por excelência, de intimidade do elenco (sendo-o também de toda a equipe). São os vossos corpos que transportam as palavras, nesses hiatos temporais. Algures neles, o

texto, latente, imuniza-se aos efeitos do tempo. Em vez do esquecimento, o corpo usará o tempo para aumentar a potência da impregnação das palavras. Ao fazê-lo, expande um novo espaço no ambiente interior, onde as deixa latentes, numa incubação imperceptível. Ao reabrir-se a caixa de palco, descobre-se esse novo espaço, e as palavras, reemergindo, ressoam numa nova presença. A derradeira ressonância de expansão acontece no encontro com o público, dilatando a saúde da interpretação e do espetáculo.

Mais ninguém sabe aquelas palavras como vocês. E, da minha parte, que não as sei, mas sei-vos a sabê-las, quando as ouço de novo nas vossas vozes, ouço, não só as melodias de sempre (qual programa de rádio a que se volta, nostalgicamente), como o potencial sonoro desse novo espaço criado pelo corpo-tempo, apenas para me aperceber que, também em mim, aconteceu uma transformação. O re-*encontro* trá-la à consciência. Apercebo-me, convosco, do meu novo corpo-escuta daquelas palavras. Contudo, nestas alturas (e porque vocês já habitam mesmo as *alturas!*), a minha presença concretiza-se mais em amparo e reforço que em recriação ativa. Ela é vossa, e só muito ocasionalmente a toco. Muito mais instigante observar do que intervir. Melhor não estragar!

Nota final para *Turismo Infinito*

Propusemos, neste artigo, uma reflexão sobre a relação entre o ator e a direção vocal no espetáculo *Turismo Infinito*, expondo e esclarecendo um processo artístico no qual a pesquisa para a cena se constrói a partir dos territórios do encontro em sensibilidade. Nesse diálogo próximo, procurou-se a criação de uma atmosfera propícia para a emergência do novo, onde o imaginário adquire sonoridade e forma, e onde a voz se transforma em presença viva. Analisámos diferentes aspectos deste território singular, dando a ver possibilidades de compreender a profundidade dessa interação, olhando para as formas como a colaboração vocal se converte em pesquisa criativa, como a confiança mútua propicia a formação de um vocabulário afetivo particular e de que maneira esse trabalho ressoa para além do momento da criação, produzindo um lastro sonoro que se desenvolve e expande à medida que acompanha a obra em suas diversas revisitações. Talvez sejam estes os ingredientes que, há dezessete anos, têm mantido este espetáculo na cena portuguesa e internacional, qual "um barco singrando num turismo infinito" [25].

[25] *Livro do Desassossego*. Pessoa/Soares, 2023, p. 350.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. How to do Things with Words. In Philip Auslander, **Performance: Critical Concepts and Cultural Studies**. Oxon: Routledge, pp. 91-96, 2003.

BARSALOU, Lawrence W.. **Grounded Cognition**. Annual Reviews of Psychology, nº 59. p. 617-645, 2007. https://www2.psychology.uiowa.edu/faculty/hollingworth/prosem/Barsalou.pdf

BERRY, Cecily. **Voice and the Actor**. NY: Wiley Publishing, Inc., 1973.

BLAIR, Rhonda. **The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience**. London: Routledge, 2008.

BLAIR, Rhonda. Image and Action Cognitive neuroscience and actor-training. In Mcconachie, Bruce & HART, F. Elizabeth Ed.. **Performance and Cognition: Theatre studies and the cognitive turn.** Oxon: Routledge, 167-185, 2006.

BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor. As Ações Física como Eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Editora Pespectiva.

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

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

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Fluxo. O clássico da psicologia do alto desempenho e da felicidade**. Lisboa: Nascente, 2023.

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

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, Partitura da Ação**. São Paulo: Summos, 1997.

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

GENDLIN, Eugene T. **Focalização. Uma via de acesso à sabedoria corporal**. Braga: Gaia Editora, 1ª Edição.

GUBERFAIN, Jane Celeste; RIBEIRO, Mateus Amorim; GOMES, Alexandre de Oliveira. **Composições corpo-vocais dos personagens de A jornada de um herói**. Revista Voz e Cena – Brasília: v. 05, nº 02, julho-dezembro/2024 - pp. 23-39. https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/

GUIDANO, Vittorio. **The self in process: Toward a post-racionalist cognitive therapy**. New York, NY: The Guilford Press, 1991.

HENRIQUES, João. **Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no Trabalho da Direção Vocal com o Ator**. Revista Voz e Cena – Brasília: v. 02, nº 01- pp. 09-34, janeiro-junho/2021. https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/37552

LACAN, J. **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda., 1999.

LAPOINTE, Serge e RUGIRA, Jeanne-Marie. **Para uma Ética Renovada do Cuidar: à escuta de um corpo sensível**. Educação e Realidade, Porto Alegre: v. 37, n. 1, p. 51-70, jan./abr., 2012.

LEVINAS, Emmanuel. **Ética do Infinito**. Lisboa, Edições 70, 2013.

MARTINS, Janaina Träsel e JACOBS, Daiane Dordete Steckert. **Vozes de Augustine: preparação vocal e presença vocal em cena**. Urdimento—Revista de Estudos em Artes Cénicas, nº 21, p. 40-49, 2013. https://janainatraselmartins.paginas.ufsc.br/files/2011/11/As-vozes-de-Augustine.pdf

MASTERTON, Simon. **The Role of the Production Voice Coach in Contemporary Australian Theatre**. Voice and Speech Review. Nº12, V. 3, p. 241-255, 2018. https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23268263.2018.1468306

PEREIRA, Eugênio Tadeu. **Roteiros de aquecimento vocal no ofício das Artes Cênicas**. Rebento. São Paulo: n.10, p. 59-81, 2019. https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/36925/3/Roteiros%20de%20aquecimento%20vocal%20no%20of%C3%ADcio%20das%20artes%20c%C3%AAnicas.pdf

PESSOA, Fernando; Soares, Bernardo. **Livro do desassossego**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2023.

PRATHER, Pamela. **The Voice Coach's Toolkit**. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROVAI, A. G. O. **A ética da escuta: o desafio dos pesquisadores em contextos narrativos**. Testimonios, 23(1), 45-58, 2020. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/article/download/32375/33158/108098

SOBRADO, Pedro. **Todos os que escrevem**. Turismo Infinito: Manual de Leitura. Porto: Centro de Edições do TNSJ, pp. 9-11, 2007.

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

VARGAS, Vagner de Sousa. **A Voz e o Corpo do Ator: Uma Proposta Metodológica**. Repertório. Salvador: nº 25, p.109-121, 2015. https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/download/15401/10550/0

VIDYA, M.. **A humildade intelectual como virtude no ensino investigativo: possibilidades a partir de uma abordagem investigativa nos anos iniciais**. Revista Vidya, 15(2), 45-58, 2019. https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/VIDYA/article/view/3808

WITHERS-WILSON, Nan. **Vocal Direction for the Theatre: from Script Analysis to Opening Night**. New York: Drama Book Publishers, 1993.

Artigo recebido em 19/05/2025 e aprovado em 31/05/2025.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i01.58259

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

[i] João Henriques - João Henriques tem desenvolvido o seu trabalho artístico nas áreas da direção vocal – para as artes cénicas, performativas e televisão – e da encenação de ópera. Foi professor de voz residente, assistente de direção artística e de encenação no Teatro Nacional São João (Porto, Portugal), entre os anos de 2003 a 2016, tendo colaborado em mais de cinquenta criações originais da casa. É Professor Adjunto Convidado na Escola Superior de Teatro e Cinema (Amadora, Portugal). Tem o mestrado em Ensino do Canto, pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, a licenciatura em Ciência Política-Relações Internacionais, pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, a pós-graduação em Teatro Musical, pela Royal Academy of Music (Londres), a pós-graduação em Ópera e Estudos Músico-Teatrais, pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, e o curso superior de canto, pela Escola Superior de Música de Lisboa. Em 2019, obteve o Título de Especialista em Teatro/Voz, na área da Direção Vocal, pelo Instituto Politécnico de Lisboa. É doutorando em Estudos de Teatro, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma investigação sobre o lugar da direção vocal na criação cénica.. passosdevoz@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8468026993395837
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2825-1114

[ii] José Eduardo Silva - José Eduardo Silva é um artista performático, ator, diretor, pesquisador e professor assistente em teatro. Graduado em Estudos Teatrais pela Escola Superior de Música e Artes Performativas do Instituto Politécnico do Porto (ESMAE – IPP) e possui um doutoramento em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (FPCEUP). Complementarmente, concluiu o Curso Profissional de Teatro da escola profissional de teatro e dança Balleteatro E.P. (Porto, Portugal); o Curso de Especialização Artística em Teatro de Rua da escola profissional Contemporary Academy of Performance (ACE) (Porto, Portugal); e, a XII edição do Curso Internacional de Teatro École de Maîtres (Udine e Roma, Itália). Co-fundador e co-diretor artístico da companhia de teatro independente Teatro do Frio desde 2005, grande parte do seu trabalho artístico tem sido realizado em colaboração com vários autores, artistas e instituições em países como Portugal, Espanha, Itália, França, Brasil e Japão. As primeiras experiências relacionadas ao envolvimento nas artes performáticas (música) datam de 1990, mas foi apenas em 1994 que ele se envolveu em práticas teatrais baseadas no físico, que logo levaram à prática da dança contemporânea. Em 1998, tornou-se bailarino residente na Companhia de Dança Contemporânea Balleteatro (Porto, Portugal); e em 1999 começou a colaborar com o Teatro Nacional de São João (TNSJ). Em 2001, tornou-se ator residente da Companhia de Teatro de Rua do Porto 2001ECC. Em 2005, trabalhou por meio ano no Teatro Stabile Torino (ITA) sob a direção do maestro de teatro Giancarlo Cobelli (montagem e turnê na Itália com "Woyzeck" de Georg Büchner) e, no final daquele ano, juntou-se à companhia de teatro residente do Teatro Nacional de São João (TNSJ) até sua extinção em 2011. De meados de 2011 até o início de 2013, trabalhou como ator residente da companhia de teatro Teatro Oficina, no contexto do Guimarães 2012 ECC. Além disso, trabalhou com diretores de teatro como Ana Luísa Guimarães, António Durães, Isabel Barros, João Paulo Seara-Cardoso, Jorge Mota, José Carretas, Lautaro Vilo, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Nuno M. Cardoso, Ricardo Pais, Sanja Mitrovic e Trevor Stuart; bem como diretores de cinema como Frederico Serra e Tiago Guedes, Saguenail, José Pedro Sousa e Raquel Freire. Como diretor, podemos destacar, por exemplo, suas mais recentes obras teatrais e performativas autorais "Eis o Homem - a partir de Ecce Homo de Nietzsche" (Casa das Artes de Famalicão/TNSJ, 2013/2015); "(De)Individuation: (Dis)Concert for Bernard Stiegler" (TeCA, 2016); e "O Outro de Nós" (CCVF, 2018). Entre 2015 e 2019, ele conduziu um projeto de pesquisa pós-doutoral, com uma bolsa concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), intersecando áreas de artes performativas, teatro, desenvolvimento psicológico, educação e intervenção comunitária. zeduardosilva@gmail.com .
CV: https://cehum.elach.uminho.pt/researchers/14
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9972-0814

[iii] This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Corpo que Pesa, Voz que Falha, Alma que Grita: a construção vocal, corporal e de linguagem em *A Baleia*

Jane Celeste Guberfain [i]
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil
Jacyan Castilho [ii]
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil
Gabriela Freire [iii]
Universidade Estácio de Sá- UNESA, Rio de Janeiro/RJ, Brasil
Priscilla Gil [iv]
Instituto Estadual de Diabetes e Endocrinologia- Associação para Ensino e Pesquisa (ASSEP-IEDE), Rio de Janeiro/RJ, Brasil [v]

Resumo - Corpo que Pesa, Voz que Falha, Alma que Grita: a construção vocal, corporal e de linguagem em *A Baleia*
Este artigo relata o processo colaborativo desenvolvido por parte da equipe da peça *A Baleia*, estreada em junho de 2025 no Rio de Janeiro e direção de Luís Artur Nunes, com foco na construção cênica de Charlie, personagem interpretado por José de Abreu. A partir de uma abordagem interdisciplinar, o trabalho integrou conhecimentos da medicina, fonoaudiologia, preparação corporal e psicologia, a fim de sustentar uma atuação ética e livre de estigmas em torno da obesidade. São descritas as principais estratégias de preparação vocal, corporal e interpretativa adotadas ao longo dos ensaios, bem como os estudos da equipe em relação à pessoa com obesidade e os desafios enfrentados para representar, em cena, as dimensões físicas e subjetivas do personagem. O artigo propõe uma reflexão sobre as possibilidades de escuta e afinação entre arte e cuidado, revelando como o estudo do corpo e da voz em contextos complexos pode ampliar as práticas de atores e diretores.
Palavras-chave: Voz. Expressividade. Treinamento corporal vocal de personagem. Obesidade. Inclusão social.

Abstract - A Heavy Body, a Failing Voice, a Screaming Soul: the vocal, physical, and language construction in *The Whale*
This article accounts on the collaborative process developed by the team of the play *The Whale* (*A Baleia*), which premiered in June 2025 in Rio de Janeiro and was directed by Luís Artur Nunes. It focused on Charlie's stage design, a character played by the Brazilian actor José de Abreu. Using an interdisciplinary approach, the play integrated knowledge from medicine, speech therapy, body preparation and psychology in order to support an ethical performance, free from the stigma that surrounds obesity. The main strategies for vocal, body, and performance preparation adopted during rehearsals are described, as well as the team's studies in relation to people with obesity and the challenges faced in representing the physical and subjective dimensions of the character on stage. The article proposes a reflection on the possibilities of listening and refinement between art and care, revealing how the study of the body and voice in complex contexts can expand the practices of actors and directors.
Keywords: Voice. Expressivity. Character vocal-body training. Obesity. Social inclusion.

Resumen - Cuerpo que Pesa, Voz que Falla, Alma que Grita: la construcción vocal, corporal y del lenguaje en *La Ballena*
Este artículo relata el proceso colaborativo desarrollado por parte del equipo de la obra *La Ballena*, estrenada en junio de 2025 en Río de Janeiro y dirigida por Luís Artur Nunes, con foco en la construcción escénica de Charlie, personaje interpretado por José de Abreu. A partir de un enfoque interdisciplinario, el trabajo integró conocimientos de medicina, fonoaudiología, preparación corporal y psicología, con el fin de sustentar una actuación ética y libre de estigmas en torno a la obesidad. Se describen las principales estrategias de preparación vocal, corporal e interpretativa adoptadas a lo largo de los ensayos, así como los estudios del equipo en relación con la persona con obesidad y los desafíos enfrentados para representar, en escena, las dimensiones físicas y subjetivas del personaje. El artículo propone una reflexión sobre las posibilidades de escucha y afinación entre arte y cuidado, revelando cómo el estudio del cuerpo y la voz en contextos complejos puede ampliar las prácticas de actores y directores.
Palabras clave: Voz. Expresividad. Entrenamiento corporal vocal de personaje. Obesidad. Inclusión social.

Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar o trabalho desenvolvido por quatro profissionais da equipe na montagem da peça "A Baleia", de Samuel Hunter, ao longo de três meses de ensaios e pesquisas. Está inserido na temática "Sonoridades da cena, acessibilidade e inclusão".

A narrativa, centrada em Charlie (interpretado pelo ator José de Abreu), um professor recluso com obesidade grave, com insuficiência cardíaca grave e em intenso sofrimento psíquico, exigiu um mergulho nas dimensões humanas, físicas, sociais e clínicas do personagem. Sua condição física impacta não apenas sua saúde, mas também sua voz e a forma como se relaciona com os outros. A voz de Charlie reflete sua luta interna e suas emoções, muitas vezes transmitindo vulnerabilidade, insegurança, ansiedade, tristeza e esgotamento psíquico. Esse aspecto é constatado pela intensa dor da perda de Alan, seu ex-namorado e também pelo afastamento da sua filha Ellie, após a separação conjugal, quando a menina tinha apenas quatro anos de idade. A forma como ele se comunica é um reflexo de suas experiências e desafios, mostrando como a obesidade pode afetar não apenas a saúde física, mas também a expressão pessoal e as interações sociais.

Diante da complexidade do texto, optou-se por um processo de pesquisa interdisciplinar, com o objetivo de construir uma obra livre de estigmas e sensível à subjetividade dos personagens.

A investigação partiu de quatro frentes: aspectos clínicos da obesidade, impactos sobre a fala e respiração, preparação corporal e análise psicológica do protagonista. Esses pilares sustentam uma construção cênica cuidadosa, ética, afetiva, empática e comprometida com a escuta profunda da história que se apresenta em cena.

Jane Celeste Guberfain, fonoaudióloga, realizou o trabalho de preparação vocal do elenco, porém focando no personagem principal Charlie, pelas dificuldades apresentadas por uma pessoa com obesidade.

Priscilla Gil, médica, endocrinologista, especialista em obesidade e transtornos alimentares, foi responsável pela preparação da equipe quanto à linguagem utilizada na divulgação do espetáculo, para que houvesse um vocabulário livre de preconceito e estigma de peso, centrado na pessoa, alinhado com as diretrizes nacionais e mundiais de *guidelines* de obesidade. Foi também realizado a educação da equipe quanto ao funcionamento

fisiopatológico além de biopsicossocial de pessoas com elevados índices de massa corporal (IMC).

Jacyan Castilho, atriz e diretora teatral atuou como preparadora corporal, com a finalidade de propiciar resistência e apoio muscular ao ator que interpretaria o personagem com obesidade, além de conduzir o elenco em trabalhos de conscientização corporal.

Gabriela Freire, atriz e psicóloga, apresenta uma análise psicológica que mergulha nas possíveis marcas subjetivas e transtornos psíquicos que podem atravessar a experiência de uma pessoa que vive com obesidade e também relata o trabalho de construção de cena do elenco.

1) A pessoa com obesidade: aspectos clínicos da obesidade e linguagem - vencendo o estigma de peso.

No primeiro encontro, realizou-se uma dinâmica prática para explorar as percepções da equipe sobre o sofrimento de pessoas com obesidade grave. Em roda, com perguntas abertas, cada integrante expressou suas impressões sobre o personagem Charlie e pessoas com mais de 200 kg. A equipe teatral demonstrou empatia e solidariedade, com pouco estigma evidente, mas foi notável um sentimento intenso de pena e compaixão, o que diferencia esse grupo de outros, incluindo profissionais de saúde, no qual expressões como "falta de força de vontade" ou "preguiçoso" costumam surgir. Esse tipo de preconceito contínuo contribui para o estigma de peso internalizado, levando a pessoa gorda a acreditar nessas distorções como crenças disfuncionais reais, o que frequentemente dificulta a busca por tratamento. Linguagem estigmatizante rotula, afeta a saúde mental e física e inibe o cuidado. Em contrapartida, uma comunicação empática e livre de julgamentos favorece o engajamento e o autocuidado.

A obesidade foi trabalhada como doença crônica, reconhecida por mais de 70 sociedades médicas, que exige acolhimento, diagnóstico adequado e tratamento contínuo. Por ser de alta complexidade, necessita de respeito e compreensão social. A linguagem centrada na pessoa (*"people first"*) é hoje recomendada por entidades como *Obesity Society*, *European Association for Study of Obesity (EASO)*, *World Obesity Federation (WOF)*, *ABESO*, *International Diabetes Federation (IDF)*, *a World Obesity Federation (WOF)*, *a American Diabetes Association (ADA)*, *a Diabetes*

Australia, e a Diabetes UK) que a endossam. Nesse modelo, evita-se termos como "obeso" ou "diabético", priorizando expressões como "pessoa com obesidade", valorizando o indivíduo e promovendo um cuidado mais humanizado. A maneira como a peça e sua divulgação retratam a condição de Charlie é crucial para evitar estereótipos e despertar a empatia do público. Isso pode abrir caminhos para o acolhimento de quem vive com obesidade grave e distúrbios psiquiátricos, como o transtorno de compulsão alimentar (TCA). É importante ressaltar que toda a instrução da psicopatologia e da linguagem da equipe não afetou a liberdade de expressão dramatúrgica da peça, que foi realizada na íntegra da escrita do autor. Essa instrução foi focada para o aprimoramento pessoal da equipe de palco para comunicação sobre a divulgação da peça, além de preparo para entrevistas e posicionamento em mídias e redes sociais, objetivando evocar na sociedade uma discussão do tema e o aprimoramento de conceitos como o de estigma de peso e respeito à pessoa com obesidade.

Entre os pacientes com obesidade grave (IMC maior do que 40, muitas vezes em fila de cirurgia bariátrica), a prevalência de transtorno de compulsão alimentar (TCA) alcança 50% ou mais dos casos. O episódio de compulsão alimentar típico ocorre em algumas cenas da peça, em que Charlie tem um comer acelerado, com uma grande quantidade de alimento, mesmo sem estar com fome, após um afeto emocional negativo, gerando uma sensação de culpa ou amargor, com arrependimento posterior. Os pacientes, que além da obesidade, tem um transtorno alimentar como o TCA, apresentam maior adoecimento psíquico, e essa psicopatologia é expressa no palco, havendo associação com outras comorbidades psiquiátricas, como depressão, transtorno de estresse pós-traumático, transtorno de ansiedade e comorbidades clínicas potencializadas.

Uma etapa importante de preparação da equipe teatral foi quanto à composição clínica e comportamental de um personagem com obesidade grave, como Charlie. É exigida uma abordagem minuciosa e empática que contemple não apenas as manifestações físicas de sua condição, mas também os impactos psíquicos e sociais implicados no processo de adoecimento crônico. A obesidade grave com peso corporal superior a 200 kg, contribui diretamente para o desenvolvimento de insuficiência cardíaca com fração de ejeção preservada (ICFEp), quadro em que o coração mantém a capacidade de ejeção, mas perde a capacidade de relaxar e preencher adequadamente suas câmaras. Os sintomas, muitas vezes inespecíficos, intensificam-se de forma progressiva, o que é perceptível nos últimos dias de vida do personagem. Fisicamente, Charlie apresenta movimentos lentos, restritos e

cuidadosos. A locomoção é dependente de um andador, e levantar-se do sofá torna-se uma tarefa árdua, que exige o uso intenso dos braços e pausas para recuperar o fôlego. Ele se desloca com grande dificuldade mesmo por curtas distâncias, apresentando cansaço extremo, sudorese abundante e chiado respiratório audível, especialmente em situações de estresse físico ou emocional. A dispneia ao esforço é constante, e a ortopneia o impede de permanecer em posição deitado, obrigando-o a repousar em postura semi-reclinada. Essa restrição postural também se expressa pela presença de múltiplas almofadas no sofá, com as quais busca minimizar a sensação de sufocamento. Além da insuficiência respiratória, o personagem vivencia episódios recorrentes de dor torácica típica, sugestiva de angina *pectoris*. As crises são desencadeadas por esforços mínimos - como caminhar, se alimentar, se masturbar ou até mesmo se emocionar - e se manifestam com dor intensa no lado esquerdo do peito, acompanhada de expressão facial de sofrimento, gemidos, suor frio e palpitações. Nesses momentos, sua respiração se acelera ainda mais, e o medo da morte torna-se evidente em sua linguagem corporal e verbal.

Do ponto de vista psíquico, Charlie expressa uma constante sensação de culpa, traduzida por pedidos de desculpas frequentes e uma fala permeada por autodepreciação, proveniente de estigma internalizado de peso. Há uma alternância entre apatia e ansiedade: ora apresenta desânimo frente à própria condição, ora demonstra pânico diante da possibilidade iminente de morte. Seu discurso reflete a negação da gravidade de sua situação clínica, com frases como “estou bem” ou “só preciso descansar”, frequentemente contrapostas à recusa de procurar atendimento médico. A ausência de um plano de saúde, somada a experiências traumáticas pregressas, fortalece sua resistência à hospitalização, mesmo diante de crises agudas, além de seu pensamento de precisar “fazer algo certo na vida”, o que seria deixar para sua filha, Ellie, alguma ajuda financeira, mesmo que em detrimento de sua saúde. A deterioração progressiva da saúde de Charlie também afeta sua capacidade vocal e cognitiva. A voz torna-se fraca, entrecortada, marcada por pausas e cansaço ao falar, na maioria das vezes. O vínculo afetivo com os poucos personagens ao seu redor, como a cuidadora Liz, reforça a dimensão relacional do adoecer: mesmo em sofrimento extremo, Charlie busca proximidade e conexão, revelando sua vulnerabilidade de forma tocante. Nas últimas semanas de vida, observa-se um agravamento de todos esses sinais. O edema (inchaço) em membros inferiores, os engasgos frequentes ao se alimentar, a limitação funcional extrema e a dependência total de cuidados indicam o avanço da insuficiência

cardíaca e a iminência de um desfecho fatal. A morte do personagem, por provável infarto agudo do miocárdio, representa não apenas o colapso fisiológico de um organismo em exaustão, mas também o clímax de uma trajetória marcada pelo sofrimento físico, pela solidão emocional e por um sistema de saúde estadunidense que falha em amparar adequadamente pacientes em situação de vulnerabilidade. O Sistema Único de Saúde (SUS) no Brasil é pautado no acesso universal a todos os brasileiros, o que permite que pessoas com obesidade tenham acesso às linhas de cuidado existentes. A arte pode ter uma função educativa populacional, com peças teatrais e filmes retratando graves problemas relacionados à obesidade, mas enorme atenção precisa ser dada à toda comunicação - da peça às entrevistas - que deve ser livre de preconceitos, sem espetacularização do corpo gordo, e centrada na conscientização e sensibilização para o tema. O estigma de peso afasta o cuidado; já a empatia e a linguagem humanizada promovem inclusão e resultados melhores no tratamento de pessoas com corpos grandes.

Figura 1: Priscilla Gil mergulha em diálogo com a plateia e Gabriela Freire, no mesmo sopro, abre a reflexão para novas camadas. Teatro Adolpho Bloch, Rio de Janeiro. Foto: André Arruda.

2) Preparação vocal de ator para personagem com obesidade: desafios e técnicas de expressividade

A relação entre a obesidade e a voz de uma pessoa é bastante interessante e complexa, podendo afetar a fala de várias maneiras, e isso pode incluir alterações na qualidade vocal, na ressonância e até na capacidade de projeção.

Algumas características e sintomas a serem observados incluem:

1. Alterações na qualidade vocal: de acordo com pesquisas, devido à irregularidade e baixa qualidade da alimentação, esses pacientes apresentam refluxo gastroesofágico, propiciando hiperemia e edema de pregas vocais, ocasionando uma voz mais grave, mais rouca e instável. Koufman (1991) apontou que a doença do refluxo gastroesofágico (DRGE) é uma das causas mais relevantes para o desenvolvimento de disfonia. Alguns sintomas incluem hiperemia, edemas laríngeos difusos ou específicos nas pregas vocais ou pregas vestibulares, dentre outros (Koufman et al, 2000). Isso também pode ser resultado do acúmulo de gordura na região do pescoço e da garganta, afetando a laringe e o movimento das pregas vocais.

2. Dificuldade na projeção: o excesso de peso pode impactar a respiração, o que, por sua vez, dificulta a projeção da voz. Isso pode levar a uma fala mais suave ou menos audível.

A respiração de uma pessoa com obesidade pode ser mais difícil e menos eficiente do que a de uma pessoa eutrófica (com peso saudável). Isso ocorre porque o excesso de peso pode exercer pressão sobre o diafragma e os pulmões, dificultando a expansão completa dos pulmões durante a respiração. Por esse motivo o ritmo respiratório pode estar alterado, resultando em uma respiração curta e rápida.

3. Problemas de saúde relacionados: A obesidade está frequentemente associada a problemas de saúde como apneia do sono, que pode causar sonolência e fadiga, afetando a clareza e a energia da voz, conforme descrito no item anterior deste trabalho.

4. Aspectos emocionais: A obesidade pode estar ligada a questões emocionais e de autoestima, que também vem a influenciar a forma como uma pessoa se comunica, expressão corporal e como e se expressar vocalmente.

2.1) Sintomas relatados no texto do personagem Charlie:

Respiração curta e rápida, com esforço; dores no peito; pressão arterial alta, falta de ar; engasgos; chiados no peito; dificuldades de locomoção; necessidade de ajuda para muitos

movimentos; hipóxia (no dia da morte), como constatado no texto teatral de Samuel Hunter (2012). Quase no final da peça (penúltimo dia antes de sua morte) é descrito:

> Pressão arterial: 230/130 mmHg (Hunter, 2012, p. 58). Relato da enfermeira: insuficiência cardíaca grave.
> [...] Charlie está dormindo em sua cadeira de rodas. Sua respiração ofegante piorou muito, e a respiração curta começa a afetar sua fala; ele frequentemente tem que fazer uma pausa no meio da frase para respirar (Hunter, 2012, p.71)

Já no dia da sua morte pela manhã:

> Charlie, em seu computador, falando em um microfone. Uma pequena*webcam* repousa ao lado de seu *laptop*, não conectada. Charlie está visivelmente mais fraco e tem dificuldade em coordenar o raciocínio (Hunter, 2012, p. 79)
> [...] Após um momento, sua respiração vai ficando mais curta. Ele afasta a mesinha do computador. Está sentindo uma forte dor no peito. (Hunter, 2012, p.80)

2.2) Objetivos gerais da orientação fonoaudiológica:

- Promover conhecimentos sobre o aparelho fonador e saúde vocal para que os atores e atrizes usassem seu instrumento de trabalho de forma adequada;
- Demonstrar, com exemplos práticos, roteiros de aquecimento e desaquecimento vocal para que os profissionais tivessem mais resistência e flexibilidade na voz e, consequentemente, mais conforto na interpretação das personagens;
- Propiciar ferramentas de nuances vocais para propiciar uma melhor comunicação e criatividade;
- Instrumentalizar o profissional para o exercício consciente da voz com o uso do microfone, com qualidade técnica e expressiva.

2.3) Procedimentos fonoaudiológicos adotados:

1. Avaliação vocal: foi realizada uma análise perceptiva auditiva detalhada da voz do ator, identificando características vocais que poderiam ajudar na composição vocal do personagem com obesidade, como a qualidade, a intensidade e a ressonância

2. Treinamento respiratório: foram ensinadas técnicas de respiração costal diafragmática para melhorar a capacidade pulmonar e a eficiência respiratória dos atores e atrizes, ajudando-os a controlar o ritmo respiração, a coordenação fono-respiratória na atuação principalmente do personagem principal, uma vez que ele apresenta uma respiração ineficaz: curta, rápida, ruidosa, com uma capacidade diminuída. É através do ar expirado que produzimos a voz. Por isso é importante conhecer os mecanismos respiratórios para que possamos otimizar a nossa voz, com o máximo de rendimento e o mínimo de esforço.
3. Ajuste da articulação: trabalhamos a articulação de movimentos faciais e orofaciais para uma maior clareza da fala do ator, já que problemas respiratórios, tosses, engasgos e falhas na voz do personagem poderiam afetar a dicção e a projeção vocal, apesar do uso do microfone.
4. Desenvolvimento do personagem: auxiliamos o ator a incorporar as características vocais e respiratórias do personagem, ajudando-o a entender como a obesidade pode impactar a comunicação e a presença de palco, buscando uma qualidade técnica, sem prejuízos ao aparelho fonador e, ao mesmo tempo, expressiva.
5. Estratégias de sustentação vocal: treinamos as técnicas para sustentar a voz durante os longos períodos de fala (são quase duas horas de peça), evitando fadiga vocal e promovendo uma performance mais saudável e confortável do ator.
6. Consciência corporal-vocal: promovemos a consciência corporal e a postura, que são fundamentais para uma boa respiração e projeção vocal, além de ajudar na interpretação do personagem. Esse trabalho foi realizado junto com a preparadora corporal. Esses objetivos visam não apenas preparar o ator para o papel, mas também garantir que ele mantivesse a saúde vocal e respiratória durante o processo de atuação.

