

HELDER CARLOS DE MIRANDA



TEATRALIDADE EM FREQUÊNCIA E
INTENSIDADE: ANÁLISE DA MATRIZ VOCAL DO
ESPETÁCULO *PASSOS*, DO GRUPO OBRAGEM DE
TEATRO E CIA

São Paulo/SP | 2014

Helder Carlos de Miranda

TEATRALIDADE EM FREQUÊNCIA E INTENSIDADE:
análise da matriz vocal do espetáculo *Passos*, do grupo Obragem de
Teatro e CIA

São Paulo
2014

Helder Carlos de Miranda

TEATRALIDADE EM FREQUÊNCIA E INTENSIDADE:
análise da matriz vocal do espetáculo *Passos*, do grupo Obragem de
Teatro e CIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Suely Master

Coorientador: Prof.^a Dr.^a Cristiane dos Santos Souza

São Paulo
2014

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pelo apoio financeiro e institucional.

À minha orientadora, Suely Master,
à minha coorientadora, Cristiane dos Santos Souza,
pelo estímulo, compreensão e dedicação.

Aos meus pais, Humberto e Nadir,
aos meus irmãos, Kelly e Daniel,
ao meu companheiro, Elderson,
pelo incentivo constante e pelo amor incondicional.

Em memória,
minhas queridas Nona Joana e Vó Clara,
que estarão sempre em meu coração.

RESUMO

A pesquisa pretendeu investigar a matriz vocal do espetáculo teatral *Passos* (2008), criado pelo Grupo Obragem Teatro e Cia, de Curitiba-PR. Partindo da hipótese de análise matricial como o estabelecimento da essência de dada criação artística, esse trabalho buscou definir os fundamentos da criação do espetáculo *Passos*, de maneira a tentar compreender sua relação com a noção de teatralidade na perspectiva vocal contemporânea. Para tanto, foram compostos e analisados os elementos e procedimentos vocais que, nesse espetáculo, produzem efeitos teatrais. Intentou-se responder às seguintes questões: quais as principais características da matriz vocal do espetáculo *Passos* criado pelo Grupo Obragem de Teatro e Cia, de Curitiba-PR? Como a noção de teatralidade contribui para a constituição dessa matriz? Qual a relação dessa matriz com o contexto socioartístico atual? Por meio dessa pesquisa, foi possível lançar um olhar para a relação entre criação vocal e teatralidade nas atuais produções de um grupo atuante no teatro brasileiro.

Palavras-chave: Espetáculo *Passos*. Análise Matricial. Matrizes Vocais. Teatralidade.

ABSTRACT

This research aims to investigate the vocal array of theatrical spectacle Steps (2008), created by Obragem Theatre Group and Cia, Curitiba-PR. Assuming matrix analysis and the establishment of the essence given artistic creation, this study sought to define the fundamentals of creating the show steps in order to try to understand their relationship with the notion of theatricality in contemporary vocal perspective. For this purpose, we analyzed the compounds and elements and vocals procedures in this show, produce theatrical effects. An attempt to answer the following questions: what are the main characteristics of the vocal array of the spectacle created by Obragem Steps Theatre Group and Cia, Curitiba-PR? As the notion of theatricality contributes to the formation of this matrix? What is the relationship of this matrix with the current socioartístico context? Through this research, it was possible to cast a look at the relationship between creation and vocal theatrics on current productions of a player in the Brazilian theater group

Keywords: Steps Entertainment. Matrix Analysis. Vocals matrices. Theatricality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Cartaz do espetáculo <i>As tramóias</i> de José na cidade Labiríntica.....	21
Figura 2. Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Entre</i>	23
Figura 3. Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Passos</i>	25
Figura 4. Foto do espetáculo <i>Passos</i> com perspectiva no tablado que compõe o cenário. Em cena Olga Nenevê está apoiada verticalmente no tablado.....	28
Figura 5. Foto 03 do espetáculo <i>Passos</i> com perspectiva nas marcações propostas pelo cenário. É possível notar os quadrados pretos demarcados no chão.....	29
Figura 6. Foto do espetáculo <i>Passos</i> com perspectiva no figurino	30
Figura 7. Foto do espetáculo <i>Passos</i> com a utilização de projeção sobre os atores	30
Figura 8. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Palavras Devoradas</i>	41
Figura 9. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Variações de Timbre</i>	42
Figura 10. Efeitos produzidos pelo procedimento <i>Variações de Timbre</i>	43
Figura 11. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Espasmos Vocais</i>	44
Figura 12. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Frase Repetida</i> ...	47
Figura 13. Gráfico de intensidade e frequência de procedimentos da Palavra Repetida, realizado por meio da repetição da palavra <monstro>.....	48
Figura 14. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Palavra Repetida, realizado por meio da repetição da fala <cala-a-boca>.	49
Figura 15. Gráfico de intensidade e frequência de procedimentos da Palavra Repetida, realizada por meio da repetição de sequência de diferentes expressões.	49
Figura 16. Gráfico de intensidade e frequência dos procedimentos <i>Ataques Vocais Bruscos</i> com expressões que se repetem.	52
Figura 17. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Ataques Vocais Bruscos</i> em palavras repetidas.....	53
Figura 18. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Tônica Duplicada</i> , realizado na expressão <durma você>	55
Figura 19. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Tônica Duplicada</i> , realizado na expressão <Noite longa loonn-ga>.....	56
Figura 20. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Tônica Ampliada em Vibrato</i>	57
Figura 21. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Melisma</i>	58
Figura 22. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Entoação Contraditória</i>	61
Figura 23. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Entoação Contraditória</i>	61
Figura 24. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Agudização de Palavra</i>	63
Figura 25. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Ambivalência de Sentidos</i>	64
Figura 26. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Ambivalência de Sentidos</i>	65
Figura 27. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Voz Gravada</i>	68
Figura 28. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento <i>Voz e Música</i>	69

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Histórico das criações artísticas realizadas pelo grupo Obragem.....	22
Tabela 2. Elementos gerais do espetáculo <i>Passos</i>	38
Tabela 3. Relação de elementos com os principais procedimentos	39
Tabela 4. Média de duração dos trechos selecionados para análise.	39
Tabela 5. Variação dos procedimentos do elemento Fala Fragmentada	40
Tabela 6. Variação dos procedimentos do elemento Sonoridade Repetida	46
Tabela 7. Variação dos procedimentos do elemento Pronúncia Ampliada	54
Tabela 8. Variação dos procedimentos do elemento Prosódia Indefinida	60
Tabela 9. Variação dos procedimentos do elemento Voz Mecânica	67
Tabela 11. Cruzamento entre elementos e procedimentos	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. TRAJETÓRIA DO GRUPO OBRAJEM DE TEATRO E CIA de 2001 a 2013....	18
1.1 CARACTERÍSTICAS GERAIS DO ESPETÁCULO <i>PASSOS</i>	24
2. <i>PASSOS</i> EM PESQUISA	32
2.1 ANÁLISE MATRICIAL: UMA INVESTIGAÇÃO DE ESSÊNCIAS	35
2.2 ANÁLISE MATRICIAL E ANÁLISE DE TEATRALIDADE	36
3. MATRIZ VOCAL DO ESPETÁCULO <i>PASSOS</i>	38
3.1 FALA FRAGMENTADA: palavras devoradas; variação de timbre; espasmos vocais	40
3.2 SONORIDADE REPETIDA: frase repetida; palavra repetida; ataques vocais bruscos.....	46
3.3 PRONÚNCIA AMPLIADA: tônica duplicada; tônica ampliada em vibrato; melisma	54
3.4 PROSÓDIA INDEFINIDA: entoação contraditória; agudização de palavra; ambivalência de sentidos	60
3.5 VOZ MECÂNICA: voz gravada; diálogo e música	67
3.6 CRUZAMENTO ENTRE ELEMENTOS E PROCEDIMENTOS	71
4. TEATRALIDADE EM FREQUÊNCIA E INTENSIDADE.....	72
4.1 <i>PASSOS</i>	72
4.2 UM RÉQUIEM CÊNICO	75
4.3 A HIPÉRBOLE COMO IMPULSORA DE TEATRALIDADES VOCAIS.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88
ANEXOS.....	91

INTRODUÇÃO

Ibem: Precisamos cavar um buraco
Matin: Vamos fazer isso Poucos palmas Poucos palmas
Ibem: A terra tem um cheiro forte
Matin: Ela é quente macia exala um vapor quente
Ibem: Sinto fria
Matin: Gosto de mexer na terra Ela é viva
Ibem: Ela é o que ela é Esse buraco é uma cama uma morada aqui
posta
(Nenevê, 2008)

A partir do final do século XIX, e durante o século XX, com as experiências e escritos de teóricos e encenadores teatrais, o Teatro Ocidental sofreu um processo de reavaliação dos seus fundamentos na expectativa de extrapolar as limitações postas em movimentos ilusionistas como o clássico e o naturalista. Nesses movimentos, a criação cênica esteve à mercê do texto dramático (Roubine, Introdução às grandes teorias do teatro, 2003), que era visto como o principal componente da cena teatral, pois seria o definidor dos elementos – sentidos e formas – para a construção de cena. O trabalho vocal dos atores, por exemplo, era orientado de maneira a produzir uma voz articulada e/ou declamatória, com intuito de que o texto não perdesse sua significação, garantindo assim que o enredo dramático e o efeito da palavra falada fossem apresentados com o máximo de precisão.

Encenadores como Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Antonin Artaud (1896-1948), Jerzy Grotowski (1933-1999), Eugênio Barba (1936-), Ariane Mnouchkine (1939-), entre outros, passaram a experimentar e discutir a ampliação de repertórios teatrais, articulando diferentes propostas de produção de cenas com base em mecanismos plásticos e/ou visuais, sonoros e/ou vocais, que ganharam um caráter mais teatral em detrimento de teorias e poéticas que buscavam a imitação do real. Isso significa que elementos como cenários, figurinos, espaço cênico, recursos visuais e/ou sonoros, relação palco-plateia, bem como as possibilidades corporais e vocais dos atores, deixaram de ser realizadas com a intenção de garantir apenas os sentidos atribuídos por uma narrativa tradicional, assumindo autonomias no processo criativo.

No que se refere exclusivamente à voz do ator, com base nas perspectivas desses encenadores, sua função na cena teatral foi diversificada, assumindo distintas lógicas. Para Artaud (2006), por exemplo, a emissão sonora da palavra deveria ser utilizada num sentido encantatório, verdadeiramente mágico. O som da palavra estaria em função de sua forma, de suas emanações sensíveis e não mais de seu significado. Segundo esse teórico, “a palavra se ossificou, se congelou, enfurnou em seu significado, numa terminologia esquemática e restritiva. A obsessão pela palavra clara que diga tudo leva ao ressecamento das palavras” (ARTAUD, 2006, p. 146). Artaud se opõe aos movimentos que se basearam predominantemente na figuração para construção da cena teatral, os quais possuíam uma dependência da “coisa representada”, obcecados pela construção de significados, de tal maneira que deixavam de lado as potencialidades significantes próprias da voz. Em outros termos, a voz do ator para Artaud pode articular distintas lógicas, que extrapolam as regras da fala cotidiana. Essas lógicas são produzidas pela articulação variada e não dependente de elementos puramente acústicos com elementos semânticos, em maneiras diversificadas de procedimentos. Por isso, nessa acepção, o ator pode focar-se na voz não apenas como base para comunicação, e sim na sua estrutura acústica e melódica enquanto potência para diversificados e independentes processos criadores.

Seguindo essa perspectiva, Eugênio Barba (1994, p.57) desenvolve o que vem a chamar de técnica extracotidiana. Para esse autor,

Na tradição ocidental, o trabalho do ator tem sido orientado por uma rede de ficções, de “se mágicos” que estão relacionados com a psicologia, o caráter, a história de sua pessoa e de seu personagem. Os princípios pré-expressivos da vida do ator [ao contrário da tradição ocidental] não são algo frio, concernentes às forças físicas que movem o corpo. O que o ator busca, neste caso, é um corpo fictício, não uma pessoa fictícia.

O trabalho do ator, para Barba, na perspectiva da técnica extracotidiana, serve não apenas para construir semânticas, lógicas realistas e “se mágicos” que evocam representações de elementos cotidianos do público e formas humanas reconhecidas¹. Devem fazer reações imediatas, movimentar, dirigir, dar forma, parar, reconfigurar. Para tanto, o artista deve se valer de todos os artifícios próprios do

¹ No livro “A desumanização da arte”, publicada originalmente em 1925, Ortega y Gasset fala que, no início do século XX, com o surgimento das vanguardas artísticas, a arte afastou-se progressivamente da figura humana enquanto tema central da obra, e os artistas passaram a enfatizar a abstração. A arte figurativa deixou de fazer sentido. A novidade de arte não figurativa é a de tentar tornar mais experimental e dinâmica a criação da arte.

teatro, visando provocar afetos e sensações, muito mais do que apresentar o cotidiano dos indivíduos no palco.

No Brasil, segundo André Carreira (2008, pp. 17-18), as teorias de Eugênio Barba tiveram muita influência sobre grupos de teatro a partir do final do século XX:

A primeira visita de Eugenio Barba (1987) organizada pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN) gerou mudanças no que diz respeito à adoção de novos elementos técnicos. Apesar das controvérsias, a partir deste evento, e das subseqüentes visitas de Barba e dos grupos relacionados com o projeto da Antropologia Teatral (AT), se abriu um diálogo intenso entre as formas e modos de trabalho de vários grupos do Brasil e as referências dos europeus. Hoje em dia, passados já quase vinte anos dessa visita, podemos dizer que a difusão das ideias de Barba representou uma ruptura – ainda que não central – com a linha histórica do movimento dos grupos brasileiros, pois isso contribuiu para instalar no ambiente dos grupos uma série de procedimentos técnicos que se caracterizam pela ênfase no treinamento do ator e nas práticas inter-culturais, bem como na implementação de projetos pedagógicos.

Podem ser citados alguns grupos brasileiros que vem se dedicando de maneiras diferentes a estudos desses mecanismos expressivos no teatro, sendo os principais: o grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, de Porto Alegre-RS; a *Companhia do Latão*, de São Paulo-SP; o *Teatro Vertigem*, de São Paulo-SP; o grupo *Lume Teatro*, de Campinas-SP. Esses grupos possuem criações feitas com procedimentos que provocam o deslocamento dos mecanismos vocais em relação à norma habitual.

Entre os grupos de teatro atuantes na cidade de Curitiba-PR, atualmente, está o *Grupo Obragem Teatro e Cia*. Nos processos artísticos desse grupo, nos seus espetáculos e nas suas pesquisas de linguagem, percebem-se criações que utilizam elementos extracotidianos em sua construção. Exemplos desses elementos, discutidos também em outras pesquisas da área teatral (PAVIS, 2008), são: declamação cantante, pronúncia hipercorreta com todas as nuances e aliteraões, visualização lúdica do esquema melódico.

Um dos trabalhos importantes do grupo, em que se dá especial atenção para o uso extracotidiano da voz, é o espetáculo teatral *Passos*. Esse espetáculo foi apresentado na cidade de Curitiba-PR, no ano de 2008. É resultado de uma pesquisa vocal já consolidada pelo grupo. Foi um dos espetáculos selecionados pelo Edital de Ocupação do Teatro Novelas Curitibaanas – Temporada 2008 – e recebeu recursos para montagem e circulação do Fundo Municipal de Cultura da Prefeitura de Curitiba-PR.

É com base nessa realidade, e a partir da experiência enquanto espectador de espetáculos criados com as poéticas mencionadas, especialmente dos trabalhos realizados pelo *Grupo Obragem de Teatro e Cia*, que as questões estudadas na pesquisa aqui apresentada se desenvolveram. O estudo sobre processos de construção vocais – resultantes não mais de técnicas que procuram efeitos de real, e sim de perspectivas extracotidianas, é um campo de investigação profícuo, com inúmeras possibilidades de investigação, tais como presente nos trabalhos de pesquisadores como Janaina Trasel Martins e Fernando Aleixo.

Pretende-se, assim, com essa pesquisa contribuir para os estudos da voz do ator, de maneira a responder às seguintes questões: quais as principais características da matriz vocal do espetáculo *Passos* criado pelo Grupo Obragem de Teatro e Cia, de Curitiba-PR? Como a noção de teatralidade contribui para a constituição dessa matriz? Qual a relação dessa matriz com o contexto socioartístico atual? É com base nessas questões que a dissertação aqui apresentada se desenvolveu.

O *corpus* da pesquisa foi constituído primariamente por materiais provenientes da filmagem do espetáculo – áudio e vídeo. Tal filmagem foi realizada pelo grupo com o intuito de criar um registro de memória do espetáculo e foi cedida pelos artistas voluntariamente para a realização da pesquisa. A filmagem ocorreu a partir de uma câmera fixa, sem edições de imagem e áudio. Na pesquisa, a filmagem foi utilizada para garantir um estudo mais meticuloso dos diversos elementos e dos procedimentos vocais criados pelo grupo durante o espetáculo. Tal instrumento de coleta de dados permitiu a pausa, o recorte, a ampliação e a análise em detalhes de todo espetáculo. Atuou, dessa forma, como fonte primária da pesquisa. Quanto à utilização de vídeo para análise de espetáculo, Pavis (2008, pp. 37-38) afirma:

O vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som.

Mesmo feita com uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação em vídeo é um testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilos de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais.

Foram utilizadas fontes secundárias, tais como: fotos do espetáculo, texto dramático, publicações sobre o grupo e entrevista realizada junto aos integrantes da

peça. Utilizou-se, também, de programas computadorizados, visando à ampliação da análise por meio da visualização gráfica da voz. Foram utilizados o programa Praat 17.0, Audacity, Paint 2007 e, para edição da imagem, o programa Microsoft Picture Manager 2007. O propósito do uso de tais programas foi transformar o som, fator audível, em fatores visuais e figuras. Essa visualidade ampliou a percepção do analista quanto aos fatores sonoros, propiciando uma maior leitura de frequência fundamental da voz, variação de tonalidades e contornos melódicos (Master, 2005).

A entrevista com integrantes do grupo foi realizada como última etapa da pesquisa, após o término da análise acústica do espetáculo, tendo sido realizada no dia 25 de novembro de 2013. A realização da entrevista após a análise acústica do espetáculo se deu para que a análise da obra não fosse influenciada pelas perspectivas dos artistas quanto à sua criação. Foi propósito da realização da entrevista a coleta de dados sobre a trajetória e processos criativos do grupo, bem como o estabelecimento de comparativo entre as análises realizadas pelo pesquisador e as expectativas dos artistas quanto à obra.

A dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro realça o contexto geral de criação do grupo Obragem e do espetáculo *Passos*. O segundo destina-se à evidenciação dos procedimentos de análise do espetáculo. O terceiro foca-se na constituição da matriz vocal do espetáculo. O quarto, e último, propõe-se a interpretar os resultados alcançados, de maneira a refletir sobre a inserção do espetáculo *Passos* no contexto socioartístico atual.

1. TRAJETÓRIA DO GRUPO OBRAGEM DE TEATRO E CIA de 2001 a 2013

Ibem: Tudo está enfumaçado não há clareza para se andar
Matin: Vamos Poucos *Passos* Poucos *Passos* e já estaremos lá
Ibem: Meu pé afunda nesse chão de areias movediças
Matin: Vamos Poucos *Passos* Poucos *Passos* e já estaremos lá
Ibem: Tudo está enfumaçado
(Nenevê, 2008)

O Grupo *Obragem de Teatro e Cia* teve seu início na cidade de Curitiba-PR, no ano de 2001. Foi criado a partir do interesse conjunto do casal Olga Nenevê² (1971-) e Eduardo Giacominni (1969-) em consolidar um estudo a partir de experiências com ênfase no trabalho corporal e vocal do ator desprendidas de lógicas textuais.

Antes de começarem a desenvolver suas pesquisas com o atual grupo, os dois artistas trabalharam juntos na faculdade e em outros processos profissionais. Segundo os artistas, eles auxiliaram antes da constituição do *Obragem*, por exemplo, na criação e desenvolvimento da companhia curitibana de teatro *Cia Senha*, um grupo de teatro que, como o *Obragem*, tem forte atuação no cenário artístico de Curitiba-PR. Desvincularam-se da *Cia*. pela vontade de ambos em criar um grupo fundamentado em um novo repertório poético. Quanto ao processo de constituição do Grupo *Obragem*, Olga relata:

Começou em 2001, no momento em que a gente tava querendo dar ênfase ao trabalho de corpo e voz do ator. A gente tava com umas questões assim sobre texto, sobre hierarquia de funções. O Eduardo e eu, nós já trabalhávamos juntos há alguns anos. Nós já vínhamos de outra cia. Nós trabalhávamos na *Cia. Senhas*. Tínhamos fundado essa companhia teatral, e estávamos saindo. Queríamos ter um trabalho em que o corpo fosse o meio de criação. E, com essa ideia, a gente resolveu formar o Grupo *Obragem* – que éramos, naquela época, só ele e eu, só o Eduardo e eu (Nenevê & Giacominni, Entrevista com o grupo *Obragem*, 2013).

² Olga Nenevê é formada em Licenciatura em Artes Plásticas na Universidade Federal no Paraná e, assim como Eduardo Giacomini, cursou Bacharelado em Artes Cênicas com ênfase em Interpretação Teatral na Faculdade de Artes do Paraná. Os dois artistas possuem, também, título de Especialista em Teatro pela mesma Faculdade.

Desde sua criação, e ainda hoje, o grupo foi conduzido pelas motivações e interesses de Olga e Eduardo e, mesmo depois da passagem de vários integrantes, atualmente, o grupo continua majoritariamente guiado por esses dois artistas.

Quando a cia. começou o primeiro trabalho, nós dois atuávamos e tínhamos alguns parceiros. No ano seguinte, a gente convidou alguns atores para participarem do grupo e eles permaneceram durante, mais ou menos, uns cinco anos. E depois teve uma rotatividade maior, mas geralmente os atores ficaram entre cinco e seis anos na Cia. Então, eles fizeram vários trabalhos, ajudaram na construção dessa linguagem. (Nenevê & Giacominni, Entrevista com o grupo Obragem, 2013).

As funções para criação de espetáculos do grupo se estabeleceu, ao passar dos anos, com a direção e a dramaturgia sob a responsabilidade de Olga e cenário e figurino, a cargo de Eduardo. As demais atividades foram, e ainda são, desenvolvidas por parceiros e artistas convidados. Vadeco Schettini realizou vários trabalhos de trilha sonora; Edith Camargo participou como uma parceira na criação musical; Luis Nobre, Waldo León e Lucas Amado atuaram em trabalhos com iluminação; Marila Velloso influenciou diretamente em diversos trabalhos corporais. Também compuseram seus trabalhos outros profissionais que participaram brevemente como atores ou como equipe técnica. Dos profissionais atualmente ligados ao grupo está a designer Alessandra Nenevê, irmã de Olga, que tem participado das atividades do grupo desde a sua criação como responsável pela comunicação visual, e o artista Fernando de Proença, que realizou trabalhos como ator, assistente de direção e assessor de imprensa desde o ano de 2005.

A linguagem do grupo se desenvolve em dois amplos paradigmas teatrais. O primeiro diz respeito à vontade de focar as pesquisas de linguagens do grupo no trabalho do ator, resultando em ensaios assíduos e treinamentos contínuos. No intuito de fortalecer unidade de experiências e saberes artísticos, os integrantes do grupo Obragem, já em sua criação, estabeleceram uma rotina de trabalho que exigia desses profissionais rigor e comprometimento. Estabeleceram, assim, encontros que aconteciam de segunda a sexta-feira, quatro horas por dia³. O

³ Atualmente, o grupo tem se deparado com um ritmo de trabalho e hábito de ensaios bem peculiar. A padronização de rotina de horários e encontros já não consegue seguir um esquema tão regrado. O grupo, agora, tem passado por um novo ajuste em seus cronogramas de desenvolvimento de trabalhos. Isso se dá pelo nascimento de Antônia, filha do casal que, segundo eles, vem flexibilizando tanto questões de horário até decisões relacionadas à criação e à forma de olhar o trabalho em

segundo paradigma é a confluência de novas experiências, estratégias de criação ou maneiras múltiplas de se trabalhar, fruto do contato entre diversos profissionais oriundos de diferentes perspectivas artísticas.

Dessa forma, é possível pensar que os resultados desses trabalhos coletivos fez-se pela insurgência poética de uma linguagem de grupo de teatro fundamentada em busca por atributos específicos e especializados, de maneira a remeter ao que Eugênio Barba (Barba, 1991, p. 18) fala sobre a cultura de grupo no teatro:

Hoje, ao escrever essa expressão – cultura de grupo – sinto um mal-estar. Faz já alguns anos que falo e escrevo sobre ela, com o risco de transformar-se em uma expressão vazia, em um *slogan*. “Cultura de grupo” não é mais que uma forma orgulhosa e eloqüente para indicar que o grupo tem um saber e uma experiência comum, treinamento, visões artísticas e objetivos próprios. Tudo isso é natural quando se trata de um grupo de teatro.

Ao realizar a criação dos espetáculos, desde seu início a companhia vem trabalhando a partir de teorias e perspectivas contemporâneas. Seus trabalhos são permeados por discussões e experiências que abordam o estudo a respeito do “homem urbano” e suas relações atuais. Pesquisas a partir de estudos do Butoh e de estudos baseados nas propostas da performer Eleonora Fabião auxiliam também nesse processo. Ainda, outros artistas ligados às artes visuais tem forte influência nos trabalhos do grupo. Do americano Jackson Pollock e dos japoneses Edikata e Min Tanaka, os artistas tiveram como base teorias e práticas a respeito do corpo como meio de criação. Do historiador e linguista Paul Zumthor, o Obragem tem se baseado para pensar a formação inicial de palavras e ideias.

Até o ano de 2013, os trabalhos artísticos criados pelo grupo foram: *Entre* (2002); *Solo* (2004); *Amorfou* (2005); *O ponto Imaginário* (2005); *O Quarto – Ensaio sobre a Intimidade dos Corpos* (2007); *Woyzeck* (2007); *Gruu* (2007); *Passos* (2008); *Noboru* (2010); *Zaqueu* (2010); *O inventário de Nada Benjamin* (2010); *As tramóias de José na Cidade Labiríntica* (2012); *Águas* (2013); *CRISTIANO o cão louco* (2013); *Longe: Sobre o amor – Sobre distâncias* (2013). Alguns trabalhos infantis também compõem seu repertório, tais como: *Labirinto* (2006); *Tuike* (2006); *M.M.M. – a montanha do meio do mundo* (2011).

conjunto. A passagem dos dois artistas por essa fase de nascimento e acompanhamento tem inspirado várias questões teóricas e artísticas.



Figura 1. Cartaz do espetáculo *As tramóias de José na cidade Labiríntica*.
Fonte: Acervo do Grupo Obragem de Teatro e Cia.

O grupo ainda trabalhou no desenvolvimento de outros projetos, sendo os principais: publicação do livro *As Imagens, a Cena Teatral e as Transformações do Real* (Giacomini & Nenevê, 2008), que aborda a trajetória do grupo do ano de 2001 a 2008, além das suas perspectivas, teorias e experiências com o teatro contemporâneo; *Mostra Amorfo* (2012), em comemoração aos dez anos de trajetória do grupo, contendo apresentações, oficina e mesas de discussão; publicação do livro *As Tramoias de José na Cidade Labiríntica* (Giacomini, 2012), que apresenta registros fotográficos do processo de criação e apresentações do espetáculo, bem como o texto dramático original da peça.

Tabela 1. Histórico das criações artísticas realizadas pelo grupo Obragem.

ANO DE CRIAÇÃO	TRABALHOS DESENVOLVIDOS
2002	* <i>ENTRE</i>
2004	* <i>SOLO</i>
2005	* <i>O PONTO IMAGINÁRIO</i> ; * <i>AMORFOU</i>
2006	* <i>TUIKE</i> ; * <i>LABIRINTO</i>
2007	* <i>WOYZECK</i> ; * <i>O QUARTO – ENSAIO SOBRE A INTIMIDADE DOS CORPOS</i> ; * <i>GRUU</i>
2008	* <i>PASSOS</i> ; * <i>LIVRO AS IMAGENS, A CENA TEATRAL E AS TRANSFORMAÇÕES DO REAL</i>
2011	* <i>NOBORU</i> ; * <i>ZAQUEU</i> ; * <i>O INVENTÁRIO DE NADA BEJAMIN</i> ; * <i>M.M.M. – A MONTANHA DO MEIO DO MUNDO</i>
2012	* <i>AS TRAMÓIAS DE JOSÉ NA CIDADE LABIRÍNTICA</i> ; * <i>MOSTRA AMORFOU</i> ; * <i>LIVRO AS TRAMOIAS DE JOSÉ NA CIDADE LABIRÍNTICA</i>
2013	* <i>ÁGUAS</i> ; * <i>CRISTIANO – O CÃO LOUCO</i> ; * <i>LONGE: SOBRE O AMOR – SOBRE DISTÂNCIAS</i>

Fonte: Esquema criado pelo pesquisador.

Entre é o primeiro trabalho realizado pelo grupo, no ano de 2002. O processo se pautou em experimentações corporais e vocais, sem a utilização de um texto dramático. A pesquisa corporal e vocal desse trabalho foi fundante de muitas das concepções que o grupo adotou como linguagem, o que será melhor abordado adiante, influenciando, especialmente, as experiências realizadas no espetáculo *Passos*, objeto central desta pesquisa⁴.

⁴ Uma das características importantes de frisar é o desenvolvimento do trabalho cênico com atuação em dupla de Olga e Eduardo, que, depois da montagem de 2002, só foi acontecer novamente em 2008, no *Passos*.



Figura 2. Cartaz de divulgação do espetáculo *Entre*.
Fonte: Acervo particular do Grupo Obragem de Teatro e Cia.

Sobre o espetáculo, Olga lembra:

Era um trabalho que não tinha texto, não tinha... Não tinha marcação de cena. Tinha uma partitura, mas a cada dia podia ser feito de um jeito. Então esse foi o início da cia. Uma vontade assim de romper com alguns padrões que vínhamos tendo no processo de criação, e a vontade de criar uma linguagem particular. Não precisava ser nova, mas que fosse gerada dentro do próprio grupo. Então, esse foi o início de tudo (Nenevê & Giacominni, Entrevista com o grupo Obragem, 2013).

Em 2008, o espetáculo *Passos* marcou o início de uma dramaturgia textual e cênica diferente das demais, prosseguindo, contudo, com a experiência vocal e corporal iniciada com o espetáculo *Entre*. A experiência com *Passos* concretiza e consolida pesquisas do *Obragem* em relação a experiências com o corpo e a voz do ator, bem como a experiência com alguns elementos da cena, iniciadas e desenvolvidas em processos anteriores.

Sobre o espetáculo *Passos*, em entrevista, Olga Nenevê (2013) afirma: “começou, realmente, a ter um jeito novo pra mim de escrever e de pensar as criações da companhia”. O espetáculo é situado pelos criadores como uma experiência na qual a companhia alcança um alto nível de maturidade em relação às suas investigações artísticas.

A seguir, serão detalhadas algumas características gerais desse espetáculo e de sua criação.

1.1 CARACTERÍSTICAS GERAIS DO ESPETÁCULO *PASSOS*

O espetáculo teatral *Passos* foi idealizado pelo grupo Obragem Teatro e Cia no ano de 2007, estreando no ano seguinte, em 2008. Recebeu apoio financeiro da Fundação Municipal de Cultura de Curitiba por meio do Edital de Apoio Cultural à Ocupação de Espaço do Teatro Novelas Curitiba. Esse edital tinha por intuito a realização de uma residência artística do grupo no espaço, tendo como resultado a criação e temporada de apresentações de uma montagem teatral.

A criação do espetáculo, a construção da cena e a dramaturgia se deram de forma colaborativa, a partir das perspectivas poéticas que já faziam parte do grupo e de investimentos que foram feitos especialmente para esse trabalho. A criação ocorreu, fundamentalmente, por meio de processos que se concretizaram na própria sala de ensaio. No relato a seguir, Olga fala sobre o processo de criação do *Passos*.

É. No início do ano, em janeiro, eu criei o texto e a gente foi pra sala de ensaio já com algumas ideias de cenas. Eu e o Eduardo trabalhamos sempre juntos. Muito juntos. Nada é assim separado... Toda a construção é conjunta. Mesmo quando eu tô escrevendo um texto, ele vem [e diz]: “acho que não deve ser assim” (Nenevê & Giacominni, Entrevista com o grupo Obragem, 2013).

O espetáculo tem em cena, como dito anteriormente, o casal Eduardo Giacominni e Olga Nenevê. Conforme princípios adotados em outros trabalhos, Olga Nenevê, além de atriz, assina a dramaturgia e a direção do espetáculo. Eduardo Giacominni, além de ator, foi responsável pela criação do figurino e do cenário. Outros profissionais, parceiros do grupo e alguns convidados, também compuseram a ficha técnica de criação, os quais contribuíram para o processo de produção, técnica e divulgação da peça.

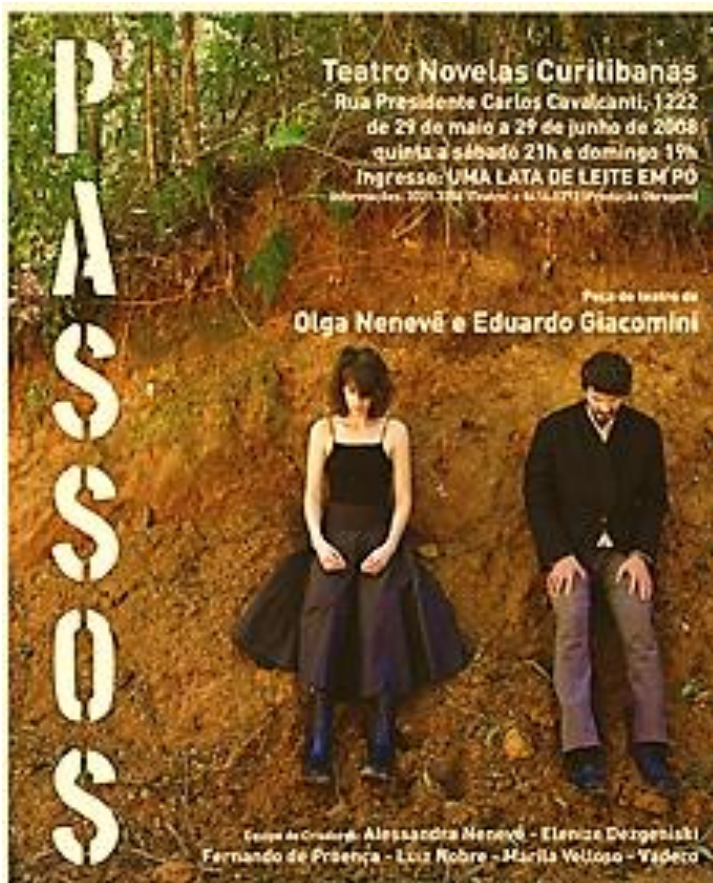


Figura 3. Cartaz de divulgação do espetáculo *Passos*.
Fonte: Acervo do Grupo Obragem de Teatro e Cia.

O espetáculo foi concebido após a realização de uma série de ações da companhia pelo Brasil e pelo exterior, que incluíram: apresentação do espetáculo *O Quarto*, em Portugal; apresentação do espetáculo *Woyzeck*, também no Teatro Novelas Curitiba; temporada de circulação do espetáculo *Tuika*. Olga conta que o resultado do Edital Cultural contemplando a Cia para criação e temporada do *Passos* foi divulgado quando o grupo estava em Portugal. E acrescenta:

Ao voltar, apresentamos *O quarto* e, em seguida, o *Woyzeck* no *Teatro Novelas Curitiba*. As duas peças, uma atrás da outra. Viajamos com o *Tuika* e, também, apresentamos aqui [em Curitiba]. O Eduardo estava aqui com o pessoal e estava viajando... Meu pai morreu. E ainda tinha uma convidada de Portugal pra tá aqui, fazendo uma oficina com a gente. A gente tava recebendo uma pessoa. Então era muita, muita coisa acontecendo ao mesmo tempo. Mas o grupo tava muito com vontade assim, por causa de tantas coisas acontecendo também. Depois que aquela primeira etapa, do primeiro semestre foi cumprida, que tinha mostra de solos de dança, tinha o *Woyzeck*, tinha *O quarto*, tinha essa oficina com essa convidada, tinha oficina do grupo pra fora... É, ficamos o Eduardo e eu, e a gente ficou pensando no projeto que a gente ia, queria fazer. E era um momento mesmo de silêncio. Depois desse contexto todo, desse tumulto, a gente silenciou... (Nenevê & Giacomini, Entrevista com o grupo Obragem, 2013).