2.4) Recomendações:

Devido ao uso da prótese corporal, o ator transpirava intensamente, perdendo muito líquido. Por esse motivo, foram recomendadas duas formas de hidratação: direta e indireta. A direta é realizada com soro fisiológico, inserindo diretamente nas narinas, aspirando em gaze embebida ou via nebulizador. E a hidratação indireta é realizada através da ingestão de água e

outros líquidos, como água de coco, sucos de frutas ou ainda bebidas eletrolíticas (formuladas para repor sais minerais e carboidratos após transpiração intensa ou desidratação).

Foi também orientado o controle do consumo de bebidas alcoólicas, já que elas têm efeito desidratante, contribuindo para a perda da qualidade vocal.

2.5) Exemplos de exercícios de alongamento e coordenação da ação corporal/vocal com a respiração, percebendo a relação entre contração muscular e intensidade, realizados com o elenco:

1. Espreguiçamento, buscando observar quais partes do corpo precisariam ser mobilizadas no momento;
2. Alongamento e mobilização da região de ombros e pescoço;
3. Realização de micro movimentos de cabeça para frente, para trás, lados e giros;
4. Expansão do corpo - caminhar - e depois expansão da face. Percepção dos espaços dentro do corpo e dentro do trato vocal. Emissão da vogal /ô/, sentindo a profundidade e o espaço interno do trato vocal;
5. Afinamento do corpo - e depois a face - emitindo a vogal /i/;
6. Expandir o corpo como no item 4 e, logo em seguida, o afinamento, como no item 5, com a observação do corpo na sua tridimensionalidade: frente, costas, lados e a espacialização da voz;
7. Alargamento do corpo para os lados e para cima - no sentido vertical depois com a face - colocando a língua para fora, com boca e olhos abertos, percebendo seu espaço pessoal, parcial e global;
8. Bocejo, com prolongamento da vogal /a/; primeiramente no mesmo tom e depois em glissando descendente, percebendo a língua relaxada.
9. Inspiração e expiração, percebendo com as mãos a região das costelas flutuantes e do abdômen. Etapas: soltar o ar, comprimindo o abdômen e a região lateral na altura da cintura, depois inspirar, abrindo as costelas, pausa de 3 tempos - soltar o [s] em 6 tempos; idem soltando em 9 tempos, 12 tempos e 15 tempos (se possível).
10. Emissão de /s/ fraco e longo, buscando coordenar a manutenção da abertura das costelas e a contração do abdômen, se locomovendo em ritmos variados;

11. Emissão de /x/ forte movimentando a cabeça para os lados. Idem se locomovendo em ritmos variados;
12. Alternar /s/ fraco e /x/ forte, percebendo a relação da força muscular com a sonorização. Idem se locomovendo em ritmos variados;
13. Percepção dos movimentos da inspiração e expiração, utilizando a respiração costal diafragmática, estando de costas para a parede;
14. Transformação do som fricativo surdo para o sonoro com diferentes especializações - mais distante e mais perto (/f/ › /v/; /x/ › /j/; /s/ › /z/), desenhando o som no espaço;
15. Giro de língua em três posições: sobre os lábios, sobre os dentes (face vestibular) e dentro da boca (face palatina dos dentes);
16. Abertura e fechamento da boca lentamente, sentindo a língua relaxada com movimentos suaves da mandíbula;
17. Estalo de língua - 5 vezes; na forma do /a/ e do /o/;
18. Língua para frente e para trás - 5 vezes;
19. Língua parada no céu da boca, como se fosse estalar - abrir e fechar boca - 5 vezes; primeiro a ponta e depois a língua toda;
20. Movimentos da língua em forma de cruz sobre os lábios - 5 vezes;
21. Língua nas bochechas - 5 vezes para cada lado;
22. Beijos com os lábios quase ocluídos - 5 vezes;
23. Emissão dos seguintes segmentos sonoros: muá, mué, muê, mui, muó, muô, muu, com uma articulação clara prestando atenção à musculatura do pescoço - 3 vezes; depois com os fonemas: /r/, /l/, procurando o "Abraço sonoro", ou seja, o envolvimento da voz no espaço cênico (Beuttemüller, 2003);
24. Beijo de estalo (lábios para dentro) - 5 vezes;
25. Junção e estiramento dos lábios (bico e sorriso) - 5 vezes;
26. Bochechos com água (movimentar para os lados) - 3 vezes;
27. Gargarejo sonorizado com água;
28. Bocejo e depois a emissão da vogal /a/ longa, com pouco volume, sentindo o espaço interno do trato vocal;
29. Vibração de língua suave com bico - 10 segundos - tom confortável, em uma respiração.

30. O mesmo, em glissando ascendente e descendente - respirando quando precisar, procurando sustentar a respiração com o apoio adequado - 30 segundos no total.
31. Boca chiusa, mastigando com a boca fechada - 30 segundos no total em um tom confortável.
32. Finger Kazoo - dedo indicador pressionando os lábios com as bochechas ligeiramente infladas - 30 segundos no total, em glissando.
33. Vibração de lábios suave em glissando ascendente e descendente - 30 segundos no total.
34. Com tubos de ressonância - Emissão de um som confortável, suavemente, com o tubo dentro de uma garrafa de água, durante um minuto. Depois emitir sons ascendentes e descendentes, durante dois minutos, procurando aumentar a extensão vocal, respirando quando necessário.

Figura 2: Jane Celeste, Eduardo Sperone, Alice Borges, Gabriela Freire e Luisa Thiré. Aquecimento vocal. Foto: Jane Celeste Guberfain.

35. Vibração ao mesmo tempo de lábios e de língua - suave em glissando ascendente e descendente - 30 segundos no total. Observação: começar com menos tempo e ir aumentando aos poucos até o tempo limite indicado.
36. Desaquecimento vocal - com a emissão de bocejos, massagens laríngeas e sons descendentes.

A forma como Charlie se comunica é um reflexo de suas experiências e desafios, mostrando como a obesidade pode afetar não apenas a saúde física, mas também a expressão pessoal e as interações sociais.

Assim, tanto na vida real quanto na ficção, a relação entre obesidade e voz é um tema que merece atenção, pois pode revelar muito sobre a experiência humana e os desafios enfrentados por aqueles que lidam com essa condição.

Figura 3: José de Abreu, Jane Celeste e Eduardo Sperone. Ensaio. Foto: Jane Celeste Guberfain.

3) Preparação corporal

A preparação corporal dedicou-se a três objetivos distintos: para todo o elenco, buscou-se um trabalho de conscientização do movimento (Teixeira, 1988), fruto de uma abordagem somática, isto é advinda do campo da Educação Somática; este tipo de abordagem privilegia a escuta interna e a consciência do movimento, com foco no processo de

investigação do próprio corpo, em um trabalho minucioso e dilatado no tempo de percepção dos micromovimentos. Na montagem em questão, o foco foi pelo reconhecimento da musculatura tônica, através de uma atividade concentrada e minimalista sobre articulações, apoios, peso dos ossos e fluência de relacionamento com o espaço interno dos corpos. Trata-se aqui de um trabalho essencial, quer dizer, que se encontra na base e essência de toda pesquisa de movimento.

Houve ainda atenção dirigida especialmente ao personagem Charlie, que por conta da obesidade demandava uma pesquisa gestual e postural específica. Uma exaustiva pesquisa bibliográfica em fontes nacionais e internacionais não localizou relatos de trabalhos específicos com artistas com obesidade, nem com personagens com obesidade, no sentido de metodologias de processo criativo. Os (poucos) trabalhos encontrados buscam dar conta da necessária inserção e visibilidade dos corpos com obesidade na cena artística, superando expectativas de normatividade que privilegiam corpos delgados e atléticos também na cena, como em tantos outros aspectos da sociedade.

A opção foi, portanto, recorrer ao escopo das técnicas de preparação corporal já conhecidas no sentido de permitir uma pesquisa gestual verossímil com um estado de saúde praticamente terminal em que se encontra o personagem: seguindo alguns dos parâmetros abordados por Tourinho e Souza (2016), foram eleitos como pontos de reflexão: relação entre postura e gesto; conexões ósseas; uso de apoios e transferências; relacionamento com artefatos. No caso específico em tela, tais pontos se traduziram em pesquisa do peso das partes segmentadas do corpo e reconhecimento do peso de cada uma; adequação da coluna à postura sentada, característica da hipotonia resultante de longos períodos nesta posição; atenção ao tempo dos movimentos; limitação dos giros articulares, como rotação da cabeça e pescoço (o que resulta em uma forma específica de trocar olhares com outras personagens em cena).

O terceiro objetivo foi garantir ao ator conforto e segurança a longo prazo para arcar com o peso da prótese de espuma que lhe conferiria o aspecto da obesidade. Em se tratando de um espetáculo de longa duração (previsto para cerca de 100 minutos), era preciso tonificar o que chamamos de *core*, o centro do corpo, através da ativação de musculatura tanto profunda quanto superficial, para impedir futuras lesões musculares na área da coluna lombar, protegendo ao mesmo tempo a área da cintura escapular, onde o ator relatava uma lesão ainda reincidente de décadas anteriores. Neste sentido optou-se por movimentos de

báscula de bacia, alongamentos do tipo “perdigueiro” com sustentação do centro, exercícios abdominais com flexão de quadril, evitando-se sobrecarga na altura da coluna dorsal.

Com esta condução, esperamos ter atingido um resultado que suscitasse verossimilhança para o personagem, conforto e segurança para o ator, consciência do movimento e relação espacial para todo o elenco.

Figura 4: Eduardo Speroni, José de Abreu, Jacyan Castilho. Ensaio. Foto: Jane Celeste Guberfain.

4) Um corpo em luto: uma leitura psicanalítica da dor de Charlie.

De que forma podemos compreender os sintomas vividos por Charlie a partir de uma perspectiva psicanalítica, em que o corpo ultrapassa o somático e passa a ser um texto coerente com a história do sujeito? (Lazzarini, E. R., & Viana, T. C. 2006).

Em "A Baleia", o corpo de Charlie se transforma em expressão direta da perda, do recalque e da impossibilidade de simbolizar o luto (Freud, 2012). O que se apresenta como excesso alimentar pode ser entendido como uma tentativa inconsciente de manter vivo o vínculo com Alan, seu parceiro que faleceu após um período de depressão durante o qual parou de se alimentar.

Na perspectiva freudiana, o processo de luto implica reconhecer conscientemente a perda de um objeto amado e, com o tempo, desinvestir a libido que estava dirigida a ele. Em "A Baleia", Charlie parece não realizar esse trabalho psíquico. A perda de Alan permanece não simbolizada, e sua dor é deslocada para o corpo, por meio de uma compulsão alimentar que ultrapassa a simples satisfação oral. É como se ele se alimentasse pelos dois. Ele come, porque Alan havia parado de comer. Dinâmica essa que parece ter se instaurado ainda durante a vida de Alan, como uma tentativa de sustentar o outro pela via do próprio corpo. Após a morte, a repetição desse gesto se torna símbolo da permanência psíquica de Alan: uma forma de mantê-lo vivo, incorporado, não como lembrança elaborada, mas como presença crua. É uma tentativa de manter vivo, em si, o objeto perdido (Freud, 2011).

Freud afirma que, na melancolia, o enfermo sabe a quem perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém (Freud, 2011). Charlie parece capturado nesse ponto cego: não nega conscientemente a perda, mas tampouco consegue identificá-la internamente. Dessa forma, a libido que antes estava dirigida a Alan retorna ao eu, em um movimento de identificação inconsciente que empobrece o ego, sintoma que encontra expressão clara na forma como Charlie se percebe e se apresenta. Ele se descreve como alguém nojento, repulsivo, indigno de afeto. Revelando um rebaixamento da autoestima que ultrapassa o sofrimento comum do luto e se instala como culpa difusa e constante. Ele não apenas sente que o mundo perdeu o sentido, mas também ele mesmo se torna esvaziado, como se estivesse desaparecendo junto com o outro.

Sua compulsão pode ser lida, portanto, como uma recusa inconsciente à elaboração do luto, aprisionando Charlie num circuito fechado de gozo silencioso. Ao repetir esse ato,

Charlie não simboliza a perda, mas a suspende: como se, pela repetição, pudesse negar a ausência e conservar vivo, no corpo, aquilo que o mundo já sepultou.

Entretanto, esse mecanismo falha. Apesar de a compulsão ser uma tentativa de sustentar a própria existência após a perda de Alan, o que poderia funcionar como um gesto de sobrevivência torna-se também um instrumento de autodestruição. Charlie vive para preservar o vínculo com Alan, mas, nesse movimento, fixa-se no objeto perdido e interrompe o fluxo do desejo, entendido aqui como a capacidade de se abrir ao novo, aos vínculos e à vida simbólica. Tudo aquilo que poderia deslocar sua libido para outros investimentos é recusado.

Aqui, podemos vislumbrar a atuação da pulsão de morte, como descrita por Freud: uma força que tende à redução total das tensões, ao retorno a um estado inorgânico anterior à vida (Freud, 1996). No psiquismo, essa tendência se expressa como repetição estéril, isolamento, recusa ao tratamento entre outros. O sintoma encarna, assim, uma ambivalência radical: é ao mesmo tempo o que o mantém vivo e o que silenciosamente o conduz à morte.

Analisando o texto podemos encontrar várias pistas desses aspectos de Charlie. Como sua grande dificuldade de falar diretamente sobre a morte de Alan, quando o faz, recorre a silêncios, evasivas ou deslocamentos. Essa evitação discursiva indica a não simbolização da perda: Alan está ausente no real, mas ainda presente no corpo e no psiquismo de Charlie. Sua dor ainda não encontrou palavras, não gerou sentido.

Buscando outros aspectos da vida de Charlie, nos deparamos com Liz, irmã de Alan, enfermeira e cuidadora de Charlie, que também parece compartilhar da dinâmica da não elaboração do luto. Embora cuide de Charlie com zelo, sua presença não atua como vetor de mudança, mas como facilitadora da repetição. Ela, assim como Charlie, mantém a dinâmica do passado, como se ainda orbitasse ao redor do irmão: leva comida, administra cuidados, protege.

Apesar de seguir trabalhando e se alimentando, ou seja, de manter certa funcionalidade, Liz parece ter uma vida rigidamente organizada em torno do cuidado com Charlie, como se continuasse a habitar o mesmo lugar que ocupava quando Alan era vivo. Essa organização silenciosa do cotidiano denuncia não apenas sua angústia, mas uma tentativa inconsciente de preservar o vínculo com o irmão perdido, evitando a ruptura definitiva.

Em vez de romper o circuito repetitivo, Liz o sustenta. Como se, ao aliviar a dor de Charlie, também evitasse o confronto com a sua própria dor. Assim, ambos permanecem enlaçados por um luto suspenso, em que a dor é vivida, mas não dita, e a morte é

constantemente evitada por atos de cuidado que, paradoxalmente, colaboram para o adoecimento psíquico e físico.

5) Construindo a cena

Diante da complexidade psíquica de Charlie e de suas relações, a atuação exigia muito mais do que uma representação de um corpo gordo em sofrimento. Era necessário compreender, antes de tudo, que o corpo apresentado em cena é consequência e linguagem de uma história de dor, luto e amor. Não está ali para ser julgado ou compadecido, mas para ser escutado em sua dimensão subjetiva. Nosso objetivo, portanto, era fazer emergir essa escuta na atuação.

Para isso, iniciamos um processo de construção comprometido com a subjetividade dos personagens. Durante três semanas, guiados pelo diretor Luís Artur Nunes, dedicamos os ensaios exclusivamente ao trabalho de mesa: seis horas por dia lendo, relendo e decupando o texto. A cada encontro, discutimos minuciosamente os afetos em jogo, os mecanismos de defesa, os silêncios carregados de sentido e a complexidade das relações entre os personagens. Buscamos o texto não só a partir de suas palavras, mas também daquilo que não era dito, e como esses silêncios poderiam se manifestar em cena.

Esse mergulho nos levou a confrontar nossas próprias histórias e afetos. A cada discussão, descobrimos cada vez mais internamente esses personagens, medos, feridas, solidão. Essa abertura à escuta interna nos ajudou a escapar de representações estereotipadas, fazendo da memória emotiva um caminho para que pudéssemos acessar lugares específicos da cena e construir presenças verdadeiras (Stanislavski, 2012).

Só depois desse processo é que fomos para a cena. Optamos por improvisações e entrevistas com os personagens, como se fôssemos documentaristas ouvindo alguém real contar sua trajetória. Essas entrevistas feitas uns com os outros, como atores e personagens, ajudaram a dar espessura às vivências de cada um, mesmo para além do que está no texto. Descobrimos infâncias, medos, relações passadas. Personagens viravam sujeitos, com sua própria voz (Boal, 2002).

Essa escuta continuou sendo nosso guia: escuta do texto, escuta do outro ator, escuta do próprio corpo em cena. Ao entender que o sofrimento de Charlie não está apenas no que ele diz, mas em como evita dizer, como se cala, como se relaciona com os outros personagens,

conseguimos acessar camadas sutis do texto, onde o gesto importa tanto quanto a fala. Nosso objetivo não era ilustrar a dor, mas habitá-la com dignidade.

Considerações finais

A construção de "A Baleia" como espetáculo cênico revelou-se não apenas um exercício artístico, mas um profundo mergulho interdisciplinar no corpo, na dor e na humanidade de Charlie. Ao reunir saberes da medicina, da fonoaudiologia, da preparação corporal e da psicologia, buscamos ir além da representação estética de um personagem com obesidade grave: foi preciso escutá-lo, senti-lo, compreendê-lo e respeitá-lo em sua complexidade física, emocional e simbólica.

A medicina nos ofereceu o alicerce clínico necessário para compreender o adoecimento de Charlie como um processo multifatorial, que exige empatia, escuta e um vocabulário livre de estigmas. A fonoaudiologia contribuiu para que a voz do personagem emergisse com verossimilhança e sensibilidade, refletindo os impactos respiratórios e emocionais de sua condição. A preparação corporal possibilitou que o ator habitasse o corpo de Charlie de forma ética e respeitosa, encontrando uma gestualidade coerente com seus limites físicos e emocionais. Por fim, a psicologia, ancorada na escuta psicanalítica, revelou as camadas mais profundas do personagem: seu luto, sua culpa e seu silêncio, que precisavam ser acolhidos para além do texto.

Este trabalho reafirma o valor da arte como meio de sensibilização social, e do teatro como espaço potente para ressignificação de corpos e histórias frequentemente marginalizadas. A escolha de encenar um personagem como Charlie exige responsabilidade ética e compromisso com a dignidade humana. Que este relato sirva de inspiração para práticas cênicas mais inclusivas, cuidadosas e plurais, nas quais a escuta, o afeto, a ética e o conhecimento caminhem juntos ao respeito à pessoa com obesidade e questões de saúde mental. Porque, como nos ensinou Charlie, há vozes que gritam mesmo quando o corpo silencia.

Assim, tanto na vida real quanto na ficção, a relação entre obesidade e voz é um tema que merece atenção, pois pode revelar muito sobre a experiência humana e os desafios enfrentados por aqueles que lidam com essa condição.

Figura 5: Elenco e parte da equipe técnica da peça “A Baleia”: Luisa Thiré, Claudio Benevenga, Eduardo Sperone, Alice Borges, José de Abreu, Carlos Alberto Nunes, Alessandra Reis, Cristina Leite. Abaixo: Wesley Cardozo, Gabriela Freire, Luís Artur Nunes, Jane Celeste Guberfain e Priscilla Gil. Foto: Jane Celeste Guberfain.

Referências

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM 5** (5ª ed.). Trad Maria Inês C. Nascimento. Porto Alegre: Artmed, 2015.

BARONE, Mark; PEDROSA; Hermelinda; HELMAN, Bruno; RIPOLI, Pedro. **Linguagem Importa! (Language Matters)** - Atualização de Linguagem para Diabetes, Obesidade e Outras Condições Crônicas de Saúde. Fórum Intersetorial para combate às DCNTs do Brasil, 2022. Disponível em https://diabetes.org.br/wp-content/uploads/2022/01/Linguagem-Importa-2022.pdf. Acesso em 13/01/2023.

BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. **Higiene vocal: cuidando da voz.** 3. ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

BEHLAU, Mara. **O livro do especialista**. São Paulo: Revinter, 2005.

BEUTTENMÜLLER, Glorinha. **O que é ser Fonoaudióloga. Memórias profissionais de Glorinha Beuttemüller.** Em depoimento a Alexandre Barroso. São Paulo: Record, 2003.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CUNHA, Maria Gabriela Bernardo; PASSEROTTI, Gustavo Haruo; WEBER, Raimar; ZILBERSTEIN, Bruno. **Caracterização da voz do indivíduo portador de obesidade mórbida.** Arquivos Brasileiros de Cirurgia Digestiva, nº22, vol 2, p.76-81, junho 2009. Disponível em https://www.scielo.br/j/abcd/a/5pN9DJWSyvpDNyTgpJy5fHM/?lang=pt. Acesso em 21/08/2014.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia** (1917). In: Obras Completas, volume 12: Totem e Tabu, Luto e Melancolia e outros textos (1913-1917). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a Histeria** (1895). In: Obras Completas, volume 2: Estudos sobre a histeria (com Breuer). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. (1920). **Além do princípio do prazer**. In: FREUD, Sigmund. Obras Completas - Volume 14: Além do princípio do prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HUNTER, Samuel. **A Baleia.** Tradução de Luiz Artur Nunes (2025). Original The Whale, escrito em 2012.

KOUFMAN, Jaime. **The otolaryngologic manifestations of gastroesophageal reflux disease (GERD): A clinical investigation of 225 patients using ambulatory 24-hour pH monitoring and an experimental investigation of the role of acid and pepsin in the development of laryngeal injury. Laryngoscope.** 1991. 101(53):1-78. DOI: 10.1002/lary.1991.101.s53.1.Disponível em https://doi.org/10.1002/lary.1991.101.s53.1. Acesso em 03 de junho de 2025.

KOUFMAN, Jaime, AMIN Milan, PANETTI, Margarida. **Prevalence of reflux in 113 consecutive patients with laryngeal and voice disorders. Otolaryngol. Head Neck Surg**. 2000. 123(4):385-8. DOI: 10.1067/mhn.2000.109935. Disponível em https://doi.org/10.1067/mhn.2000.109935. Acesso em 03 de junho de 2025.

LAZZARINI, Eliana R.; VIANA, Terezinha C. **O corpo em psicanálise**. Revista Psicologia: Teoria e Pesquisa. Brasília: UnB, nº 22, vol 2, p. 211-218, 2006. Disponível em https://www.scielo.br/j/ptp/a/bVjD4hvChNCWssn8jbd5pSM. Acesso em 20/03/2010.

RICCI, Gabriela; WOLf, Aline Epiphanio; BARBOSA, Aline Pires; MORETI, Felipe; GIELOW, Ingrid; BEHLAU, Mara. **Sinais e sintomas de refluxo laringofaríngeo e sua relação com queixas e qualidade vocal.** Disponível em https://doi.org/10.1590/2317-1782/20202018052. Acesso em 03 de junho de 2025.

SOUZA, Lourdes Bernadete Rocha; PERNAMBUCO, Leandro de Araujo; SANTOS, Marquiony Marques; SILVA, Joana Cristina Vasconcelos. **Vocal complaint, auditory-perceptual assessment of voice and vocal self- assessment in women with morbid obesity.** Arquivos Brasileiros de Cirurgia Digestiva, nº 28, supl 1, p:23-25, 2015. DOI: https://doi.org/10.1590/S0102-67202015００S100008. Acesso em 15 de maio de 2025.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A preparação do ator.** Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

TEIXEIRA, Letícia. **Conscientização do Movimento - uma prática corporal.** São Paulo: Caiuá, 1998.

TOURINHO, Ligia; SOUZA, Maria Inês; **A preparação corporal para a cena como evocação de potências para o processo de criação**. Art Resource Journal/Revista de Pesquisa em Arte, Brasil. V. 3, n. 2, p. 178-193, jul. / dez. 2016.

Sites consultados:

European Association for the Study of Obesity. Disponível em https://easo.org/wp-content/uploads/2024/05/Person-First-Language-guide-addressing-Weight-Bias.pdf. Acesso em 17 de maio de 2025.

VERTENTES Ecossistema de Saúde mental. **Linguagem em saúde mental importa.** São Paulo, 2023. Disponível em: https://www.vertentes.org/wp-content/uploads/2023/09/Cartilha-Vertentes.pdf. Acesso em 14 de maio de 2025.

Artigo recebido em 22/05/2025 e aprovado em 31/05/2025.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i01.58305

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

[i] Jane Celeste Guberfain - Professora Titular da Escola de Teatro da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Fonoaudióloga, Especialista em Voz; Mestra e Doutora em Teatro pela UNIRIO. Publicações variadas de artigos científicos e livros especializados. janeceleste@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9389435332363986
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3431-5057

[ii] Jacyan Castilho - Professora Titular UFRJ. Docente no PPGDança (UFRJ) e no PPGEAC (UNIRIO). Atriz, diretora teatral, bailarina, MA e PhD em Artes Cênicas (Unirio e UFBA), Autora do livro Ritmo e Dinâmica na Cena Teatral (Perspectiva, 2013) e Dança e Educação em Movimento (org) (Cortez, 2003). jacyancastilho@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9706863033493429
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6572-2299

[iii] Gabriela Freire - Psicóloga formada pela Universidade Estácio de Sá (UNESA), Atriz formada pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL). gabrielalf1995@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1959418038502825
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-9262-4848

[iv] Priscilla Gil - Médica, endocrinologista, RQE 31481. Instituto Estadual de Diabetes e Endocrinologia (ASSEP-IEDE). Sócia Fundadora do NATA- Núcleo de Atenção aos Transtornos Alimentares. Mestre - UFRJ. Membro do Departamento de Psiquiatria e Transtornos Alimentares da ABESO (Associação Brasileira Estudo da Obesidade). priscillagil01@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6854049933662539
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1422-4967

[v] This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Saberes Cantados: africanidades brasileiras como potência de produção vocal para a cena

Celina Nunes de Alcântara [i]
Pâmela Amaro Fontoura [ii]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil [iii]

Resumo - Saberes Cantados: africanidades brasileiras como potência de produção vocal para a cena
O presente artigo tece reflexões acerca das contribuições de tradições orais e suas heranças, aqui denominadas de africanidades brasileiras (Silva, 2009), durante a experiência de estágio docente com estudantes da graduação em Teatro do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Práticas inspiradas em manifestações culturais negras, como jongo, samba e afoxé, foram pontes para processos de criação e agenciamento vocal. Trabalhou-se ainda com as noções conceituais de africanidades, ancestralidade e tradições orais, com base em pensadores como Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2009), Muniz Sodré (1998), Leda Maria Martins (2021), Amadou Hampaté Bâ (2010).
Palavras-chave: Performance da voz. Estudos da voz cantada. Africanidades. Tradições orais. Oralidade.

Abstract - Sung Knowledge: brazilian africanities as a power of vocal production for the stage
This article reflects on the contributions of oral traditions and their heritage, here called Brazilian Africanities (Silva, 2009), during the teaching internship experience with undergraduate students in Theater at the Department of Dramatic Art at the Federal University of Rio Grande do Sul. Practices inspired by black cultural manifestations such as jongo, samba and afoxé were bridges for processes of creation and vocal agency. The conceptual notions of Africanities, ancestry and oral traditions were also worked on based on thinkers such as Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2009), Muniz Sodré (1998), Leda Maria Martins (2021), Amadou Hampaté Bâ (2010).
Keywords: Voice performance. Studies of the singing voice. Africanities. Oral traditions. Orality.

Resumen - Saberes Cantados: las africanidades brasileñas como potencia de producción vocal para el escenario
Este artículo reflexiona sobre las contribuciones de las tradiciones orales y su patrimonio, aquí llamadas Africanidades Brasileñas (Silva, 2009), durante la experiencia de pasantía docente con estudiantes de graduación de Teatro en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Las prácticas inspiradas en manifestaciones culturales negras como el jongo, la samba y el afoxé fueron puentes para procesos de creación y agencia vocal. También trabajamos con las nociones conceptuales de africanidades, ascendencia y tradiciones orales a partir de pensadores como Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2009), Muniz Sodré (1998), Leda Maria Martins (2021), Amadou Hampaté Bâ (2010).
Palabras clave: Interpretación de voz. Estudios de la voz cantada. Africanidades. Tradiciones orales. Oralidad.

Introdução

As tradições orais negras e indígenas brasileiras, historicamente, passaram, e ainda passam, por processos de marginalização socioeconômica, política e cultural. Equivocadamente percebidas como manifestações afastadas da dimensão científica, ficaram por muito tempo invisíveis e subvalorizadas aos olhos do conhecimento acadêmico (Amorim; Oliveira, 2014). No entanto, a chegada de um maior número de pessoas negras, quilombolas e indígenas às universidades públicas, nos mais variados campos de conhecimento, por meio das políticas de Ações Afirmativas, em conformidade com pautas de lutas históricas do Movimento Negro brasileiro, fomentou novos debates, combate ao racismo (Almeida, 2020), afirmação e positivação das diferenças. O campo das Artes Cênicas não escapou a essas transformações sociorraciais e passou a ter muito a contribuir.

No contexto da comemoração dos 20 anos das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, apresentamos o conceito de *africanidades brasileiras*, legado do pensamento de Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, para teorizar práticas contracoloniais em estudos da voz falada e cantada para o artista da cena (Gomes; Lázaro, 2024). Apresentamos um relato da experiência de estágio docente de uma das autoras[1], na disciplina *Práticas Performativas em Voz II*, durante o segundo semestre de 2024, com estudantes da graduação em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

De acordo com Petronilha Gonçalves e Silva (2009, p.43):

> Africanidades são expressões de culturas de raiz africana, cultura no sentido indicado por Cesaire (1956), ou seja, núcleo irradiador do que há de mais singular numa civilização (Silva ,2009, p. 43). São manifestações histórico-culturais diretamente vinculadas a visões de mundo, enraizadas em jeitos de ser, viver, pensar e construir existências próprias do mundo africano.

Conforme Silva (2009), pertencem ao mundo africano os povos e sociedades que vivem neste continente e também aqueles que constituem a diáspora na sua diversidade, como é o caso do Brasil. As manifestações histórico-culturais negras, que inspiraram as propostas pedagógicas para a criação e ampliação do diálogo com diferentes modos de agenciamento vocal para artistas da cena, foram o jongo, o afoxé e o samba. Para Silva (2009, p. 43):

[1] Artigo escrito em parceria com a orientadora de doutorado, que também supervisionou o estágio docente.

> As africanidades são geradas por visões de mundo de raiz africana e as geram, também. Para conhecê-las, estudá-las e compreendê-las é preciso atentar que: há unidade, assim como há distinções, nas visões de mundo geradas no mundo africano; as visões de mundo de raiz africana, recriadas sob diferentes condições de existência, constituem o único fundamento capaz de viabilizar a libertação das desqualificações impingidas aos negros (CARRUTHERS, 1999, p.29). As diferentes culturas de raiz africana estão ligadas, formando uma grande teia cujos fios são sustentados pela *ancestralidade* e pela *negritude*.

A partir disso, importa para nós também o que esta mesma autora discorre sobre a *ancestralidade*. Para ela:

> A ancestralidade está na base da história e das culturas de raiz africana. Os ancestrais são os fundadores dos diversos grupos humanos. Os ancestrais não somente fundam comunidades, mas também lhes garantem a vida e a permanência nos tempos e espaços (SOUZA JR., 2004). Assim sendo, ainda que afrodescendentes nunca tenham posto os pés no continente de seus antepassados, nem saibam de que povos são oriundos, como acontece com a maior parte dos negros brasileiros, a África para eles é muito mais do que uma idealização, pois os ancestrais os mantêm em conexão com o continente-mãe, com o mundo africano (Silva, 2009, p. 43).

Quando enunciamos o termo "saberes cantados", compreendemos que o canto dentro do contexto das tradições orais transmite conhecimento e força. Através de outro valor civilizatório - ou africanidade -, que é a *oralidade*, percebemos que, por gerações, por intermédio da força da palavra falada/cantada, têm sido preservadas memórias e sabedorias filosóficas de comunidades e seus territórios. Nesse sentido, também nos interessa adensar a importância da palavra falada/cantada para a matriz africana. Argumenta Hampaté Bâ (2010, p. 172-173):

> Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém (yaa-warta, em fulfulde) que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação. [...] A fala pode criar a paz, assim como pode destrui-la. É como o fogo. Uma única palavra imprudente pode desencadear uma guerra, do mesmo modo que um graveto em chamas pode provocar um grande incêndio. Diz o adágio malinês: 'O que é que coloca uma coisa nas devidas condições (ou seja, a arranja, a dispõe favoravelmente)? A fala. O que é que estraga uma coisa? A fala. O que é que mantém uma coisa em seu estado? A fala'. A tradição, pois, confere a Kuma, a Palavra, não só um poder criador, mas também a dupla função de conservar e destruir. Por essa razão a fala, por excelência, é o grande agente ativo da magia africana.

A disciplina, referente à etapa quatro da graduação em Teatro, oportunizou tempo-espaço para a experimentação de diálogos, encontros e vivências com modos de saberes-fazeres inspirados em tradições orais negras, sobre as quais a artista-pesquisadora buscou desdobrar exercícios cênicos de improvisações e jogos cênicos comuns ao trabalho de ator e atriz. A partir do uso de canções, pontos/toadas, cantigas, de percussões diversas tocadas ao vivo e das danças em roda, os encontros beberam na fonte de musicalidades do jongo do

sudeste brasileiro, do samba urbano carioca e do afoxé dos cordões carnavalescos baianos. Como expressões fomentadoras de largos processos criativos, o trabalho vivenciado foi conduzido para o exercício de uma leitura ritual criada/construída ao longo do semestre da disciplina, e a partir da obra *A criação da terra e do homem*, segundo a cultura Yorubá, do escritor/autor Oná Artero.

A justificativa para o amparo pedagógico, em práticas artísticas oriundas de tradições orais, nasce da relação da pesquisadora doutoranda com essas expressões ao longo de sua trajetória. Como atriz de formação acadêmica e musicista construída na oralidade, potencializou seu caminho por intermédio de encontros com mestres e mestras de saberes-fazeres populares do Rio Grande do Sul e também de outros estados do Brasil, a citar Mestre Paulo Romeu Deodoro (RS), Mestre Paraquedas (RS), Mestre Tião Carvalho (MA/SP), Mestra Martinha do Côco (PE/DF), entre outros. Já para a outra autora do texto, e também orientadora da pesquisa, esse processo de relação com a ancestralidade negra foi um pouco diferente. Ela conta que, quando criança e jovem, parecia não haver elo cultural nenhum com sua ancestralidade negra, exceto o étnico da compleição física. Ela acreditava que o elo cultural estava somente com quem era de religiões de matriz africana, do carnaval, do samba, ou das tradições culturais, tais como: o Jongo, Samba de roda, Reisados, Congadas, etc. enfim, quem detinha alguma relação com o universo artístico inequivocamente ligado a uma ascendência afro-brasileira. Foi a partir da relação com o campo do Teatro que passou a aperceber-se de que seus cultivos vocais, sua relação com o trabalho, com o social (divisão de tarefas e da comida), o sentido de proteção - principalmente aos mais jovens -, a escuta aos/às mais velhos/as estavam, diretamente, relacionadas às suas vivências de mulher negra em uma família de pessoas negras. Ela se dá conta de como suas ações, relações, formas de perceber/sentir o mundo têm a ver com essa ancestralidade negra, assim como suas escolhas pedagógicas, que a levaram para determinados modos de propor práticas vocais para seus alunos e alunas. Assim, foi a partir da percepção e compreensão de como a ancestralidade negra nos habita, potencializa-nos e se faz presente nas nossas práticas vocais que instituímos o trabalho que traremos para esta análise.

A ancestralidade, à qual aludimos aqui, referenciadas por Rufino (2019, p. 15), diz respeito à própria vida como potência, "[...] de modo que ser vivo é estar em condição de encante, de pujança, de reivindicação da presença como algo credível". Para o autor, o legado ancestral negro está diretamente relacionado à capacidade inventiva de reconstrução da vida

produzida em meio à escassez - das relações coloniais violentas de múltiplas formas -, e por entre as fissuras, as frestas como possibilidades de transgressão. Assim, nutridas de saberes-fazeres ancorados em *valores civilizatórios afro-brasileiros* (Trindade, 2013, p. 132), como circularidade, oralidade e ancestralidade, tomou-se como estudo as práticas artísticas de relação voz-tambor.

A ideia de levar para os encontros percussões, para serem experimentadas e tocadas ao vivo pelos estudantes, confluiu para os atos de cantar, contar, dançar, tocar, atuar e batucar. O uso do tambor *ilu-bata*[2] e de outros instrumentos percussivos preencheram a criação cênico-vocal a partir de três elementos importantes: ritmo, som e tempo. Segundo os estudos de Muniz Sodré (1998, p. 19): "Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma forma temporal sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas". O mesmo autor afirma ainda que "as músicas africanas (negras) são fundamentalmente rítmicas e, no entanto, plenamente musicais" (Sodré, 1998, p. 19). Nas três musicalidades abordadas - jongo, afoxé e samba -, o diálogo entre voz falada/cantada e ritmo retornava continuamente em si mesmo, marcando o aspecto de que todo fim já continha um recomeço cíclico (Sodré, 1998).

O som é fundamental nas culturas africanas, por ser um elemento mobilizador de axé, ou seja, poder ou força de realização, o que possibilita o dinamismo da existência (Sodré, 1998). Interessante trazer a dado que, no referido semestre do estágio aqui relatado, estávamos retornando às aulas após o trágico período de impacto das enchentes que destruíram territórios e casas de milhares de famílias no Rio Grande do Sul, no mês de maio de 2024. A decisão da pesquisadora-doutoranda, de incluir percussões ao trato artístico-pedagógico, também se alinhou ao desejo de mobilizar energias duras, de desânimo e de tristeza que rondavam a todos. Sem sombras de dúvidas, foi um semestre desafiador.

[2] Tambor característico do Batuque gaúcho.

Saberes cantados no jongo

Ah, eu fui no mato
Eu fui cortar cipó
Eu vi um bicho
E esse bicho era caxinguelê
(Caxinguelê - Vovó Maria Joana, Jongo da Serrinha)

O *jongo* ou *caxambu* foi reconhecido como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2005, por uma iniciativa do Jongo da Serrinha e do Quilombo de São José. Essa expressão foi criada no Brasil a partir da presença de africanos de origem bantu que foram escravizados e trabalharam nas fazendas de café na região Sudeste brasileira. Cabe ressaltar que, antes mesmo do reconhecimento da política estatal, as comunidades negras e quilombolas dos meios rurais e urbanos brasileiros já tinham consciência da importância do jongo e do seu significado enquanto referência cultural para o Brasil. O jongo é uma herança cultural preservada e transmitida através da oralidade por diferentes gerações (Amorim; Oliveira, 2014).

No primeiro encontro do estágio docente, foi feita a proposta de uma vivência de roda de jongo em sala de aula. Os/as estudantes do curso de graduação em Teatro, cursando seu quarto semestre, foram dispostos em um grande círculo e conduzidos pelo ritmo do tambor *ilu bata* tocado ao vivo. Elas e eles experimentaram os principais passos da dança de umbigada (nomeados na oralidade de "tabiado"; "amassa café"; "mancador" e "umbigada"[3]). A dança foi repassada tendo como referência o modo de transmissão tal como foi apreendido pela pesquisadora-doutoranda com os integrantes do grupo Jongo da Serrinha (RJ), quando estiveram em Porto Alegre a ministrar uma vivência de jongo e apresentar um espetáculo no ponto de cultura afro-gaúcha, Afrosul Odomodê[4].

No círculo, conforme a roda girava, aos toques do *ilu bata*, acrescida do som das palmas e dos pontos cantados, o dançante de trás podia acompanhar, observar e até imitar os passos do dançante da frente, originando uma corrente em movimento e muito conectada, na qual o ato de aprender também passa pela imitação. Embora estivessem dançando passos desenhados, foi incentivado que cada estudante brincasse livremente no jogo relacional com os colegas e com seu corpo gingando na musicalidade jongueira. Ao serem desviados de

[3] "Tabiado" é o nome do passo que é uma pequena pisada com um dos pés; "amassa-café", passo que remete ao movimento de amassar o café com os pés, como era feito nas lavouras do período colonial; "mancador", passo que remete a andar mancando; "umbigada" é o encontro frontal entre o casal no centro da roda, que transmite uma saudação ancestral através dos ventres.
[4] Afrosul Odomodê – ponto de cultura afro-gaúcha e grupo de dança negra em Porto Alegre.

cobranças de certo ou errado, entendemos que foi oportunizado um convívio leve e experimental com a tradição oral.

Criado na década de 1960 pela família Monteiro, de Mestre Darcy do Jongo e Vovó Maria Joanna Rezadeira, o Jongo da Serrinha (RJ) se consolidou como uma das principais instituições da cultura afro-brasileira no País. Em 2000, o Jongo da Serrinha criou uma Organização não governamental (ONG) com a missão de salvaguardar o jongo e combater o racismo estrutural brasileiro[5]. A atuação do grupo visa fomentar a cultura, educação, desenvolvimento comunitário, memória, proteção da infância, juventude e saúde mental[6].

Entre os vários pontos[7] de jongo que foram cantados coletivamente, um se destacou e alegrou os encontros, *Caxinguelê*, de autoria de Vovó Maria Joana[8], gravado pelo grupo Jongo da Serrinha, interpretado pela Tia Maria do Jongo[9] (1920-2019). O ponto ou toada apresentava os seguintes saberes cantados:

> Ah, eu fui no mato/ Eu fui cortar cipó/ Eu vi um bicho/ E esse bicho era caxinguelê/ Eu panhei o coco/ caxinguelê tá me oiando/ Eu pisei o coco/ caxinguelê tá me oiando/ Fiz banha de coco /caxinguelê tá me oiando ai minha senhora/ caxinguelê tá me oiando/ oia o jongo aí/ caxinguelê tá me oiando/ (ponto de Vovó Maria Joana).

Esse ponto de Jongo foi experimentado e aprendido pela doutoranda, durante vivência com os jongueiros da Serrinha (RJ), que por intermédio dele aprendeu que o caxinguelê, nome dado para o animal cachorro-do-mato, simbolizava o capitão-do-mato do período colonial/escravagista. Sendo assim, por meio dessa linguagem cifrada, o ponto de jongo avisava, entre os pretos/pretas, da vigilância opressora nos ambientes. Esse exemplo demonstra a inteligência de africanos e de seus descendentes na reinvenção de modos de se comunicar, resistindo ao processo de escravização. Através de cantos figurados e com versos de duplo sentido, senhores de engenho eram despistados da compreensão sobre combinações de fuga e de repasses de informes cotidianos em contexto de cativeiro. O ponto Caxinguelê também faz refletir que, na atualização do racismo (Almeida, 2020), os caxinguelês ou

[5] O racismo foi e é um processo de desumanização que antecede práticas discriminatórias ou genocídios (Almeida, 2020).
[6] Para conhecer mais, acesse: https://jongodaserrinha.org/ . Acesso em: 11 jun. 2025.
[7] No jongo, os cantos são chamados de pontos ou toadas.
[8] Vovó Maria Joana foi Mãe de santo, rezadeira, líder comunitária e uma das fundadoras da escola de samba Império Serrano. Sua casa na comunidade foi lugar de sociabilidade e de resistência da memória jongueira, onde se reuniam familiares, vizinhos e amigos. Os encontros promovidos ao longo dos anos garantiram a preservação e reinvenção dessa tradição, permitindo que a Serrinha fosse a última comunidade urbana do Rio de Janeiro a preservar o jongo, fortalecendo os laços identitários entre os seus praticantes.
[9] Tia Maria do Jongo foi jongueira, guardiã do jongo da Serrinha e fundadora do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano.

cachorros-do-mato podem ainda ser revisitados nas figuras opressoras de policiais e seguranças de espaços públicos e privados que, em certa medida, dão continuidade à desconfortável vigilância e desconfiança em relação a pessoas negras, mesmo após 136 anos da abolição da escravatura no Brasil.

Do ponto de vista dos estudos da voz, o encontro com a vivência de roda de jongo proporcionou novos modos de trabalhar projeção vocal e improvisação. A forma como Tia Maria interpreta o ponto de jongo gravado inspirou o exercício de escuta, articulação e projeção vocal no qual cada estudante experimentou brincar de projetar sua voz falada e cantada como se estivesse no mato, de forma altissonante, tendo como referência a matriarca mencionada. Percebemos que o jongo ajudou no aumento de articulação vocal e no prolongamento de notas cantadas no tempo. Na sequência, desdobrou-se a brincadeira de improvisação, já própria do jongo e das culturas negras: cada estudante inventou, sob forma de improviso, o que fez com o coco, em consonância e complemento à narrativa cantada, na relação com o fragmento que segue: Eu panhei o coco/ caxinguelê tá me oiando/ Eu pisei o coco/ caxinguelê tá me oiando/ Fiz banha de coco /caxinguelê tá me oiando. Apareceram como substitutivos as ações de cortar, pisar, beber, quebrar, lançar, cozinhar, guardar o coco, entre outras, numa combinação de imaginação e descontração.

Ao analisarmos as características das formas tradicionais de cantar, encontramos nos estudos de Leda Maria Martins (1997) a noção de canto antifonal, que se aproxima do que percebemos nos exercícios performativos de voz em sala de aula. Discorre Martins (1997, p. 123):

> Outro aspecto importante da música africana, que se encontra de imediato na música do negro americano, é a técnica do canto antifonal. Um solista ou dirigente do canto apresenta o tema, e um coro responde. Suas respostas constituem, em geral, comentários sobre o tema apresentado pelo solista ou dirigente, ou então, são comentários sobre estas próprias respostas, em versos improvisados. A extensão dessa improvisação depende do tempo pelo qual o coro deseja se estender, e a improvisação, constituindo outra faceta da música africana, vem a ser, sem dúvida, uma das sobrevivências mais fortes na música dos negros americanos.

Podemos destacar, ainda, outra contribuição do trabalho criativo com o jongo, que seria a compreensão de ancestralidade na prática. Como mencionamos no início do artigo, a ancestralidade como valor afro-civilizatório, âncora das manifestações culturais negras diaspóricas, foi uma inspiração assertiva na criação e diálogo para a produção de voz na cena.

No caso, contamos memórias sobre os antepassados e seus modos de vida e estimulamos cada estudante a trazer, por intermédio da improvisação, características, gestos,

modos de falar, enfim, corporalidades ligadas às suas memórias, na relação com seus antepassados e/ou mais velhos e mais velhas. De modo que nos inspiramos nessas memórias-corporalidades para a experimentação de algumas figuras teatralizadas. Também dimensionamos suas influências em nossos jeitos, escolhas de modos de ser-fazer como pessoas e artistas. De acordo com Bâ (2010, p. 174):

> Agora podemos compreender melhor em que contexto mágico-religioso e social se situa o respeito pela palavra nas sociedades de tradição oral, especialmente quando se trata de transmitir as palavras herdadas de ancestrais ou de pessoas idosas. O que a África tradicional mais preza é a herança ancestral. O apego religioso ao patrimônio transmitido exprime-se em frases como: 'Aprendi com meu Mestre', 'Aprendi com meu pai', 'Foi o que suguei no seio de minha mãe'.

Esse exercício de aproximação dos estudantes às suas memórias pessoais, do ponto de vista de trazer seus antepassados para a criação artística, alargou modos de enxergar o trabalho de ator e atriz. Acreditamos que o trabalho de "capinar" na ancestralidade colaborou para fortalecer as identidades pessoais, o sentimento de pertencimento étnico-racial na cultura brasileira e a sensação de ânimo e de bem-estar. Por meio da musicalidade tradicional, percebemos brechas para serem explorados visíveis traços de uma possível identidade artística vocal. Conforme Muniz Sodré (1998, p. 21) aponta: "[...] todo o som que o indivíduo emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido".

Acreditamos que a experimentação do jongo em sala de aula nos deixou a seguinte provocação: afinal, o que herdamos? De que forma nos relacionamos com nossos mais velhos e com seus ensinamentos? Numa imagem simbólica, podemos pensar que o jongo nos leva ao exercício de imaginação de que cada um de nós traz consigo uma bagagem, como uma mala deixada pelos seus ancestrais, em que dentro são guardadas heranças, receitas, sabedorias, segredos de modos de saber-fazer de antepassados, e que nós já carregamos por sermos, em alguma medida, a continuidade deles. Então, cabe a cada um decidir por reconhecer sua bagagem, aceitá-la e nutri-la ao longo do seu propósito existencial ou ignorá-la. Intuímos que o jongo, por saudar pretos velhos que viveram tempos de senzala e cativeiro, oportuniza tais reflexões. Essas percepções foram partilhadas ao final dos encontros do estágio docente, quando refletimos sobre o trabalho. A partir disso, cabe citar o exemplo de um estudante que expressou ter se sentido mais orgulhoso de descender de um mestre de cultura popular porto-

alegrense, acerca do qual, por muito tempo, por desconhecimento dos valores de oralidade e ancestralidade, não soube dimensionar tal relevância.

Notamos que o jongo nos serve de recurso para uma saudável revisita à história do Brasil, ensinando-nos sobre o lugar da corporalidade negra como estratégia de resistência às violências coloniais/racistas e não como subjugo, tal como é tratado em narrativas branco-ocidentais (Sousa, 2015). Tal fato põe os estudantes a pensar sobre como construir novas narrativas teatrais afirmativas e emancipatórias, exercitando sua criticidade perante possíveis casos de espetáculos ou processos criativos futuros, que venham a lidar com abordagens racistas/colonialistas. É desse modo que vamos experimentando modos de intervir, à luz da educação para as relações étnico-raciais (ERER).

Entendemos que o jongo, por meio dos seus saberes cantados/dançados/percutidos, conferiu práticas artísticas que evidenciam pistas e informações necessárias para a reconstrução da história do negro, nesse caso no Sudeste brasileiro. Contudo, fica a lacuna: que manifestações artísticas e culturais negras estão presentes no Sul do Brasil, de modo que contribuam, assim como o jongo, para uma reconstrução histórica do negro nessa região do País?

O trabalho com o Jongo, junto aos estudantes, fez-nos perceber a potência dessa tradição negra em nos confrontar com a nossa própria tradição afro-gaúcha, mesmo que pelos indícios da ausência ou não reconhecimento.

Saberes cantados no afoxé

Nhem-nhem-nhem / Nhem-nhem ô xorodô
Nhem-nhem-nhem/ Nhem-nhem ô xorodô
É o mar, é o mar/ Fé-fé xorodô
Oxum era rainha
Na mão direita tinha
O seu espelho onde vivia
A se mirar
(Canto para Oxum - Toquinho e Vinícius de Moraes)

Pontuamos, neste relato de experiência de estágio docente, um segundo momento de experimento criativo em estudos da voz falada e cantada, agora observando os saberes cantados na canção para a divindade yorubana *Oxum*. A canção, de Toquinho e Vinícius de Moraes, conhecida na interpretação de Maria Bethânia, é um ijexá e foi trabalhada, no contexto de aula, com alunos e alunas fazendo um cortejo, que foi associado aos afoxés baianos. Os afoxés são cortejos de rua, mobilizados por grande grupo de pessoas, compondo um movimento cultural de negritude. O ijexá é o nome dado ao ritmo que, comumente, embala afoxés. Na condução desse trabalho foi importante trazer essas informações, tanto como conhecimentos, ainda desconhecidos para o grupo de alunos/as, quanto como inspiração para a experimentação pedagógica. De acordo com Santos (2016, p. 45):

> Os afoxés surgem na Bahia por volta do século XIX, em meio a um cenário de fortes proibições a elementos ligados ao candomblé e advindos da 'cultura negra'. O seu aparecimento neste cenário é como meio de dar visibilidade aos negros que não tinham espaço na sociedade baiana, bem como, demonstrar a religiosidade existente presente neles. Assim, os afoxés surgem como maneira de contestar a sociedade na medida em que insere os negros nas ruas da cidade e reverenciam o candomblé, visando então uma transformação social naquele lugar.

Os afoxés, historicamente, já foram considerados um movimento artístico e cultural vergonhoso para a sociedade, pelo fato de serem expressas representações do Candomblé, visto como uma "mancha" no contexto da Bahia (Santos, 2016). A participação dos afoxés e mais adiante dos blocos Afro em Salvador apontam para um marco nomeado de "Reafricanização" do carnaval baiano e de toda a sociedade brasileira, tendo em vista que são manifestações que convocam uma forte participação negra de forma ativa nas festas de carnaval (Santos, 2016). No Rio Grande do Sul, em que a tradição religiosa de matriz africana denomina-se Batuque, expressar-se ao som do ritmo ijexá representa um contraponto ao imaginário sociorracial e religioso projetado nesse estado. Sendo assim, abordar essa manifestação e seu ritmo em contexto performativo contribui para o desmanche de preconceitos difundidos por intolerância religiosa.

De acordo com os estudos de Nei Lopes (2007, p. 69), Oxum é a "dona do poder genitor feminino. É a madrinha da procriação e da gestação, que toma sob sua proteção todos os seres humanos desde a concepção até que comecem a falar e a adquirir conhecimento". Nesse sentido, acreditamos que, por intermédio, de uma canção que conta sobre passagens da divindade Oxum, poderiam ser oportunizadas reflexões sobre potências afetivas e relacionais, como a importância do autocuidado, do amor-próprio e da amabilidade nas relações interpessoais, bem como na concepção de si mesmo. Apesar de o tema da Oxum ser mais conhecido dentro do contexto religioso, a circunstância que adotamos e nos referimos no trabalho performático e pedagógico esteve imbuída da relação com o sentido cultural, vinculada aos aspectos do sagrado, do mitológico e do filosófico.

Conectar esses elementos aos nossos estudos da voz falada/cantada pode nos inspirar a tratar, através do que presentifica Oxum, de ações de autocuidado vocal, como a prática de beber água; aquecer e desaquecer a voz; evitar excessos, percebendo os limites do corpo e da voz de cada um e uma. Conectando o ensinamento de amor-próprio, a canção e os modos de se expressar por intermédio dela, foi possível estimular reflexões sobre autoestima artística e vocal, levando-nos a pensar de que modo sentimos/percebemos nossa emissão vocal e se gostamos da nossa voz, do nosso timbre, seja ele cantado ou falado. Inspirados no espelho que Oxum carrega e se mira, é possível refletir: em quem nos espelhamos quando almejamos aprimoramento, transformação e consciência nas nossas performances da voz?

Os saberes cantados de Oxum podem ser potentes para a produção de voz na cena, a fim de, não só decifrar seus segredos, mas também saudar nosso sagrado. A voz falada/cantada é mediadora da saudação ritual. De acordo com saberes orais, a expressão "xorodô" é uma palavra em Yorubá que significa "levar o presente para a água doce". Acreditamos que cantar carrega o poder do encantamento, produzindo o sentido de presentear as/os outras/os com vibrações harmoniosas, desde a singularidade vocal de cada um/uma. A divindade também está relacionada ao amor e à amabilidade como postura, conduzindo-nos ao campo do sensível. Por isso, entendemos que ela (Oxum), como princípio, poderia se configurar como uma escolha estética para embasar processos artísticos desde a possibilidade de criar a partir da dimensão do sensível, guiado pelo afeto ou desmedida, ultrapassando cânones limitativos da razão instrumental (Sodré, 2006). Sobre a dimensão sagrada da palavra, discorre Hampaté Bâ (2010, p. 169):

> Nas tradições africanas - pela menos nas que conheço e que dizem respeita a toda a região de savana ao sul do Saara -, a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de 'forças etéreas', não era utilizada sem prudência.

Para criar um cortejo de recepção aos convidados que iriam assistir à leitura ritual do texto/lenda, usamos os seguintes instrumentos: uma caixa (pequeno tambor característico de congadas), três tamborins, três ganzás, uma flauta doce, um molho de chaves, um xequeré, um reco-reco de madeira, um carrilhão, dois pandeiros de couro e um maracá indígena. O ritmo do ijexá foi tocado numa cadência lenta, auxiliando a compreensão do ritmo para aqueles que o tocavam pela primeira vez. O grupo encenou um cortejo que era, ao mesmo tempo, uma abertura e uma chegança. Quem não tinha instrumentos para manejo próprio promovia marcações do ritmo ijexá no caminhar, em confluência com gestos dos braços e mãos, que foram inspirados nos movimentos ondulantes das águas. Se, em uma etapa antes, a vivência com o jongo ensinava a pisar forte a terra, o ritmo ijexá para Oxum ensinava sobre pisar macio, sobre perceber o som e o tempo e associá-lo ao corpo a partir do verbo fluir. Dança, ritmo e canto tornaram possíveis atmosferas de leveza, de harmonia, de encantamento e de ritualidade.

Em nível de aprendizagem, foram passados alguns toques dos diferentes instrumentos musicais e como cada sonoridade poderia se encaixar para compor o grande ritmo coletivo, que deveria ser lento/suave. A turma trabalhava disposta em roda e cada estudante escolhia sua sonoridade percussiva. Foram cerca de quatro encontros experimentando o ritmo ijexá e os movimentos marcados em cortejo de afoxé. A proposta consistia em andar pela sala cantando, dançando e tocando, o que é muito comum dentro dos cordões de afoxés, mas que na experiência em sala de aula marca uma possibilidade de relação diferente com o trabalho vocal, entre os/as estudantes e com o próprio espaço da universidade.

Saberes cantados no samba

Não deixa o samba morrer
não deixe o samba acabar
o morro foi feito de samba
de samba pra gente sambar
(Não deixe o samba morrer - Edson Conceição e Aloísio Silva)

O samba, no contexto do Rio de Janeiro, desenvolveu-se a partir de redutos negros, em festas familiares e formas de divertimento (Sodré, 1998). Essa forte tradição envolve elementos como rodas, blocos, passeatas e cordões populares, porta-bandeira, mestre-sala, passos dançados como "miudinho", "trenzinho"[10] e outros jeitos de sambar. O samba já foi muito perseguido por ser uma expressão cultural da "ralé", própria do povo negro. Historicamente, sabe-se que, no Brasil qualquer manifestação de origem negra enfrentava a perseguição ostensiva da polícia. Atualmente, o samba é uma grande potência cultural negra que arrasta multidões nos mais variados estilos e vertentes, conforme as regionalidades do país - no Sul também marca presença com força. O samba é uma tradição também preservada pela oralidade e que carrega sedução, encanto, alegria, transmite emoções diversas e complexas e atua de forma basilar na formação do que se consolidou como a cultura brasileira (Santos, 2003).

Segundo mestre Laudeni de Souza, liderança do grupo de Jongo Mistura da Raça (SP), em fala transmitida na oralidade, "o jongo é o pai do samba e avô do pagode". Já Muniz Sodré, de um ponto de vista acadêmico, demonstra que:

> O 'encontrão', dado geralmente com o umbigo (semba, em dialeto angolano) mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde, dar-lhe um nome genérico: *samba* (Sodré, 1998, p. 12).

Percebemos nesse fragmento que o jongo, dança de umbigada, dá origem ao que será chamado samba. O mesmo autor segue:

> Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano (Sodré, 1998, p. 12).

Os sambas cantados nos encontros foram *Devagar, Devagarinho*, de autoria de Eraldo Divagar, interpretados por Martinho da Vila, e *Não Deixa o Samba Morrer*, imortalizado na voz da cantora Alcione, ambos ícones do samba. Vamos destacar o trabalho com a primeira obra,

[10] "Miudinho", jeito de sambar dando passos muito curtos e pequenos; "trenzinho", jeito de avançar sambando com os pés lembrando um trem em movimento.

que apresenta o refrão simples, de versos circulares, com os seguintes saberes: "É devagar / é devagar / é devagar / devagarinho". Como escolha musical proposta pela professora-orientadora para fechar os encontros e a leitura ritual na disciplina, a canção se encaixou no sentimento coletivo de reconstrução. Cantamos ainda: "Eu conheci um cara / Que queria o mundo abarcar / Mas de repente deu com a cara no asfalto / Se virou, olhou pro alto, com vontade de chorar". Avaliamos que, em tempos de tragédias climáticas, exigências de produtividade intensa, de um sistema-mundo capitalista que nos impele à pressa das conquistas, ao alto desempenho, à larga competitividade a que somos estimulados na correnteza midiática, à sobrecarga de tarefas cotidianas e a uma série de contextos sociais que, muitas vezes, mais produzem adoecimento do que saúde, o samba de Martinho da Vila trouxe não só ânimo e alegria, ao ritmo do pandeiro, como o sentimos como saberes de benzimento de força vital sobre o grande grupo. Nesse sentido, corrobora-nos a reflexão de Silva (1996):

> Os provérbios e as histórias, transmitidos oralmente, guardam a filosofia, a história de um povo, de suas raízes culturais. Observando a natureza, o ambiente onde se vive, as relações entre as pessoas, vão-se construindo conceitos, atitudes diante da vida e das pessoas. Assim, se formulam provérbios que, como as histórias, permitem a quem os ouve estabelecer relações entre fatos, comparar situações, tirar conclusões, formular opiniões, posições, julgamentos (*apud* Silva, 2009, p. 45).

A música é alegre e o samba, assim como as demais expressões trabalhadas nas aulas, transmitiram algum ânimo e alegria em âmbito coletivo. A fim de posicionar um entendimento sobre a noção de alegria, encontramos, nas reflexões de Sodré, pontos singulares. Diz o autor Sodré (2006, p. 199): "A alegria africana é propriamente trágica, no sentido nietzschiano deste termo, que é o de dizer sim à vida mesmo nos seus problemas mais estranhos e árduos". Esse autor contribui no embasamento de nossas práticas ao nos fazer refletir acerca da gerência da alegria como modo de regência harmônica dos afetos, tornando possível o alcance coletivo da aprovação e da renovação da vida. Assim como a amabilidade citada no trabalho com Oxum potencializa o jogo das relações, a alegria ganha um lugar de relevância ao ser emanada através do samba e se apresenta como estado de transbordamento e de ultrapasse da consciência, sendo uma força maior de extravasamento de si pelo caminho da graça e do regozijo.

A transmissão cênico-musical foi experimentada da seguinte maneira: dispostos em círculo, os graduandos aprenderam a fazer o ritmo do samba cadenciado com o balanço do corpo e com a marcação dos pés no chão, imitando o tempo forte e o tempo fraco comum na

marcação do surdo; em relação a outros instrumentos, como tamborim, ganzá e pandeiro, foram exercitadas as sonoridades, primeiro sob forma de vocalidades. Num segundo momento, os/as estudantes tomaram para si os instrumentos para reproduzir o que aprenderam no corpo-voz. Por meio do samba, os/as graduandos/as brincaram com toques básicos de sua cadência, também inventando jeitos seus de sentir a canção, e foram animados pelos cantos de refrões conhecidos. Em outros encontros, alguns/mas dos/as artistas estudantes produziram seus ganzás com garrafas *pet* e arroz, demonstrando um engajamento efetivo ao processo.