O falecimento de seu pai, conforme visto, mobilizou e sensibilizou significativamente a artista. Após essa temporada de contínuas ações culturais, Olga e Eduardo iniciariam, então, um trabalho que incluía uma vontade de ambos em atuar juntos novamente em cena, atrelado ao sentimento de perda que a atriz vivenciava.

A dupla teve como principal referencial artístico algumas obras impressionistas. Essas obras auxiliavam na construção visual, na preparação dos tipos representados e na própria concepção de cena. As imagens passaram a ser propulsoras de estados e elementos que, combinados, compunham o espetáculo. O casal fala:

Olga – Schiele, Egon Schiele e o Ai Momoto, que são artistas expressionistas, daquele movimento alemão, foram nossas principais referências. Então, a maior parte dos pintores que tem assim uma carga dramática na pintura, eles eram, foram super importantes. Desses artistas. Tinha algumas imagens, assim, fundamentais que eles trabalhavam: abraço, beijo, sofrimento.

Eduardo – Uma coisa, uma mistura de sexualidade, de erotismo e...

Olga – É erótica mesmo. Em que você mistura morte, sexo, e sofrimento... (Nenevê & Giacominni, Entrevista com o grupo Obragem, 2013).

O trabalho corporal e vocal dos atores segue uma lógica de extrema precisão na execução. Os ensaios da cena ocorriam de sete a oito horas diárias, com diferentes abordagens sendo estudadas, incluindo uma preparação física e vocal, além de momentos destinados à própria construção da cena, que se dava em processo. As ações realizadas pelo corpo foram pensadas minuciosamente. Tal precisão demonstra, em alguns momentos, um trabalho corporal que chega a ser quase acrobático, evidenciando a habilidade e o rigoroso preparo para a cena. Contudo, embora preciso, a movimentação corporal em cena é feita com grande delicadeza. Sobre o assunto, Eduardo diz:

Eu acho era com precisão que a gente tentava fazer as coisas. Assim, o trabalho de precisão, tanto vocal, como físico, pra mim, é muito marcante no espetáculo. Pelo menos a preocupação que a gente tinha em fazer de uma maneira muito precisa as coisas que aconteciam (Nenevê & Giacominni, Entrevista com o grupo Obragem, 2013).

Quanto ao trabalho corporal, Olga completa:

Hm... É, eu acho que, que ele é uma evolução do que vinha antes dele. Com relação ao texto, e com relação a, ao trabalho vocal. É... O que antes era uma vontade, eu acho que no *Passos* a gente conseguiu realmente experimentar. Porque o Eduardo e eu, a gente iniciava estudando, sei lá, Demetrio Stratos, por exemplo, e que a gente queria colocar em prática... Nessa peça eu acho que a gente conseguiu experimentar em alguns momentos, é, e em alguns momentos levar isso a frente. Então, isso é que diferencia. Mas ao mesmo tempo, também, ela só fez isso porque teve lá o *Solo*, que tinha essas projeções vocais (Nenevê & Giacominni, Entrevista com o grupo Obragem, 2013).

A dramaturgia do espetáculo foi concebida a partir de uma estrutura não linear, ou seja, embora haja um texto dramático (anexo 01) que apresenta personagens e um roteiro de ação que se baseia em uma narrativa com figuras humanas e fatos, não segue uma linearidade de tempo, espaço e verossimilhança. Por isso, a dramaturgia realiza-se sem uma sequência tradicional de tempo, espaço e ação. A transição entre diferentes tipos humanamente reconhecidos ocorre sem a obrigação de um sentido previamente dado e, segundo o grupo, manteve-se como uma característica do repertório poético da Companhia. Olga comenta:

Esses deslocamentos que acontecem, de cena a cena. É feito por dois atores, foi uma coisa que foi contaminando também os outros trabalhos. Uma hora o Eduardo é a criança, outra hora ele é o homem, a outra hora ele é a velha... Isso, isso ainda continua no que a gente vem investigando. Como é que eu transito de um lugar pra outro. E lá, acho que foi o primeiro momento em que a gente fez isso... (Nenevê & Giacominni, Entrevista com o grupo Obragem, 2013).

O texto do espetáculo *Passos* é escrito como um quebra-cabeça, no qual as cenas e os personagens estão espalhados e devem ser montados um a um (Giacomini & Nenevê, 2008). A dramaturgia apresenta personagens como fragmentos entrecortados, indícios de indivíduos, os quais podem ser identificados pelos espectadores sem, contudo, possuir uma representação realista.

O enredo apresenta tematicamente a história de uma mulher, Ibem, e de um homem, Matin, que estão em luto pela morte e o enterro de um menino morto. Todas as ações passam a se desenrolar por meio da noção de perda, velório, luto e morte. Como sugere o título, a ação teatral está relacionada a jornada de indivíduos que procuram encontrar um conforto no meio da perda, como em um cortejo fúnebre.

O cenário contém dois quadrados marcados no chão, que são utilizados pelos atores como uma marcação guiadora do local de realização de ações. Também possui duas plataformas colocadas ao fundo do palco como uma parede.

Uma delas é cheia de buracos vazados. Esses buracos servem para que os atores possam escalar a plataforma e realizar cenas suspensas nela. Em alguns momentos, as plataformas servem também como suporte para projeção de imagens, textos e vídeos, bem como para a saída de cena. No texto a seguir, Olga fala sobre o processo de criação da cenografia do espetáculo:

Então, a gente ensaiou já sabendo que cenário a gente ia ter... Então a gente ensaiou com pedaços do cenário que o Eduardo e o Fer cortaram. Foi trabalhando mesmo a possibilidade daquela ideia virar uma coisa real, física, assim. Que tinha força pra fazer o trabalho. E deu certo. No final todo mundo, a equipe ficou satisfeita, sabe? Isso que foi legal (Nenevê & Giacominni, Entrevista com o grupo Obragem, 2013).



Figura 4. Foto do espetáculo *Passos* com perspectiva no tablado que compõe o cenário. Em cena, Olga Nenevê está apoiada verticalmente no tablado.
Fonte: Acervo do Grupo Obragem de Teatro e Cia.



Figura 5. Foto do espetáculo *Passos* com perspectiva nas marcações propostas pelo cenário. É possível notar os quadrados pretos demarcados no chão.
Fonte: Acervo do Grupo Obragem de Teatro e Cia.

O figurino foi concebido e executado por Eduardo e possui uma tonalidade predominantemente escura, que remete à ideia de luto. A atriz veste saia e camisa regata preta, deixando descoberto todo o braço, do punho ao final dos ombros. O ator também está com calça e camisa preta. Os dois utilizam luvas igualmente negras que têm como objetivo, além do estético, proteger as mãos para a realização das cenas de suspensão no painel do fundo. Em algumas trocas de cenas ou para auxiliar na intenção e mudança de personagem, os atores realizam singelas trocas ou acréscimos no figurino, retirando ou acrescentando alguns acessórios.



Figura 6. Foto do espetáculo *Passos* com perspectiva no figurino.
Fonte: Acervo do Grupo Obragem de Teatro e Cia.

A iluminação é construída igualmente com um tom escuro e sombrio, sendo trabalhada com focos de diversos formatos e tamanhos. Algumas luzes têm cores vibrantes, como roxo e amarelo. Em alguns momentos, são utilizadas projeções que intervêm na cena.



Figura 7. Foto do espetáculo *Passos* com a utilização de projeção sobre os atores.
Fonte: Acervo do Grupo Obragem de Teatro e Cia.

A trilha sonora possui músicas com característica melódica predominantemente composta por tons menores, expressando peso e dramaticidade, de maneira a acompanhar ou impulsionar o argumento do espetáculo. A trilha sonora sempre está acompanhada de outro elemento do espetáculo, seja um vídeo, uma dança ou a voz do ator projetada com interferência na caixa de som.

A melodia singular dos textos, as pausas bruscas no meio da pronúncia de palavras-chave, a intensidade que se emana de sonoridades estranhas ou, ainda, um grito prolongando o som de uma vogal até a sua infinidade de sensações e experiências; são algumas das características gerais do trabalho vocal dos atores no espetáculo *Passos*, que será detalhadamente analisado no decorrer da dissertação.

2. PASSOS EM PESQUISA: explanação dos procedimentos adotados para análise do espetáculo

Matin: Fale alguma coisa

Ibem: Ibem não quer falar A minha fala não quer falar ao contrário a minha falinha quer dê-falar voltar Uma fadiga aparece e retarda as minhas respostas também não tenho respostas para as minhas dúvidas Existe um tráfico complexo de coisas
(Nenevê, 2008)

“Fêmea que está a cuidar dos filhos, que amamenta”; “árvore que deita rebentos”; “mãe, tronco, origem”; “útero, ventre”; são alguns significados da palavra matriz em sua origem, derivada do latim *matrix* (Houaiss & Villar, 2001). No emprego coloquial atual, possui, dentre outras, as seguintes acepções: aquilo de que se originam outras coisas ou aquilo que é fonte ou base de alguma coisa; fonte ou origem de algo; algo que está na base; que tem grande relevância; que é primordial; principal.

Didi-Huberman (2008, apud SOARES, 2011, p. 21) discute a noção de matriz:

A *matriz* diz-nos o lugar onde se forma – ou se coagula – a semelhança. Nela se pereniza o Antigamente dos antepassados e surge o Agora da criança que nasce. Nela, a instituição das imagens encontra um modelo – um fantasma – de formação natural, de embriogénese. Este modelo é ao mesmo tempo fisiológico, técnico e mítico: ele inflecte de cada vez o que a impressão pode conotar enquanto paradigma, na ordem do discurso.

Uma matriz, dessa forma, é o lugar, a fonte ou a essência da qual alguma coisa se gera ou se cria, podendo ser entendida como o que está na origem de um sistema, conceito, forma ou juízo. Nesse sentido, o termo é utilizado em diferentes áreas, tais como: psicologia, agronomia, linguística, genética, biologia, informática, matemática etc. Remete, nesses casos, à essência ou ao modelo de determinada especialidade científica ou artística, em alguns casos expressando a hipótese de “rede operativa”⁵, podendo remeter ao elemento físico, técnico ou, ainda, mítico elementar dessas áreas.

⁵ Para maiores informações, consultar Soares (2011).

Tendo por base esse conjunto de noções sobre matriz, esta pesquisa se propôs a realizar uma Análise do Espetáculo (PAVIS, 2008) por meio da Análise Matricial (Brito, 2002). O conceito de Análise Matricial foi estabelecido por Rubens Brito⁶ a partir de sua experiência com pesquisa em arte. Trata-se do estabelecimento esquemático e rigoroso da busca pelas essências de composição de dada criação artística. Segundo Brito (2002, p. 281), “com a reunião dos elementos definidores da estrutura da obra tem-se, portanto, a matriz de criação”. A ideia central da Análise Matricial é, dessa forma, a de estruturar os pilares que compõem determinada obra artística.

Mas como organizar essas estruturas fundantes de uma obra? Brito propõe o estudo dos elementos e procedimentos utilizados para a criação artística.

Os elementos dizem respeito a cada uma das partes integrantes e fundamentais do objeto em análise, de maneira a detalhar os paradigmas básicos e primordiais dos quais se compõe a obra. Intenta responder à seguinte questão: quais são as estruturas de base da criação artística analisada?

Tem por propósito, assim, “definir o que é específico [de uma obra determinada], a estabelecer seus limites, a instituir suas regras técnicas, a distinguir e fixar sua linguagem” (Pareyson, 1997, p. 13). Por exemplo: no espetáculo *Passos*, diversas vezes, por meio de diferentes recursos, os artistas interrompem abruptamente a linguagem falada, cortando o fluxo do que estavam pronunciando, compondo uma das características do teatro contemporâneo que procura romper com a linearidade do texto dramático. Às vezes fazem isso pela sonoridade, outras por meio da prosódia, que rompe com o sentido/significado do que se está pronunciando de maneira a recolocar a fala em sua experiência puramente sonora. O conjunto de procedimentos vocais no espetáculo que utilizam dessa técnica/paradigma artístico foi chamado de elemento *Fala Fragmentada*.

Cada elemento indica, necessariamente, um ou mais procedimentos de criação.

⁶ Rubens José de Souza Brito (1951-2008) foi professor de teatro, ator e diretor brasileiro, vinculado ao curso de bacharelado em Teatro da Universidade Estadual de Campinas. Desenvolveu estudos que abordaram, entre outras coisas, temas com ênfase em Teatro Brasileiro, tais como: Teatro Quântico Brasileiro, Teatro de Rua, Dramaturgia, Processo Criativo, Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas e Interpretação Cômica.

Os procedimentos são a maneira de realizar ou operacionalizar os elementos artísticos por um determinado artista em uma determinada obra. Ou seja, referem-se às maneiras particulares de utilização dos materiais artísticos. Procura responder à seguinte questão: como as estruturas de bases de determinada obra são usadas e/ou executadas em determinado contexto?

Dessa forma, os procedimentos estão relacionados à matéria artística e ao processo artístico⁷, ou seja, referem-se à materialidade física da obra e de um processo criador proveniente das combinações de tais materiais realizadas pelos artistas. Pressupõe que “a obra de arte não é uma figura somente espiritual e interna, mas é um objeto físico, uma realidade sensível, uma coisa entre coisas” (Pareyson, 1997, p. 121). Em outras palavras, uma construção humana realizada a partir de determinados suportes. No caso da criação por meio da utilização voz como matéria artística, refere-se aos diversos modos específicos de articulação e execução da fala.

Dessa forma, é com a reunião dos elementos e procedimentos, definindo as bases de linguagem, bem como aquilo que forma e o que é formado da obra, além de suas combinações internas e externas, que se chega à definição da matriz geral da obra. Segundo Brito (2002, p. 281):

Essas *operações* exigem um estudo cuidadoso e detalhado das combinações e interações possíveis *entre os elementos/procedimentos*, para que se ilumine, ao mesmo tempo, os modos de composição da obra, a qualificação desta, e como essa produção dialoga com a realidade artística, cultural e social nas quais esta obra se insere, e ainda, como o autor incorpora em seu processo criativo novos meios inspirados por essa conjuntura.

A estrutura de elementos-procedimentos possibilita o entendimento do conjunto teórico e das relações artísticas, culturais e sociais que fundamenta a obra.

⁷ Cabe ressaltar que os elementos e os procedimentos estão relacionados à superação dos antigos postulados entre conteúdo e forma, de maneira a definir tanto aquilo que são as articulações físicas da matéria da arte, quanto os seus significados/sentidos. Opera como exemplifica Pareyson ao falar da pintura: “No pintor [...] não se pode distinguir a mão do olho nem o olho da mão, isto é, o modo de formar do modo de ver, nem o modo de ver do modo de formar. Ele pinta como vê, mas já vê formando e construindo: sua figuração é exigida por seu modo de ver, mas a sua visão já é formativa” (PAREYSON, 1997, p. 276).

2.1 ANÁLISE MATRICIAL: UMA INVESTIGAÇÃO DE ESSÊNCIAS

As etapas e atitudes da análise aqui adotada fundamentam-se pela investigação de essências. Isso significa que a análise está ancorada no processo lógico de interpretação e na capacidade de reflexão do pesquisador sobre o objeto do seu estudo, fundamentando-se por uma procura da essência do fenômeno estudado.

Por “essência” entende-se a procura pelos elementos primordiais detectado por dado pesquisador a partir de dada circunstâncias postas em investigação, tal como falam Martins e Bicudo (1989) a respeito de investigações de fenômenos. Isto significa que uma investigação de essências está relacionada ao que é retido no pensamento do investigador ao deparar-se com o objeto em análise, não existindo como uma “forma pura”, ou seja, como uma verdade dada *a priori*, e sim como um processo de apreensão do sujeito que intencionalmente coloca-se em investigação de dada realidade que o instiga.

No caso das artes, a investigação de essência implica em processos de escolhas baseados na percepção e intuição que o pesquisador tem da obra analisada e que são expressos pelo próprio pesquisador que as percebe a partir de critérios baseados na clareza e na redução, sendo, igualmente, um processo criativo.

Sobre a análise de fenômenos e a relação entre a operação intelectual e a intuição, Candeias (2012, p. 13) argumenta a partir de Bergson:

Bergson considera que os fenômenos se dão no tempo e estão em constante mutação, que a realidade é fluida e que, sempre que se procura apreendê-la e analisá-la, esta operação implica em paralisar, espacializar, fixar, o que fragmenta a experiência real. Esse tipo de atividade racional, operação intelectual, é específico do eu superficial. Há também um eu profundo, que é liberdade e criação, puro fluxo, e que está submerso, inconsciente. Esse eu profundo é onde habita a intuição [...]. A linguagem dessa metafísica tem de ser necessariamente a metáfora, que congrega ao invés de separar fenômenos, através da correspondência entre eles, de modo que a convergência da imagem provoque a intuição da integração do cosmos.

Dessa forma, o processo de compreensão baseado na procura de essências pressupõe uma libertação de conceitos e definições determinados de *antemão*. Trata-se, pois, de uma atividade racional e lógica de interpretação, que se baseia na clarificação dos pontos constituintes do objeto em análise, mas que opera

não pela objetividade do acontecimento, e sim pela interpretação como um procedimento de apreensão e retenção daquilo que o pesquisador intuiu e, ao mesmo tempo, um processo criativo de operação entre os seus elementos.

Em outras palavras, a interpretação ora posta nessa dissertação não é o estabelecimento de “leis universais”, aplicáveis a qualquer obra de arte. Trata-se da procura pelo entendimento das bases estruturantes do espetáculo *Passos* e sua relação com teatralidade vocal na contemporaneidade, procurando suas essências. Por isso, é fundamental o entendimento de que o estabelecimento das matrizes neste trabalho foi um ato criativo de combinações realizado pelo espectador/analista (PAVIS, 2008), que, sendo igualmente um artista, propõe uma análise que deve ser entendida fundamentalmente como um processo criador.

2.2 ANÁLISE MATRICIAL E ANÁLISE DE TEATRALIDADE

Qual a relação entre a análise matricial e a análise da teatralidade? Em que essa estratégia de pesquisa pode facilitar na análise vocal de um espetáculo contemporâneo?

Nos procedimentos que fundamentam o trabalho vocal do ator, na perspectiva pragmática da arte dramática, são o texto e os seus significados as principais referências para a criação cênica. Nessa forma de produzir teatro, os atores são orientados no sentido de responder questões relacionadas à história do personagem e ao seu contexto de vida, focando-se nos seus aspectos psicológicos e/ou sociológicos, predominando uma intenção focada na figuração humana.