Outra questão que marcou a aprendizagem da música cantada - e que esteve presente também no ijexá e nas letras de jongo -, foi a experimentação das letras/textos, inicialmente como texto falado. Esse tipo de exercício conecta, tanto a relação mais comumente trabalhada com atores e atrizes e relacionada ao uso da voz, por intermédio da fala, quanto as tradições orais de cantos que intercalam falas e comentários no meio das canções, bastante comum nas rodas de samba.

Por fim, finalizou-se o semestre com a apresentação de uma leitura ritual que mesclou danças, atmosferas musicais e cantares diversos. Os saberes cantados/falados conduzem relações de ser brincante no trato com a voz e com o canto, ao mesmo tempo que trazem sabedorias em dimensão existencial. Essa é uma dimensão importante da sabedoria ancestral, aludida no início deste texto. Nas palavras de Rufino (2019, p. 15): "A ancestralidade como sabedoria pluriversal ressemantizada por estas populações em diáspora emerge como um dos principais elementos que substanciam a invenção e a defesa da vida".

Trata-se de saberes que colocam em perspectiva e funcionamento, por intermédio de suas práticas, dimensões muito maiores que sentidos instrumentais, objetivos daquilo que está sendo difundido, bem como da forma como usualmente acontece. Isso porque, tais saberes, carregam consigo estratégias de resistência e de reinvenção de mundos e vidas.

Considerações finais

A fim de refletir sobre os saberes cantados na sua intersecção com as africanidades brasileiras, como potência de produção vocal, a partir da experiência do estágio docente desenvolvido durante o semestre 2/2024, na disciplina *Práticas Performativas em Voz II*, foi realizada uma roda de conversa com a turma na qual todos todas puderam tecer suas percepções/avaliações sobre a experiência pedagógica. Desse modo, elencamos, a seguir, pontos que consideramos pertinentes e significativos das repercussões nas partes envolvidas, a saber: a pesquisadora-estagiária, a professora-orientadora e a turma de graduandos/as em Teatro.

Para a pesquisadora-doutoranda, o estágio docente foi enriquecedor por ter evidenciado alguns pontos importantes para sua investigação/tese em andamento. Seriam eles: a) o fortalecimento da sua ideia de pesquisa naquilo que ela conecta práticas criativas em performances da voz e perspectivas afrorreferenciadas ancoradas em tradições orais negro-brasileiras; b) maior estímulo à docência em nível superior, a partir da valorização das experiências populares da artista-pesquisadora, revelando ânimo aos rumos multipotenciais do campo das artes cênicas brasileiras; c) revigoramento na difusão de práticas artísticas e culturais antirracistas, pois estas parecem estar alinhadas ao projeto político de Educação das Relações Étnico-Raciais (ERER), ao se debruçarem em elementos da cultura afro-brasileira como modo de conhecer.

Já a professora-orientadora aponta, como potente, a possibilidade de uma ruptura de crenças limitantes, no que tange à relação dos artistas atores em formação com o manuseio de percussões à primeira vista. A percussão é um conhecimento muito presente e valioso na cultura brasileira, a partir da herança cultural negra, mas é, ao mesmo tempo, profundamente estigmatizada por conta das relações racistas. Um dos estigmas é justamente este, no sentido de que, quem não tem uma grande vivência com percussão - nas escolas de samba, no samba, etc. -, não consegue ter uma aproximação com esses saberes porque "não está no sangue". Tal pensamento, revela apenas uma dimensão do racismo que essencializa os corpos e saberes afro-brasileiros. Ora, como um conhecimento, esta experiência de trabalho tem a possibilidade de ser acessada de diferentes formas e em diferentes níveis. Além do mais, temos muito mais contato com a percussão a partir das nossas vivências culturais do que somos

capazes de perceber ou reconhecer, daí o espanto dos/das estudantes em darem-se conta de como foi possível e potente a experiência que tiveram num relativo curto espaço de tempo.

Em última análise, refletindo sobre as devolutivas da turma, somadas às nossas percepções de diálogo, encontro e agenciamento, destacamos que as práticas vivenciais, inspiradas nas manifestações do jongo, do afoxé e do samba, resultaram: a) na construção de fortalecimento identitário e étnico-racial na relação dos graduandos com suas respectivas ancestralidades; b) no aumento do ânimo dos estudantes diante dos desafios propostos na relação entre voz, dança e percussão, que lhes proporcionaram alegria como potência de criação; c) em uma mudança de percepção em relação às limitações para com as competências musicais e rítmicas, bem como sobre a ideia de segmentação em relação às artes; d) na produção de sentido de relevância e de legitimidade às tradições orais, fomentando a valorização das experiências artísticas oriundas das artes negras e populares brasileiras.

Em uma perspectiva ocidental, podemos perceber que há um reforço da base capitalista neoliberal, na qual estamos imersos/as, em tornar a consciência do crescimento mais individualizada, o que muitas vezes transmite a ideia de um acúmulo de técnicas para si (Sodré, 1998). Contudo, o trabalho investigativo, a partir das tradições orais, reforçam o contrário, de que pode ser enriquecedor experimentar as multipotencialidades humanas nas interações com narrativas, memórias, ritmos, culturas, modos de fazer, objetos, leituras e sonoridades, de maneira coletiva e em função da coletividade. Tudo fervilha e tempera o caldeirão das inventividades e de seus modos de criar. Segundo a cosmopercepção africana, abarca-se ainda a interação do mundo visível (*aye*) com o mundo invisível (*orum*) (Sodré, 1998).

Com este compartilhamento de nossas experiências e análises, desde uma proposição de trabalho vocal, que teve por gênese referências afro-brasileiras, aproximando africanidades brasileiras (Silva, 2009) das práticas performativas em voz falada/cantada, entendemos que atuamos no combate ao epistemicídio e ao racismo cultural, além de colaborar na tomada de conhecimento segundo outras formas peculiares de ver e sentir vida e arte. As africanidades brasileiras, em conexão ao processo criativo de artistas, apontam para a promoção e para o reconhecimento de caminhos pluriversais no campo das Artes Cênicas.

Referências

ALCÂNTARA, Celina Nunes de. **Fala negra: um trabalho vocal para teatro como ato político.** Salvador/Ufba, Revista Repertório, ano 21, n.30, 2018.1.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

AMORIM, Cleyde R.; OLIVEIRA, Osvaldo M. **Jongos e Caxambus: interfaces entre religiosidade e cultura afro-brasileira no Espírito Santo.** Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014.

BÂ, Amadou Hampâté et al. **História geral da África**. In: A tradição viva. v. 1, p. 167-212, 2010.

GOMES, Nilma Lino; LÁZARO, André. **Africanidades brasileiras**: **o legado de Petronilha Beatriz** [livro eletrônico]: nove artigos sobre o papel da relatora na construção das diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana. São Paulo: Fundação Santillana, 2024.

LOPES, Nei. **Logunedé. Santo menino que velho respeita**. 2.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Elzelina Dóris dos (org.); FERREIRA, Ednéia Lopes; CARDOSO, Marco Antônio. **Contando a História do Samba**. Mazza Edições, 2003.

SANTOS, Liliane Maria de Santana. **Os afoxés como movimentos sociais na Bahia: luta por igualdade e afirmação étnica.** Pensando Áfricas e suas diásporas. Anais do IV Seminário. Disponível em:www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/pensandoafricas Vol. 02 N. 01 - nov/dez 2016

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva. **A palavra é africanidade**. Revista Presença Pedagógica. v.15. n. 86 . mar./abr. 2009

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo** [1 ed. -1979]. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Mauad Editora Ltda, 2006.

SOUSA, Aline Oliveira de. **Tia Maria do Jongo: memórias que ressignificam identidades das atuais lideranças jongueiras do grupo jongo da Serrinha**. Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. **Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil.** *In:* TRINDADE, Azoilda Loretto da (Org.). **Africanidades brasileiras e educação.** Rio de Janeiro: Acerp; Brasília: TV Escola, 2013. p. 131-138. Disponível em: https://cdnbi.tvescola.org.br/contents/document/publicationsSeries/1426109893818.pdf. Acesso em: 5 ago. 2024.

Artigo recebido em 17/05/2025 e aprovado em 31/05/2025.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i01.58244

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

[i] Celina Nunes de Alcântara - é atriz e professora na Universidade Federal do RS (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes. Coordena o Grupo Interseccional de pesquisas em Negritude, Gênero e Artes (GINGA); é editora Associada da *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. celinanalcantara@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6444075692126392
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6546-2765

[ii] Pâmela Amaro Fontoura - é atriz, cantora, compositora, musicista popular e arte-educadora. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ UFRGS. contatopamelaamaro@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1996175838552368
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-4917-2176

[iii] This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Princípios para uma poética da vocalidade cênica

José Batista (Zebba) Dal Farra Martins [i]
Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasil [ii]

Resumo - Princípios para uma poética da vocalidade cênica
Este ensaio questiona a abordagem dicotômica entre pedagogia e direção vocal, cujo corolário é o trabalho vocal *em separado*, e sugere três princípios para uma *poética da vocalidade cênica*, fundamentados em uma composição solidária de corpo, voz e atuação: 1) Atuação [ato-ação]: relação; 2) Cantar e [é] dizer; e 3) Ler e [é] escutar. No percurso, estabelece diálogos com artistas teatrais como Myrian Muniz e Bertolt Brecht, filósofas como María Zambrano, e poetas como Gilberto Gil, Djavan e Alberto Pucheu. O ensaio, como sói acontecer com esta forma de escrita, não tem como fito formular explicações e conclusões, mas problematizar o tema da pedagogia e da direção, no campo da vocalidade cênica.
Palavras-chave: Vocalidade Cênica. Cantar. Dizer. Ler. Escutar.

Abstract - Principles for a poetics of scenic vocality
This essay questions the dichotomous approach between pedagogy and vocal direction, whose corollary is separate vocal work, and suggests three principles for a *poetics of scenic vocality*, based on a solidary composition of body, voice and acting: (1) Acting [act-action]: relationship; (2) Singing and [is] saying; and (3) Reading and [is] listening. Along the way, it establishes dialogues with theater artists, such as Myrian Muniz and Bertolt Brecht, philosophers, such as María Zambrano, and poets, such as Gilberto Gil, Djavan and Alberto Pucheu. This essay, as is usual with this form of writing, does not aim to formulate explanations and conclusions, but to problematize the theme of pedagogy and direction, in the field of scenic vocality.
Keywords: Scenic Vocality. Singing. Saying. Reading. Listening.

Resumen - Principios para una poética de la vocalidad escénica
El ensayo cuestiona el enfoque dicotómico entre pedagogía y dirección vocal, cuyo corolario es el trabajo vocal separado, y sugiere tres principios para una poética de la vocalidad escénica, basada en una composición solidaria de cuerpo, voz y actuación: (1) Actuación [acto-acción]: relación; (2) Cantar y [es] decir; y (3) Leer y [es] escuchar. En el camino, entabla diálogos con artistas de teatro como Myrian Muniz y Bertolt Brecht, filósofas como María Zambrano, y poetas como Gilberto Gil, Djavan y Alberto Pucheu. El ensayo, como es habitual en esta forma de escritura, no pretende formular explicaciones y conclusiones, sino problematizar el tema de la pedagogía y la dirección, en el ámbito de la vocalidad escénica.
Palabras clave: Vocalidad Escénica. Cantar. Decir. Leer. Escuchar.

Corpo, voz, atuação: vocalidade cênica

o que a visão não vê
o que a audição não ouve
o que o olfato não cheira
o que o tato não toca
o que o paladar não saboreia
o que a inteligência não intelectualiza

*

o que só uma voz
quietamente vozeia
(Pucheu, 2007, p. 219-220)

Eu quero matar o professor de voz. A frase inquietante para o início de um mestrado, especialmente quando proferida por uma excelente professora de voz, embora me surpreendesse, logo compreendi, por sintetizar uma posição compartilhada. Tratava-se de definir com mais detalhe o conceito de pedagogia vocal, que impacta fortemente no fazer teatral a ela associado: pedagogia orientada pela descoberta, que não se interessa por resultados, mas por revelações que aparecem no caminho artístico. Seria preciso dissolver a abordagem da voz como entidade tratada *em separado*, tirá-la de um pedestal pétreo construído com metas definidas *a priori* e enfrentar suas dicotomias com o corpo, com a coragem de quem percorre o caminho de descoberta da atuação - movimentos, ações e gestos - como se fosse a primeira viagem. Seria preciso abordar a questão vocal como *vocalidade cênica*, denominação que enfoca no domínio teatral a *vocalidade poética*, conceituada sinteticamente como *a voz em performance*, por Paul Zumthor (2000). Como consequência, a vocalidade cênica apoia-se e se desenvolve de maneira íntegra no tripé *corpo-voz-atuação*. Não se trata de negar as notáveis qualidades intrínsecas da voz, de dizer o invisível, o inaudível, o intocável, mas de colocá-la sempre em jogo num campo teatral. Em relato da atriz Juliana Carneiro da Cunha, Ariane Mnouchkine radicaliza a questão com clareza: "Isso não é exercício, não é oficina, não é ensaio; isso aqui é teatro" (In: Sussekind, 2018, p. 139).

Dois modos pedagógicos. Para um, existe um ponto definido de chegada, em que se atinge uma vocalidade planificada e definida *a priori*, ou seja, antes do processo artístico ou pedagógico se desenvolver. Para este modo, existe um modelo de vocalidade a ser atingido em

determinado período, segundo uma determinada metodologia[1]. Para outro, constrói-se a vocalidade *pari passu*, atentando-se para a diversidade de ressonâncias, ritmos, respirações. Vozes plurais, frutos da unicidade da voz, clamam por escutas plurais, dedicadas à percepção das unicidades das vozes, implicadas nas unicidades de corpos, posto que a voz é única também porque ressoa em uma fôrma única. Este princípio conduz a um gesto ensaístico, aberto e sensível à experiência relacional. Podemos associar esses dois modos pedagógicos aos caminhos do fazer do filósofo e o do poeta, na análise da filósofa malaguenha María Zambrano: "o caminho aberto passo a passo, mirando à frente para o horizonte que se vai despejando, que absorverá o nome de *método*, e o caminho que a pomba traça no ar sem sabê-lo, guiada somente por seu único saber: o sentido da orientação" (Zambrano, 2007, p. 80. Tradução nossa). A bússola deste percurso será sensível às condições de contorno do trabalho: material textual e questões suscitadas, circunstâncias espaciais e sonoridades cênicas, contato entre participantes do ato teatral. Sua fonte de operação será a escuta, capaz de inventar e perceber caminhos que se oferecem no percurso de aprendizado, guiada pelo sentido da orientação. Assim, *matar o professor de voz* significa assumir *sempre* a unidade entre corpo, voz e atuação, no processo pedagógico.

Neste contexto, quais linhas de força conectam pedagogia e direção vocal? Em um dos trechos de seu texto *Entre a Pedagogia Vocal e a Direção Vocal: reflexão sobre aspectos comuns e autónomos das suas práticas*, João Henriques equaciona assim a questão:

> [...] na sala de aula, a matéria textual é trabalhada de forma abrangente, tocando dramaturgias que provêm de estéticas e épocas diversas, de acordo com o currículo. Num processo de criação, o foco sobre aquele texto, que exige um trabalho hermenêutico e elocutório específico, afunila e redimensiona a investigação artística no jogo das dinâmicas relacionais, cujo detalhe e refinamento dialogam e visam integrar-se nos objetivos e expetativas do conceito do espetáculo definido pelo diretor e equipe criativa (Henriques, 2024, p.152).

A comparação entre sala de aula e sala de ensaio, formulada com precisão pelo artista e pesquisador português, mostra uma distinção entre pedagogia e criação. Entretanto, há processos teatrais em que pedagogia e criação se imbricam: a sala de aula transforma-se em

[1] Constitui um exemplo de modelo de vocalidade a *voz impostada*, também chamada de *voz grande do ator* pela professora de voz Terezinha Zaratin, discípula de Maria José de Carvalho e Mylene Pacheco, com quem tive aulas em 2001-2002.

sala de ensaio[2]. Ensaio como escritura aberta, ensaio como lugar de experimentos, ensaio como tentativa, ensaio como repetição alquímica. Inversamente, a sala de ensaio transforma-se em sala de aula, espaço de aprendizes à espreita de experiências, marcas corporais da memória, construída por um leque de aprendizados. Há um instante em que este conjunto de memórias emerge como lembrança e reconhecimento[3].

Nestes processos, a pedagogia contamina a direção, sem perder seu propósito essencial, pois nestas condições a atriz e o ator serão sempre aprendizes. O teatro que esta abordagem fomenta será um teatro inacabado, que aperfeiçoa o imperfeito, desprezando a perfeição, como no samba-carta de Gilberto Gil:

> Prezado amigo Afonsinho
> Eu continuo aqui mesmo
> Aperfeiçoando o imperfeito
> Dando bola dando um jeito
> Desprezando a perfeição
> Que a perfeição é uma meta...
> (Gil, 1998)

Eu quero matar o professor de voz. Se supusermos a convergência entre os campos da direção e da pedagogia, essa frase atingirá também a direção vocal. Como consequência, abandona-se a voz treinada em separado e redefine-se a noção de técnica, entendida como solidariamente engastada na poética e determinada por ela. Trata-se, portanto, de assumir a poética atoral como composição de corpo, voz e atuação, que chamaremos sinteticamente de *poética da vocalidade cênica*. Este ensaio sugere três princípios para essa abordagem.

[2] Um exemplo de iniciativa no sentido de superar a distinção entre o artístico e o pedagógico encontra-se em uma reformulação curricular proposta e implantada no Departamento de Artes Cênicas em 2017, um sistema profundamente interdisciplinar, que gravita em torno de poéticas teatrais (Dal Farra Martins, 2016).

[3] Ao refletir sobre o aprendiz de caçador, o filósofo espanhol José Luís Pardo descreve assim este instante formativo: "Não, o poeta não vê nada (Homero era cego), o poeta *adivinha* (também era cego Tirésias, o advinho) e *recorda* (Homero tinha que posuir uma memória prodigiosa para recitar "Ilíada"). [...] À pergunta acerca de como pode o poeta cego *adivinhar* com suas palavras o ser das coisas se responde da mesma forma que à pergunta de como pode, em geral, o caçador acertar a presa que quer caçar: porque o *recorda* (recorda o que significa *ser* caçador)" (Pardo, 2004: 25-27. Tradução nossa). De maneira semelhante, podemos perguntar: quando a atriz sabe que é atriz? Quando ela se lembra do que significa ser atriz. A percepção dessa lembrança carrega vivências e experiências artísticas e pedagógicas.

Atuação [ato-ação]: relação

> Diafragma, pulmões, traqueia, laringe, cordas vocais, nariz, boca, língua, lábios, lastros-lacunas de mundo, ouvidos de quem? Em que lugar do corpo a voz se concentra? Em que lugar da voz, o corpo se concentra em ar, som, silêncio? Em que lugar do mundo, concentrados (descentrados?) o som, a voz, o corpo, o corpo da voz? Em que lugar do som, o timbre, a intensidade, a altura da voz em um corpo, outro, inumano, que se con(des)centra para dizer aquele, humano, o mesmo, porém não mais igual; aquele que permite-permitiu a passagem, a ressonância, a emissão ou, ao contrário, aquele que se fez passar, ressoar, emitir, permitido pela voz e/ou como voz? (Fagundes, 2010, p. 1).

A ordem dos substantivos na decomposição poética da palavra *atuação* inverte-se ao considerarmos a precedência da ação sobre o ato. De fato, o ato é a concretização sintética da ação. Atestam isso alguns exemplos: ato de contrição (ação de arrependimento), atos dos Apóstolos (ação de propagação da palavra de Cristo), ato de bondade (ação de compaixão), ato em peça teatral (conjunto de ações interligadas). Ao enfatizar o caráter concreto da atuação, o ato decompõe-se em uma série de gestos, realizados no circuito *entre aquele que permitiu a passagem e aquele que se fez passar*.

Uma poética da vocalidade cênica, construída na tríade *corpo-voz-atuação*, é um ato que se faz sempre no contato e confronto artístico entre pessoas envolvidas no acontecimento teatral - atrizes, atores, atuantes, encenadores, iluminadores, sonoplastas, cenógrafos e público: ato que se faz na relação entre elas. A relação embasa e provoca a vocalidade cênica no toque dos afetos, cujo aspecto transiente Diana Klinger problematiza:

> O afeto excede o vivido, as percepções e os sentimentos. Entendem-se por afeto os efeitos corporais de uma dinâmica relacional, tanto sensoriais, conscientes ou não, como emotivos, já conscientes. Os afetos surgem nas relações, na capacidade de agir, ser atingido entre corpos. *Corpos não possuem afetos, mas potencialidades de afetar, pois os afetos acontecem na relação, em função da relação.* Não são propriedades de um corpo, mas eventos, marcas e vestígios de um encontro, de uma *dinâmica relacional* (Klinger[4] Apud Troca, 2018, p. 100. Grifos nossos).

Ou seja, o afeto emerge no movimento vivo das relações. Brecht nos oferece uma narrativa sobre esta dinâmica relacional, em uma das histórias do Sr. Keuner, *Dois motoristas.*

> Perguntado sobre o modo de trabalho de dois atores, o Sr. K. fez esta comparação entre eles: "Conheço um motorista que sabe bem as regras do trânsito, respeita-as e sabe recorrer a elas. Acelera habilmente, em seguida mantém uma velocidade uniforme, poupando o motor, e assim abre caminho entre os demais veículos, com audácia e cautela. Um outro motorista que conheço procede de maneira diferente. Mais que em seu caminho, está interessado no conjunto do trânsito, e dele se sente uma partícula. Não reclama seus direitos e não se destaca pessoalmente. Em espírito, dirige com o carro que vai na frente e com aquele que segue atrás, tendo um

[4] KLINGER, Diana. **Literatura e ética.** Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 62.

> contínuo prazer no avanço de todos os carros e também dos pedestres" (Brecht, 2013, p. 62).

Para além de opor seus modos de trabalho, podemos tratá-los dialeticamente na prospecção teatral, combinando-se o cultivo de audácia e cautela com o contínuo prazer no avanço coletivo na construção da vocalidade cênica. Por um lado, será preciso audácia nas proposições para se expor ao risco das descobertas: quando uma dupla joga em situação, há de haver sempre o desafio do confronto e da luta; a cautela tensiona a audácia e enfatiza a presença de comparsas ao redor. Por outro lado, há que se cultivar o prazer, a escuta atenta e o corpo poroso ao toque das vocalidades, em cada passo da jornada: tocar e deixar-se tocar. A relação é o conjunto de vetores que tensionam esses corpos em jogo.

Um dos princípios poéticos de Meran Vargens confirma o requisito relacional da vocalidade: "voz e fala têm um endereço: é tarefa do ator adivinhar, descobrir, escolher e definir a quem se dirige" (Vargens, 2013, p. 79). O sentido da voz é também vetorial, embora as ondas sonoras se propaguem volumetricamente, isto é, em quatro dimensões - por isso, é incompleta a analogia com ondas formadas pela queda de uma pedra n'água, em que a propagação (visível) é plana. O som, a sonoridade, me rodeia, atrás e à frente, acima e abaixo, entre, e me penetra, pelas orelhas e pelos caracóis: o ar sonoro está cheio de ondas que capto e inalo. Palavras úmidas, potência de fertilidade, entram pelos sete buracos da minha cabeça, pelos olhos se projetam em imagens, pela boca, estremecem de sabor na língua, pelas narinas, ares contaminados de vibração, pelas orelhas, espiralam nos caracóis, e me tocam também na pele e nos ossos, muito especialmente quando sou eu quem as profiro. Atrizes e atores adivinham, descobrem, escolhem e definem sentidos, que só se realizam no jogo relacional. São artistas da distância, hábeis em medir endereços e percursos em tempo real e lançar fluxos acústicos e afetivos (Dal Farra Martins, 2015).

A construção da vocalidade *em relação* aparece também nos *Estudos (Etjuds)*, ponto central da *Análise Ativa*, nomeação de Maria Knébel para essa síntese metodológica de Stanislavski, uma prática improvisacional com o objetivo "de liberar o ator (do texto e do público), de tornar o teatro vivo, de tornar a ação imediata", segundo o diretor Anatoli Vassiliev (1990), discípulo da Mestra Knébel. Os *Estudos* são um jogo teatral conduzido por uma dupla, baseado nas circunstâncias propostas de uma (sub)cena do texto em montagem e direcionado à descoberta das relações, que se desenham paulatinamente a cada repetição. Assim, a relação é o pressuposto para que as improvisações tangenciem e cruzem as palavras

do autor. Trata-se de um método iterativo e interativo: pela repetição (iteração), passo a passo constrói-se a vocalidade cênica em relação (interação).

No léxico teatral da grande mulher-de-teatro paulistana Myrian Muniz - professora, diretora e sobretudo atriz, a relação ocupa o epicentro de onde emanam as ondas da concretude cênica. Não como conceito ou discurso, mas como desafio que se inicia com o cultivo - nem sempre harmônico - das relações interpessoais: intuitiva, ela propunha textos e personagens que provocassem assombros, iluminações artísticas e pessoais. Não era terapia, mas pedagogia, táticas para ampliar escuta, visão, percepção, ao encontro do Teatro - assim com letra maiúscula, lugar sagrado, e também profano. *Uma mão a Deus, outra ao Diabo*, ela dizia. Táticas como vetores que apontam para outros e outras, cidade, terra, céu. Táticas completamente vinculadas à palavra como dizer e cantar, como dizer cantando, a fim de prospectar sentidos inusitados. Táticas silenciosas, como *Linha bela*, um exercício simples, delicado e paradigmático da Mestra.

> Silêncio
> Observe quem está à sua frente
> um retrato como se fosse quadro, pintura
> Escolha um ponto
> uma linha
> uma sombra
> uma cor especialmente bela
> Com dedos delicados, toque
> (Dal Farra Martins, 2020, p. 42).

A relação enraíza a vocalidade cênica.

Cantar e [é] dizer

Cantar não é um dom
Cantar é bom
(Chacal. Informação verbal)

Cantar é mover o dom
(Djavan, 1983)

"Glória, Alegria, Festa, Alegra-Coro, Dançarina, Amorosa, Hinária, Celeste e Bela-Voz
Pelas Musas comecemos a cantar"[5]. A prescrição contida no primeiro verso do poema *Teogonia* sugere a saudação às nove filhas de Zeus com a Memória como senha de passagem do *estado de prosa* para o *estado de música*[6], instância poética que funda a singularidade do ensaio teatral. Palavras Cantadas (Hesíodo, 1986, p.11), invisíveis corporificadoras da potência do jogo entre memória e esquecimento, as Musas são a realização plena dos atributos de seus nomes. A riqueza histórica da canção brasileira nos convida a associar cada uma das Musas e seu respectivo atributo a uma cantora, cuja obra evoque um recorte espaço-temporal na memória. Eis um possível panteão: Glória ressoa em Aracy de Almeida, Alegria em Dona Ivone Lara, Festa em Gal Costa, Alegra-Coro canta em Beth Carvalho, Dançarina em Cármen Miranda, Amorosa em Elizeth, Hinária soa em Ângela Maria, Celeste em Dalva de Oliveira, Bela-Voz em Elis Regina[7]. A pluralidade de corpos e vozes, característica de todo grupo teatral, pode dessa forma definir e trocar conjuntos significativos de repertórios, no portal de entrada da sala de aula e de ensaio: o canto impulsado por memórias pessoais se faz coletivo. Transforma pessoa em pessoas, como enfatiza Daiane Jacobs.

> Eu gosto de começar ou terminar minhas aulas com cantos coletivos, seja de músicas autorais, populares ou de canções aprendidas com os movimentos sociais. Os cantos coletivos trazem muitas histórias de vida, de lutas e visões de mundo de seus grupos de origem. O ato de cantar coletivamente, de cantar um canto surgido da coletividade, nos move do singular para o plural, do individual para o social, nos afastando das forças neoliberais que introjetam a competição e a meritocracia, e nos reaproximando dos saberes coletivos (Jacobs, 2024, p. 221).

[5] Na rapsódia *Teogonia*, Hesíodo nomeia assim as nove Musas: Clio, Euterpe, Tália, Melpômene, Terpsícore, Érato, Polínia, Urânia e Calíope (Hesíodo, 1986, p. 109).
[6] A frase é de José Celso Martinez Correia. Informação verbal.
[7] Exemplo de associação livre, feita por mim em 11.05.2025 às 21h40.

A alegria da presença, pois *cantar é bom*, irradia no presente, *move o dom*.

E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar pra alegrar a cidade
(Lira e Morais, 1964)

A canção nos conduz pela sala. A unicidade dos andamentos determinada pelo seu pulso convoca a observação e a escuta: do lugar - luzes, sombras, sons, cores, limites; de si - articulações, tensões, vibrações, respirações, presença; e de outras vozes e corpos - contato, duetos, afastamento, aproximação, jogo. Lugar, si e outras: três camadas superpostas. O pulsar único estrutura e sustenta a ressonância rítmica dos cantos, estimula a relação e o jogo.

Vozes em vibração pousam na vogal a
plataforma de impulso
para um salto voador
a es e is
ou um mergulho abissal
em os e us

Escutar Elis
Bela-Voz
mestra soberana destes saltos e mergulhos[8]

Cantar a canção brasileira nos introduz no jogo entre dizer e cantar, pois por trás de uma voz que canta há uma voz que fala: toda canção brasileira nasce de uma fala (Tatit, 2002). O brasileiro se diz cantando (Lopes, 1997). A dicção brasileira vive na corda bamba, mas escorrega facilmente para a fala ou para o canto. O filósofo Peter Sloterdijk testemunha esse jogo:

> [...] os seres humanos, desde que sabem falar, também fazem música. Mesmo que seja uma música implícita, na melodia da linguagem propriamente dita. Para um europeu que não conhece o português, a primeira ideia sobre a língua portuguesa é que ela parece ter uma intensidade melódica, uma melodia desconhecida pelas línguas europeias. *É como se, em todos os brasileiros, houvesse um cantor, como se todas as conversas fossem cantadas* (Sloterdijk, 2016. Grifo nosso).

No fim dos 50 e início dos 60, a canção brasileira impulsionou um corte histórico na vocalidade cênica, quando divergências políticas e ideológicas, evidentes na cesura estética entre o Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro de Arena, engendraram uma vocalidade próxima do dizer brasileiro, que o contato íntimo com a canção vai estimular e sustentar. Não

[8] As epígrafes sem referência são de minha autoria.

por acaso, a canção está presente em montagens do Arena, de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, a *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Guarnieri, com música de Edu Lobo[9]. Ela catalisa energias poéticas para uma concepção de um gestual cênico brasileiro, para o qual contribuiu fortemente a configuração em (semi)arena, que aproxima atrizes, atores, musicistas e público.

Habitante desse terreno do *dizercantando* brasileiro, a canção instaura uma qualidade fundamental a ser apreendida por aprendizes e artistas: o fluxo contínuo da voz. A canção nos ensina a fluência. Quando canto, pausas e sonoridades alternam-se musicalmente num jogo em que ações e gestos revelam-se à medida que canto. O sentido musical da canção provoca seu entendimento: lembremos que entender deriva do latim *intendere*, que significa *tender para.* Diz Jean-Luc Nancy: "se *entender* é compreender o sentido, escutar é estar na direção de um sentido possível e, em consequência, não imediatamente accessível" (Nancy, 2007, p. 17-18. Tradução nossa). Os silêncios não são vazios, mas pressentimentos da continuidade sonora.

A palavra emerge
do mar do silêncio
escutar
cantar de ouvido
dizer de ouvido
cantar de olvido
dizer de olvido
ouvido e olvido
lembrança e deslembrança

Do silêncio emerge o som, desses "vazios do pensamento e ainda da palavra, que existem sempre em todo pensamento inspirado, mais que racionalizado, e que correspondem à descontinuidade do número, do ritmo" (Zambrano, 2007, p. 88. Tradução nossa). Há silêncio no som da palavra. Quando alguém diz ou canta uma palavra, há silêncios tramados em seus interstícios. A voz na palavra nasce da fricção entre silêncios e sons - que inclui ruídos, se lança em busca de um sentido possível na presença de alguém. As consoantes são

[9] Nos anos 1970, quatro remanescentes do Arena concebem e encenam duas montagens emblemáticas do teatro paulistano, cuja força motriz é a canção brasileira: em 1971, Fauzi Arap e Flávio Império dirigem o espetáculo *Rosa dos Ventos*, protagonizado por Maria Bethânia. Quatro anos depois, em 1975, Myrian Muniz dirige *Falso Brilhante*, protagonizado por Elis Regina. Em 1979, estreia *Rasga Coração*, dirigida por José Renato, com dramaturgia finalizada em 1974 por Oduvaldo Vianna Filho, ator e autor dos primeiros anos do Arena. Na montagem, é a canção brasileira quem estabelece pontes com a memória, no recorte histórico de embates políticos e sociais, de 1904 a 1970 (Dal Farra Martins, 2024).

pontos explícitos de infinitésimas interrupções no fluxo sonoro das vogais, pontuado de silêncios (Dal Farra Martins, 2007).

Palavra abismal

O percurso do silêncio engendra
concebe
engravida a voz

O percurso da pausa engendra
concebe
engravida a palavra
a imagem da palavra

Silêncio e pausa são suspensão
acumulação de energia potencial
O oxigênio penetra o corpo
impulso
a palavra sai carbonizada
em ação
em gesto

Ler e [é] escutar

> Ambrósio [Bispo de Milão em 383 DC] era um leitor extraordinário. Nas palavras de Agostinho: "Quando ele lia, seus olhos perscrutavam a página e seu coração buscava o sentido, mas sua voz ficava em silêncio e sua língua quieta. Qualquer um podia aproximar-se dele livremente, e em geral os convidados não eram anunciados; assim, com frequência, quando chegávamos para visitá-lo nós o encontrávamos lendo em silêncio, pois jamais lia em voz alta." [...] aos olhos de Agostinho, essa maneira de ler parecia suficientemente estranha para que ele a registrasse em suas Confissões. A implicação é que esse método de leitura, esse silencioso exame da página, era em sua época algo fora do comum, sendo a leitura normal a que se fazia em voz alta (Manguel, 2004, p. 58-59).

Ler é escutar com os olhos. No *silencioso exame da página*, reverberam vozes interiores, afetos que guiam *o coração em busca de um sentido* possível, de entendimento, de escuta. O coração como órgão sensível à revelação de sentidos, como no relato de Agostinho, está ainda presente na expressão *saber de cor*, *saber de coração*, com o significado de *saber de memória*[10]. A leitura será sempre silenciosa, pois ler em voz alta é dizer, quando as vozes interiores tornam-se vocalidade que se lança no espaço exterior.

Nos olhos que perscrutam a página, as palavras habitam o ser artista aprendiz. As vozes que ele escuta quando lê acionam a imaginação sonora, e, multiplicando-se a cada leitura, provocam e permitem uma prospecção arqueológica da palavra, que sonda ritmos,

[10] Também no francês e no inglês, encontramos expressões similares: *savoir par coeur* e *to know by heart*.

ressonâncias e respirações interiores. O texto respira segundo uma ordem de sístole, diástole e pausa, que não obedece a necessidades fisiológicas da vocalidade, mas emana do fluxo das palavras lidas, seu ritmo.

> A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. Ao falar, ressoa em sua concha o eco desse deserto antes da ruptura, onde em surdina estão a vida e a paz, a morte e a loucura (Zumthor, 1997, p. 12).

Podemos afirmar que a voz jaz no silêncio do corpo como corpo jaz no silêncio da voz quando ela vibra em nossas cavernas, como um eco de ressonâncias interiores, profecia de vocalidades. A ressonância silenciosa da leitura, ao habitar o corpo do ser artista aprendiz, já aciona sua coleção de lembranças: há leituras que calam, algumas amedrontam, outras iluminam. Já no primeiro contato com o texto, é preciso saber escutá-las, deixá-las ressoar, sermos habitados por elas.

A sonoridade interior se insere em uma trama de respiração, ressonância e ritmo, em que, como diz Gisele Brelet, "O ritmo é a ordem do tempo; ora, vivendo essa ordem do tempo, a alma torna-se ela mesma ordenada e sábia, dado que o tempo é sua própria substância. E o ritmo, sabedoria no tempo, é fonte de toda sabedoria. [...] Escutar o som é, portanto, ter consciência do tempo" (Brelet[11] Apud Ferrari, 2019, p. 144). O ritmo interior é também fluxo sequencial de silêncios e sonoridades - sons e ruídos, na qual sou capaz de perceber ausências e interrupções: o ritmo propõe uma precisão dimensional no fluir das ressonâncias.

O silêncio da leitura fertiliza a memória e o ato de memorização, fulcral para a vocalidade cênica. No ato da memorização, trata-se de habitar um texto e deixar-se habitar por ele. Admitindo-se a simetria entre ler e escutar, o ensaio do dizer será copiar. O breve ensaio *Porcelana Chinesa* de Walter Benjamin elogia a riqueza de quem penetra nos segredos do texto quando copia.

> A força de um caminho varia segundo se percorra a pé ou se sobrevoe em aeroplano. Do mesmo modo, o poder de um texto é diferente quando se lê que quando se copia. Quem voa, só vê como o caminho vai deslizando pela paisagem e se desvela ante seus olhos, seguindo as leis do terreno. Tão só quem percorre a pé um caminho infere sua autoridade e descobre como nesse mesmo terreno, que para o aviador não é mais que uma planície extensa, o caminho, em cada uma de suas curvas, vai ordenando a extensão das lonjuras, miradores, espaços abertos e perspectivas, como a voz de mando de um oficial faz sair aos soldados de suas filas[12].

[11] BRELET, Gisele. **Le temps musical.** Paris: Presses Universitaires de France, 1949, p. 364 e 37.

[12] Luiz Gonzaga faz também um elogio ao caminho que se percorre a pé, na canção *Estrada de Canindé*: "Ai, ai, que bom / Que bom que bom que é / Uma estrada e a lua branca / Uma gente andando a pé. / Ai, ai, que bom / Que bom que bom que é / Uma estrada e a lua branca / No sertão de Canindé. / Automóvel lá nem se sabe / Se é homi ou se é mulé / Quem é rico anda em burrico / Quem é pobre anda a pé. / Mas o pobre vê nas estradas / O orvalho

Podemos supor que habitar um texto se assemelha a habitar uma cidade. Assim, quem percorre suas esquinas, becos, ruas e praças se assemelha ao copista, pois

> só o texto copiado pode dar ordens à alma daquele que nele trabalha, enquanto que o simples leitor nunca conhecerá as novas paisagens que, em seu ser interior, vai convocando o texto, esse caminho que atravessa sua cada vez mais densa selva interior: porque o leitor segue o movimento de sua mente no voo livre do sonho, enquanto o copista deixa que o texto lhe dê ordens. A prática chinesa de copiar livros constituía, então, uma garantia incomparável de cultura literária, e a cópia, uma chave para penetrar nos enigmas da China (Benjamin, 2006, p. 21. Tradução nossa).

Copiar o texto que se lê, fragmento a fragmento, torna-se chave para desvendar seus segredos e memorizar respirações, ressonâncias e ritmos, atrelados aos sentidos que a vocalidade vai aprofundar. Por outro lado, será preciso também vez ou outra voltar ao sobrevoo, para que se veja de longe a nitidez crescente dos caminhos[13]. Na passagem da cópia para o dizer, é essencial que se respeite a relação implícita no gesto da vocalidade cênica: dizer sempre para alguém, driblando a tentação de vocalizar solitariamente em voz alta, na dúvida de não sabê-lo. Na passagem da leitura à vocalidade cênica da palavra, o ser artista aprendiz arquiteta a atuação.

Antes da conclusão

Este ensaio, como sói acontecer com esta forma de escrita, não tem como fito formular explicações e conclusões, mas dar voltas em torno do tema da pedagogia e da direção, no âmbito da vocalidade cênica, assumindo-se que existem processos teatrais em que não há dicotomia entre essas ações. Nessa condição, defende que a abordagem pedagógica e artística se proceda num campo em que corpo, voz e atuação estejam presentes de forma solidária, no cotidiano de aulas e ensaios. Movido pelas vibrações interiores e exteriores do cantar e do dizer, do ler e do escutar, o ser artista aprendiz embasa coletivamente a vocalidade cênica.

beijando a flor / Vê de perto o galo campina / Que quando canta muda de cor. / Vai molhando os pés no riacho / Que água fresca Nosso Senhor / Vai olhando coisa a grané / Coisa que prá mode ver / O cristão tem que andar a pé" (Gonzaga, 2025).

[13] Desenvolvi as simetrias entre os atos de ler-escutar e copiar-dizer em Dal Farra Martins (2020, p. 172-180).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Elogio da Profanação.** In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

BRECHT, Bertolt. **Histórias do sr. Keuner.** São Paulo: Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Dirección única.** Traducción de Juan del Solar y Mercedes Allendesalazar. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1987.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Percursos poéticos da voz.** São Paulo: Revista Sala Preta nº 7, p. 9-17, 2007.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **O artista da distância.** In: BASTOS, Helena. **Corpo e Cidade: moveres entre aproximações e distanciamentos.** São Paulo: Cooperativa de Dança, 2015, p. 37-47.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Um Sistema Curricular no Departamento de Artes Cênicas.** São Paulo: Revista da Graduação, 2016.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **O Ser Aprendiz. Um itinerário com Myrian Muniz.** São Paulo: Giostri, 2020.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Palavra Muda. Sobre poéticas para vozes em Estado de Sítio.** São Paulo: Giostri, 2020.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Notas sobre a música e a vocalidade poética no projeto teatral de Oduvaldo Vianna Filho.** Petrolina-PE: Dramaturgia em Foco, v. 8, n. 3, 2024, p. 155-178.

DJAVAN. **Seduzir.** In: **LP Água.** Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1983.

FAGUNDES, Igor. **Performance para uma voz concentrada em seu corpo.** Rio de Janeiro: Revista Garrafa, 2010.

FERRARI, Emanuele. **Gisele Bretlet e Wagner.** In: GONTIJO, Clóvis Salgado e ZILLE, José Antonio Baêta (org.). **Os filósofos e seus repertórios - Série Diálogos com o Som - Volume 5.** Belo Horizonte: Editora UEMG, 2019, p. 127-150.

GIL, Gilberto. **Meio de campo.** In: **CD Cidade do Salvador.** Rio de Janeiro: Polygram, 1998.

GONZAGA, Luiz. **Estrada do Canindé.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DvKOrTJlZF8. Acesso em 10/05/2025.

HENRIQUES, João. **Entre a Pedagogia Vocal e a Direção Vocal: reflexões sobre aspectos comuns e autónomos das suas práticas.** Brasília: Revista Voz em Cena, v. 5, nº 2, julho/dezembro de 2024, p. 133-161.

HESÍODO. **Teogonia.** Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. **Reencantar a Voz em Cena.** Brasília: Revista Voz em Cena, v. 5, nº 2, julho/dezembro de 2024, p. 215-224.

LIRA, Carlos e MORAIS, Vinícius de. **Marcha da Quarta-feira de Cinzas.** In: **LP Nara - 1964.** São Paulo: Elenco, 1964.

LOPES, Sara. **Diz isso cantando! A vocalidade poética e o modelo brasileiro.** Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1997.

MANGUEL, Alberto. **Uma História da Leitura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Disponível em: https://dlivros.com/livro/historia-leitura-alberto-manguel. Acesso em 14/05/2025.

NANCY, Jean-Luc. **A la escucha.** Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

PARDO, José Luis. **La Regla del Juego. Sobre la dificultad de aprender filosofía.** Barcelona: Círculo de Lectores, 2004.

PUCHEU, Alberto. **Performance para um corpo concentrado em sua voz.** A fronteira desguarnecida (poesia reunida 1993-2007). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

SLOTERDIJK, Peter. **Peter Sloterdijk responde: sobre a música contemporânea.** São Paulo: Fronteiras do Pensamento, 2016. Disponível em: http://www.fronteiras.com/noticias/peter-sloterdijk-responde-sobre-a-musica-contemporanea. Acesso em: 13/05/2025.

SUSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia (org.). **Cultura brasileira hoje: diálogos.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, v. 2, 2018.

TATIT, Luiz. **O Cancionista.** São Paulo: Edusp, 2002.

TROCA, Renata Ávila. **A poética da voz e o vazio da escrita: parte da experiência de uma pesquisa.** João Pessoa: Revista Prolíngua, v. 13, nº 1, 2018, p. 99-109.

VASSILIEV, Anatoli. **Texto literário e improvisação.** Bruxelas: École des Maîtres, 1990. Material de trabalho (cópia). Tradução nossa.

VARGENS, Meran. **A voz articulada pelo coração.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

ZAMBRANO, María. **El hombre y lo divino.** Madri: Fondo de Cultura Económica, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Editora da PUC, 2000.

Artigo recebido em 17/05/2025 e aprovado em 31/05/2025.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i01.58245

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

[i] José Batista (Zebba) Dal Farra Martins - Músico, encenador, ator e cantor, professor e pesquisador livre-docente sênior do Departamento de Artes Cênicas (ECA-USP) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Atua nos campos do teatro e da música, dedicando-se especialmente ao estudo da voz, sonoridades e vocalidades poéticas, atreladas à canção brasileira. Com a cantora e atriz Maria Simões, criou a *Ausgang de Teatro*, com o fito de abrir para o público o espaço privado de sua casa no bairro da Pompeia. Lançaram, em 2016, o *Almanach Muda*, narrativa gráfico-poética do percurso da *Ausgang*, incluindo processos artístico-pedagógicos e montagens em Havana e Buenos Aires. *No* TUSP, em 2017, dirigiu e atuou na *Roda das vozes em Estado de Sítio*, montagem síntese de uma pesquisa pós-doutoral iniciada em 2011, em Barcelona, com supervisão de Jorge Larrosa, sobre as articulações entre linguagem, experiência, memória e atuação. Em 2020, no âmbito de sua livre docência, publicou os livros *Palavra Muda. Sobre poéticas para vozes em Estado de Sítio* e *O ser aprendiz. Um itinerário com Myrian Muniz*, pela Editora Giostri. dalfarra@usp.br .
Lattes: https://lattes.cnpq.br/1202945496384216
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1165-1293

[ii] This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

O uso do *headphone* enquanto estratégia performativa: possibilidades observadas em *The Show Must Go On* (2011)

Guilherme Mayer Santos [i]
César Lignelli [ii]
Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil [iii]

Resumo - O uso do *headphone* enquanto estratégia performativa: possibilidades observadas em *The Show Must Go On* (2011)
Este artigo tem como objetivo especular acerca do uso performativo do *headphone*. Este é um objeto técnico que tem como um de seus objetivos possibilitar ouvir sonoridades em certos contextos. Para tal, será apresentado o objeto técnico, especulado alguns de seus usos, dando enfoque a como ele é utilizado na obra do Jérôme Bel, *The Show Must Go On* (2001).
Palavras-chave: Headphone. Jérôme Bel. Performance.

Abstract - The headphone use as a performative strategy: possibilities observed in *The Show Must Go On* (2011)
This article aims to speculate on the performative use of headphones. Headphones are technical objects designed, among other things, to allow listening to sounds in specific contexts. To this end, the article will introduce the technical object, explore some of its uses, and focus on how it's employed in Jérôme Bel's work, *The Show Must Go On* (2001).
Keywords: Headphone. Jérôme Bel. Performance.

Resumen - El uso de Headphone como estrategia performativa: posibilidades reparadas en *The Show Must Go On* (2011)
Este artículo tiene como objetivo especular sobre el uso performativo del auricular. Este es un objeto técnico que tiene como uno de sus propósitos posibilitar la escucha de sonoridades en ciertos contextos. Para ello, se presentará el objeto técnico, se especularán algunos de sus usos, haciendo énfasis en cómo es utilizado en la obra de Jérôme Bel, *The Show Must Go On* (2001).
Palabras clave: Headphone. Jérôme Bel. Performance.

Cabeça sonora

Este artigo tem como objetivo especular acerca do uso performativo do *headphone* em cena, e como este interfere na obra a partir de sua capacidade de produzir dicotomias entre o individual e o relacional em *The Show Must Go On* (2001)[1], de Jérôme Bel.

A palavra fone tem sua etimologia do grego *Phoné*, que tem seu sentido ligado às palavras som ou voz a depender da tradução utilizada[2]. *Phoné*, por isso, faz parte da composição de diversas palavras acerca do som, como xilofone, gramofone, fonograma, fonógrafo, microfone, polifonia, telefone, entre outras. Dentro das possibilidades que a palavra fone apresenta na língua portuguesa, tem-se em mente que o escrito desenvolvido tem seu enfoque em uma palavra que não foi devidamente traduzida *headphone*.

Headphone é uma palavra que advém da língua inglesa que se relaciona com a ideia de som e voz (*phoné*) mas que, nesse caso, ainda é acoplada à palavra *head*, que significa cabeça.

Essa cabeça sonora diz respeito ao fato da sonoridade ser introjetada dentro da cabeça do ser, a partir das orelhas que ficam tapadas por uma estrutura de microcaixas de som, acolchoadas para não machucar as cartilagens das mesmas. Estas caixas, por sua vez, são chamadas somente de fones. Este curioso nome, *headphone*, interfere, de alguma forma, também na visualidade daquele ser que utiliza tal objeto. Durante o uso desse a silhueta é modificada tornando-a arredondada em volta das orelhas. Ou seja, o *headphone*, além de se constituir um objeto que encaminha sons para a cabeça daquele que o utiliza, também modifica a visualidade da cabeça por conta do referido acoplamento.

Os *headphones* apresentam possibilidades múltiplas de cores, tamanhos, e desenhos. Estes diferentes designs se relacionam, por vezes, com os estilos das músicas que cada pessoa ouve em seu fone de ouvido, suscitando indagações acerca dos estilos musicais ouvidos a partir do formato, dimensões, cores e características tecnológicas que este apresenta.

De maneira mais discreta, encontram-se os fones auriculares, que ao invés de serem de cabeça, se alojam entre o tragus e o meato acústico externo. Estes chamados de fones de ouvidos e sendo o termo mais comum, tornaram-se, inclusive, por generalização, o nome de todos os fones em português brasileiro.

[1] Obra apresentada em Paris, Lyon, Nova York, Hamburgo e Rio de Janeiro.
[2] Saber mais em https://origemdapalavra.com.br/palavras/fone/

Estas características acerca da palavra *headphone* foram trazidas, uma vez que este artigo desenvolve relações entre sonoridades e visualidades na prática performativa a partir de objetos técnicos e tecnologias para a composição cênica.

O headphone, a partir de seu desenvolvimento tecnológico, também constituiu na forma de sociabilidade humana uma espécie de inconsciente coletivo. Como o fato deste objeto em particular também apresentar como característica uma cisão entre o sujeito e a sociedade. Mais especificamente, o fone de ouvido auxilia com que se ouça algo sem que as pessoas à sua volta possam ouvir.

E de tal sorte indaga-se: Como um objeto que evidencia uma cisão entre as pessoas pode ser utilizado dentro de uma obra cênica que, comumente, se espera um trabalho de constituição de relações?

O objeto estético que será analisado, *The Show Must Go On*, foi coreografado por Jerôme Bel. Esta obra evidencia uma forma de utilização performativa e heterodoxa do *headphone* em cena.

A primeira vista, esta obra é realizada por performers que utilizam *headphones* e um objeto de retransmissão. Além disto, há um DJ que organiza qual música será tocada neste transmissor. Tais performers, acoplados a esse objeto técnico modificador de silhuetas, cantam e dançam livremente as canções que ouvem dentro de suas cabeças. Assim, a plateia não ouve qual música é tocada, gerando certa surpresa frente a playlist proposta pelo coreógrafo francês.

Esta análise será realizada por meio do vídeo promocional da peça[3], a entrevista em duas partes com o coreógrafo Jerome Bel[4], a crítica escrita por Tim Etchels, a crítica de Gerald Siegmund e o texto de um bailarino contando como foi o processo de criação.

[3] https://www.youtube.com/watch?v=3v69hrtufDw&t=202s
[4] https://www.youtube.com/watch?v=sSw5U46xiZs&t=915s e https://www.youtube.com/watch?v=9ZX7Hx15k_c

Objeto técnico e objeto estético

Cabe salientar o furor em que Gilbert Simondon comenta sobre a relação entre cultura e objeto técnico, "A cultura é desequilibrada, pois reconhece certos objetos, como o objeto estético, e lhes confere cidadania no mundo das significações, mas remete outros objetos, principalmente os objetos técnicos, para o mundo sem estrutura" (2020, n.p).

A questão posta pelo filósofo pode ser interpretada a partir da seguinte máxima como: é mais comum darmos aos sujeitos das ações o poder e competência aos acontecimentos, ou seja, se algo acontece, alguém é responsável. Justamente por conta desse argumento desenvolvido por Simondon, de que o objeto estético ainda pode ser conferido um pouco de agência dentro dos acontecimentos, pois este refletiria uma capacidade comunicacional intencional deste artista. Entretanto o objeto técnico, é visto apenas como um ser de assitência, sem nenhuma capacidade de conferir transformações no mundo.

É possível abrir essa discussão dando brechas a perguntas cotidianas, o som do seu alarme ao despertar afeta seu dia? Sua forma de conversar pela manhã? Ou ainda, a qualidade do sapato que embrulha seu pé, interfere em seu caminhar? Da mesma maneira, assistir um filme, uma música, utilizando um fone de ouvido que aperta demasiadamente sua cabeça altera a fruição estética proposta, por exemplo.

Tirando este primeiro elefante da sala, de que objetos técnicos são reais e interagem com corpos humanos produzindo formas de vida e encontros, e que esse pode ser relevante para se pensar o fenômeno estético, poder-se-ia começar a desenvolver as relações entre objetos técnicos, tecnologias de forma geral que compõem o nosso cotidiano, e a arte. Acerca deste ponto Paulo Bernardino aponta algumas formas de arte se desenvolveram a partir deste paradigma:

> Através das várias formas das interações (instalações, happenings ou performances, dependendo mais ou menos da tecnologia) encontramos um potencial criativo imprevisível para a ocorrência de novas experiências, que com certeza excedem as expectativas do simples observador (nomeadamente se estes estiverem abertos ao desafio) (2010, p.57).

Desta feita, pode-se revelar que os objetos técnicos, justamente por serem parte fundante da forma de se relacionar com a vida humana desenvolvem também formas singulares de transformar a arte. Esta singularidade também desemboca em experiências que não necessariamente se produzem tal qual o cotidiano.

Este é o caso do dispositivo de composição cênico que Jérôme Bel propõe, na obra The Show Must Go On, quem utiliza o fone de ouvido são, ao fim ao cabo, performers e não o público que frui a obra.

Téte a téte, o coreógrafo traz à cena o objeto técnico transmutando o objeto estético. Percebe-se que a primeira condição dicotomia, definida como 'desequilibrada' por Simondon em Modo de Existência dos Objetos Técnicos (2020), é colocada em oposição pela própria proposta da coreografia.

Se a/o performer se coloca em uma condição de se deixar afetar por um objeto técnico, então este deixa de ser um objeto sem mundo de significações e se torna um objeto que traz significações. Ainda, um objeto estético, no caso uma coreografia, tem como forma de mediação um objeto técnico, um *headphone*, que interfere diretamente no resultado final do objeto estético cênico.

A banalidade do fone de ouvido

Diversas estruturas e questões de sociabilidade podem ser formuladas ou reformuladas no que tange este objeto técnico na vida contemporânea. Partir-se-á agora para uma segunda questão, o *headphone*, além de ser modificador é corriqueiro.

Uma imagem comum que o leitor pode ter avistado em seu cotidiano é de realizar uma pergunta a alguém que passa pela rua e perceber que não ouviu, pois utilizava algum fone de ouvido. Ainda, enquanto uma estrutura de ação banalizada em nosso cotidiano, perceber que certas pessoas reparam que você está falando, por isso, tiram o fone de ouvido e pedem para que se repita o que foi dito.

Em outro sentido, cada vez mais o objeto técnico do fone de ouvido funciona como uma técnica de otimização de função, em uma lógica de fugir do desconforto. Um trabalho de tabelas e números, que para muitos pode soar monótono, é facilitado pelo uso dos fones de ouvido. A pessoa pode colocar sua *playlist* preferida e realizar tal tarefa com a sensação de que não está trabalhando pois essa engana seu cérebro.

Segundo Gabriela Duarte Macedo *et al*:

> O uso de fones de ouvido durante o estudo/trabalho foi indicado com a frequência "sempre" para ambos os grupos com uma diferença de 3,8% entre eles, maior na faixa etária entre 14 a 30 anos. Quanto ao hábito de ouvir música com fones enquanto está realizando outra atividade as frequências "sempre" e "quase sempre" foram mais evidentes entre 14 a 30 anos com uma diferença de 3,9% e 16% entre as faixas etárias (2021, p.204).

Assim, o aspecto corriqueiro deste objeto técnico atinge a criação da obra de Jerôme Bél. Acerca do aspecto cotidiano na arte, Fernanda Bruno expõe que isto é uma condição contemporânea, "Se considerarmos a cena comunicacional contemporânea, ambiente privilegiado de constituição da sociabilidade e das subjetividades pós-modernas, notamos sem muito esforço um interesse patente pelo cotidiano" (2004, p.22). Bruno ainda expõe que:

> No entanto, todos eles apontam para o que se deseja ressaltar e explorar neste ensaio: o cotidiano como lugar de extrema visibilidade na atualidade. Esse lugar comum, ordinário, geralmente deixado no anonimato e na sombra ganha notoriedade e torna-se foco de múltiplos olhares (2004, p.22).

Jérôme Bel desenvolveu este trabalho em 2001, assim sendo, os seus aspectos de criação dialogam com esta possibilidade de trazer o cotidiano para o universo extracotidiano. Em *The Show Must Go On*, segundo Gabriel Lima que participou da criação versão brasileira da obra, disse que as pessoas envolvidas tinham que realizar o trabalho de forma pequena, sem movimentos muito expansivos. Essa é uma decisão que tem relação com uma ideia de trazer ao universo cotidiano. Em suas palavras "Era uma dança de economia" (2016, on-line[5]). Segue a figura abaixo como forma de entendimento desta questão.

[5] https://labcritica.com.br/de-dentro-para-fora-no-the-show-must-go-on-de-jerome-bel/

Figura 1 - Trecho retirado do vídeo promocional por autores (3min26s)

Além desta ser uma característica própria desta obra, pode-se perceber também como uma das qualidades que são buscadas em outras obras do mesmo autor. Em uma crítica escrita por Tim Etchells, ele comenta que ao conversar com o coreógrafo sobre essa obra específica "Em um bar em Viena, Jerome Bel me conta que com *The Show Must Go On* ele queria fazer uma obra que não fosse mais forte que o público . Uma peça que se sentasse com eles, mas não os dominasse" (2002, On-line[6], tradução nossa[7]).

Tal objeto tão corriqueiro mediou a relação entre performers e público. Este ainda fez parte de uma estratégia para uma horizontalização possível da obra.

Como arremate, Etchells ainda comenta:

> Dentro e fora destas citações dançadas, a estética da peça é a da vida quotidiana, com a sua cota de riqueza e banalidades. Os artistas estão diante de nós em completa simplicidade, em completa intimidade, e a sua incapacidade de se defender ou a sua nudez certamente contribui para a sua beleza (2002, On-line, tradução nossa[8]).

[6] https://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&lg=2&cid=202

[7] [trecho original] Dans un bar à Vienne, Jérôme Bel me dit qu'avec le spectacle The Show Must Go On, il voulait créer une œuvre qui ne soit pas plus forte que le public . Une pièce qui les accompagnerait mais qui ne les dominerait pas. C'est un beau geste, mais le fait d'accepter un cadeau de ce genre peut s'avérer difficile pour les personnes ayant grandi à une autre époque, dans d'autres modes de relation entre l'artiste et son public.

[8] [trecho original] À l'intérieur comme à l'extérieur de ces citations dansées, l'esthétique de la pièce est celle du quotidien, avec son lot de richesses et de banalités. Les artistes se tiennent devant nous en toute simplicité, en toute intimité, et leur incapacité à se défendre ou leur nudité participent certainement à leur beauté.

O fone de ouvido e a modernidade.

De forma simples, a tecnologia é uma das queridinhas dos tempos modernos. Cada vez mais o modo de vida contemporâneo é mediado por objetos técnicos de forma ora consciente ora inconsciente.

A discussão moderna é longa demais para se colocar em tão poucas palavras, entretanto, uma pequena introdução para se compreender essa relação (tecnologia e modernidade) será exposta neste artigo a partir do entendimento de Bruno Latour acerca desse tema.

Latour, em seu livro Jamais Fomos Modernos (1998) entende a tecnologia como uma resultante de uma das práticas massivas da modernidade, a produção de híbridos. Ele comenta que a modernidade é uma proliferação de híbridos e dá um exemplo a partir de um artigo de jornal,

> O mesmo artigo mistura, assim, reações químicas e reações políticas. Um mesmo fio conecta a mais esotérica das ciências e a mais baixa política, o céu mais longínquo e uma certa usina no subúrbio de Lyon, o perigo mais global e as próximas eleições ou o próximo conselho administrativo. As proporções, as questões, as durações, os atores não são comparáveis e, no entanto, estão todos envolvidos na mesma história (1998, p.7).

Assim, a tecnologia como fruto da modernidade não é algo que é completamente fabricado pelo poderio humano, quiçá poder-se-ia dizer que estes são objetos naturais. São diversos agentes que se unem, formando híbridos de toda a maneira.

O fone de ouvido é uma figura híbrida. Nele se insere uma gama de demandas humanas, materiais naturais, processos estéticos e decisões econômicas. Tim tim por tim tim, há neste objeto híbrido desde as necessidades humanas por ouvir sem ser ouvido; passando; pelos minerais, metais, e as variações de petróleo necessárias; uma comunidade científica que desenvolveu historicamente a esquizofonia; uma comunidade de artistas que registrou as obras para que pudessem ser ouvidas por meio do fone; mídias e seus respectivos reprodutores; entre outras misturas.

Em outro sentido, ainda acerca da modernidade, essa é uma forma de aceleração social. Segundo Hartmut Rosa:

> [...] a experiência fundamental para a Modernidade em todas as suas fases, de que 'tudo se torna cada vez mais rápido' que tudo está em constante fluxo e de que o futuro, consequentemente, está totalmente indefinido e incerto, não podendo mais ser definido pelo passado ou pelo presente (2019, p.30).

E por conta desta aceleração moderna e de eventos híbridos, tem-se a modernidade também como uma forma de reducionismos. Os seres híbridos que brotam de toda a sorte tornam-se resultantes simples, fenômenos explicados por palavras únicas. Para João Fiadeiro e Fernanda Eugénio essas respostas em que já se sabe o que é a coisa, a partir de seu nome é uma operação da separação típica da modernidade, em que se:

> Fixa os termos em relação como cindidos e complementares – o sujeito e o objecto – e ocupa-se em reproduzi-los *ad nauseum* em séries de oposições binárias, mutuamente exclusivas e ao mesmo tempo perversamente simbióticas: a única forma concebível de relação é, então, aquela em que o outro fica a ser mais outro e o eu, mais eu, a cada vez em que se defrontam. Desenha-se a certeza da existência como cisão, não como relação. Cisão entre sujeito e objecto, mas também entre verdade e ficção, forma e conteúdo, razão e emoção, pensamento e acção, corpo e mente, cientista e artista, artista e espectador, mestre e aprendiz, etc. (2011, p.2-3).