Por outro lado, as teorias teatrais que se fundamentam na rejeição das formas tradicionais de teatro e, por consequência, invocam uma nova autonomia do teatro em relação a fatores de grandeza diferente da cena (Roubine, Introdução às grandes teorias do teatro, 2003), rejeitam as noções teatrais que se baseiam na representação humana como fator primordial para a criação artística, invocando uma retomada dos mecanismos puramente teatrais para a composição da cena.

Um estudo do teatro por meio da análise matricial auxilia, assim, no sentido de ater-se aos fundamentos estritamente teatrais do espetáculo, dimensionando os elementos (paradigmas artísticos) e procedimentos (matéria e processos artísticos) da obra, bem como a natureza de sua criação e os efeitos resultante desse processo. Consegue desvincular-se da análise de representação

como fator primordial, ou seja, da figura humana percebida na obra, e ater-se primeiramente aos mecanismos vocais da cena.

Amparar-se nessa forma de analisar a arte significa dar foco para uma busca pela experiência cênica e acústica, determinando a análise em fundamentos que se valem do próprio evento, e não de teorias predeterminadas. O cruzamento com teorias e referências fez-se sempre em um estágio posterior à descrição e análise da obra.

Em síntese, essa intenção/postura de pesquisa auxilia na possibilidade de partir da própria estrutura da obra para dela retirar a análise da composição teatral, conforme poderá ser visto no próximo capítulo.

3. MATRIZ VOCAL DO ESPETÁCULO *PASSOS*

Velha: Sei uma oração com palavras palavras que falam que falam da ausência e da presença palavras que não são nada pronto
(Nenevê, 2008).

Este capítulo destina-se à apresentação da descrição e análise da matriz vocal do espetáculo *Passos*, focando-se em seus elementos e procedimentos. Uma mídia integra o anexo desta dissertação, contendo o áudio na íntegra do espetáculo, bem como os recortes que foram aqui analisados, de maneira a possibilitar que o leitor possa escutar o áudio concomitantemente com a leitura da descrição e análise realizada.

A análise foi realizada com recortes do áudio. A aparição e recorrência de procedimentos vocais para análise tiveram variações distintas, sendo que alguns foram utilizados apenas uma vez e outros mais vezes, com pequenas mudanças. A partir da particularidade de cada elemento e de cada procedimento foram dados nomes específicos que melhor os caracterizassem. Essas características específicas serão apresentadas e discutidas individualmente no decorrer desse capítulo.

A seguir apresenta-se uma tabela com os elementos selecionados e nomeados durante o processo de análise:

Tabela 2. Elementos gerais do espetáculo *Passos*.

Fala fragmentada	Sonoridade repetida	Pronúncia ampliada	Prosódia indefinida	Voz mecânica
-------------------------	----------------------------	---------------------------	----------------------------	---------------------

Fonte: Criado pelo autor a partir da análise de parte do áudio do espetáculo.

A tabela abaixo apresenta a variação de procedimentos dentro dos elementos analisados:

Tabela 3. Relação de elementos com os principais procedimentos.

ELEMENTO	PROCEDIMENTOS		
Fala fragmentada	<i>Palavras devoradas</i>	<i>Variação de timbre</i>	<i>Espasmos vocais</i>
Sonoridade repetida	<i>Frase repetida</i>	<i>Palavra repetida</i>	<i>Ataques vocais bruscos</i>
Pronúncia ampliada	<i>Tônica duplicada</i>	<i>Vogal tônica prolongada</i>	<i>Ambivalência de sentidos</i>
Prosódia indefinida	<i>Entoação contraditória</i>	<i>Agudização da palavra</i>	<i>Ambivalência de sentidos</i>
Voz mecânica	<i>Voz gravada</i>	<i>Diálogo e música</i>	

Fonte: Criado pelo autor a partir da gravação do áudio.

Abaixo, apresenta-se uma média de duração dos trechos identificados com características passíveis de análise. Desses trechos, foram selecionados os mais significativos.

Tabela 4. Média de duração dos trechos selecionados para análise.

Tempo médio utilizado para a execução do procedimento vocal	<i>Até 05 segundos</i>	<i>De 05 a 10 segundos</i>	<i>De 10 a 30 segundos</i>	<i>Mais de 30 segundos</i>
Recorrência	24 vezes	15 vezes	09 vezes	03 vezes

Fonte: Criado pelo autor a partir da gravação do áudio do espetáculo.

Percebe-se que a maioria dos procedimentos acontece em poucos segundos – em algumas vezes, não completando um segundo. O trecho mais longo possui 120 segundos. Esse dado mostra uma das características do trabalho vocal no espetáculo, qual seja: a criação vocal é realizada a partir de uma grande quantidade de procedimentos executados de maneira muito rápida.

Nos próximos tópicos serão apresentados e analisados, de forma detalhada, cada categoria de elemento e seus procedimentos.

3.1 FALA FRAGMENTADA

Se eu pudesse fragmentar meus átomos
Se eu pudesse ver a imagem da energia desses elétrons
Seria a imagem de momentos vividos
Tantos horizontes com nuvens passando
Tantos prédios em acabamento
Tudo que morre acaba vivendo nessa energia de tantas lembranças
(Fragmentando; música de Deco Sampaio)

Este elemento, no espetáculo *Passos*, refere-se a experiências vocais dos atores que geram uma fragmentação da ação no processo de enunciação da fala, interrompendo-a de alguma maneira. Trata-se, pois, de experiências vocais nas quais se quebra com palavras e intenções por meio de pausas, respirações ou outros mecanismos sonoros. Refere-se, pois, à separação, divisão, quebra da fala ou do enunciado em várias partes.

A tabela a seguir exibe, de maneira sintetizada, alguns dos procedimentos utilizados para a construção de cada uma dessas variações.

Tabela 5. Variação dos procedimentos do elemento Fala Fragmentada.

PROCEDIMENTOS	SÍNTESE DE MATÉRIAS E PROCESSOS		
Palavras deformadas	Interrompe um texto com intenção de continuação	Pronuncia apenas vogais, eliminando consoantes	Pronuncia vogais como se estivesse falando um texto completo
Variação de timbre	Utiliza ataques iniciais nas palavras reforçados	Altera o registro vocal que se assemelha ao de uma menina e o de um cachorro	Realiza a variação entre esses registros vocais por meio do jogo lúdico
Espasmos vocais	Utiliza espasmos enquanto fala	Solettra as palavras com força	Pronuncia as palavras de forma incompreensível

Fonte: Criado pelo autor a partir da análise vocal de trechos da gravação em áudio do espetáculo *Passos*.

Nos próximos tópicos serão descritos de forma mais detalhada cada variação de procedimento.

3.1.1 Palavras devoradas

A figura 8 está destinada à apresentação do espectro vocal de intensidade (verde) e frequência (azul) do recorte realizado no áudio do espetáculo:

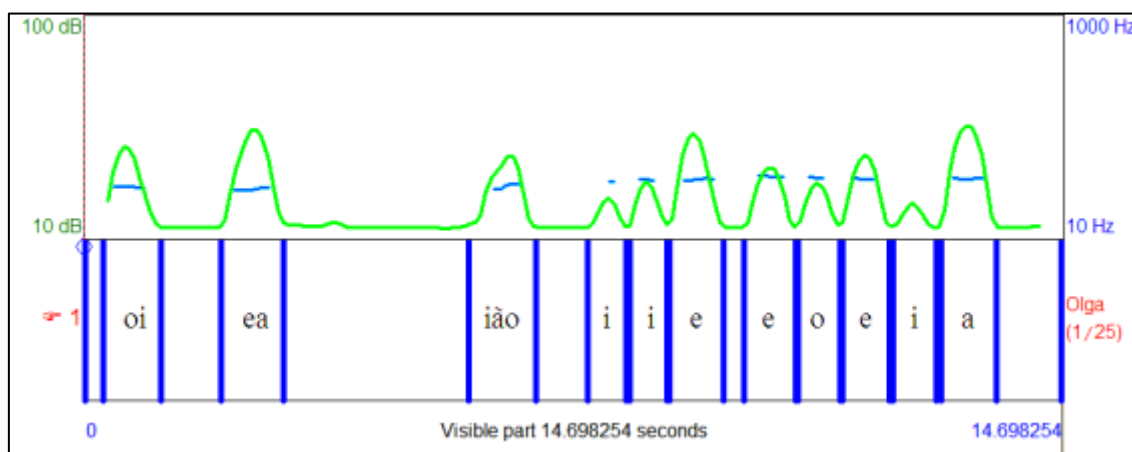


Figura 8. Gráfico de intensidade e frequência⁸ do procedimento Palavras Devoradas.

Inicia-se com a fala <hoje, hoje esta prisão> dizendo-a com uma intenção aparentemente cotidiana e finalizando-a com a intenção de que ainda iria se continuar a falar algo. Na sequência, contudo, são pronunciadas apenas junções de vogais e vogais isoladas, isto é, a sonoridade das palavras é desmembrada de suas consoantes, restando apenas suas vogais. As vogais são pronunciadas com a mesma entoação da pronúncia do texto anterior, como se a atriz estivesse prosseguindo a frase iniciada. Uma última vez, a frase é pronunciada completamente, seguida de um longo texto.

Esse procedimento realiza a deformação de palavras por meio da eliminação de sons que as compõem, causando a sensação de que a fala da atriz canibalizou o texto, devorando-o. Isso porque o texto inicial enunciado pela atriz possui um registro vocal convencional, com uma entoação que gera um padrão vocal reconhecido e com os seus significados corriqueiramente determinados. Contudo, a segunda parte é pronunciada em um tom e registro completamente diferentes do pronunciado anteriormente, apoiando-se exclusivamente na sonoridade de vogais.

⁸ Os gráficos de intensidade e frequência que seguem foram criados e editados pelo autor a partir dos programas Praat 17.0 e Microsoft Picture Manager.

Conforme Artaud fala a respeito do Teatro de Bali, “neste teatro, toda criação provém da cena, encontra sua tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras. (ARTAUD, 2006, p. 63)”. Dessa forma, ao utilizar do procedimento acima descrito, os artistas devoram o texto como um mecanismo de “expurgar” os seus efeitos determinantes, dados de maneira a ir da fala falada, com seus contornos melódicos e significados determinados, até a experiência primitiva com procedimentos sonoros, indo do intelecto à sensibilidade (ARTAUD, 2006), para, por fim, poder pronunciar toda a sua fala novamente.

3.1.2 Variações de timbre

A figura 9 apresenta o espectro vocal de intensidade (verde) e frequência (azul) do recorte realizado no áudio do espetáculo:

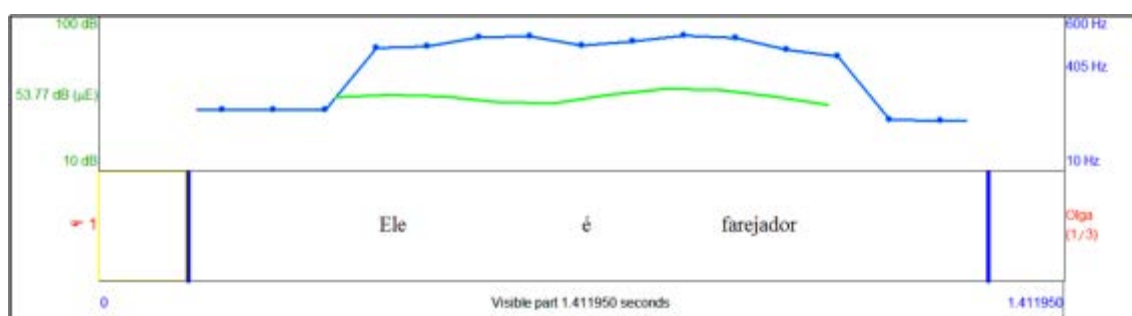


Figura 9. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Variações de Timbre.

Esse procedimento é parte de uma experiência vocal na qual a atriz muda o seu timbre de voz em relação ao registro utilizado anteriormente no espetáculo. Compõe um vetor mais longo contendo outras variações, sendo a figura apresentada nesta página apenas um recorte do vetor maior. Na experiência, a atriz cria uma voz que se assemelha ao registro vocal de uma criança, a partir de uma mudança de timbre com características que se aproximam da fala de uma menina. Na sequência, essa “menina” fala sobre um cachorro e articula a fala como se o fosse, variando constantemente o timbre de sua fala entre esses dois registros vocais.

O procedimento realizado no vetor estabelece uma relação que pode ser chamada de *camadas brincantes de interpretação*. A artista estabelece o seguinte jogo: “eu, atriz, estou aqui representando uma criança, que, no momento em que fala

sobre seu cachorro, pronuncia as palavras como se fosse um cachorro, mas que, na verdade, é apenas a representação do cachorro que a criança está dizendo, dita de maneira brincante por mim que sou, na verdade, uma atriz”.

Funciona a partir do seguinte esquema:

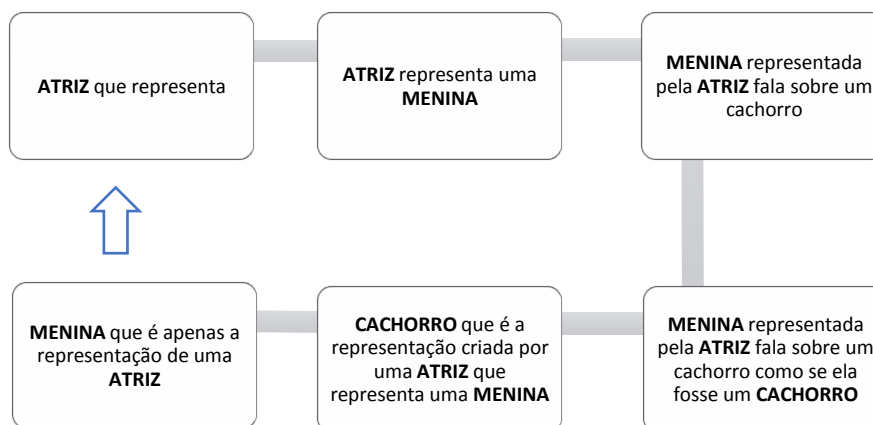


Figura 10. Efeitos produzidos pelo procedimento Variações de Timbre.

Dessa forma, ao brincar com vários registros vocais, a partir de variações melódicas, criando camadas que se relacionam a distintos personagens e jogando com o registro sonoro de vozes desses, a atriz fragmenta a noção de personagem a partir da experiência sonora com a pronúncia da palavra. Nas palavras de Candeias (Candeias, 2012, p. 41), “[...] o que determina se uma personagem é ou não fragmentada é a ausência de um traço dominante que torne seu contorno definido”. No caso exposto, não se interpreta apenas uma criança, dando-lhe um traço dominante, mas joga-se com diferentes sonoridades que vão se modificando por pura harmonia com o jogo sonoro da cena.

Nesse caso, a atriz não está apenas interpretando: está brincando de interpretar, como uma criança que brinca de "faz-de-conta".

3.1.3 Espasmos vocais

A figura a seguir apresenta o espectro vocal de intensidade (verde) e frequência (azul) de parte do áudio do espetáculo:

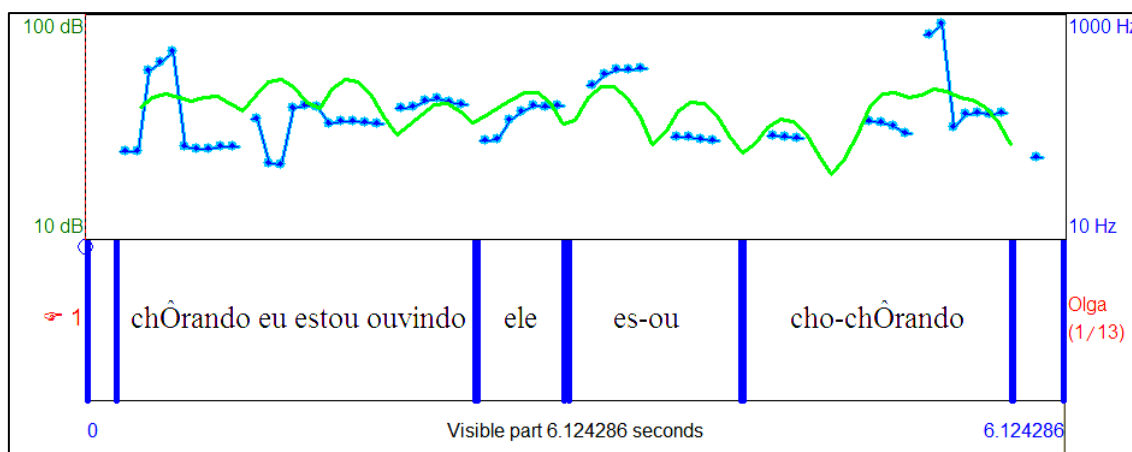


Figura 11. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Espasmos Vocais.

A atriz utiliza de diminuição da extensão sonora das palavras durante a pronúncia delas. Tal procedimento é realizado por meio de efeitos que se assemelham a espasmos, como se pronunciasse as palavras por meio de soluços. Esses espasmos fazem com que a fala seja dita de maneira soletrada, pronunciando-se cada sílaba individualmente e, conseqüentemente, fragmentando a fala. O procedimento é realizado com muita força e variação melódica, especialmente no início de cada pronúncia de palavra. A organização do som, na forma colocada, torna as palavras praticamente incompreensíveis.

Esse procedimento faz lembrar espasmos de soluços de choro, condizendo com o que está sendo enunciado pelo próprio texto <eu estou chorando>. Por outro lado, a experiência vocal faz-se dominante à procura de clareza na comunicação verbal. Isso significa que é por meio da experiência sonora que a atriz alude ao sentido do texto, não pela submissão da sonoridade à construção de um sentido que se baseia apenas no intelectual, vez que a pronúncia da palavra é feita de maneira quase ininteligível.

Tal procedimento pode ser entendido como uma inversão na lógica tradicionalmente atribuída à fala do ator em cena, rompendo com o aforismo convencionado ao trabalho do ator, que seja: “dizer um texto de forma clara para sua

melhor compreensão”. Nesse sentido, a atriz não representa, mas vivencia a experiência sonora em sua multiplicidade.

Quanto a essa relação, o teórico e encenador Eugênio Barba (1995, p. 58) fala:

Muitos diretores têm a mesma idéia preconcebida: eles tendem a acreditar que uma imagem específica ou seqüência de imagens não pode obedecer senão a uma simples lógica dramática, não pode obedecer mais do que aquele significado.