Dentro desta perspectiva moderna há uma separação evidenciada. A separação entre o íntimo e o coletivo, acerca desta definição Eugénio também comenta que:

> Funda-se porque, em havendo um indivíduo que doravante desprende-se do coletivo para se apaixonar por si mesmo (sendo até o apaixonamento pelo outro um modo sobretudo de fazer identidade), este passa a desejar cuidar tão somente de si, abandonando a coisa pública e aquilo que poderia ser o comum, delegando o 'entre-nós' a ser legislado a partir de fora por uma máquina de Estado (2017, p.203).

E justamente nesse problema de vínculo que *The Show Must Go On* encontra inspiração para certos discursos. Algo calcado na dinâmica íntima do ouvir sem ser ouvido. Na cisão entre o pessoal e o coletivo. Sobre essa questão Etchells comenta que

> [...] ao quebrar a coletividade anônima da sala e substituí-la pelo isolamento forçado ou por uma sociedade nova e incerta na qual os participantes do público devem testar os limites do jogo que deveriam jogar. Estas situam-se entre a introspecção, a intervenção mínima, a recolha de memória ou fragmentos de memória, o desejo ou mesmo o gesto de ir embora, a atenção que se extrai dos detalhes do presente e vagueia em direção a um pensamento abstracto, momentos de tédio, de antecipação ou apenas de espera (2002, Online, tradução nossa).

A movimentação mesmo sendo 'econômica', como aponta Gabriel Lima (2016), o trabalho tem uma certa libertação que é percebida ao ser assistido. Uma ideia de que a pessoa

protegida pelo objeto técnico dança de forma mais livre[9]. Além do espelho da plateia, percebe-se uma certa despretensão gerada a partir dos movimentos propostos. Mais uma vez, segundo Lima "E aí quem ainda dançava demais, quem era perceptivelmente profissional de dança, foi advertido" (2016, n.p., *online*).

Dentre outras coisas, em *The Show Must Go On* é possível observar pessoas brincando intimamente com este objeto técnico. Ao colocar o fone de ouvido, ninguém pode ouvir a música dançada.

Acerca deste ponto, não é raro que pessoas que usam fone de ouvido em lugares públicos realizem movimentações que elas não fariam no mesmo lugar por conta do hiperativo do bom senso. Uma outra característica trabalhada gira em torno do fato de que, recorrentemente, pessoas que dançam em palco tentam realizar movimentações grande-eloquentes, determinadas a partir da estilística desejada. Nesta obra, portanto, Bel, organiza no espaço do palco movimentações que lembram pessoas com fone em espaços públicos, nem tão grande-eloquentes e nem tão isoladas. Desta maneira, essa proposição borra os limites das cisões entre público e privado, bem como de palco e plateia.

Gabriel Lima, ao comentar sobre sua participação na versão brasileira da obra, afirma que "Se, por acaso, isto se assemelhar com um código de dança é melhor rever como se realizar, buscar outra rota" (2016, online). Como afirma Gerald Siegmund "Era necessário tornar novos encontros possíveis" (2002, online[10]).

Algo de mistério

A função entre quem está no palco e na plateia é desbalanceada. Mesmo assim, é comum que haja um senso de comunidade ali. Mesmo que enjambrado, ele ocorre dentro daquele universo, como uma brincadeira entre o público e plateia sugerido em *The Show Must Go On*.

Neste enjambramento, Jerome Bel, apesar da tentativa de trazer o estado equanime entre público e plateia, com a retirada do som para o público, elemento fundante de

[9] Cabe ressaltar que esta obra, a depender do ano e versão da montagem, é realizada com bailarinos profissionais e não-profissionais.
[10] [trecho original] Il fallait rendre de nouvelles rencontres possibles.

engajamento dos corpos das pessoas dançantes, gera um mistério. Em outras palavras, as pessoas que dançam ouvem a música e o público especula a música.

A partir de como a pessoa se movimenta, é possível imaginar o ritmo da música no fone. Por meio de algumas palavras soltas pode-se perceber uma ou outra letra de canções. Ainda, através de alguns murmúrios torna-se passível o reconhecimento de melodias. Ainda, o fato da *playlist* ser *pop* auxilia a identificação, pois imagina-se ser mais comum que as pessoas transitem pelo universo *pop*.

Mas, digamos que algumas pessoas do público não conheçam as músicas *pop's* apresentadas. As pistas apontadas acima serão percebidas sem se relacionar com os elementos tímbrico, melódicos e harmônicos, inerentes às canções. Ao ocorrer isso, cada música torna-se uma versão individual criada na mente do público que a especulou. Caso o ouvinte conheça a música numa versão diferente, isto também produzirá uma multiplicidade de percepção. De toda a maneira, haverá uma multiplicação de, no mínimo, 3 versões da mesma canção. Sendo essas: A versão que toca no fone; a versão murmurada no palco; e a versão ouvida na mente da plateia.

A grande diferença do *headphone*, neste caso, é que ele subverte a lógica de uma música que invade o público. Ele explicita a regra do jogo imaginativo, como se fosse uma espécie de charada.

Vis a vis

O *headphone* tem como condição geral de sua existência o solipsismo de quem o ouve. Entretanto neste trabalho o encontro precisa acontecer, pois, de toda feita, falamos de cena.

Por isso, cabe refletir em como estes dois ingredientes funcionam nesta subversão que tanto é possível perceber no trabalho deste coreógrafo. Como é o convite de ver alguém que está ouvindo uma música de forma aparentemente despreocupada com a sua presença? Uma das possibilidades conjecturadas é de um olhar de autópsia. Enquanto plateia posso encarar quem performa o quanto eu quiser, afinal não há melindres neste olhar aficionado.

Essa perspectiva é corroborada com o que afirma Siegmund, para este autor isto ocorre em *The Show Must Go On* pois "Bel sempre reserva tempo para olhar os indivíduos no palco com total tranquilidade, para escolher um ou um, para se identificar com ele e para

compartilhar com ele o tempo da performance em uma troca recíproca" (2002, On-line, tradução nossa[11]).

Como se apresentou na seção anterior, *The Show Must Go On* demonstra um mistério no que se ouve, e por haver muitas pessoas no palco a plateia pode escolher quem olhar. Uma busca por se relacionar com o aspecto simultâneo da coletividade individualizada. Uma espécie de prateleira performativa. Segue imagem acerca deste posicionamento.

Figura 2 - Trecho retirado do vídeo promocional por autores (3min26s)

Ao se olhar para aquilo que se quer, se constroi mais uma forma de individualização do processo do espectador e uma individualidade do processo do *headphone*, duas individualidades, que se relacionam de maneira mediada, mas a forma mediada serve justamente como separador. Como dito anteriormente, o *headphone* é um objeto de rejeição do aspecto relacional.

Por isso propõe-se que esta condição de voyeurismo, neste sentido seja uma individualidade vis a vis, em que cada pessoa da plateia vê perspectivas distintas.

[11] [trecho original] Bel laisse toujours le temps de regarder en toute tranquillité les individus sur la scène, d'en choisir un ou une, de s'identifier à lui ou à elle et de partager avec lui ou avec elle le temps de la représentation dans un échange réciproque (on-line)

Uma dramaturgia esquizofônica

Uma dramaturgia pode ser organizada por diversos sons. E muitas vezes a compleição visual e sonora, trabalham com a música enquanto um ativador de percepções e afetações de um contexto performativo. Para César Lignelli

> [...] a música de cena pode ser caracterizada por composições organizadas a partir de sons advindos de qualquer fonte que afetem o sistema nervoso humano, incluindo palavra e sons referenciais desde que estes se encontrem deslocados de seu uso habitual em um dado contexto. É imprescindível que ocorra em tempo e espaço específico e exerça na circunstância funções gerais de reforço e/ou contraponto e suas variáveis discursivas na cena (2014, p.145).

Essas funções de reforço e contraponto podem ser percebidas quando a compleição visual de uma cena traz uma série de significações e o as sonoridades podem corroborar intensificando o mesmo sentido ou implementando novos.

E ainda há uma diferença de diegese, para Leonardo Vidigal o regime diegético é "[...] a definição de quem escuta e como os sons são arranjados para serem escutados, constituindo um processo dinâmico" (2021, p.215).

Esta combinação será relevante para a constituição da proposição de *The Show Must Go On* , pois quem escuta é unicamente quem dança.

Neste caso, o processo dinâmico de diegese juntamente a lógica de uma música de cena se acoplam, constituindo uma sonoridade intra-diegética contaminando a potência dramatúrgica, no que Tim Etchells (2002) chama de dramaturgia de listas, mas que também pode se entender, no contexto contemporâneo como uma dramaturgia de *playlist*.

Playlist tornou-se uma forma comum de consumo de músicas na contemporaneidade, em que se retira o caráter unitário da pessoa artista, em que se ouvia um álbum de uma banda, por exemplo, e se combinam músicas a partir de outros critérios. Critérios como ritmo, estilo literário, comportamento, e outros elementos podem ser utilizados para isto. O aplicativo *Spotify* opera, dentre suas funções, como uma rede social de socialização de *playlist's*, normalmente organizadas por razões específicas. Encontra-se na plataforma *playlist's* para festas, para lavar roupa, para ouvir no transporte público, etc..

Tim Etchells defende que "a obra de Bel, uma coisa não implica outra; as coisas continuam acontecendo. Nesse sentido, poderíamos dizer que todo programa é uma lista"

(on-line, tradução nossa[12]). E Bel desenvolve este processo desta maneira, após uma música vem outra, sem grandes transições complexas para que esta história feche com um sentido unificado. Etchells, ainda afirma sobre isto: "A transformação ou manipulação destas projeções é o elemento-chave de uma dramaturgia (ou jogo) de listas" (2002, on-line, tradução nossa[13]).

O jogo de lista, *playlist*, neste caso, também pode se configurar como um recurso usado por Bel para aproximar a plateia da obra. Isto ocorre por conta da recorrência no cotidiano desta forma de ouvir música que combina com o modo de uso contemporâneo do *headphone*.

Considerações finais

A cabeça sonora modifica a silhueta, modifica a forma de lidar com o mundo, por que não modificar os corpos em uma dada cena? Ao colocar essa pergunta e, por conseguinte, dar espaço a afetação do objeto técnico, outras características saltam aos olhos. Constituindo o jogo de Bel.

O aspecto realista da brincadeira toma o holofote. Ali os corpos não querem e são orientados a não se movimentar mais do que o mínimo econômico, como um balançar ao ouvir uma música em seu fone de ouvido ao esperar um ônibus. Este realismo ainda é mais pungente por conta do aspecto cotidiano deste objeto técnico.

Uma característica marcante nesse jogo está no aspecto moderno do fone de ouvido na vida. Este é um objeto tecnológico que brinca com o solipsismo próprio da aceleração moderna e do não atrapalhar a coletividade. Isto se escancara em uma proposta que se percebe que você não compartilha o ouvir com quem dança.

Ressalta-se que há uma plateia que se relaciona com esta proposta. Culmina-se em um mistério que pode ser desvendado, uma brincadeira de completar a música na cabeça, de recriá-la.

[12] [trecho original] Dans le travail de Bel, une chose n'en implique pas une autre ; les choses ne font que se suivre. En ce sens, on pourrait dire que chaque spectacle est une liste (on-line)
[13][trecho original] La transformation ou la manipulation de ces projections est l'élément-clé d'une dramaturgie (ou d'un jeu) de listes.

De toda a sorte, o *headphone* ajuda a mediar uma brincadeira de flertar entre o relacional e o analítico, em que se escolhe quem vai ser assistido e se constitui uma relação possível de *vis a vis*.

Ao fim da digressão posta no artigo, encontra-se a *playlist* como elemento de criação dramatúrgica. Uma manipulação de um jogo listado para se pensar na composição da cena.

Diferentemente de uma análise de um espetáculo, este artigo espera levantar questões e proposições acerca da mediação de objetos técnicos na prática performativa. Demonstrar sua historicidade, suas características, suas potências como Jérôme faz em *The Show Must Go On*. Expor que um objeto mundano como um *headphone* apresenta potências de transformação estética e performativa em uma proposta em dança.

Referências

BRUNO, Fernanda. A obscenidade do cotidiano e a cena comunicacional contemporânea. **Revista Famecos**, v. 11, n. 25, p. 22-28, 2004.

ETCHELLS, Tim. **The Show Must Go On**. 2002. Disponível em: https://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=202. Acesso em: 31 jan. 2025.

EUGENIO, Fernanda. Por uma política do co-passionamento: comunidade e corporeidade no Modo Operativo AND. **Fractal: revista de psicologia**, v. 29, n. 2, p. 203-210, 2017.

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a secalharidade. **AND LAB: Artistic Research and Scientific Creativity**, 2012.

HARMAN, Graham. **Art and objects**. 2019.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Editora 34, 1994.

LIGNELLI, César. Sonoplastia: breve percurso de um conceito. **ouvirOUver**, v. 10, n. 1, p. 142-150, 2014.

LIMA, Gabriel. **De dentro para fora no The Show Must Go On de Jérôme Bel**. 2016. Disponível em: https://labcritica.com.br/de-dentro-para-fora-no-the-show-must-go-on-de-jerome-bel/. Acesso em: 31 jan. 2025.

MACEDO, Gabriela Duarte et al. Análise do perfil de usuários de fones de ouvido. Anais do Seminário Regional de Extensão Universitária da Região Centro-Oeste (SEREX)(ISSN 2764-1570), n. 5, p. 204-205, 2021.

ROSA, Hartmut. **Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade**. Editora Unesp, 2020.

Siegmund, Gerald. **The Show Must Go On. 2002**. Disponível em: https://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=204. Acesso em: 31 jan. 2025.

VIDIGAL, Leonardo Alvares. Pontos de escuta e diegese múltipla da chanson no cinema. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 48, n. 55, p. 212-230, 2021.

Artigo recebido em 21/02/2025 e aprovado em 01/06/2025.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i01.57349

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

[i] Guilherme Mayer Santos - Professor substituto na área de atuação voz, palavra e sonoridades da cena, pela Universidade de Brasília, Doutorando pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (2022), desenvolvendo um estudo sobre métodos de composição de sonoridades não-humanas para a cena, orientação de César Lignelli. Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasilia (2020 - 2022), com a pesquisa sobre formas de sonoridades não-humanas para a cena em análise DeBanda e De Perto Uma Pedra, oritação de César Lignelli. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2013 - 2018), com estudo sobre o aspecto interdisciplinar entre o teatro e música no espetáculo Mamutes, orientação de Fernando Villar. Pesquisador do núcleo de Brasília do (AnD_Lab) Investigação em Arte-Pensamento e Convivência Sustentável (desde 2021). . Participante do Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena (desde 2020). Guilherme possui experiências em Teatro e Música - ênfase em direção musical e sonoplastia. Integrante do Grupo Momentâneo (desde 2017). guigammmayer@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2904726749543288
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1491-1812

[ii] César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2021 - 2022) e pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Composicionais para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Coordenador do Projeto de Pesquisa Sonoridades nas Artes da Cena: termos e conceitos" (CNPq 2021). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade Cena (CNPq desde 2003). Editor-Chefe do Periódico Voz e Cena (desde 2020). Membro do Conselho Editorial da Editora Universidade de Brasília. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Membro da Rede Voz e Cena (desde 2011). Autor do livro Sons e(m) Cenas (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais (2019) e de inúmeros artigos publicados em periódicos qualificados. Pesquisa e orienta temas que envolvam sonoridades, estéticas e pedagogias. Palavra falada e cantada. Glossolalias.Vocalidades e educação. Vocalidades e movimento. Vocalidades e tecnologias. Vocalidades e cultura. Sonoplastia. Música de cena. Música cênica. Desenvolve com recorrência produções estéticas diretamente vinculadas ao seu projeto de pesquisa Sons em Cena (desde 2012) em parcerias com outros pesquisadores e grupos de teatro. Dentre as produções destaca-se o espetáculo DeBanda que desde 2017 circula pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Peru e o longa-metragem de animação O Sonho de Clarice que foi selecionado até o momento para 54 festivais nacionais e internacionais e laureado com 14 prêmios e menções honrosas. Em 2023 e 2024 Lignelli foi premiado com prêmios de Melhor Trilha Sonora Original, Melhor Desenho de Som e Melhor Roteiro do filme O Sonho de Clarice. cesarlignelli@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2723749173803350
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2684-3172

[iii] This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Corpos Biográficos na formação de uma cantora

Sarah Thamires Alves de Lima [i]
Jéssica Almeida [ii]
Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil [iii]

Resumo - Corpos Biográficos na formação de uma cantora
O presente artigo tem como objetivo principal analisar, de forma breve, em que medida ou de quais formas, o corpo biográfico se presentifica nas narrativas de formação de uma cantora de música popular. Para isso, faremos uma expansão de papéis investigativos, em que a autora de uma pesquisa de mestrado em andamento se colocará no lugar de pesquisada, e as questões motivadoras, que foram usadas em sua coleta de dados da pesquisa, serão agora respondidas pela própria mediadora, dialogando e entrelaçando falas pessoais de experiências empíricas com o referencial teórico que embasa a temática no campo científico.
Palavras-chave: Pesquisa (auto)biográfica. História de Vida. Processos de Formação em Música. Formação de cantora. Biografia músico-educativa.

Abstract - Biographical Bodies in a singer's training
The present article aims to briefly analyze to what extent or in what ways the biographical body is manifested in the narratives of a popular music singer's formation. To achieve this, we will expand investigative roles, in which the author of an ongoing master's research will assume the position of the researched, and the motivating questions used in her data collection will now be answered by the mediator herself, engaging in a dialogue that intertwines personal accounts of empirical experiences with the theoretical framework that underpins the theme within the scientific field.
Keywords: (Auto)biographical research. Life Story. Music Training Processes. Singer training. Musician-educational biography.

Resumen - Cuerpos Biográficos en la formación de una cantante
El presente artículo tiene como objetivo principal analizar, de manera breve, en qué medida o de qué formas el cuerpo biográfico se manifiesta en las narrativas de formación de una cantante de música popular. Para ello, realizaremos una expansión de roles investigativos, en la que la autora de una investigación de maestría en curso asumirá el lugar de investigada, y las cuestiones motivadoras que se utilizaron en su recolección de datos serán ahora respondidas por la propia mediadora, dialogando e entrelazando relatos personales de experiencias empíricas con el marco teórico que fundamenta la temática en el campo científico.
Palabras clave: Investigación (auto)biográfica. Historia de vida. Procesos de formación musical. Formación de cantante. Biografía músico-educativa.

Introdução

O corpo que narra minha[1] história vem carregado de muitas marcas, atravessamentos do meio e de experiências que traçam diferentes mudanças de rota no decorrer da vida. Nesse artigo, a proposta de me colocar enquanto corpo que participa da busca de si, a busca de conhecimento e a *busca de consciência* (Josso, 2012) nasce do interesse de ampliar os papéis na construção de uma pesquisa de mestrado em andamento, pois uma vez que estou como um corpo que toma a posição de mediadora e investigadora do tema proposto, é natural que aconteça um leve distanciamento das questões norteadoras, para que a análise se faça de forma coerente e teoricamente situada, com respeito às subjetividades de cada cantora participante.

Todavia, para o recorte apresentado nesse artigo sentarei do outro lado da mesa, lugar em que as perspectivas, olhares e sensações serão como um mergulho profundo em minhas vivências, memórias, cicatrizes e as experiências que me formam, (de)formam, ou mesmo as que (per)formo enquanto artista, cantora, compositora, professora e ser que busca nutrir os valores da criatividade e a autenticidade como protagonistas do roteiro de vida em que atuo.

Para Josso (2012), o conceito de Corpo Biográfico destaca a importância da subjetividade e da experiência pessoal na formação de identidade, reconhecendo que cada corpo é único e carrega consigo uma narrativa que é influenciada por diversos fatores, como contexto social, cultural e relações interpessoais. Dessa forma, o Corpo Biográfico serve como uma via para compreender como as narrativas pessoais se entrelaçam com aspectos mais amplos da sociedade e da cultura.

No que se refere à formação, "falar das próprias experiências formadoras, é pois, de certa maneira, contar a si mesmo a própria história, as suas qualidades pessoais e sociocultural, o valor que se atribui ao que é vivido na continuidade temporal do nosso ser psicossomático" (Josso, 2004, p. 48). Portanto, nas narrativas descritas neste trabalho, iremos focar na formação com sentido de moldar, dar forma, estrutura, organicidade de fatos e ideias, alinhamento de expectativas e construção de um ser em constante movimento.

A metodologia de histórias de vida em formação será a base para desenvolvimento deste texto, e para se pensar a formação a partir das experiências vividas, não apenas

[1] O texto intercala momentos de escrita na primeira pessoa do singular e na primeira pessoa do plural. Isso porque, embora o artigo tenha sido escrito de maneira colaborativa, a construção da narrativa nele apresentada foi feita de forma individual, pela primeira autora do texto.

epistemológicas, mas no sentido fenomenológico e empírico das narrativas. A ideia de formação nesse contexto terá como fundamento e será investigada, a partir dos conceitos teóricos de Marie-Christine Josso, autora que dedicou sua carreira acadêmica à pesquisa (auto)biográfica, bem como, nos registros provenientes de muitos anos de investigações científicas com foco nessa temática.

Para além de se pensar a formação que nasce das narrativas de um corpo biográfico estático, nos debruçaremos sobre a ideia de corpo que sente e dá sentido, corpo que marca e corpo que vive as experiências significantes de uma história de vida. Buscamos, assim, aproximar a lupa de percepção para observar a formação de um corpo artista, corpo mulher artista, corpo família e lugar, corpo que canta, corpo sócio-político-cultural, corpo capital, e um corpo de subjetividades que dialoga com o meio, no palco e com a música. No decorrer das narrativas que se sucedem podem emergir ideias, conceitos e memórias de um corpo que resiste artisticamente, e que resiste através da arte, numa mixologia de sensações, sentimentos e adesão de diferentes posturas de narrador.

Todavia, ainda recorrendo ao texto da dissertação da qual este artigo se faz um recorte, é importante ressaltar sobre as diferentes formas de análise e autoanálise que irão nascer das reflexões inspiradas nas questões norteadoras deste trabalho (as quais serão expostas logo à frente), tendo em vista que não haverá mais um distanciamento por parte de quem fala e quem analisa essa fala, tampouco de quem registra, para quem é o registrado neste trabalho. Logo, será valorizado aqui o exercício da reflexividade, de visitar, revisitar e traçar possíveis novas rotas para minha própria história de vida. Segundo Passeggi (2011), a reflexividade autobiográfica proporciona a quem narra a diversidade de aberturas para novas experiências, em que se pode acatar a ideia da experiência em formação em dois sentidos: prática formadora e reelaboração permanente em movimento.

Segundo Passeggi e Souza (2017), o Movimento (Auto)biográfico no Brasil, é dividido em dois importantes períodos, sendo o primeiro inaugurado nos anos 1990, com a eclosão da pesquisa autobiográfica e das histórias de vida na área de educação, e o segundo momento a partir dos anos 2000, com uma maior expansão e diversificação de áreas com temas de pesquisa utilizando dessa abordagem. Mais tarde, Almeida (2019) localizaria, de maneira semelhante, três períodos: o de Imersões (décadas de 1980 e 1990), o de Aplicações formativas (segunda metade da década de 1990 e década de 2000) e Período de Inter-Relações (década de 2010). Esses dois últimos compreendem, por um lado, a atenção à subjetividade das pessoas

que participam das pesquisas, em que "revelam-se imaginários, representações, delineiam-se saberes e identidades e discutem-se sentidos atribuídos à vida, à profissão e às relações entre trajetórias pessoais e profissionais" (p. 83); e, por outro, a edificação de um novo paradigma de pesquisa, em que tornam-se pauta de discussões a relação entre participante e pesquisador e em que a não neutralidade do investigador é compreendida como uma "oportunidade de reconstrução de sua própria história e de uma abertura para o 'inesperado', para novas vias não antecipadas pelas pesquisas" (p. 84).

Ainda, nesse contexto, destaca-se a realização do Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)biográfica (CIPA), em 2004. O congresso, com 20 anos de trajetória, já reuniu e tem reunido de forma bianual pesquisadores e cientistas, de diferentes áreas e localidades, com o objetivo de avançar na investigação da abordagem (auto)biográfica. Quanto à relevância do CIPA para o movimento biográfico nacional e internacional, Passeggi e Souza (2017) pontuam que:

> [...] com o objetivo de colaborar para os avanços do movimento (auto)biográfico do ponto de vista nacional e internacional e pensar os seus desafios, o Congresso, que se inscreve como uma iniciativa acadêmico-científica, constitui um espaço privilegiado de partilha de conhecimentos e de democratização de saberes decorrentes de pesquisas, fomentando a cooperação internacional, pesquisas e práticas de formação que têm, nas narrativas biográficas e autobiográficas, seu campo de inserção, atuação e sua centralidade (Passeggi; Souza, 2017, p. 22).

De forma complementar, Passeggi (2011) considera que a investigação (auto)biográfica, de forma ampla, se constitui de quatro eixos estruturantes, sendo eles: 1. As narrativas (auto)biográficas como método e fonte de investigação; 2. Tradições discursivas: modos de (auto)biografar; 3. As narrativas (auto)biográficas como práticas de formação de adulto; e por fim, 4. A narrativa (auto)biográfica como prática de formação do formador. Nesse último eixo, a preocupação encontra-se no conceito de "mediação biográfica" e na relação entre o formador (mediador) e o adulto em formação. A pesquisa de mestrado que fundamenta o recorte apresentado nesse artigo se localiza no terceiro eixo e, também, corresponde a uma maneira diferenciada de se pensar, conceber e fazer pesquisa, acompanhando as inovações trazidas mais fortemente pelas últimas décadas do Movimento (Auto)Biográfico no Brasil.

Ao traçar caminhos que podem emergir desse movimento, é possível aproximar as perspectivas e as subjetividades das narrativas a uma prática de formação pela experiência (Josso 2004), junto ao conceito de corpo biográfico, de Josso (2012). Portanto, o corpo biográfico, inserido nesse contexto, compreende uma dimensão de prática (auto)biográfica

em que as histórias de vida são pautadas na relação com o corpo, na memória desse corpo que sente, armazena, é marcado, pensa, dá significado e ressignifica. Todas as experiências que passam na pele e cicatrizam formas de se perceber/ser um corpo no mundo tomam rostos e texturas a partir das memórias acessadas, que se criam na alteridade, no sentir de essência única e intransferível, oriundas de diferentes lugares, grupos e perspectivas plurais de existência e cosmogonias, das que regem nossas ideologias e filosofias de vida ou morte e, também, das que nos atravessam enquanto possibilidades de formação ou (de)formação. Quando falamos em (de)formação, não jogamos com o prefixo para que seu sentido negativo seja remetido e, sim, para que se gere a ideia de algo que está em constante transformação, tomando forma, sendo modelado pelo sujeito em formação, em uma perspectiva (auto)biográfica.

Contextualizado nosso tema, podemos então adentrar as questões que serão as colunas desse emaranhado de construções narrativas, em que cada pergunta norteadora será respondida sem que tomemos por base e referência outras histórias, se não a nossa, mesmo. Com isso, extrapolamos o entendimento de conhecimento em seus moldes puramente intelectuais ou acadêmicos para acolher aquele que nasce na pele, na experiência cotidiana, da sensação, do saber fazer, saber da prática, saber de vivências inspiradas no dia a dia, que dialoga passado, presente e futuro em uma *biografia músico-educativa* adaptada.

Para compreender o método "biografia música-educativa" como possibilidade de acesso às histórias de vida em formação na música, ou a formação dessas histórias, apresentamos, a seguir, os procedimentos e as etapas que a constituem. Segundo Almeida (2021) a biografia músico-educativa foi criada com base no conceito da *biografia educativa* de Pierre Dominicé, em que a principal diferença entre a biografia educativa e a biografia músico-educativa é a inserção da música e de experiências com a música como pontos principais do direcionamento da pesquisa e as narrativas que dela emergem. Para desenvolvê-la de forma adaptada, foram definidos três momentos de reflexão e escrita, em que o segundo momento, que no formato original seria uma troca entre as pessoas que participam da pesquisa, em nosso contexto será adaptada para uma reflexão individual, embora possamos inferir que possivelmente estará atravessada pelo momento em que sua autora se encontra no desenvolvimento da pesquisa de mestrado: o de escuta e análise de narrativas de outras cantoras.

O primeiro momento está pautado nas questões **1)** *Que experiências (pessoal ou profissional) marcaram minha carreira de cantora e, musicalmente, como eu poderia descrevê-las*? **1.1)** *De que forma meu corpo se faz presença nessas experiências, como eu o percebo/sinto significante na minha construção como cantora*. Espera-se, dessas primeiras narrativas, uma breve imersão em memórias em uma dimensão descritiva dos fatos, sem necessariamente mobilizar um processo de reflexividade. O segundo momento é motivado pela seguinte questão **2)** *Em que medida, ou de quais formas as minhas experiências e marcas desse corpo-mulher biográfico me (de)formaram pessoal e musicalmente*? O segundo momento é direcionado para que se obtenha maior grau de reflexividade, aprofundamento de ideias, percepções, sentimentos e sentidos acerca das memórias e vivências narradas. E, por fim, o terceiro e último momento será animado pela questão: **3)** "*O que faço agora com o que eu me tornei mediante as experiências e as marcas desse corpo-mulher-biográfico*?" onde a proposta é me debruçar sob um nível mais profundo de reflexividade e autoconsciência das experiências que me atravessaram, buscar compreender as formas pelas quais elas me afetam e moldam, e projetar a partir dessa conjuntura, um futuro, de possíveis cenários do amanhã.

1º Momento

1) *Que experiências (pessoal ou profissional) marcaram minha carreira de cantora e, musicalmente, como eu poderia descrevê-las?* ***1.1)*** *De que forma meu corpo se faz presença nessas experiências, como eu o percebo/sinto significante na minha construção como cantora?*

Adalgisa Alves de Lima, 21 de Abril de 1995, numa sexta-feira à tarde, no 9º andar de um hospital, dava luz a um ser musical de cores quentes e vivas, Sarah Thamires Alves de Lima, que logo à frente viveria inúmeras mutações como Saraní, com marcas que moldaram suas percepções e filosofias de vida. As memórias de experiências que me conectam com a musicalidade e minha voz cantante, me retoma muito a primeira infância, nos cultos da igreja, nas reuniões de família, na escola, na rua, entre amigos, sozinha, em aulas, no coral, na primeira banda que participei, e muitos outros espaços que minha voz me levou, e que eu me levei pela voz.

Lembro de observar minha mãe cantando as músicas da igreja com o *playback*, enquanto eu e meus irmãos brincávamos. O encantamento com a voz da minha mãe era imenso, e ainda é, mas quando criança eu a via cantar e ela brilhava, como se uma luz forte a cobrisse, os agudos, então... os agudos sempre me deixavam de boca aberta e os graves pareciam preencher todo o espaço, com muito peso e força, e por dentro eu sempre pensava: se um dia eu conseguir fazer metade do que minha mãe faz com a voz, eu serei a pessoa mais feliz do mundo todo.

Os elogios que ela recebia em todos os lugares em que íamos me enchiam de orgulho, ela é a minha mãe! Eu sou filha de alguém tão incrível e de uma voz tão potente, era sempre uma emoção diferente quando ela cantava. Minha mãe foi minha primeira escola de música, minha primeira professora de canto, mesmo sem nenhuma intenção de ser, ela foi minha primeira referência de ser um corpo musical, um corpo que brinca com a voz, que experimenta, um corpo que herda, corpo que treino, corpo que transcende com a musicalidade, um corpo artista livre que nasceu de outro corpo artista de religião e fé, num ciclo contínuo e ininterrupto de troca, ancestralidade, evolução, respeito, amor e afeto.

As primeiras apresentações cantando foram um desafio para o meu corpo ainda tão inseguro e recolhido, mas cada vez que eu me colocava em desafio, e com coragem de enfrentar meus medos do olhar do outro, o retorno era sempre positivo, os *feedbacks* muito bons, e assim fui me construindo, evoluindo, me permitindo ser vista, aceitando que minha

voz realmente poderia tocar as pessoas em volta, me jogando no incerto e no desconhecido mundo do fazer artístico, do fazer musical e do ser de sensibilidades intensas que me formei.

Ademais, o saber lidar com essas sensibilidades e me estabelecer como um corpo que está na frente do palco liderando o rosto da banda, me libertou para viver o domínio e a expansão desse lugar sagrado. Lugar esse que nos transforma de seres humanos comuns, em fazedores gigantes de arte e expressão, como super heróis com poderes de emocionar e transmutar energias. Minha história de vida, bem como as experiências que me marcaram nessa história, me fizeram visitar e retomar essa minha criança Sarah, minha infância, e o lugar em que me criei e fui criada.

A primeira vez que me vi como cantora foi participando de um coral da igreja, no naipe contralto, com referências de vozes graves e pesadas, em que a harmonia era colorida pela linha dos contraltos, o charme da junção, a voz mais complexa de manter a afinação.

Ingressei no coral porque comentaram nos corredores da igreja que o coral fazia muitas viagens para cantar em outros estados e cidades, e a ideia de viajar para cantar foi o que me brilhou os olhos, e não cantar, exatamente. Mas entre uma apresentação de natal e outra, lá estava eu, cada vez mais pertencente ao coro, executando os solos mais difíceis, ajudando as novas coralistas, me movimentando com o grupo para a arrecadação de dinheiro por meio de vendas de comidas, que nós mesmos produzíamos, e a paixão pela música cada vez maior. O coral foi minha primeira casa musical, em que me senti capaz e estimulada a buscar mais conhecimento. O significado da música pra mim nessa época era a fé, a música como conexão divina e sagrada.

Inspirada por esse desejo na busca do conhecimento, em 2013 ingressei no curso de licenciatura em música da Universidade de Brasília, até então como Sarah Lima, a filha do pastor Joaquim, solista do coral, um corpo cristão. Com o passar do tempo percebi nesse lugar um corpo engessado, um corpo que apenas respeitava comandos, e não tinha nenhuma capacidade crítica de problematizar situações e ideias impostas. Notei que meu corpo na verdade era uma máquina de receber informações e reproduzi-las, sem ao menos buscar compreender do que se tratavam essas informações, como um copia e cola, meu corpo seguia um roteiro já estabelecido de conceitos e movimentos. Quando me deparei com esse fato, junto a esse sentimento me sucedeu também, em paralelo, um certo grau de consciência sociocultural.

Junto a essa consciência me ocorreu muitas crises de identidade e baixa autoestima, em que muitos momentos no início do curso da graduação eu me via completamente sozinha, recolhida, chorando escondida no banheiro do departamento por não conseguir compreender determinados conteúdos, não compreender a oratória dos professores e dos colegas, por notar que as narrativas eram tão diferentes, por me sentir pequena, minúscula, e cada vez menor, chegando a medir 15 cm de relevância. A baixa autoestima aqui era sobre lidar com minhas faltas (ausências), meus acessos negados pelas dificuldades socioeconômicas dos meus pais, e falhas de aprendizado intelectual.

No decorrer do curso esse sentimento foi se dissolvendo e dando lugar ao acolhimento, a autoconfiança, e as ajudas vindas de pessoas queridas que surgiram no caminho. Com isso, meu corpo foi aos poucos se reencontrando e se fortalecendo. Afinal, eu já estava ali, não fazia sentido voltar atrás e desistir. Tenho um corpo resistente a mudanças, pouco fluido, pouco leve, logo, desistir de planos, ou ter que reinventá-los, é um desafio para o meu corpo terra, corpo enraizado. Então, mesmo com as dificuldades e angústias no início da graduação, eu me mantive até o último dia do curso, finalizando com excelência em um belo show de recital de formatura, que levou o título de ser *soul* metamorfose , em que reuni uma grande banda para tocar *soul* brasileiro nomes como Tim Maia, Cassiano, Ellen Oléria, dentre outros. Nessa fase a música significava novos horizontes e novas descobertas para mim.

Em paralelo com a vida acadêmica, muitas outras experiências me marcaram e me formaram enquanto cantora, dentre elas as mudanças de perspectiva de vida, crenças, sexualidade, cosmogonias e visão política. Aos 19 anos parei de frequentar a igreja, foi uma decisão que aconteceu de forma gradual, em uma fase muito delicada da minha saúde mental, pois na época eu enfrentava um episódio de depressão.

Foi um momento divisor de águas para tudo que sou hoje, e para minhas tantas mudanças e rupturas. Busco não exaltar o sofrimento com o prestígio de algo que me fez bem, de algo que foi necessário para minha melhora, de algo que me fez mais forte, não, porque não fez. Porém, celebro a minha capacidade de me reinventar, e desenvolver evolução naquele momento. Mesmo me sentindo um corpo fixo e pouco maleável, naquele momento consegui me jogar no desconhecido, me permitir mudar, me permitir olhar de outro ângulo, mudar a rota, exatamente assim que sinto o significado de uma experiência, algo que me faz mudar a rota.

Já em 2020, me deparei com outra curva da vida, com outro momento de mudança de rota, me encontrei com o diagnóstico de transtorno de ansiedade, que numa fase de muitas intensidades, culminou numa crise de pânico, em que eu estava dirigindo meu carro, e por um momento vi tudo desmoronar e sair do lugar, como se eu perdesse totalmente o controle da minha psique. A falta de ar, o pensamento acelerado, o desespero, resultaram na sensação mais próxima da morte que já senti ou que tenho lembrança até hoje. Nessa fase eu costumo dizer que me resetei, zerei tudo que eu estava fazendo, reprogramei tudo que eu era, troquei planos, e, novamente, aquele corpo que se diz fixo, resistente, pouco flexível, estava ali posto em outra movimentação orgânica, outro renascimento de mim, outra mudança de rota. Ele estava em (de)formação.

E foi assim que nasceu Saraní. Quando me vi finita, e tomei consciência expandida do quão frágil e mortal eu sou, eu olhei pra dentro e me perguntei: você realmente está feliz fazendo o que está fazendo? Você realmente quer viver dessa forma? E então a vida deu seus pulos para me colocar exatamente onde eu precisava estar, fazendo música, criando, compondo, cantando, ocupando espaços, conquistando muitos e muitos palcos, dentro e fora do Brasil, crescendo como artista, como mulher, como pessoa negra em ascensão, como corpo mulher bixessual,[2] corpo político de intelectualidades, corpo que se comunica com boa oratória, corpo cantora que se movimenta, e um corpo vivo de sensibilidades fortes e resilientes.

O nome Saraní nasce da ideia de contraste, de amor, de resistência, é a junção do nome hebraico Sarah, com o nome tupi-guarani Araní. Em que Sarah simboliza a nobreza pelo significado do nome, filha do rei, e Araní que simboliza tempo furioso e tempestade. Portanto, Saraní cria a ideia de ciclo, contraste de sensações e movimentos, o giro que é a vida orgânica, em que momentos bons e ruins nos formam ou deformam, e inspiram novos cenários para um futuro próspero, regado de abundância e novos aprendizados que não precisam estar pautados em sofrimento que "ensinam". Eles precisam estar pautados na busca por mudanças que chegam pelo amor, pela arte e pela leveza de uma mente consciente, com a terapia em dia,

[2] A bissexualidade é uma orientação sexual em que a pessoa sente atração física e emocional, tem desejos e **estabelece vontades sexuais com ambos os sexos.** Dessa forma, devemos relacionar, inicialmente, a bissexualidade ao desejo sexual e não a uma relação conjugal. Ainda, é importante destacar que a atração pode ser equilibrada ou variar ao longo do tempo, e que ser bissexual não implica uma preferência igualitária por ambos os sexos. Fonte https://www.telavita.com.br/blog/bissexualidade/, acesso em 26/06/2025.

e um corpo que se permite, cada vez mais, ser flexível e menos rígido, ser autoconhecimento e liberdade.

Em síntese, quando me debruço sobre minha história de vida, pincelando rapidamente algumas breves experiências, dentre tantas que me formam, me sinto realizada, plena, consciente e feliz com meu lugar no mundo, ciente da necessidade de fazer diariamente as pazes com as minhas faltas, enfrentando meus sentimentos de culpa e sofrimento, para me abrir as sensações de esperança, confiança, empoderamento feminino negro, abraçando e celebrando as pequenas e grandes vitórias pessoas e profissionais.

Musicalmente eu poderia descrever minha biografia com uma música autoral, me colocando como minha principal referência, e usando minha própria história como inspiração, através do single **Romance**, um samba rock brazuca com trechos de rap e células rítmicas de salsa, em que o refrão tem a seguinte letra: *chega pra cá, sem demorar, faz o que quiser morena, hoje o mundo é seu morena, toma o seu lugar. chega pra cá, sem demorar, faz o que quiser morena, hoje o mundo é seu morena, pode comandar.* Musicalmente ela também me descreve, pois hoje consigo perceber o quão múltiplas são as possibilidades de ser, criar e conquistar no mundo, com o empoderamento e a confiança de enxergar que posso considerar o mundo sem fronteiras, em que o mundo é meu, e eu sou do mundo.

Ouça e veja **romance**: (Saraní - Romance (Ao Vivo no Abelhando LAB))

2º Momento

2) *Em que medida, ou de quais formas as minhas experiências e marcas desse corpo-mulher biográfico me (de)formaram pessoal e musicalmente?*

A medida que minhas experiências me formam ou deformam é proporcional à quantidade de vezes que eu consegui digerir e ressignificar cada uma delas na minha história. Muitas experiências com gosto fácil de degustar, até muito saborosas, e algumas outras nem tanto, mas todas com significados que passam pela minha pele, minha sensação, meus sentidos, muitos cheiros e muitas texturas diferentes.

Quando revisito minha história, minhas vivências, e todos os atravessamentos que me moldam, eu sinto que meu corpo-mulher-biográfico se formou através de muitas sensibilidades e sensações intensas. Não recordo de experiências até hoje que tenham sido leves e ao mesmo tempo me fizeram mudar de rota. Geralmente as experiências que me fizeram repensar, refazer, trocar de planos, foram experiências intensas, muitas vezes sem o meu controle direto ou autonomia das situações, mas em todos os momentos, com as resoluções partindo de mim e das minhas ferramentas psicológicas que tinha em mãos.

Ferramentas psicológicas essas que precisam ser constantemente revisitadas, reafirmadas e vivenciadas no meu cotidiano. Pois minha formação é regada de subjetividades que envolvem os processos de uma mente múltipla. Costumo comparar com um jogo, que em determinado momento da partida você acha que está ganhando, desvendando alguns enigmas, mas quando na verdade você resolveu um e complicou mais dois logo à frente, ou seja, é um ciclo de montar e desmontar constante.

Dores que eu penso já ter tratado, hora ou outra voltam e machucam como se nada tivesse sido curado ainda, já em outros momentos, dores que pareciam doer intensamente, não te causam mais nada, anestesiou, neutralizou, passou, ensinou e seguiu para a próxima etapa do jogo. São caixas e mais caixas que se abrem, uma dentro da outra, e a cada fase descobre-se novas caixas, novas emoções, novas marcas. É complexo definir de que forma minhas experiências me formam, exatamente por essa incerteza e subjetividade nos processos de construção da minha identidade.

O que fica e reverbera no meu corpo, é a Saraní cantora, artista, pessoa de consciência política, racial, e social, pessoa de empatia, pessoa bixessual que busca se libertar de muitas culpas cristãs, pessoa sociável e comunicativa, mas que valoriza com apreço momentos de

recolhimento, silêncio e reflexões internas. Pessoa que consegue criticar um sistema religioso, mas que acolhe, perdoa, agradece, ama profundamente a família cristã da qual faz parte, mesmo se sentindo uma peça completamente destoante de todas ali pertencentes, mesmo não se enxergando parte igual nesse núcleo, por vezes, com o peso da culpa por não ser o que se foi projetada ao nascer, um plano falho.

Nesse ponto vale citar Jeffrey Weeks, quando o autor questiona "qual é a relação entre, de um lado, o corpo como uma coleção de órgãos, sentimentos, necessidades, impulsos, possibilidades biológicas e, de outro, os nossos desejos, comportamentos e identidades sexuais?" (Weeks, 2022, p. 46). Uma questão que permeia estudos sociológicos e históricos sobre os conceitos de corpo ao longo do tempo, e que se faz presente na minha história, quando me deparo com meu corpo bixessual, que por muitas vezes é demonizado e condenado por grande parte da igreja, e o cristianismo em geral. O que dificulta e me trava a assumir essa identidade para minha família, ainda hoje, nessa escrita presente, é um grande desafio e causa sofrimento trazer esse assunto para os meus pais.

Todavia, me sinto feliz e grata por conseguir me encontrar, me perceber, me aceitar, me amar, e reconhecer meu lugar no mundo, de forma única e autêntica, prezando sempre pelo respeito à diversidade, cultivando o amor, a liberdade e a busca constante por evolução pessoal e espiritual, espiritual não em uma perspectiva cristã, mas reverenciando o poder soberano da natureza, e tudo que ela movimenta, dá vida e significado.

Tudo que me forma, transparece no palco quando canto, transparece na forma que me movimento no mundo, como falo, como sorri, como choro, como me conecto com o novo, com o desconhecido, e principalmente como meus medos me limitam ou me impulsionam. Sinto que todas minhas marcas definem minha postura e quem eu sou como cantora, artista, compositora e professora.

Por um determinado período da vida eu me vi como um corpo coordenado e obediente, com facilidade de seguir ordem e ser obediente quando necessário, e quando me colocava à prova de criar algo novo, ou questionar e criticar algo, eu simplesmente não sabia como usar a voz, ela desaparecia, mandava lembranças: até logo, volto depois quando eu souber o que fazer, porque agora eu realmente não sei, se vira por aí. E sem voz eu ficava, sem voz eu congelava.

Recordo de um episódio da minha carreira, em que me vi nesse lugar de ausência do som. Estava tudo pronto para subir ao palco, primeiro show com a banda baile, muito brilho,

cabelo novo, música na ponta da língua, muitas luzes em mim, quando subo no palco, pânico, medo, desespero, cadê a voz, as pernas fracas, quem eu sou? Cadê a Sarah cantora? Pra onde ela foi? A banda atrás de mim, e no ponto de retorno do ouvido: Sarah? Sarah? Você está ouvindo? Sarah? Os dançarinos prontos para subirem no palco, e eu completamente travada, sem voz, sem movimento, sem nada. Naquele dia eu me vi de frente com minhas culpas, medos, traumas, baixa autoestima, vi meus monstros bem de pertinho, me abraçando e me prendendo num lugar fixo, sem que eu conseguisse me mover nenhum centímetro.

Superar essa fase foi delicado, pois esse episódio aconteceu mais algumas vezes, e sei que tudo isso vinha de vivências que marcaram meu corpo, e agora ele estava ali soltando tudo que eu tinha colocado pra dentro que não me fazia bem, sentimentos de mágoa, medo, raiva, tristezas que não me valiam, e tantas toxicidades. Muitas que não tinham sido eu exatamente quem tinha me imposto, mas o fizeram em algum momento, e o filtro que deveria filtrar, não filtrou.

Quando criança eu sofria muito *bullying* na escola, e uma vez culminou em agressão física, me bateram, isso marcou meu corpo. Ainda criança um senhor mais velho me tocou sem minha autorização, isso me marcou, o ódio e a culpa me marcaram muito na primeira infância. Quando adolescente sofria a culpa de um corpo com desejo reprimido, isso me marcou. No final da adolescência sofri um aborto, isso me marcou. Na fase jovem me vi em muitos momentos no lugar de objetificação, negra de pele clara bixessual, é diversão, dá pra "amar" entre quatro paredes, mas namorar ou construir uma família, isso é com uma branca, isso me marca. Quantas marcas que me moldaram, e muitas delas nunca tratadas, faladas, conversadas, expostas, muitas delas apenas segredos íntimos, e apenas meus. Uma hora o corpo iria realmente dar pane no sistema de tanto acúmulo.

Por muito tempo fiquei sem subir no palco, me sentindo completamente incapaz, novamente questionando minhas habilidades e minha suficiência, assim como no início da graduação em música. Com o passar dos anos, mediante a busca por terapia, autocuidado, autoconhecimento, e muito coragem, finalmente retomei para o meu corpo cantora, mas dessa vez como Saraní, cantora de música autoral, cantora que busca construir uma identidade única, autenticidade e marca musical com originalidade.

E quando me conecto com a Saraní me conecto também com as partes muito boas das minhas marcas de um corpo vida. Lembro-me das brincadeiras na grama com meu pai e meus irmãos, o cuidado e carinho do meu pai, que me marcou. A doçura da minha mãe quando eu

não ia bem na escola, abraço de apoio “calma filha, você vai conseguir superar isso, e logo terá uma nota melhor” isso me marcou, o afago do abraço dela sempre me marca. Meu primeiro absorvente e meu primeiro sutiã foram meu pai quem comprou, a atenção e o esforço dele em ser presente e amoroso, me marcou, a sensação de ser acolhida e amada me marcou. Na adolescência tive amigos que apoiavam e caminhavam comigo, isso me marcou. Quando já adulta, viajei para Suécia, com a missão de representar o Brasil cantando samba de roda em um festival de música, meu corpo atravessou o oceano através da música, levada pela minha voz, isso me marcou.

Saraní me trouxe de volta pra mim, e para um olhar mais sutil e doce de mim, trouxe mais leveza, mais força, mais coragem, e consciência da minha finitude, de quão frágil e resistente eu posso ser, me lembra que posso encerrar a qualquer momento, e que logo tudo isso que vivemos em terra, todas nossas vivências, irão virar apenas história, apenas memórias registradas, e qual história eu quero deixar? Qual história eu quero escrever?

3º Momento

Biografia músico educativa adaptada & Considerações finais

3) *"O que faço agora com o que eu me tornei mediante as experiências e as marcas desse corpo-mulher-biográfico?"*

Já fui e sou diferentes corpos, e muitos corpos já me formaram. Hoje eu busco dialogar com tudo que sou, fazer as pazes com minhas faltas, ser muita coisa quando abro mão de ser tudo, e principalmente, me libertar de muitos sentimentos de culpa e autocobrança fantasiosa, em que me sinto com forte pressão social de estar rica e estável aos 30 anos, quando na prática essa cobrança é única e exclusivamente da minha cabeça. Afinal, não existe nenhuma data fixada em um projeto de vida rígido e lógico, em que dita exatamente as datas e idades em que irei conquistar certos feitos.

Logo, a medida e as formas pelas quais o meu corpo biográfico se presentifica na minha formação é plural, é diverso, e pode ser observado em cada experiência descrita nesse compilado de memórias, desde o corpo filha, que aprende com a inspiração da mãe, corpo de atravessamentos psicológicos, que se movimenta e se adaptar em novas realidades diagnósticas, e tantos outros corpos que me formam.

Quando penso sobre o corpo nesse lugar de consciência do meu eu de formação, de tudo que me atravessa, e quais caminhos irei traçar a partir desse conjunto de acontecimentos, recorro a autora Josso, que destaca [...] "esse ser de carne e sua declinação biográfica estão em relação com o ser de imaginação pela forma como cada autor dá importância ou não a sua aparência física e suas diferentes manifestações como ser de carne" (Josso, 2009, p. 124). Portanto, em junção com a ideia de corpo biográfico, corpo que sente, e corpo que marca, acrescento o conceito do ser de imaginação, em que cada história e narrador terá sua percepção e versão dos acontecimentos vivenciados.

Visitando o conceito do imaginário nessa perspectiva, busco pensar o futuro, daqui pra frente quem será Saraní, quais caminhos irei trilhar. Sempre tive dificuldade de me imaginar a longo prazo, daqui 5 anos, 10 anos, 20 anos. Não sei exatamente o porquê dessa dificuldade, mas hoje faço o exercício de tentar enxergar lá na frente, como estarei, onde, com quem, em qual contexto.

São projeções que tenho de um possível futuro ideal, mas que ao mesmo tempo, ciente de que estou sujeita às muitas mudanças repentinas sem aviso prévio, busco projetar planos com mais leveza de poder reinventá-los caso se faço necessário, sem resistir ou sofrer,

mas aceitar o que não posso controlar e apenas me adaptar. “A visão do humano aberto a experiências novas pertence a uma visão de emergência de evolução do universo, igualmente aberta sobre o infinito dos desconhecidos e dos impossíveis de conhecer (é uma das cosmogonias imaginárias possíveis)” (Josso, 2009, p. 134).

Logo, busco a partir de agora, o equilíbrio e a minha saúde mental bem cuidada, para que outras partes da minha vida possam caminhar de forma fluida e harmônica. Sabendo das minhas vulnerabilidades, busco, também, abraçar minhas fraquezas, e compreender que elas não me derrubam ou me tornam fracas, mas sim, me colocam de frente com minha finitude, que me movimenta a viver cada segundo de vida desse corpo passagem, deste corpo mortal, que me presentifica nesse planeta, e com privilégio nesse momento único do espaço-tempo.

E viver cada segundo intensamente, nesse contexto, não está ligado à necessidade de euforias e aventuras de improviso. Esse viver cada segundo está mais ligado ao ser de atenção consciente, de viver o aqui e o agora, sem estacionar em angústias do passado, ou travar por medos infundados do futuro, apenas viver o hoje. “O ser de atenção consciente está assim no coração do nosso ser-no-mundo e de nossa capacidade de existir com laços com nós mesmos e com nosso ambiente humano e natural. Ele faz corpo” (Josso, 2009, p. 125).

Concluindo, mas ainda não por fim, me projeto num futuro próspero, abundante, com muito amor, conquistas musicais, com cada vez mais consciência e autoconhecimento, na busca por evolução, ascensão e saúde mental.

Pensando em cenários possíveis, quero finalizar meu mestrado esse ano vigente, quero gestar e ser mãe, quero conseguir me estabilizar financeiramente, ao algo mais próximo do que se considera estável, como ter plano de saúde, direito a férias, 13º salário no final do ano, segurança alimentar. Liberdade de poder viajar e conhecer muitos lugares novos, pessoas novas, novos saberes e novos sabores. Compor e lançar muitas músicas. Poder em algum momento, ajudar e presentear meus pais com mais frequência. Manter meu corpo em movimento e cada vez mais forte e resistente. Ingressar em um programa de doutorado, dar continuidade à minha pesquisa de corpo biográfico com foco em mulheridades e cantoras. Compreender e buscar cada vez mais conhecimento nas áreas de gênero, raça, sexualidades, e legislações que promovem políticas públicas para o acesso e equidade em diferentes áreas de formação e atuação profissional com foco em grupos minoritários.

Adalgisa Alves de Lima, 21 de Abril de 1995, numa sexta-feira à tarde, no 9º andar de um hospital, dava à luz a um ser musical de cores quentes e vivas, Sarah Thamires Alves de Lima, que hoje renasce, Saraní.

Referências

ALMEIDA, Jéssica. **Biografia músico-educativa**: produção de sentidos em meio à teia da vida. 2019. 368f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2019.

ALMEIDA, Jéssica de. Biografias músico-educativas de licenciandos em música: histórias de vida e seus processos formativos na graduação. **Revista da Abem**, v. 29, p. 178-198, 2021.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Aproximaciones teóricas a las perspectivas de la investigación (auto)biográfica en educación. **Revista Educación y Pedagogía**, Antioquia, v. 23, n. 61, p. 25-40, set. 2011.

PASSEGGI, M. C. y SOUZA, E. C. O Movimento (Auto)Biográfico no Brasil: Esboço de suas Configurações no Campo Educacional. **Investigación Cualitativa**, 2(1) p. 6-26. 2017.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Tradução de José Cláudio e Júlia Ferreira. São Paulo: Cortez, 2004

JOSSO, Marie-Christine. **Caminhar para si**. Tradução de Albino Pozzer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

JOSSO, Marie-Christine. A Imaginação e suas formas em ação nos relatos de vida e no trabalho autobiográfico: a perspectiva biográfica como suporte de conscientização das ficções verossímeis com valor heurístico que agem em nossas vidas. In: PERES, L.M.V., EGGERT, E.; KUREK, D. L. (Orgs.) **Essas coisas do imaginário, diferentes abordagens sobre narrativas (auto) formadoras**. São Leopoldo: Oikos; Brasília: Líber Livro, 2009.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo - educado, pedagogias da sexualidade**. São Paulo: Autêntica, 2022. p. 45 -105.

Relato recebido em 21/02/2025 e aprovado em 31/05/2025.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i01.57350

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

[i] Sarah Thamires Alves de Lima - Professora de canto no projeto PIBID MÚSICA (Programa institucional de bolsa de iniciação à docência) Universidade de Brasília, 2013- 2014 | Participação no evento Canto coletivo improvisado, música circular-circlesongs com a presença de Zuza Gonçalves, 2016 | Integrante do programa de educação tutorial PET, música em etnografia, com a coordenadora Beatriz Magalhães Castro, pela Universidade de Brasília, 2016 | Regente no coral Solusyon (Projeto para imigrantes, integrado ao PET música em etnografia), 2016 | Trabalho de conclusão de curso , para obtenção do título de licenciado em música pela Universidade de Brasília, com o tema: A relação corpo e movimento no aprendizado do canto: uma experiência com circlesongs. Orientação: Mestra Uliana Dias Ferlim, aprovado em 2\2016 | Cantora solista na prática de bossa nova, songbook Almir Chediak, Universidade de Brasília, orientador: Alexei Alves, 2017 | Pela Universidade de Brasília, atuação como tutora no projeto de extensão canto coletivo improvisado, 2017 | Recital de formatura no curso licenciatura em música/nome do show: Ser/ Soul metamorfósico, inspirado em artistas representantes do soul music brasileiro, como Tim Maia, Djavan e Liniker 2\ 2017 | Participação como cantora representante do Brasil, no projeto musical intercultural festival Ethnos Sweden, Rättvik - Sweden 2018 | Como cantora participou da gravação da música águas do destino, brazilian samba-de-roda by Antenor Ferreira, no CD Ethnos in concert! Live at rättviksparken 6 julh 2018 | Cantora nos festivais Plural, Bocadim, Amostra Sesc de Música e Meskla, 2022-2023 | Lançamento de 5 músicas autorais nas plataformas de música, títulos; aceitação, desapego, romance, frequencia e desapego remix. saranicantora@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2349128401112372
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-4661-3977

[ii] Jéssica Almeida - Professora do Curso de Licenciatura em Música e dos Cursos de Mestrado e Doutorado do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília (UnB). Doutora e Mestre em Educação (Linha de Pesquisa Educação e Artes) pela Universidade Federal de Santa Maria (2016 e 2019). É líder do Grupo de Estudos e Pesquisas (Auto)Biográficas em Educação Musical (GEPAEM), desenvolvendo e orientando pesquisas sobre formação e atuação de professores, especialmente, de música, em diferentes contextos através de abordagens (auto)biográficas. Compõe o Movimento (Auto)Biográfico da Educação Musical no Brasil, tendo coordenado extensões interinstitucionais com o intuito de divulgá-lo nacionalmente. Participou do Programa Residência Pedagógica como orientadora (2018) e como coordenadora institucional (2020), além de ter composto a equipe de redatores do Currículo do Estado de Roraima (Arte), em 2018. Integra a diretoria da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) como secretária. Atua como coordenadora institucional do Pibid-UnB (2024-2026). jessica.almeida@unb.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0437894322830052
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0752-120X

[iii] This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Me dá sua voz

Sara Carinhas [i]
Universidade de Lisboa, Portugal [ii]

Resumo - Me dá sua voz
Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre a importância da formação vocal no contexto teatral, a partir da análise de quatro experiências performativas vividas entre 2006 e 2012. Através de uma escrita situada entre o autobiográfico e o ensaístico, articula-se uma defesa da integração orgânica entre intérpretes e profissionais de voz. Argumenta-se que a negligência institucional da saúde vocal no teatro português revela um problema estrutural, e sugere-se a necessidade de reposicionar o trabalho vocal como dimensão essencial das práticas cénicas.
Palavras-chave: Voz Performativa. Formação Vocal. Interpretação Teatral. Saúde Vocal. Práticas Cénicas.

Abstract - Give me your voice
This article proposes a critical reflection on the importance of vocal training in the theatrical context, based on an analysis of four performance experiences between 2006 and 2012. Through a writing situated between the autobiographical and the essayistic, a defense of the organic integration between performers and voice professionals is articulated. It argues that the institutional neglect of vocal health in Portuguese theater reveals a structural problem, and suggests the need to reposition vocal work as an essential dimension of scenic practices.
Keywords: Performing Voice. Vocal Training. Theatre Interpretation. Vocal Health. Scenic Practices.

Resumen - Dame tu voz
Este artículo propone una reflexión crítica sobre la importancia de la formación vocal en el contexto teatral, a partir del análisis de cuatro experiencias performativas vividas entre 2006 y 2012. A través de una escritura situada entre lo autobiográfico y lo ensayístico, se articula una defensa de la integración orgánica entre intérpretes y profesionales de la voz. Se argumenta que la negligencia institucional de la salud vocal en el teatro portugués revela un problema estructural, y se sugiere la necesidad de reposicionar el trabajo vocal como dimensión esencial de las prácticas escénicas.
Palabras clave: Voz Performativa. Formación Vocal. Interpretación Teatral. Salud Vocal. Prácticas Escénicas.

Tenho atualmente 38 anos. O tempo permitiu-me observar com maior nitidez as transformações na minha prática artística, nomeadamente no que diz respeito à relação com a voz em contexto performativo. Neste artigo, proponho uma análise crítica de quatro processos teatrais em que participei como atriz, centrando-me na forma como a colaboração com professores de voz contribuiu para o desenvolvimento da minha expressividade vocal e para uma compreensão mais integrada do corpo enquanto instrumento cénico. A proposta aqui delineada parte de um lugar de experiência, mas visa apontar para um diagnóstico mais alargado: a fragilidade com que a formação vocal é encarada no panorama teatral português. Recorrendo a autores como Patsy Rodenburg e Maya Angelou, e refletindo a partir da prática, argumento que a voz, frequentemente negligenciada, constitui um vetor fundamental da presença cénica, e que a sua formação não pode ser tratada como acessório, mas como eixo estruturante da criação artística.

Ariel[1] quer viver no mundo da terra, onde habita o rapaz de que gosta, símbolo, sobretudo, dos humanos, por quem está verdadeiramente apaixonada. Quando pede à bruxa dos mares que a ajude a existir à superfície, Úrsula, a polva, espertíssima e perversa, dá-lhe duas pernas em troca de ficar com a sua voz.

Vi a cena deste filme animado centenas de vezes, por VHS, em criança e, mais tarde na vida, revisitando-a sempre que possível. "O meu preço é a sua voz. Agora, cante"[2]. Uma bola de luz surge no pescoço da protagonista enquanto canta, fantasmas de garras entram pela garganta adentro, roubando o seu som para dentro de uma pequena concha. Úrsula sabe que lá, na lógica das pessoas com pernas, importa mais o que elas dizem do que o que fazem. Para mim, o que amputou de Ariel foi parte da sua identidade, da sua linguagem e da sua expressão. Tirar à sereia o seu canto é destruir-lhe o encanto pela raíz.