A fragmentação da fala em quebras que geram uma incompreensão racional e meramente intelectual do texto proferido pela atriz, nesse caso, remete a lamentação, soluço, perda, coro trágico, entre outros, em uma infinidade de possíveis combinações. São possibilidades expressivas de leituras da fala da atriz, sem, contudo, precisar atê-la a uma imagem específica ou simples lógica dramática. Funciona a partir do seguinte esquema:

FRAGMENTAR *para* DIVIDIR *para* RECOMBINAR *para* MULTIPLICAR.

Atua como em um processo de fragmentação de partículas químicas, nos quais os elementos são isolados para serem, em seguida, combinados de diferentes maneiras. Com tais partículas isoladas, são realizadas diferentes combinações que produzem uma infinidade de novas potencialidades.

3.2 SONORIDADE REPETIDA

Passa o tempo tic, tac, tic, tac passa a hora
 Chega logo tic, tac, tic, tac, vai-te embora,
 Passa tempo bem depressa
 Não atrasa nem demora, Que já estou muito cansado,
 Já perdi toda alegria
 de fazer meu tic-tac, tic, tac, dia e noite, noite e dia,
 tic, tac, tic, tac, dia e noite, noite e dia
 Tic-tac-tic-tac-tic-tac, tic-tac...
 (O Relógio; poema de Vinícius de Moraes)

Esse elemento agrupa momentos do espetáculo em que um mesmo som vocal se repete com a mesma característica sonora. Pode ser uma repetição de impulsos de execução da palavra, que é sequencialmente pronunciada com a mesma estrutura vocal, palavras ditas com a mesma intenção ou, ainda, uma oração inteira repetida com utilização dos mesmos recursos vocais. Ao empregar este elemento, os artistas o fazem como uma possibilidade de construção que desloca a fala de seu elemento cotidiano por meio da reafirmação de suas propriedades sonoras. Distingue-se, pois, de uma repetição realizada com o propósito de reafirmar ou reexplicar o que havia sido enunciado.

Na matriz a seguir, exibem-se, de maneira sintetizada, as principais variações dentro do elemento, apresentando também alguns dos procedimentos utilizados para construção de cada uma dessas variações.

Tabela 6. Variação dos procedimentos do elemento Sonoridade Repetida.

PROCEDIMENTOS	SÍNTESE DE MATÉRIAS E PROCESSOS		
Frase repetida	Repete um mesmo texto duas vezes	Retoma outros elementos vocais já utilizados	Mantém a mesma estrutura vocal durante a repetição
Palavra repetida	Repete várias vezes a mesma palavra	Mantém a mesma estrutura vocal durante as repetições	Finaliza com a palavra se transformando em assobio
Ataques vocais bruscos	Marca o início de palavras com ataque vocal brusco	Repete o impulso inicial das palavras	Utiliza pouca variação de frequência

Fonte: Criado pelo autor a partir da análise vocal de trechos da gravação em áudio do espetáculo *Passos*.

Nos próximos tópicos serão descritos de forma mais detalhada cada variação de elemento, seus procedimentos de criação e os efeitos que geraram.

3.2.1 Frase Repetida

A figura 12 apresenta o espectro vocal de intensidade (verde) e frequência (azul) do recorte realizado no áudio do espetáculo:

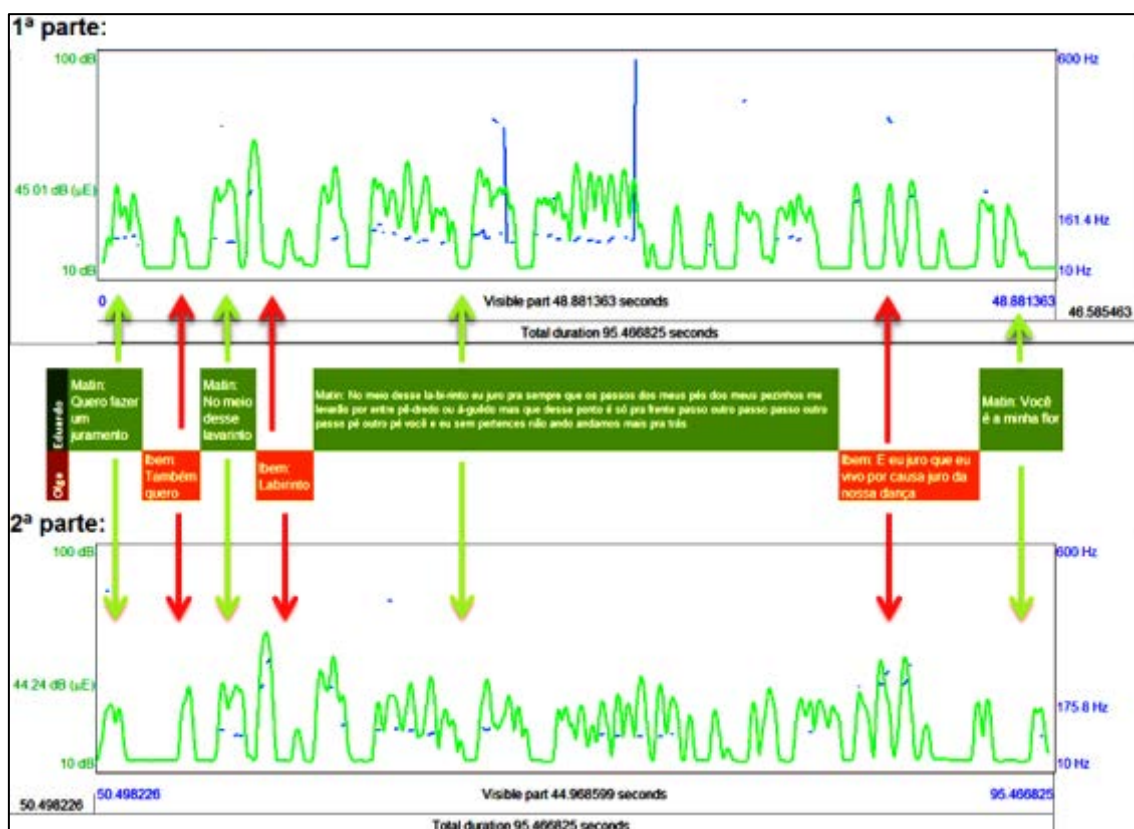


Figura 12. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Frase Repetida

A figura apresenta dois momentos sequenciais de fala de um mesmo texto, pronunciadas duas vezes com a mesma entoação. Em um primeiro momento, a pronúncia do texto aparenta-se convencional. No entanto, quando se inicia a segunda parte do procedimento em análise, vai-se aos poucos percebendo que os atores estão falando a mesma coisa uma segunda vez da mesma forma.

Segundo Bornheim (1992, p. 243), ao citar Brecht, “distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do

caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade”.

Dessa forma, tal qual o sentido de distanciar um acontecimento de Brecht, esse procedimento funciona no sentido de distanciar o espectador do seu hábito normal. Atua como se os atores assim estivessem dizendo ao espectador:

“- Quebre com sua expectativa, tudo isso aqui é teatro!”

“- São só palavras, palavras escolhidas e tantas vezes repetidas.”

A repetição reforça o caráter teatral por meio da demonstração de que aquela fala é uma repetição de tantas outras falas já faladas tantas vezes pelos atores no teatro. Põe em evidência as bases das quais tudo aquilo é feito: sons, vozes, palavras, registros, ações repetidas.

3.2.2 Palavra repetida

A figura 13 apresenta o espectro vocal de intensidade (verde) e frequência (azul) da primeira parte do recorte realizado no espetáculo escolhido para análise nesse procedimento:

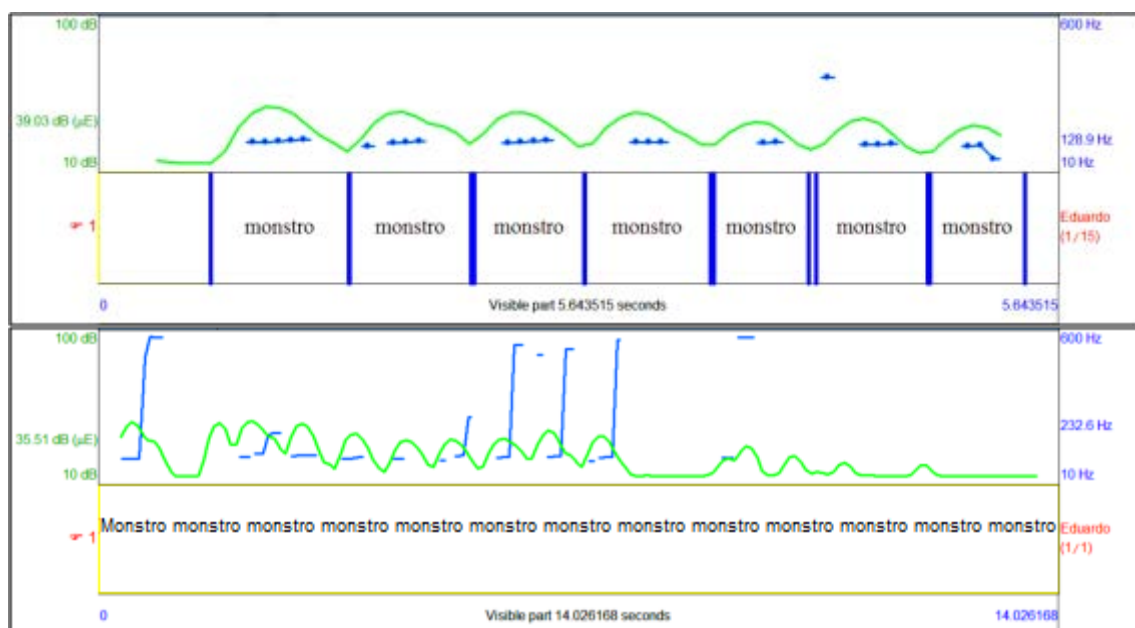


Figura 13. Gráfico de intensidade e frequência de procedimentos da Palavra Repetida, realizado por meio da repetição da palavra <monstro>.

A figura 14 apresenta o espectro vocal de intensidade (verde) e frequência (azul) da segunda parte do recorte realizado no espetáculo escolhido para análise desse procedimento:

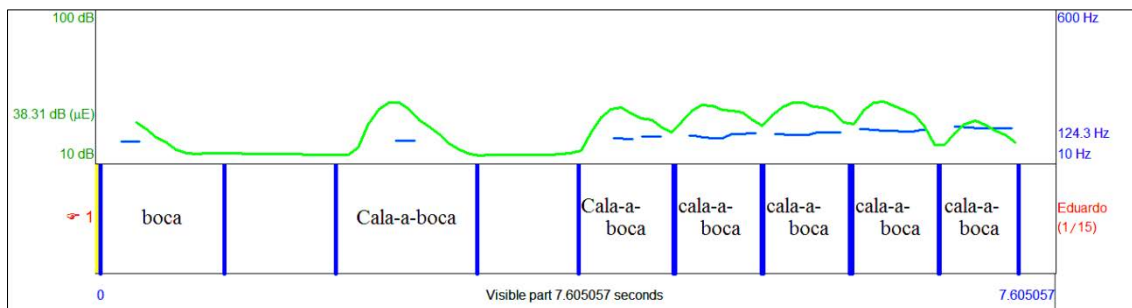


Figura 14. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Palavra Repetida, realizado por meio da repetição da fala <cala-a-boca>.

A figura 15 apresenta o espectro vocal de intensidade (verde) e frequência (azul) da terceira parte do recorte realizado no espetáculo escolhido para análise desse procedimento:

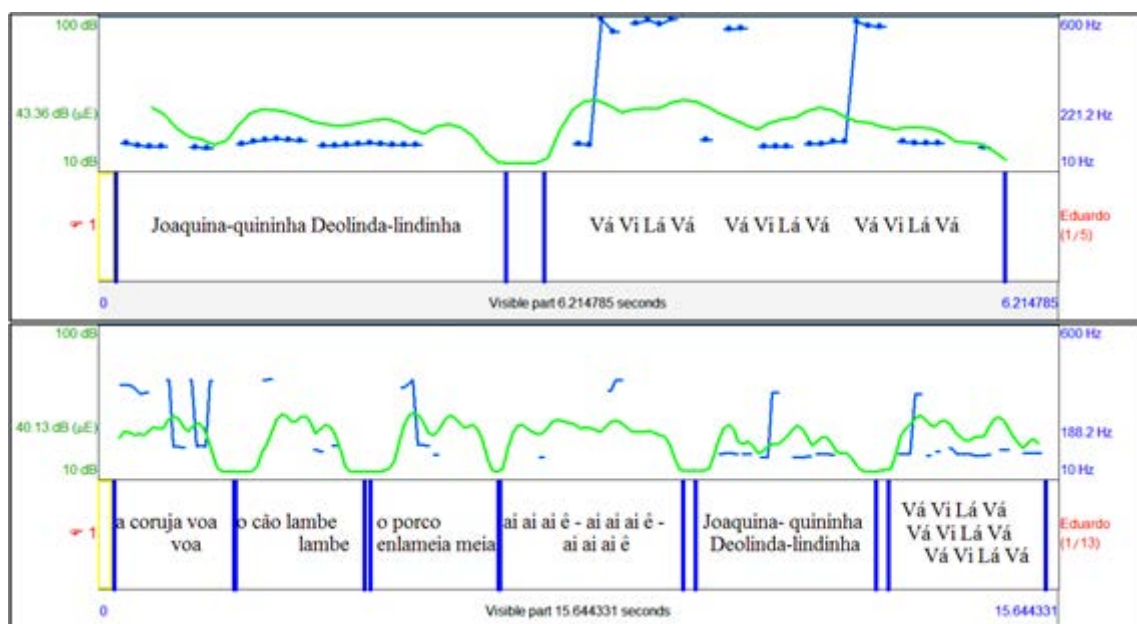


Figura 15. Gráfico de intensidade e frequência de procedimentos da Palavra Repetida, realizada por meio da repetição de sequência de diferentes expressões.

No espectro vocal representado pela figura 18, há uma longa repetição de palavras com a mesma estrutura sonora, isto é, possui uma repetição semelhante da curva melódica, da dinâmica da intensidade, das pausas e do registro vocal. O procedimento vai finalizando com a palavra se transformando em assobio, como em um eco.

Nas experiências apresentadas na figura 15, da mesma forma que nas experiências apresentadas nas figuras 13 e 14, o ator pronuncia as palavras e/ou as rimas com uma voz suave, em tom aveludado, repetindo-as sempre com uma finalização em eco.

Na mitologia grega, Eco é a ninfa que se apaixona por Narciso e, repelida pelo belo, deixa-se consumir a tal ponto que lhe resta apenas a voz, ressoando nos rochedos (OVÍDIO, 2003). Como no Mito de Eco, nesse procedimento vocal, o ator repete as palavras em reduções de maneira a restar somente a voz como um sussurro carregado de potencialidades, a partir de uma ressonância do trágico. A repetição age como a ressonância de desgraças passadas e futuras que se tornam presentes, como um murmúrio do eterno lamentar, como a vida de Eco eternizada na rocha.

Com isso, nessa experiência, passado e futuro convergem no presente. O tempo se condensa, de maneira a apagarem-se as linhas que separam eternidades. Sobressai-se o momento; o momento que evoca todo sentido do eterno.

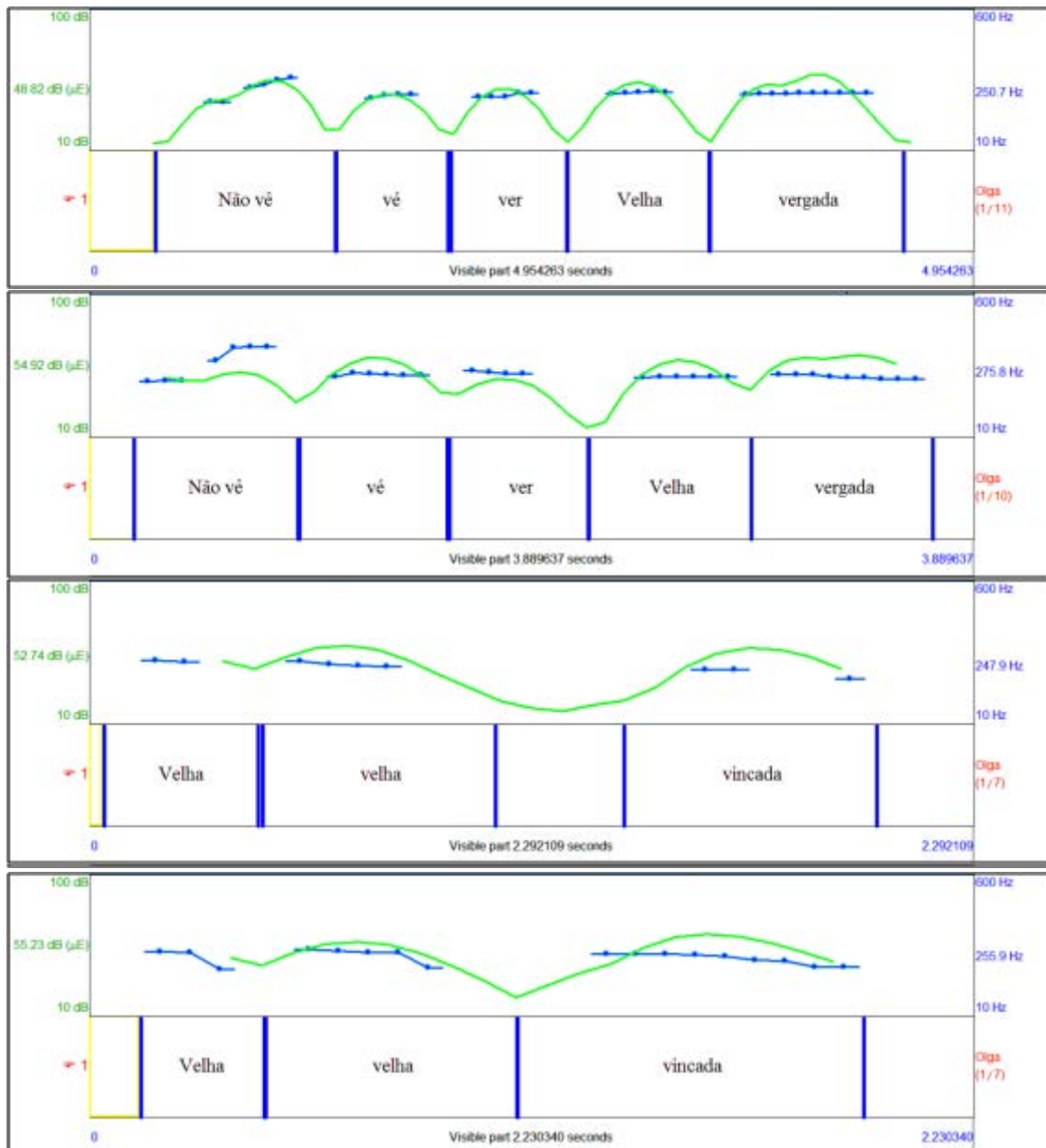
Nessa perspectiva, ao falar de memória, Walter Benjamin (1987b, p. 89) diz:

[...] o “déjà vu”. Será tal expressão realmente feliz? Não se deveria antes falar de acontecimentos que nos atingem na forma de um eco, cuja ressonância que o provocou parece ter sido emitida em um momento qualquer na escuridão da vida passada? Além disso, acontece que o choque com que um instante penetra em nossa consciência, como algo já vivido, nos atinge, o mais das vezes, na forma de um som. É uma palavra, um rumor ou um palpitar, aos quais se confere o poder de nos convocar desprevenidos ao frio jazigo do passado, de cuja abóbada o presente parece ressoar apenas como um eco..

Em um só instante, a repetição evoca toda a desgraça humana já ocorrida, a reclamação aos deuses ou a lamentação sobre a morte. A repetição traz à memória do presente momento a ressonância de toda desgraça humana, tanto o que já se foi, como o que virá a ser, tornando presente ao espectador o instante, o passado e o futuro.

3.2.3 Ataques vocais bruscos

As figuras abaixo apresentam o espectro vocal de intensidade (verde) e frequência (azul) de recorte realizado no áudio a partir de um mesmo trecho do espetáculo:



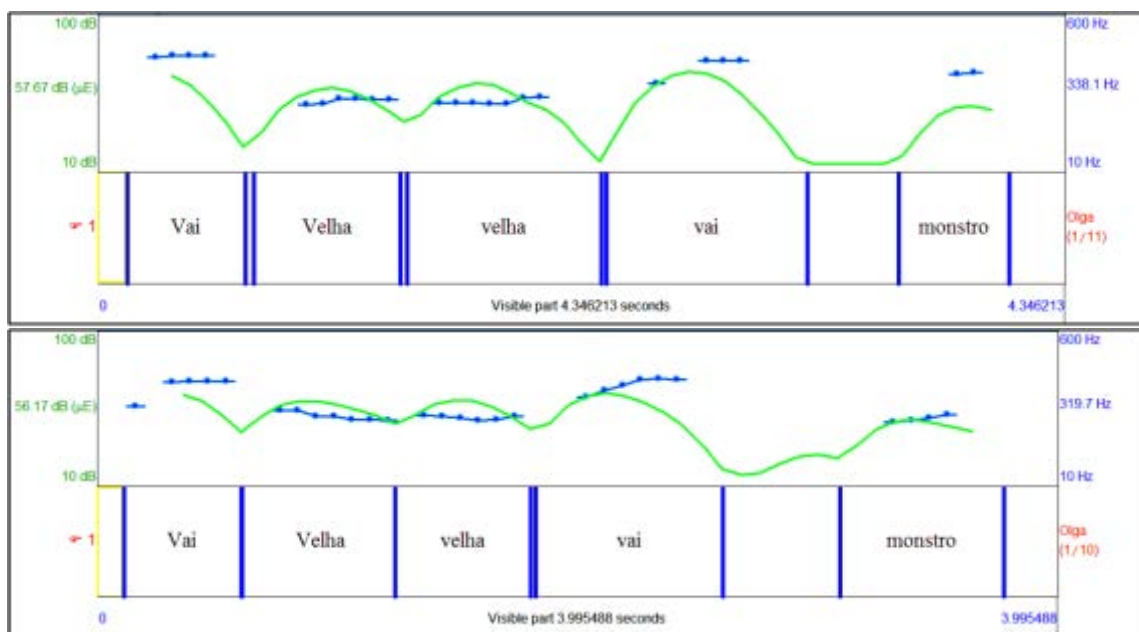


Figura 16. Gráfico de intensidade e frequência dos procedimentos Ataques Vocais Bruscos com expressões que se repetem.

Nos momentos representados pelo primeiro até o quarto espectro vocal acima exposto, as palavras são pronunciadas com o mesmo registro vocal e com pouca variação de ritmo, mantendo-se praticamente constante a melodia e o volume da voz. Tem um impulso no início de todas as palavras que é repetido sempre igual, com força e vitalidade, de maneira quase agressiva. Nos momentos representados pelo quinto e sexto espectro vocal, vê-se que a atriz mantém a experiência vocal com a repetição de palavras, executando de forma diferente a última palavra <monstro>, que é dita de forma mais cotidiana, quebrando e finalizando o procedimento de repetição de impulsos.

Tal procedimento assemelha-se à estrutura também utilizada pelo ator em outro momento do espetáculo, representada a seguir pela figura 17:

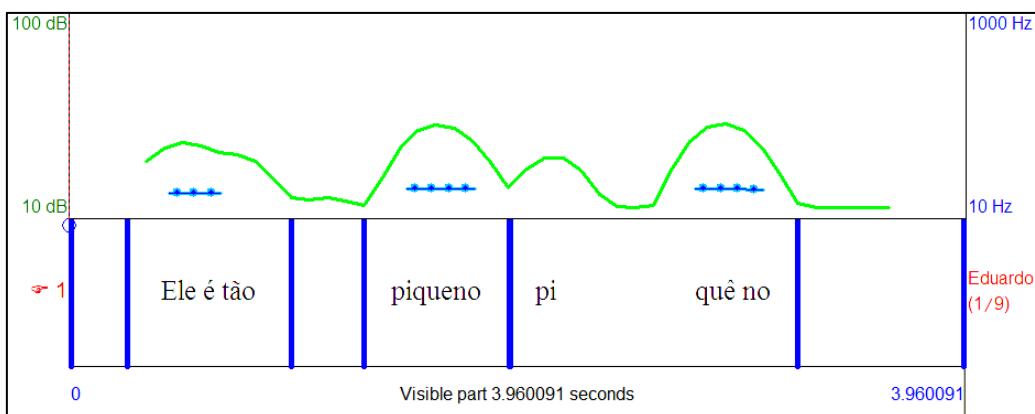


Figura 17. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Ataques Vocais Bruscos em palavras repetidas.

O ator utiliza-se de evidenciação do impulso inicial para criação das palavras, com uma execução forte e brusca. Há uma pausa após algumas palavras e algumas sílabas. A melodia em cada conjunto de palavras faladas é totalmente, estável enquanto a intensidade encontra-se em “ondas” crescente e decrescente de força. A última palavra <pi quê no> é soletrada com força da pronúncia inicial reforçada.

Segundo Oliveira et al. (209, p. 325),

o ataque vocal é a maneira como o som é iniciado pelo falante e se relaciona à configuração da glote no momento da emissão. Ele pode ser classificado como isocrônico, brusco ou soproso. No ataque vocal brusco ocorre uma forte adução das pregas vocais em toda sua extensão; já o ataque vocal soproso ocorre quando a expiração antecede a vibração das pregas vocais. O ideal é que o falante utilize o ataque vocal isocrônico na maior parte do tempo, onde a expiração coincide com o início da vibração da mucosa das pregas vocais; desta forma, não há perda de ar ou excesso de tensão.

A utilização recomendada de um ataque vocal, como pode ser verificada, deve ser feita sem geração de tensão muscular ou de perda de ar, que pode, dependendo da circunstância, levar o falante a criar uma patologia vocal. O artista, no entanto, em ambos os exemplos, diferente do recomendado, articula sua fala por meio da utilização constante de ataques vocais bruscos, procurando teatralizar sua voz por meio da utilização brusca e bruta de força no início da fala, interrompendo-a e cortando-a, igualmente, em ataques precisos.

Dessa forma, o artista fragmenta a sonoridade da voz por meio do uso de recursos vocais inapropriados, com a finalidade de produzir os efeitos teatrais que deseja imprimir no espetáculo.

Sentido oposto ao trabalho do médico, o ator assume, nesse caso, o papel do vírus para o qual o médico é a patologia a ser combatida.

3.3 PRONÚNCIA AMPLIADA

am.pli.ar: (*lat ampliare*)

1. Tornar (-se) amplo ou maior;
2. Alargar, aumentar (em área), dilatar;
3. Tornar extensivo a maior número de pessoas ou de coisas;
4. Reproduzir em formato maior;
5. Ter o poder de fazer os objetos parecerem maiores do que são;
- 6 Exagerar.

Antônimo: *diminuir, limitar, reduzir, resumir.*

(Michaelis: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa, 2012)

Ampliar, expandir, prolongar, dilatar, tornar pando, exagerar. Prolongar no tempo e no espaço. O que resulta em processo de deformar, estranhar, tornar grotesco.

O elemento Pronúncia Ampliada está relacionado a momentos em que os artistas estendem a pronúncia de uma sílaba, de uma vogal ou, até mesmo, de uma vocalização baseada em apenas um som. Esse elemento foi realizado de diferentes maneiras no espetáculo, como, por exemplo, incrementando-se repetições de palavras e orações, prolongamentos de tônicas, entre outros.

A matriz a seguir exhibe de maneira sintetizada as principais variações dentro do elemento, apresentando alguns dos procedimentos utilizados para construção de cada uma dessas variações.

Tabela 7. Variação dos procedimentos do elemento Pronúncia Ampliada.

PROCEDIMENTOS	SÍNTESE DE MATÉRIAS E PROCESSOS		
Tônica duplicada	Prolonga a tônica da palavra	Utiliza frequência e intensidade em “ondas vocais”	Duplica os som da vogal tônica
Vogal tônica prolongada	Mantém a prosódia convencional da palavra	Amplia a tônica além do habitual	Utiliza vibrato na voz
Melisma	Sonoriza a vogal /a/	Emite cinco sonorizações consecutivos	Emite a sonorização com variações melódicas

Fonte: Criado pelo autor a partir da análise vocal de trechos da gravação em áudio do espetáculo *Passos*.

Nos próximos tópicos serão descritos, de forma mais detalhada, cada variação de elemento, seus procedimentos de criação e os efeitos que geraram.

3.3.1 Tônica duplicada

As figuras 18 e 19 apresentam o espectro vocal de intensidade (verde) e frequência (azul) do recorte realizado na gravação de áudio do espetáculo:

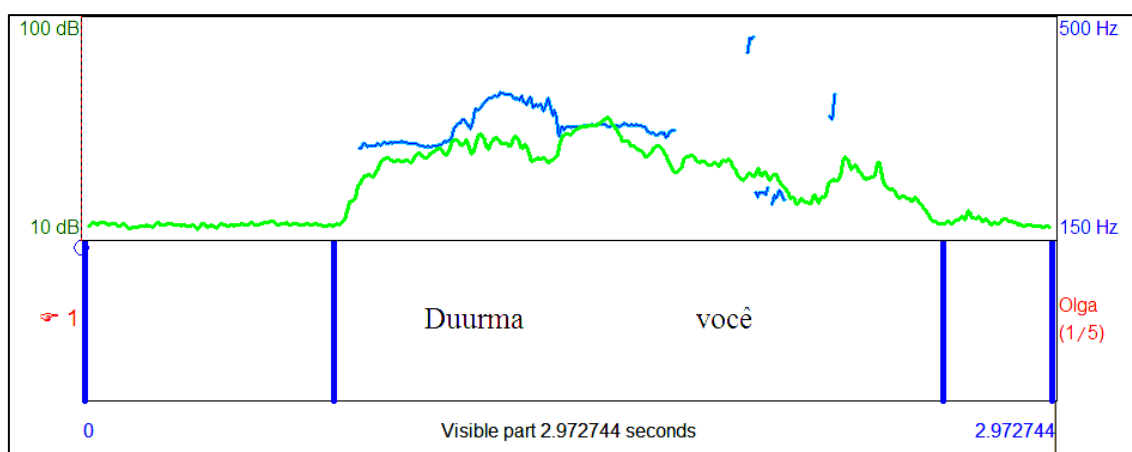


Figura 18. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Tônica Duplicada, realizado na expressão <durma você>.

A tônica da palavra <durma> é ampliada por meio de uma curva melódica e volume em ondas vocais, ou seja, ascendem e descendem em termos de tonalidade e altura. Ainda, na execução desse procedimento tem-se uma duplicação no som da vogal tônica, como se houvesse dois /u/ na palavra. Essa indicação já estava presente no texto teatral.

O mesmo procedimento pode ser observado no trecho abaixo:

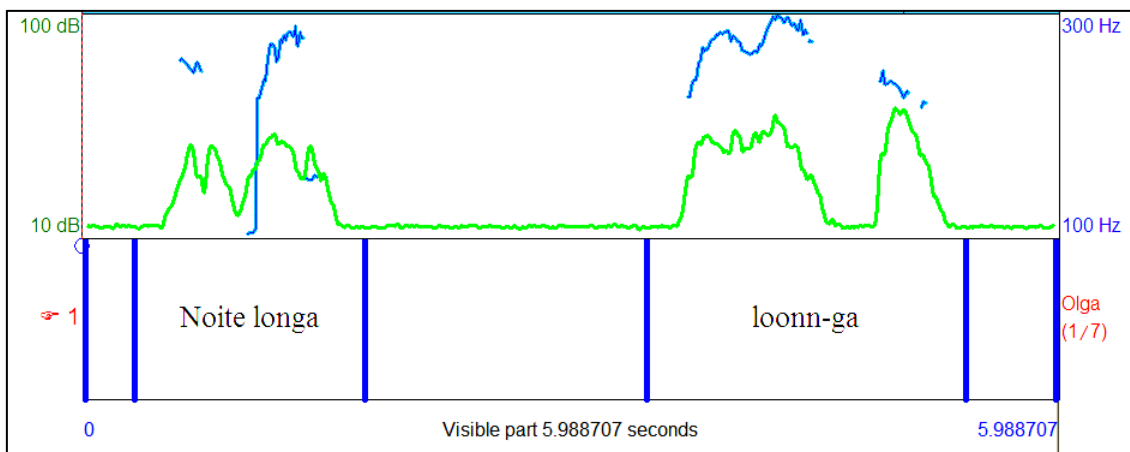


Figura 19. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Tônica Duplicada, realizado na expressão <Noite longa loonn-ga>.

A atriz repete a expressão <longa> prolongando sua tônica. A frequência e a intensidade são executadas nessa palavra por meio de ondas sonoras de tonalidade e altura, como se a atriz houvesse pronunciado dois /o/. Entre a oração <Noite longa> e a repetição da última palavra <longa> há uma pausa extensa, que gera expectativa.

O mais interessante desse conjunto de procedimentos é o fato de compor um vetor que já se iniciara anteriormente, que começa com o prolongamento da fala <esfarrapados>, segue pelo uso do *staccato* e do *legato* na palavra <cansada> e termina com a tônica duplicada da palavra <longa>. Determina, portanto, um vetor que tem por característica uma experiência com sonoridades das palavras.

Essa experiência fundamenta-se em variações sonoras da palavra, retomando o sentido de “dizer a mesma coisa” a partir de uma realidade puramente artística, sem a necessidade de acréscimo de novas falas. Dessa forma, não se coloca em novas expressões a explicação da fala anterior, <noite longa>, por exemplo, e, sim, joga-se com os elementos acústicos para que o público experimente sonoramente os sentidos dessa oração.

Nesse caso, entende-se por experiência o que Jorge Larrosa Bondiá (2002, p. 21) fala:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.

A experiência faz-se como um mecanismo que deve ser explorado para requerer do público sua inserção integral na obra. Não há uma determinação inicial que estipule aquilo que se passou, o que há de acontecer ou o que tocou em cada um. O que se passa deve ser marcado pela relação do espectador com o evento teatral, sendo a obra a propulsora de relações e interações, enfim, da experiência.

Nesta proposta, a experiência será entendida como um vir a ser que é também um construir em conjunto, a partir de um processo em que tempo e criação não estão predefinidos de antemão pela obra, mas que só se concretizam por meio de uma relação real, da imersão na experiência.

3.3.2 Tônica ampliada em vibrato

As figura 20 apresenta o espectro vocal de intensidade (verde) e frequência (azul) de dois momentos distintos do áudio do espetáculo:

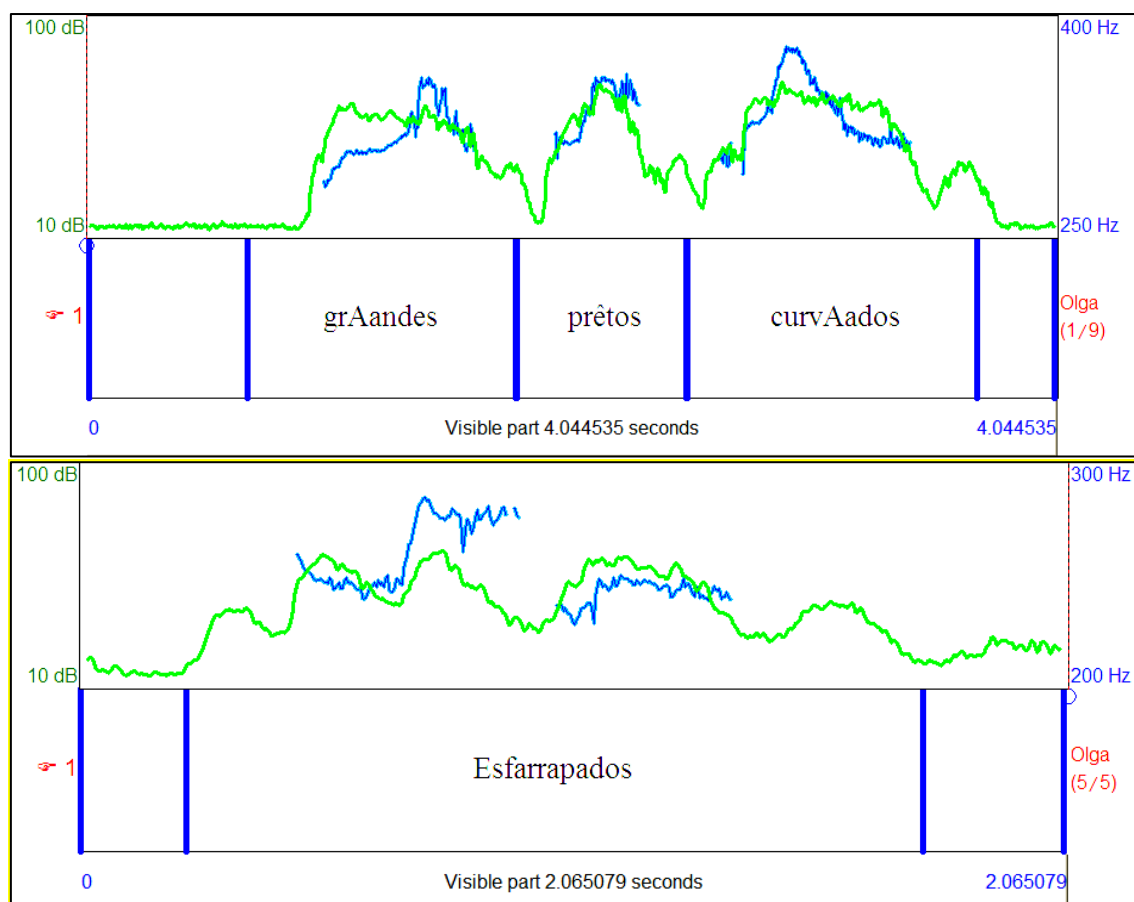


Figura 20. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Tônica Ampliada em Vibrato.