A nossa voz, quando a conseguimos produzir (pois que nem todos vivemos no reino do som e da fala) é matéria do nosso espírito, da idade do nosso corpo, do tamanho dos nossos traumas, do treino do nosso ouvido, qualquer coisa única e irrepetível. Soa a nós; e a mais ninguém - este é o meu pulmão, este o meu coração, aqui as minhas dores, os meus bloqueios, os meus princípios. Ela é a nossa impressão digital, em muitos sentidos, uma marca identitária única - tão pessoal e irrepetível quanto a impressão digital. Como afirma Linklater (2006), "a

[1] Em "The Little Mermaid", Disney, 1989. In https://www.imdb.com/title/tt0097757/ [consultado a 11 de junho de 2025]
[2] Em "The Little Mermaid", Disney, 1989. In https://www.imdb.com/title/tt0097757/ [consultado a 11 de junho de 2025].

voz é o som da pessoa em presença" (p. 13), e, como tal, permite aceder a uma forma de autenticidade que vai além do texto: é a pessoa inteira que se manifesta através do som. Cada ser humano possui um conjunto específico de características anatómicas e fisiológicas que definem a sua voz: a forma da laringe, o tamanho das cordas vocais, a configuração da cavidade oral, nasal e faríngea, a coordenação respiratória e a tensão muscular. Estes fatores, aliados a padrões psicoemocionais e culturais, produzem um timbre vocal que é singular e identificável. Na prática teatral, reconhecer a voz como impressão digital é reconhecer que cada intérprete possui um instrumento irrepetível - que não pode ser substituído ou estandardizado, mas sim treinado, cuidado e potenciado. Tal como uma impressão digital, a voz é nossa, e de mais ninguém.

"O direito a respirar, o direito a não ter vergonha do corpo, a vocalizar plenamente, a precisar, escolher e entrar em contato com uma palavra, a soltar uma palavra no espaço - o direito a falar" (Rodenburg, 2005, p. 17, trad. nossa)[3] O direito a falar a que se refere Patsy Rodenburg (2005) é indistinguível de todo um sistema de preconceitos e construções sociais pelo qual se rege a sociedade. Segundo a autora tendemos a colocar as pessoas em caixas que as organizem, que as sistematizam, que as silenciem - assertividade, fragilidade, histeria, liderança, submissão, sedução, etc. - complexidade humana, reduzida a pouco mais do que títulos e etiquetas. A nossa noção de comunhão terá de ser levantada por ecos tão diversos quanto os que existem na comunidade, para que a nossa fala deixe de ser uma ferramenta isolada, para passar a ser uma linguagem partilhada, uma respiração comum.

Maya Angelou (2009), escritora, actriz, activista, em resposta a um trauma de infância, ficou anos sem falar, num silêncio que só quebrava quando lia em voz sussurrada os livros que conseguia encontrar na biblioteca dos autores negros e depois os livros que conseguia acessar na biblioteca dos autores brancos. Lia para dentro, lia para fora, escutava o que lia, decorava, para poder entender. Quando, finalmente, decidiu falar, tinha, segundo ela, muito para dizer.

[3] Original em inglês: "The right to breathe, the right to be physically unashamed, to fully vocalise, to need, choose and make contact with a word, to release a word into space - the right to speak".

1.

Associarei, para sempre, aquela sala[4], aos gritos de Medeia[5]. O sub-palco, misturado com os fantasmas da antiga Inquisição, a falta de janelas, e a actriz de joelhos, agarrada às grades do mezanino, lançando, sem censura, sons imperceptíveis, gemidos, raiva e peso, para dentro do espanto desconfortável de todos os que ali ensaiavam junto com ela. Iria essa actriz – Manuela de Freitas[6] - aguentar toda aquela agressividade, toda a pressão, toda a rigidez que impunha a si mesma?

Meses depois, no dia da estreia, arrisquei subir mais cedo ao cenário, visitando o espaço onde começávamos o espectáculo, a paredes meias com o quarto da heroína. O palco estava escuro, talvez já algum burburinho de público chegando, e a actriz, deitada já no chão, como na sala de ensaios, sussurrava segredos só para si, rugindo sons, convocando deuses ancestrais, família, dor, bruxas. Gelei. Nunca imaginei que ser actriz pudesse também ser aquilo. Lembro a sua forma de decorar texto em voz alta, como quem afirma o que diz como sendo seu. Tinha a capacidade de controlar uma respiração ininterrupta com que transportava a sua forma de falar em cena, como se inspirasse na primeira palavra e só expirasse no fim da peça.

Nós, o coro, onde me incluía, nunca saímos de cena, falávamos cantando, representávamos as mulheres daquela sociedade, finalmente fora das suas casas enfadonhas, em plena praça pública, renegando as leis, saindo da norma, pensando em conjunto pela primeira vez. Numa das cenas eu cantava para Medeia: "Deixaste ao longe a casa de teu pai / Pelo amor de Jasão enlouquecida" (Eurípedes, 2006, p. 36). Manuela de Freitas disse-me uma vez, em conversa com o professor de voz e elocução Luís Madureira[7], que havia algo de estranho na forma como eu dizia "casa". Por mais que tente imaginar hoje de que se tratava, nunca saberei se falava de elocução ou de alma. Teria eu ainda de descobrir a sensação aliada àquela palavra? Pensei nisso todos os dias da carreira do espectáculo. Essa não foi a única vez que me dirigiram em torno das palavras. Fernanda Lapa, a nossa encenadora, respondeu à primeira vez que disse de cor o meu primeiro verso "Ouves - Ó Zeus, ó Terra, ó Luz - / o

[4] Sala Garrett do Teatro Nacional Dona Maria II (TNDMII), Lisboa, Portugal.
[5] Espetáculo "Medeia, de Eurípedes", com encenação de Fernanda Lapa, de cujo elenco fui intérprete, e do qual emerge a memória que a seguir se descreve. Ver o anúncio ao espetáculo no link do TNDMII que se segue https://www.tndm.pt/pt/eventos/detalhe.php?id=123 [consultado a 11 de junho de 2025].
[6] Para mais informação sobre a biografia da atriz Manuela de Freitas, consultar https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuela_de_Freitas [consultado a 11 de junho de 2025]
[7] Sobre o cantor, professor de canto e ator português ver https://www.ipl.pt/luis-madureira [consultado a 11 de junho de 2025]

clamor que modula a desesperada?" dizendo: "Zeus, a terra e a luz não são tudo a mesma coisa" (Eurípedes, 2006, p. 25). Era preciso que eu entendesse o que dizia, distinguindo cada palavra da outra, relembrar o valor que as diferencia, sem me embevecer com o som da minha voz a produzir bonitas rimas.

Figura 01: Fotografia de cena de "Medeia" © Margarida Dias
[Luísa Cruz (esquerda), Manuela de Freitas (cima), Sara Carinhas (centro) e Sónia Neves (direita)]

2.

Eu tinha 20 anos e o verso era alexandrino, de Racine, primeiro e, depois, de Vasco Graça Moura (Racine, 2005)[8]. No meu guião do texto escrevi: "energia", "voz redonda", "nunca na garganta", "não fazer barulho com os pés". Junto aos versos de Arícia, uma série de setas para cima, para a frente e para baixo, círculos em volta de sílabas, barras a separar versos, sinais de pausa, palavras sublinhadas. Notas que dizem: "leve, não sofrido" ou "não tão carregado". Incapaz de enfrentar a montanha da empreitada de "Fedra" sem auxílio, pedi à

[8] Texto a partir do qual se montou o espetáculo "Fedra", com encenação de Ana Tamen, apresentada no Teatro Maria Matos, em janeiro de 2007.

encenadora Ana Tamen que chamasse "alguém que me salvasse a vida". Natália de Matos[9] surgiu, com o seu débito acelerado, a sua energia inabalável, e soube guiar-me até ao fim. Sou ainda capaz de me lembrar do som de cada palavra, a lógica de cada intenção, a respiração da pontuação desenhada em cada ideia, de modo lógico e firme:

> *Hipólito é quem quer ver-me neste lugar?*
> *Quer-me dizer adeus e vem-me procurar?*
> *Isménia, será assim? Tu entendes bem?*
> (Racine, 2005, p. 61).

A presença daquela profissional tornou transparente a história que contávamos, para além do verso, para além da técnica, para além da ideia de teatro. Acredito que não há forma de um actor falar sem ser pela urgência, pela intenção, pela vida que transporta por dentro, antes de existirem palavras a dizer. Nesta instância, a elocução não se cingia à clareza da enunciação, tornando-se pensamento e dramaturgia.

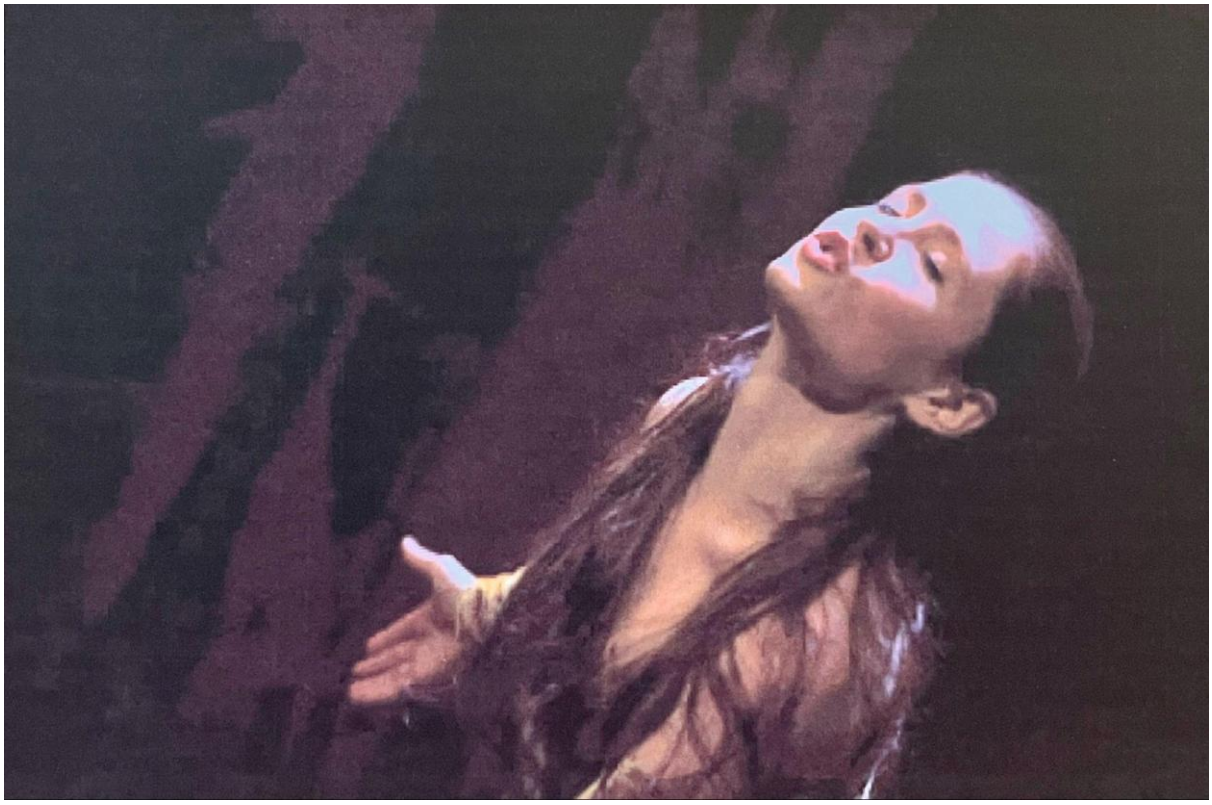


Figura 02: Fotografia de cena de "Fedra" © Margarida Dias [Sara Carinhas]

[9] Professora de voz e atriz. Biografia em https://www.estc.ipl.pt/noticias/memoriam-natalia-de-matos [consultada a 11 de junho de 2025].

3.

Anna Balicke - Não foste comido pelos peixes?
[...] Não foste pelos ares?
[...] Não te fuzilaram a cara com uma bala?
[...] Andree!" (Brecht, 2008, p. 24).

Bertold Brecht falava com os actores através da sua escrita tão inovadora e directa, que o corpo que está em cena aprende uma forma desconhecida de existir, num jogo disciplinado de pequenas circunstâncias que se seguem umas às outras, destruindo a personagem e pedindo mais do que isso, momento a momento: agora cai um garfo ao chão, agora tudo tem de mudar (Brecht, 2018). No espetáculo "Os Tambores na Noite"[10] os gestos eram, para mim, tão essenciais quanto o som das palavras, além dos seus significados. Fui acusada de me faltar emoção, coração, mas aquele não era um caminho de estética naturalista. Entendo que emoção é coisa de livro de cordel, para ser vista por quem vai ao teatro distrair-se do mundo. Ora, Brecht (2008) não nos quer distrair, quer interromper tudo e alertar-nos.

Neste texto, Anna é uma personagem que cresce ao longo da história, igual a mim, naquele momento, à procura da actriz que faria tal papel. Foi o professor de voz e elocução, João Henriques[11], quem desenhou o seu impacto profundo na minha procura. Foi quem me ensinou a conhecer a minha voz, no meu corpo, na forma como respiro, como vibro, como relaxo e como penso, sem esforço. Foi quem me ensinou que projectar a voz não é "falar para a última fila", mas ancorá-la em mim. Foi com ele que aprendi que o som que emitimos enquanto intérpretes não é mais que a nossa continuação, extensão dos nossos movimentos, do nosso olhar, da nossa escuta. Foi também com Henriques que aprendi a técnica que me ajudaria a respirar, a criar espaço, a afirmar-me. Nas minhas notas no guião do texto encontro: "atenção aos silêncios"; "nunca entrar num registo intimista"; "respeitar a pontuação"; "não resvalar de frase para frase"; "cada frase sua ideia"; "consoante as situações, mover as peças"; "a forma não pode sobrepôr-se ao conteúdo do argumento"; "existe a realidade individual e também existe o cosmos." Sempre nós, do nosso tamanho, o cosmos do seu.

[10] Espetáculo encenado por Nuno Carinhas, apresentado no Teatro Nacional São João, 2008 e 2009. Ver https://www.tnsj.pt/pt/espetaculos/3464/tambores-na-noite/ [consultado a 11 de junho de 2025]
[11] Sobre o professor de voz ver https://www.estc.ipl.pt/joao_henriques [consultado a 11 de junho de 2025]

Figura 03: Imagem de cena de "Tambores na Noite" © Pedro Filipe Marques [Sara Carinhas e Paulo Freixinho]

4.

Ricardo Pais permitiu-me uma experiência rara: participar no seu "Mercador de Veneza", primeiro, aos 21 anos, como Jessica, depois, aos 25, como Pórcia[12].

Durante o processo das duas montagens, experimentei uma situação singular: primeiro interpretei Jessica; anos depois, Pórcia. Esta inversão permitiu-me observar a construção da personagem a partir de dois pontos de vista diferentes - ora enquanto intérprete, ora como espectadora envolvida na mesma narrativa. Recordo-me de assistir à atuação da atriz que, anos antes, dera corpo à Pórcia que agora me cabia interpretar, e de, por sua vez, ver a nova Jessica dizer o texto que antes fora meu. Esta sobreposição de vozes - a minha sobre a da outra, e depois a da outra sobre a minha - provocou em mim uma sensação de deslocamento e de desdobramento. Como se me visse de fora, como se me cortasse ao meio, ocupando simultaneamente os dois lugares.

Ser Jessica: ter pai, ser judia, renegar os dois. Ser Pórcia: não ter pai, nem mãe, ser cristã, viver com fantasmas. Ser Jessica: fugir de casa vestida de rapaz, roubar o pai, raptar-se.

[12] Ricardo Pais, encenador e diretor artístico do Teatro Nacional São João, TNSJ (2003-2009), encenou "O Mercador de Veneza", de William Shakespeare, com tradução de Daniel Jonas, em 2008, no TNSJ, e em 2012, desta feita numa reposição com substituições de elenco, no Teatro Municipal de Almada – Joaquim Benite, Portugal.

Ser Pórcia: vestir-se de homem com prazer, ser actriz, esmagar, ultrapassar-se. Ser Jessica: fugir para o nada, acreditar nalguma coisa além. Ser Pórcia: seduzir, controlar, vencer o mundo. Ser Jessica: morrer por dentro, culpar-se, querer ser outra. Ser Pórcia: carregar pesos, sorrir, grunhir por dentro. Ser Jessica: não-pertencer, não-falar, não crer. Ser Pórcia: afirmar-se, vencer de novo, querer viver tudo. Ser Jessica: invisível, estrangeira, extraterrestre. Ser Pórcia: princesa, comportada, necessária. Ser Jessica: perder o coração, pesar o coração, como tirar o coração sem verter sangue? Ser Pórcia: verbo destruição, verbo ganância, verbo monstro, verbo fim. Escolher ser Jessica: verbo ternura, verbo música, verbo transformação, verbo em permanência.

A encenação, marcada por um rigor estético e uma exigência técnica notáveis, assentava numa direção que privilegiava a precisão formal, a contenção expressiva e a escuta coletiva. Esse trabalho de encenação implicava uma metodologia em que a linguagem corporal e vocal era concebida como elemento dramatúrgico essencial, partilhado e afinado entre intérpretes. Neste contexto, a alternância entre personagens funcionava também como exercício de espelhamento e de afinação simbólica, revelando camadas de leitura cruzada.

No processo de criação do Mercador de Veneza, dirigido por Ricardo Pais, e com acompanhamento vocal de João Henriques, o trabalho de equipa enquanto elenco foi sustentado por práticas quotidianas que visavam mais do que a preparação física ou técnica: constituíam momentos de coesão e escuta coletiva. O aquecimento vocal coletivo, orientado pelo professor de voz, não servia apenas para preparar o aparelho fonador; era um exercício de afinação relacional, em que os intérpretes ajustavam os seus ritmos respiratórios, padrões sonoros e intenções expressivas. Essa prática fomentava um espírito de grupo, pois promovia a escuta mútua e a calibragem sensível da presença de cada um em relação aos outros.

A "afinação do tom comum" da peça referia-se, neste contexto, à harmonização das diversas vozes do elenco - em termos de volume, ritmo, dicção e intensidade - para que estas se tornassem compatíveis entre si e com a estética dramatúrgica proposta. Não se tratava de uniformização, mas de coerência coletiva: um modo de criar um tecido sonoro que sustentasse a partitura cênica.

A linguagem partilhada emergia, assim, da prática vocal como construção coletiva: um vocabulário sonoro comum, uma escuta simultaneamente individual e grupal, uma consciência do todo em que cada voz é distinta mas interdependente. Essa metodologia, conduzida por João Henriques, assentava na observação rigorosa e na escuta sensível de cada

intérprete, revelando vícios, bloqueios, mas também potencialidades expressivas. O seu papel era, por isso, múltiplo: mediador entre os corpos em cena, facilitador de ligações invisíveis, formador técnico e, não menos importante, co-criador do universo dramatúrgico da peça.

Figuras 04 e 05: Fotografias de cena de "Mercador de Veneza" (1ª imagem - Jessica | 2ª imagem - Pórcia) © João Tuna. [1º imagem, da esquerda para a direita as actrizes e actores Micaela Cardoso, José Eduardo Silva, Sara Carinhas, João Castro e Pedro Frias | 2ª imagem, Sara Carinhas e Pedro Penim]

Durante anos, porém, perdi a minha voz, literalmente. Perdi-a em cena, em processo de ensaios, em vésperas de estreia. Só falamos de saúde vocal quando nos lesionamos, quando estamos roucos, exaustos, desesperados, obrigados a continuar. Essa não é só uma negligência individual, é um sintoma estrutural e um silêncio institucional. O teatro não cuida da voz dos seus intérpretes, não a reconhece como parte da sua arquitetura viva. A saúde vocal deveria ser uma responsabilidade partilhada, treino, acompanhamento. Falta criar uma relação orgânica, fluida e constante entre os intérpretes e os profissionais da voz, onde não haja apenas correção, mas criação, em parceria e em diálogo. A figura do professor de voz não é um luxo, mas uma necessidade. Em Portugal, ainda não normalizamos essa prática, tratando o corpo dos actores como um dado adquirido, inevitável, automático, pronto. Como se bastasse abrir a boca, instrumento esquecido, empurrado para a garganta, separado do corpo.

"A sociedade gosta de nos controlar o volume e de nos manter como reféns vocais; não quer ouvir os pensamentos e opiniões de certos grupos como crianças, mulheres e minorias"[13] (Rodenburg, 2005, p. 27). Não queremos, nem podemos deixar, que nos calem.

Achete, Santarém

Junho, 2025

[13] No original em inglês: "Our society likes to control the volume and keep us vocal hostages; it doesn't want to hear the thoughts and opinions of certain groups like children, women, and minorities".

Referências

ANGELOU, Maya. **I know why the Caged Bird Sings**. New York: Ballentine Books, 2009.

BRECHT, Bertolt. **Pequeno Organon para o Teatro**. Lisboa: Books by Language, 2018. In https://archive.org/details/PequenoOrganonParaOTeatroBrecht

BRECHT, Bertolt. **Tambores na noite**. Porto: Teatro Nacional São João, 2008.

EURÍPIDES. **Medeia**. Lisboa: Caminho, 2006

LINKLATER, Kristin. **Freeing the Natural Voice**. London: Nick Hern Books, 2006.

RACINE, Jean. **Fedra**. Tradução Vasco Graça Moura. Lisboa: Bertrand Editora, 2005.

RODENBURG, Patsy. **The right to speak - working with the voice**. London: Methuen, 2005.

Relato recebido em 17/05/2025 e aprovado em 31/05/2025.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i01.58246

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

[i] Sara Carinhas - Intérprete, encenadora, dramaturga, escritora, directora de actores e professora. É mestranda em Estudos de Teatro pela FLUL e aluna de Polina Klimovitskaya, desde 2009. Trabalhou em teatro, cinema, televisão e música com Adriano Luz, Alberto Seixas Santos, Ana Tamen, António Zambujo, Beatriz Batarda, Cristina Carvalhal, Clã, Fernanda Lapa, Isabel Medina, João Mário Grilo, João Mota, Luís Castro, Madalena Palmeirim, Manoel de Oliveira, Manuel Mozos, Marco Martins, Margarida Cardoso, Nuno Cardoso, Nuno M. Cardoso, Nuno Carinhas, Olga Roriz, Patrícia Sequeira, Pedro Filipe Marques, Ricardo Aibéo, Ricardo Pais, Rita Redshoes, Rui Simões, Tiago Guedes e Frederico Serra, Valeria Sarmiento. Foi distinguida com o prémio Jovem Talento L'Oreal Paris pelo filme "Coisa Ruim" (2008). Em 2015 foi premiada pela sua interpretação em "A farsa" com o Globo de Ouro de melhor actriz e o prémio da SPA. Como encenadora destaca "As Ondas" (2013), "Orlando" (2015), e "Limbo" (2019). Escreve, encena e interpreta "Última memória", em digressão. Publica o seu primeiro livro "Imprudente luto" em 2023. sararcarinhas@gmail.com .
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-9244-3661

[ii] This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Quem ainda for vivo, não diga “nunca”

Álvaro Correia [i]
Escola Superior de Teatro e Cinema - Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal [ii]

Resumo - Quem ainda for vivo, não diga “nunca”[1]
Trata-se de um relato sobre o trabalho pedagógico e artístico de *A MÃE* de Bertolt Brecht com as músicas do José Mário Branco, inserido na unidade curricular de Interpretação III do ramo de Atores, do curso de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema nos anos lectivos 2018/19 e 2024/25.
Palavras-chave: José Mário Branco. Brecht. Teatro. ESTC. Mãe.

Abstract - As long as you're alive, never say “never”
This is a description about the pedagogical and artistic work on Brecht’s *The Mother*, with music by José Mário Branco, included in the Interpretation III module of the Acting program at the Escola Superior de Teatro e Cinema during the 2018/19 and 2024/25 academic years.
Keywords: José Mário Branco. Brecht. Theatre. ESTC. Mother.

Resumen - Quien siga vivo, que no diga “nunca”
Esta es una descripción del trabajo pedagógico y artístico sobre la obra *La Madre* de Brecht, con música de José Mário Branco, incluido en el módulo de Interpretación III del programa de Actuación de la Escola Superior de Teatro e Cinema durante los años académicos 2018/19 y 2024/25.
Palabras clave: José Mário Branco. Brecht. Teatro. ESTC. Madre.

[1] frase retirada do último monólogo da personagem Pelagea Vlassova de *A MÃE* de Brecht/Gorki

Este trabalho é sobre a minha experiência pedagógica ao trabalhar duas vezes, em 2018/19 e 2024/25, *A MÃE* de Bertolt Brecht com as músicas do José Mário Branco. Este trabalho esteve inserido na unidade curricular de Interpretação III do ramo de Atores, do curso de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema.

1 - BRECHT E JOSÉ MÁRIO BRANCO

Há alguns anos que temos trabalhado na ESTC textos de Brecht. Esta decisão tornou-se premente para nós como fonte de trabalho porque permite aos alunos trabalharem textos de forte caráter político mas também a utilização da música e das canções como um elemento tão importante como os diálogos escritos.

A decisão de trabalhar este texto do Brecht, na sua versão de 1938, e as músicas que o José Mário Branco compôs para o espectáculo que a Comuna-Teatro de Pesquisa encenou em 1977, em vez de trabalhar as canções do Hanns Eisler, está carregada de simbolismo e de um certo pendor pessoal e afetivo.

De há uns anos para cá que tenho reflectido sobre a forma como em Portugal se cuida tão mal da memória, do legado cultural. Daquilo que se foi fazendo e que faz parte da nossa história e que nos define tal como somos. Sempre achei que existia um problema de auto estima na forma como nos relacionamos com a nossa cultura, os nossos artistas e criadores. Não valorizando o que foi feito e que aquilo que hoje nos permite fazer o que fazemos deve-se a outros, que lutaram e que nunca desistiram ou vacilaram para conseguir concretizar o que pretendiam.

Sendo assim, em 2018, ao escolher a *A MÃE* de Brecht mas com as canções do José Mário Branco, estava, não só a trabalhar um material importante do teatro mais político de Brecht, mas também a trabalhar sobre um período importante da história pós-revolução do 25 de Abril, pouco depois das grandes tensões políticas que se passaram em 1976, com a consequente crise política e económica que se viveu em 1977/78, anos em que se estreou e se manteve em cartaz o espectáculo da Comuna *A MÃE*.

Há uma grande lacuna histórica na investigação em teatro sobre o período antes e pós revolução. Período rico em inovação e risco.

É a partir daqui que nasce o meu desejo de partilha com os futuros atores e criadores em formação deste universo tão rico.

O conjunto de canções de *A MÃE* de José Mário Branco, é uma obra-prima da música portuguesa, marcada por uma singularidade que reside na fusão de tradição e vanguarda, na complexidade do fraseado e na profundidade da narrativa musical e textual. José Mário Branco reinterpreta formas tradicionais (como o fado, a música coral e o folclore) através de arranjos inovadores, usando técnicas de colagem sonora, dissonâncias e estruturas não lineares. José Mário Branco trata a voz como um instrumento narrativo, adaptando o fraseado às inflexões do texto. As melodias seguem a cadência da fala, aproximando-se do *recitativo* operático ou do *sprechgesang* (técnica de canto falado). As letras são densas, cheias de simbolismo e ironia, e o fraseado musical reforça essa complexidade, alternando entre momentos líricos e secções mais abruptas, muito teatrais.

Enquanto Brecht dava importância a um discurso claro e pedagógico, José Mário Branco explora uma linguagem mais poética e simbólica. As canções não seguem fielmente a trama de Brecht/Gorki, mas criam uma alegoria própria sobre a resistência em Portugal pós-Revolução, uma reinterpretação autónoma do mesmo universo temático. A experiência com Brecht foi fundamental para o seu desenvolvimento artístico, especialmente na forma de integrar música e narrativa política. José Mário Branco funde influências brechtianas com uma abordagem mais pessoal, experimental e profundamente portuguesa. Esta relação mostra como José Mário Branco absorveu e transcendeu as lições do teatro épico, criando uma obra única que dialoga com a tradição revolucionária, mas a reinventa através da sua visão musical e poética. E esta colaboração com a Comuna deu-se de forma perfeita criando um espectáculo que foi e é ainda um marco do teatro pós revolução de 74. *A MÃE* da Comuna-Teatro de Pesquisa, com as canções de José Mário Branco, foi mais do que um espetáculo: foi um ato político, um instrumento de consciência. A sua importância reside na forma como uniu teatro brechtiano, música de intervenção e o contexto revolucionário português, criando uma obra que continua a ecoar como exemplo de arte transformadora.

2 - A MÃE e a ESTC

Enquanto que em 2018 a razão da minha escolha era mais afetiva e de transmissão de um legado histórico, como já referido, em 2024 a decisão de voltar a este material é um pouco diferente.

Vivemos momentos históricos únicos, transformações ao nível sócio- económico e geo-político muito rápidas, alterações e mudanças de muitas coisas que tínhamos por garantidas e que nunca imaginaríamos ser possível retrocederem, o aparecimento de novas guerras sem uma possível previsão de fim.

Daí achar necessário voltar a este universo onde se discute e reflete sobre uma ideia de luta sobre o que não está bem, e que devemos lutar pelos direitos que já estavam garantidos e se possível por uma vida melhor e mais estável, onde os direitos não sejam ameaçados e as diferenças económicas não sejam tão gritantemente diferentes. Quase que é necessário voltar a falar de uma nova luta de classes. Esta geração de jovens alunos não vêem o seu futuro garantido e têm de aprender a arranjar estratégias de sobrevivência para conseguirem fazer e lutar pelo que desejam enquanto futuro artístico e pessoal.

O impacto deste trabalho é bastante forte. Apesar do texto do Brecht/Gorki falar de um tempo histórico que se situa antes da Revolução Russa, as analogias que se estabelecem com o agora são muitas. O percurso de aprendizagem da personagem da mãe, desde a total passividade para uma mulher revolucionária e que não cede nem mesmo depois do assassinato do seu filho, transforma-a como exemplo, não de um ponto de vista heróico, mas no sentido daquilo que cada um de nós pode fazer e contribuir para um bem melhor. Para mim é essa uma das razões mais interessantes do teatro de Brecht, podermos refletir sobre um determinado assunto ou problema e deixar-nos o espaço para a discussão e reflexão.

No trabalho artístico-pedagógico que desenvolvo com os alunos a partir deste material, é precisamente através da apropriação das canções do José Mário Branco que os alunos compreendem e aprofundam o trabalho textual do Brecht. A exigência técnica do fraseado das canções exige aos alunos uma depuração muito grande da articulação da palavra em português que melhora de forma directa a elocução e a dicção do texto falado. E para mim é essa a mestria e qualidade das canções do José Mário Branco.

Estas canções têm também um poder muito forte de identificação, quase catártica, não só em quem as interpreta mas também no público. Este ano sugeri aos alunos acrescentar

mais uma canção do José Mário Branco que seria cantada já depois dos aplausos, em jeito de encore, uma canção que pertence ao disco *SER SOLIDÁRIO*, chamada *EU VI ESTE POVO A LUTAR*. A escolha não é inocente, servia como forma de alertar que temos a escolha de não ser passivos e apáticos em relação ao que estamos a viver neste momento, e que já fomos mais fortes e combativos quando foi necessário. E que também cabe a esta geração que está em formação, encontrar as formas e os meios para exigir aquilo a que têm direito.

Relato recebido em 05/06/2025 e aprovado em 22/06/2025.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i01.58506

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

[i] Álvaro Correia. alvarocorreia@netcabo.pt .

[ii] This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

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), da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e da Universidade Federal do Pará (UFPA).