Em ambos os casos, a atriz mantém a prosódia convencional da palavra, sem afetar a sua acentuação tônica, diferente do que faz em outros momentos. No

entanto, amplia a tônica da palavra além do habitual. Faz uso, ainda, do recurso de vibrato na pronúncia de toda a palavra. Acentua o uso desse procedimento na vogal tônica.

O prolongamento excessivo da palavra, junto ao uso do recurso de vibrato, faz com que se lembre da voz de uma mulher que lamenta e chora a morte do filho. Lembra um clamor, uma prece ou um mantra, pondo em evidência o sentido trágico, especialmente o do clamor do coro que lamenta o acontecimento funesto. Contudo, o procedimento não é feito apenas para assegurar o sentido racional do texto, garantindo uma procura verossimilhante de construção da prosódia da personagem. Ao contrário, essa ampliação torna exagerada a sonoridade da voz, de maneira a deformar o seu sentido tradicional.

Opera no que Barba (1995, p. 16) chama de equivalência: “o procedimento é claro: algo foi arrancado de suas regras normais de vida [...] e estas regras foram substituídas e reconstituídas com outras regras equivalentes”. Dessa maneira, sendo regidos pela “regra” da cena e dos “valores” puramente teatrais, os atores ampliam a fala por meio do exagero em relação ao hábito cotidiano, transformando-a a partir de regras equivalentes que estão a cargo, primeiramente, do fazer teatral.

3.3.3 Melisma

A figura 21 apresenta o espectro vocal de intensidade (verde) e frequência (azul) do recorte realizado na gravação de áudio do espetáculo:

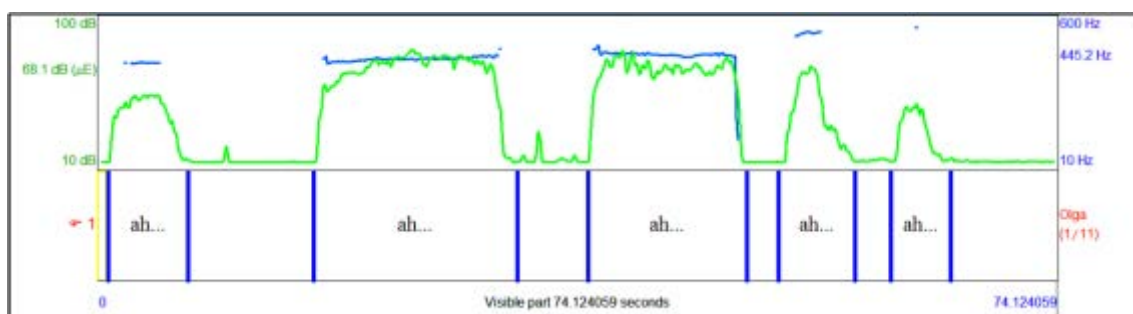


Figura 21. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Melisma.

A atriz realiza cinco sonorizações com projeção da vogal /a/, com duração de seis, quatorze, doze, cinco e dois segundos, respectivamente. São realizados

intervalos longos de pausas entre uma sonorização e outra. Executa essa vocalização com uma grande quantidade de variações melódicas e de intensidade entre seus diferentes estágios.

O termo utilizado para caracterizar esse procedimento, *Melisma*, é um estilo musical característico do Canto Gregoriano. Para Schafer (1991, p. 197), “*melisma*, em grego, quer dizer canção. Na música ocidental, geralmente significa uma vocalização prolongada sobre uma vogal ou consoante – uma exploração jubilosa”, usada em certas seções da missa católica durante a Idade Média e Renascimento. Consiste, dessa forma, no canto de uma sílaba em várias notas sucessivas, auxiliando na ritualização da missa. É uma técnica que teve origem nas improvisações durante os cantos rituais da Igreja, além de alguma influência popular.

Assim, por meio da repetição de uma vogal, com múltiplas variações melódicas, a atriz conduz o espectador a um ato semelhante ao de um ritual. Nesse mesmo sentido, Artaud (2006, p. 56) defende a retomada do caráter ritual do teatro a partir da observação do Teatro de Bali:

O que há de curioso, de fato, em todos aqueles gestos, atitudes angulosas e brutalmente interrompidas, modulações sincopadas do fundo da garganta, frases musicais que acabam logo, vãos de élitros, ruídos de galhos, sons de caixas ocas, rangidos de autômatos, dança de bonecos animados, é que, através desse labirinto de gestos, atitudes, gritos lançados ao ar, através das evoluções e das curvas que não deixam inutilizada nenhuma porção no espaço cênico, surge o sentido de uma nova linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras. [...] Estes signos espirituais têm um sentido preciso, que nos atinge apenas intuitivamente mas com violência suficiente para tornar inútil toda tradução numa linguagem lógica e discursiva.

Por isso, a utilização desse procedimento no espetáculo *Passos*, tal qual propões Artaud, sem relação direta com o enredo do espetáculo, confere à peça um caráter semelhante ao de um rito, em uma invocação de saberes inconscientes do público. Funcionando como uma máquina de transformar verbo em corpo, a atriz tornar-se, por meio da voz, uma espécie de xamã (ICLE, 2006) à procura de um transe teatral (ARTAUD, 2006).

3.4 PROSÓDIA INDEFINIDA

Esse elemento refere-se às experiências vocais dos atores que indefinem as características de seu enunciado, de maneira a “obscurecer” o sentido da frase, provocando ambiguidades e múltiplos sentidos na fala. São experiências que fogem à ótica convencional de coesão e coerência, gerando estranhamento. Dessa forma, rompe-se a ideia do teatro tradicional, que estabelece como pressuposto para a enunciação do ator uma “boa articulação” vocal, no intuito da clarificação do sentido do que está sendo dito.

Na matriz a seguir exibem-se, de maneira sintetizada, as principais variações dentro do elemento, apresentando também alguns dos procedimentos utilizados para a construção de cada uma dessas variações.

Tabela 8. Variação dos procedimentos do elemento Prosódia Indefinida.

PROCEDIMENTOS	SÍNTESE DE MATÉRIAS E PROCESSOS		
Entoação contraditória	Cria variação de frequência	Indefine o sentido da frase por meio da entoação	Confronta dois sentidos de fala
Agudização de palavra	Utiliza recurso de soletração	Causa interrupção brusca por meio do <i>staccato</i>	Utiliza agudização no final da palavra
Ambivalência de sentidos	Cria um ritmo marcado na pronúncia das palavras	Realiza interrupção na oração por meio de pausa	Provoca oscilações leves na melodia das palavras

Fonte: Criado pelo autor a partir da análise vocal de trechos da gravação em áudio do espetáculo *Passos*.

Nos próximos tópicos serão descritos de forma mais detalhada cada variação de elemento, seus procedimentos de criação e os efeitos que geraram.

3.4.1 Entoação contraditória

As figuras 22 e 23 apresentam o gráfico de intensidade (verde) e frequência (azul) do recorte realizado no áudio do espetáculo:

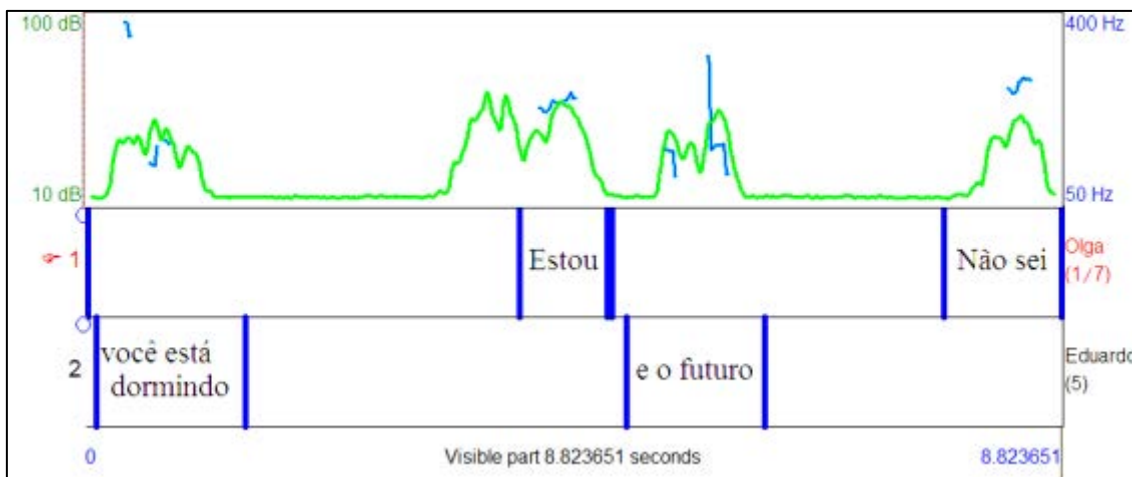


Figura 22. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Entoação Contraditória.

Atribuem-se variações de frequência, com finalização no pico mais agudo, no sentido ascendente das duas respostas emitidas pela atriz: <estou> e <não sei>. Essa utilização de entoação no padrão da tônica deixa uma indecisão quanto ao sinal de pontuação adotado pela artista, uma vez que não determina se é uma resposta conclusiva ou outra pergunta. Após cada uma das perguntas proferidas pelo ator, há uma pausa longa, que cria uma expectativa – frustrada – no espectador, que aguarda uma resposta conclusiva e não a obtém.

Assemelha-se a outro momento no espetáculo em que a atriz pronuncia:

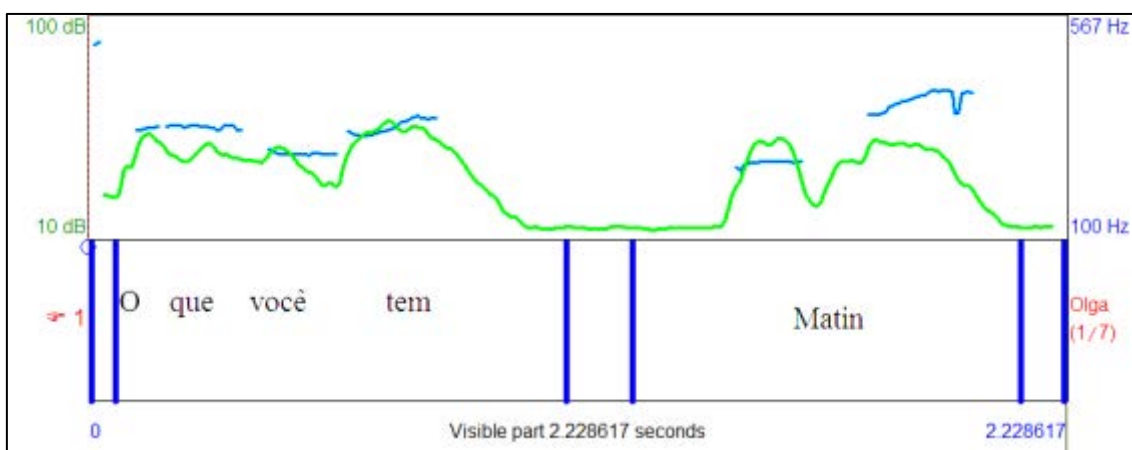


Figura 23. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Entoação Contraditória

As falas <o que você tem> e <Matin> são pronunciadas com curvas melódicas semelhantes, começando em tons graves que trazem o sentido de afirmação, finalizando em agudo, como em uma pergunta. Ao utilizar esse recurso a atriz confronta dois sentidos: o de afirmar e o de perguntar.

Na primeira experiência têm-se duas respostas a perguntas realizadas por Martin em um curto diálogo. As perguntas <Você está dormindo?> e <E o futuro?> são realizadas com formas vernáculas e sentidos reconhecíveis, sendo, pois, duas perguntas. As respostas, <estou> e <não sei>, no entanto, possuem uma entoação que não deixa claro o seu sentido. Não se sabe, ao certo, se a resposta é uma afirmação ou outra pergunta. Isso porque, na prosódia convencional, o tom ascendente da fala indica frase interrogativa, enquanto o tom descendente indica frase afirmativa. A atriz, ao responder à pergunta, contudo, não respeita o formato melódico esperado para uma resposta. Assim como na segunda experiência, ela inicia a pronúncia das palavras em tom descendente e termina em tom ascendente, indefinindo completamente o sentido da oração.

Ao ouvir ambos os procedimentos acima descritos, o espectador é colocado em um conflito sonoro no ato de ouvir. Isto porque a fala da atriz gera um “desconforto ao ouvido”, como se estivesse fazendo um rasgo sonoro que incomoda quem lhe escuta. Dessa forma, ao perguntar e responder ao mesmo tempo, a atriz faz “lançar forças uma contra outra”, conforme nos fala Artaud (2006, p.53):

A operação teatral de fazer ouro, pela imersão dos conflitos que provoca, pela quantidade prodigiosa de **forças que ela lança uma contra a outra e que convulsiona**, pelo apelo a uma espécie de remistura essencial transbordante de conseqüências e sobrecarregada de espiritualidade, evoca enfim ao espírito uma pureza absoluta e abstrata, após a qual nada mais existe e que poderíamos conceber como uma espécie de nota-limite, apanhada em pleno vôo, e que seria como a parte orgânica de uma indescritível vibração.

Ao indefinir sua fala da maneira exposta, por meio da experiência com uma voz que, ao mesmo tempo, pergunta e responde, a artista rompe com a lógica da convenção da prosódia, pela qual se espera que em um diálogo sejam utilizados padrões vocais previamente reconhecidos pelos interlocutores no sentido de facilitar ou proporcionar a comunicação. Este procedimento, realizado pela atriz, permite a quebra com expectativas preconcebidas do espectador. Pela contradição dos próprios elementos primordiais à comunicação é que a experiência sonora com a voz confronta forças, de maneira a convulsionar e dar vez à pura expressão como componente primordial da sua execução.

3.4.2 Agudização de palavra

A figura 24 apresenta o gráfico de intensidade (verde) e frequência (azul) de parte do áudio do espetáculo:

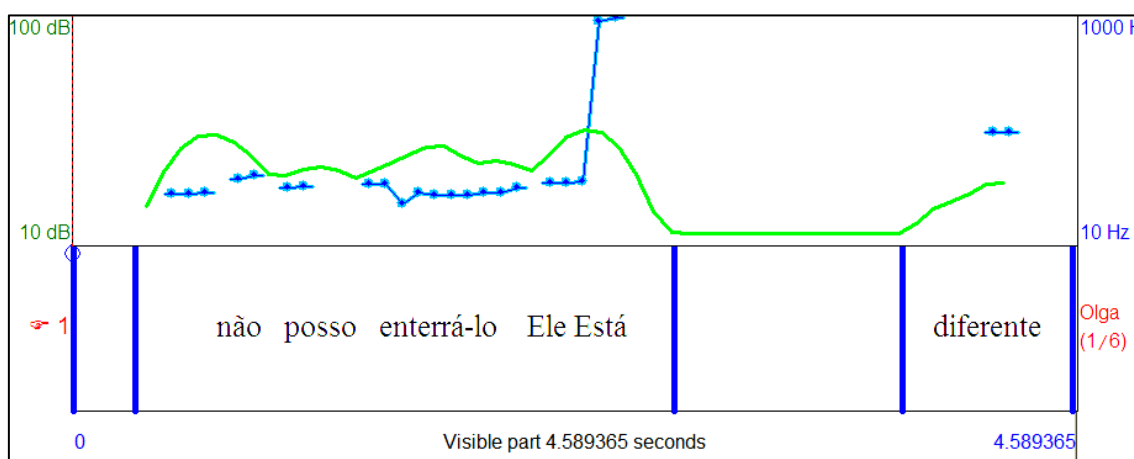


Figura 24. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Agudização de Palavra.

As palavras são ditas utilizando o recurso de soletração. O final da palavra <está> é pronunciado com uma interrupção brusca, em formato de *staccato*, diminuindo a duração desta. A finalização da palavra <está> é executada em um processo de extrema agudização. A palavra <diferente> é falada em um volume mais baixo do que o restante da oração.

Como pode ser observado no gráfico, a palavra <está> é pronunciada com uma melodia que agudiza exageradamente a tônica da palavra, elevando-a em vários tons. O *stacatto* reforça ainda mais essa extremidade. Por outro lado, a sua oposição é reforçada pela pronúncia da palavra <diferente>, dita em um volume baixo e com um padrão sonoro que neutraliza ao mesmo tempo em que potencializa o efeito.

Por meio de um engrandecimento extremo dos recursos convencionais da fala, ou seja, uma utilização hiperbólica dos elementos acústico da voz, o espectador é transposto a um conjunto de significações indefinidas no tocante aos sentidos da fala, de maneira a realizar sua escuta por mecanismos que ultrapassam os sentidos convencionalmente atribuídos pela prosódia.

Por equivalência, o conjunto de procedimentos ajuda a compor a insegurança e a dor da figura da mulher que sofre o luto. Esse procedimento,

contudo, é manifestado pela máxima do exagero, no sentido de tornar a sua constituição excessivamente mais ampla, quer seja pela utilização de recursos vocais extremos (uma melodia levada em uma variação de tom ascendente realizada de forma brusca, *stacatto* e contradição com a enunciação posterior) ou pela invocação concomitante de diferentes elementos do trágico, tais como: angústia, ansiedade, expectativa, aflição.

3.4.3 Ambivalência de sentidos

As figuras 25 e 26 apresentam o gráfico de intensidade (verde) e frequência (azul) do recorte realizado no áudio do espetáculo:

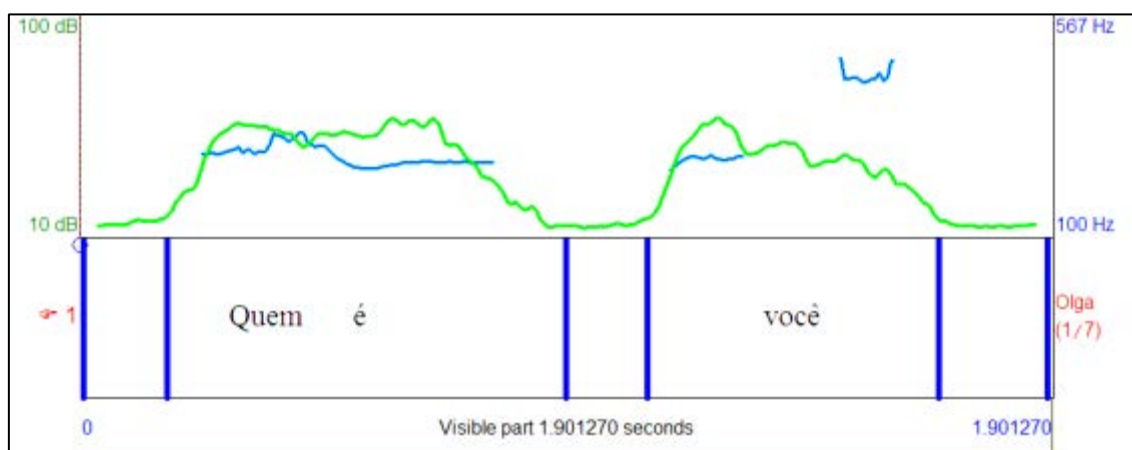


Figura 25. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Ambivalência de Sentidos.

A atriz diz a expressão <quem é> como uma intenção de pergunta. Realiza uma interrupção na oração, com uma pausa. Em seguida, pronuncia a expressão <você> com oscilações leves na melodia, sem acentuar a tônica da palavra, não indicando a intenção de sua oração.

No próximo gráfico, pode-se verificar outro procedimento realizado com formas vocais diferentes e com um efeito experimental semelhante.

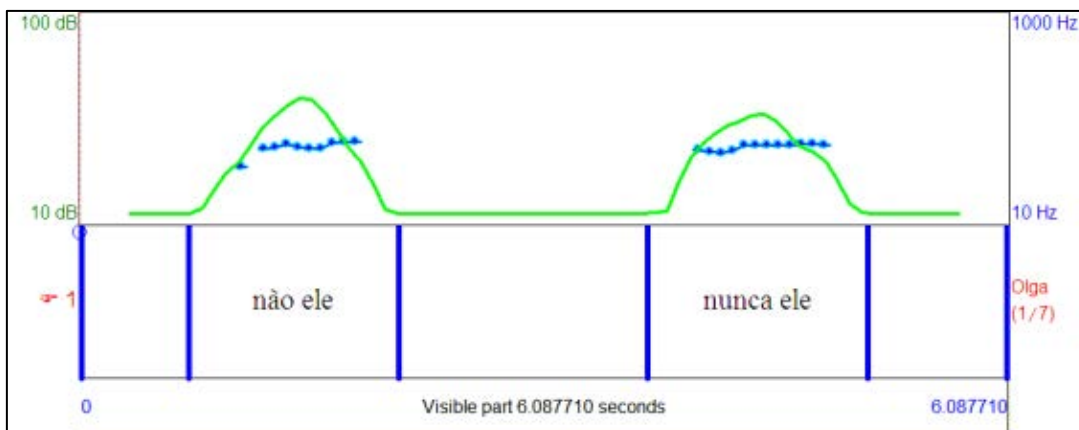


Figura 26. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Ambivalência de Sentidos.

A fala é pronunciada num desenho melódico e com ritmo demarcado, o que faz sua expressão aparentar-se com um canto. A melodia das palavras é suavizada por sua frequência estável. Como se cantasse, a voz da atriz segue um compasso contínuo com marcações em dois tempos, sendo executada do seguinte modo: <não ele> em dois tempos; pausa de dois tempos; <nunca ele> em dois tempos; e pausa final de dois tempos. Logo após essa experiência vocal, inicia-se uma música com ritmo similar, como se fosse a continuação da fala da atriz.

Devido ao seu desenho melódico e seu formato vocal, não se consegue precisar o sentido do enunciado dessas experiências apenas pela sua entoação. Não se identifica, de antemão, uma intenção de pergunta, afirmação, reticência ou exclamação; contudo, tal ausência não é sentida, uma vez que a coexistência de todos esses elementos é possível de ser notada por meio de um jogo lúdico com a sonoridade, de maneira a existir, pacificamente, todas as intenções postas. Os recursos de perguntar, afirmar e exclamar colocam-se ausentes e, ao mesmo tempo, presentes na experiência sonora.

Enquanto para uma boa comunicação é fundamental acentuar as palavras em seus lugares convencionados, aqui o som vocal da atriz passeia livremente pelas notas, desprendido de convenções. Conforme a voz é ouvida pode-se reconhecer, como em um flash, padrões prosódicos que vão se reconfigurando, harmoniosamente, por uma experiência que está a cargo da melodia.

O procedimento pode ser entendido como a existência sonora de uma ambivalência da prosódia, no sentido de existirem concomitantemente diferentes intenções prosódicas. Trata-se, pois, de um procedimento que só pode ser

entendido por meio de seu paradoxo: a experiência sonora com a palavra faz emergir diferentes sentidos/significados que coexistem harmonicamente.

Este procedimento apresenta uma ação artística que oscila entre valores diversos coexistindo ao mesmo tempo. Age na execução de uma ação que carrega em si mesmo sua negação, conforme fala Barba e Savarese (1995, p. 212):

Há muitas maneiras de negar uma ação. Em vez de continuar na direção prevista, pode-se mudar de rumo. Pode-se começar na direção oposta. Pode-se diminuir a ação, respeitando sempre, entretanto, a precisão do seu desenho. Pode-se dilatar as pausas-transições. Executar uma ação, negando-a, significa inventar uma infinidade de *micro ritmos* dentro dela. E isso nos obriga a estar cem por cento na ação que se está executando. A ação sucessiva, então nascerá como uma surpresa para o espectador e para ele mesmo.

Como em uma fórmula elevada ao infinito, o esquema criado pela atriz carrega uma equação prosódica que se faz positivando a si mesma e, concomitantemente, anulando-se. Como em um emaranhado de símbolos equacionais, o sentido das frases expressadas poderia ser representado por diversos sinais de pontuação que coexistiriam em uma mesma pronúncia, podendo diminuir, somar, dividir, igualar e/ou multiplicar em constantes infinitas.

3.5 VOZ MECÂNICA

As tecnologias do tempo real, ao facultar ubiquidade na projeção e manifestação cibermediática, fazem surgir (in)divíduos: aqueles que não são mais redutíveis a si mesmos na medida em que espalham-se e colocam-se (in) nos diversos fragmentos ou constructos subjetivos (divíduos) que espargem pelas redes. De fato, não são sujeitos (como “mônada”), mas subjetividades flutuantes ou rarefeitas, quando não completamente liquefeitas ou pulverizadas
(DAL BELLO & ROCHA, 2010, p. 04)

Esse elemento é caracterizado pela expansão da voz por meio de aparatos tecnológicos, de maneira a mecanizá-la. Seu propósito não se limita simplesmente na amplificação da voz do ator por meio de aparelhos eletrônicos: consiste em experiências vocais transformadas mecanicamente e emitidas em caixas acústicas eletrônicas durante o espetáculo. Está totalmente calcado na reconfiguração do som vocal, dotando-lhe de novas características.

Na matriz a seguir, exibem-se, de maneira sintetizada, as principais variações dentro do elemento, apresentando também alguns dos procedimentos utilizados para a construção de cada uma dessas variações.

Tabela 9. Variação dos procedimentos do elemento Voz Mecânica.

PROCEDIMENTOS	SÍNTESE DE MATÉRIAS E PROCESSOS		
Voz editada	Utiliza gravação da voz do ator	Reproduz a gravação na caixa amplificadora	Edita efeitos na gravação da voz
Diálogo e música	Utiliza gravação de um diálogo	Reproduz a gravação na caixa amplificadora	Mistura o diálogo gravado com música gravada

Fonte: Criado pelo autor a partir da análise vocal de trechos da gravação em áudio do espetáculo *Passos*.

Nos próximos tópicos serão descritos de forma mais detalhada cada variação de elemento, seus procedimentos de criação e os efeitos que geraram.

3.5.1 Voz gravada

A figura 27 apresenta o gráfico de intensidade (verde) e frequência (azul) do recorte realizado no áudio do espetáculo:

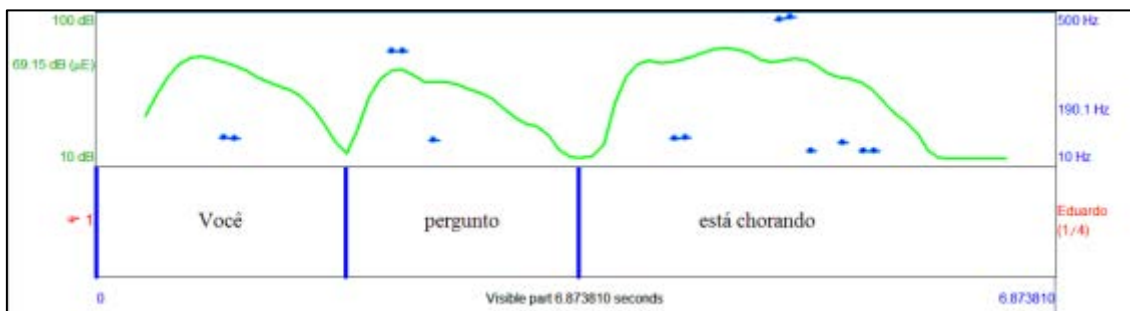


Figura 27. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Voz Gravada.

A fala do ator, <você pergunto está chorando>, é uma gravação sonora amplificada em caixas de som no momento do espetáculo. Pode-se notar que a gravação, ao ser amplificada, foi editada por um *software* que equalizou o som. Tais modificações tornaram a sonoridade da voz artificial com um padrão sonoro que torna a fala completamente mecânica. Contudo, tal sonoridade não gera um estranhamento na sua escuta, vez que esse recurso assemelha-se muito ao padrão sonoro predominante em nossa sociedade.

A mecanização da fala coloca em evidência para o espectador a desumanização do humano por meio dos aparatos tecnológicos, ou seja, por meio deste procedimento teatral mostra-se a negação da existência de uma personagem que possa se apresentar como um ente humano, revelando-o como um ser estranho e artificial. Faz transparecer o que Candeias (2012, p. 49) fala sobre a personagem fragmentada em textos teatrais:

[...] a perspectiva unilateral, ligada a um estilo seco e impessoal, isento de quaisquer explicações causais, torna as **personagens estranhas** e impenetráveis, num mundo igualmente estranho e indepassável. Neste mundo, os seres humanos tendem a tornar-se objetos sem alma entre objetos sem alma, entes “estrangeiros”, solitários, sem comunicação.

Com o procedimento, nota-se a presença de um ser homem que está posto como um objeto sem alma, estrangeiro entre estrangeiros. Traz à tona as

relações humano-desumanas da máquina, que são reflexos das estruturas sociais estabelecidas na contemporaneidade. Os valores estabelecidos pela sociedade de consumo (Baumann, 1998) são criados e divulgados por uma positividade da tecnologia, para serem igualmente corrompidos por meio de injustiça que nega o estabelecimento pleno de uma dignidade para todos. Um sentimento de impotência é vivenciado pelo homem pós-moderno, fruto da falta de uma noção totalizante de identidade e da contínua insegurança do presente e da incerteza do futuro.

A fala gravada pelo ator projeta-se no espaço como o inconsciente da personagem, do espectador ou de algo ainda mais superior, como um Deus. Mecânica e desumana, a voz do ator invoca a experiência de relação entre homem-máquina como um mecanismo de evidência do poder fragmentador e aniquilador da junção entre esses elementos.

3.5.2 Diálogo e música

A figura 28 apresenta o gráfico de intensidade (verde) e frequência (azul) do recorte realizado no áudio do espetáculo:

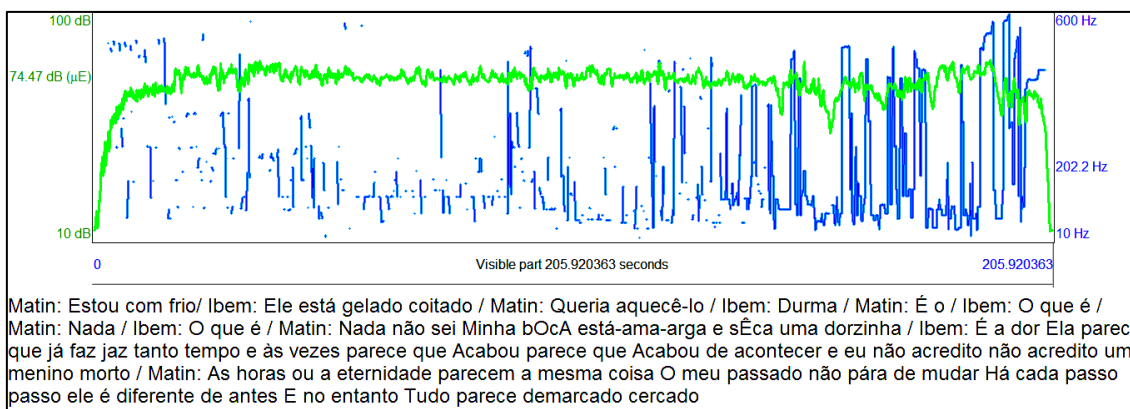


Figura 28. Gráfico de intensidade e frequência do procedimento Voz e Música.

Há um diálogo gravado pelos dois atores e executado pela caixa de amplificação de som do teatro. A gravação está acompanhada de música em um volume muito forte, que se inicia com um tango e termina com uma valsa. O procedimento é realizado com momentos composto apenas de música e momentos de música e fala que se misturam.

Este recurso, ao contrário do anterior, reconfigura mecanismos de criação do artista, que, neste caso, fazem-se pelo auxílio de aparatos eletrônicos que

operam reconfigurando, misturando e rerepresentando os elementos sonoros. O procedimento embute mecanicamente o homem e a máquina, de maneira a tornar homens e máquinas elementos indissociáveis.

O sistema homem-máquina, nesse caso, compõe uma afirmação e posituação do cotidiano contemporâneo, de maneira a possibilitar o fato de se estar assistindo ao nascimento de um tempo em que aparatos tecnológicos passam a reconfigurar a natureza humana. Essa mescla resultante da simbiose entre cibernética e organismo, ou seja, entre o elemento máquina e o elemento humano, não se trata, portanto, de um ou outro, mas de uma junção que se apresenta indissociável.

O homem que se travestiu da máquina agora delega a ela a sua existência imaterial em detrimento da material; navega pelo ciberespaço em busca dos pares cibernéticos, igualmente em permanente estado de conexão. Desvincula-se do mundo em nome da insurgência maquínica, ubíqua e pervasiva (Silva, 2013, p. 69).

Negando ou apoiando-se nos novos dilemas de imersão do homem e da máquina, os artistas, neste procedimento, colocam em questão a mistura resultante da combinação entre homem e máquina como possibilidade criativa. A unificação de elementos pode ser comparada ao mito Mistérios de Elêusis, no qual Artaud (2006, p. 54) defende:

(...) deviam resolver através de conjunções inimagináveis e estranhas para os nosso cérebros de homens ainda despertos, resolver ou mesmo aniquilar todos os conflitos produzidos pelo antagonismo entre a matéria e o espírito, a ideia e a forma, o concreto e o abstrato, e fundir todas as aparências em uma expressão única que devia ser semelhante ao ouro espiritualizado.

Brincando com a noção de simbiose, criticando ou elogiando-a, os artistas utilizam esse aparato como uma forma de reconfigurar as relações entre tecnologia e cena, multiplicando as suas relações. A apresentação de conjunções eletrônicas e vozes massificadas rompe o esquema lógico de comunicação, ao mesmo tempo que faz uso dele. Como nos procedimentos adotados pelos artistas da *pop art*, os artistas nesse procedimento fazem uso da tecnologia não apenas pela sua negação, mas pela imbricação de elementos, em uma crítica e, ao mesmo tempo, uma devoção à tecnologia e à massificação.

3.6 CRUZAMENTO ENTRE ELEMENTOS E PROCEDIMENTOS

A seguir será realizado o cruzamento entre os elementos e os procedimentos vocais utilizados no espetáculo *Passos*. Esse cruzamento sintetiza as principais características do espetáculo, auxiliando na interpretação que será realizada no próximo capítulo. Cabe reforçar que os quadros apresentados a seguir dizem respeito exclusivamente aos recortes sonoros do espetáculo escolhidos para análise. Outras combinações poderiam ser realizadas pela escolha de distintas propriedades sonoras, visuais ou teatrais.

A tabela abaixo apresenta o cruzamento entre elementos e os principais procedimentos sonoros realizados em cada um desses elementos.

Tabela 10. Cruzamento entre elementos e procedimentos.

ELEMENTOS \ AÇÃO	AÇÃO										
	Edição	Eliminação	Indefinição	Interrupção	Oposição	Combinação	Projeção	Ampliação	Repetição	Simulação	Varição
Fala fragmentada		√		√					√	√	√
Sonoridade repetida		√				√		√	√	√	√
Pronúncia ampliada			√	√					√		
Prosódia indefinida					√				√		√
Voz mecânica	√					√	√				

Fonte: Criado pelo autor a partir da análise vocal de trechos da gravação em áudio do espetáculo *Passos*.

Por meio do cruzamento entre elementos e procedimentos, percebe-se como o espetáculo é constituído por mecanismos que separam, dividem, projetam, ampliam, quebram o enunciado em várias partes, repetem e ritualizam. Ao se expressar por meio desses procedimentos, os artistas o fazem pela utilização do corpo do som, de uma experiência com a constituição primordial da palavra ou da formação da oração. E é justamente na combinação desses elementos e procedimentos que a essência do espetáculo se constitui.

No capítulo seguinte, a partir das discussões realizadas anteriormente e de um aprimoramento do cruzamento exposto nas planilhas acima, será realizada a interpretação dos dados coletados, reorganizando-os por meio de novos agrupamentos.

4. TEATRALIDADE EM FREQUÊNCIA E INTENSIDADE

Matin: Olha O corpo nem Morto se deixa controlar Olha O
movimento a cor O cheiro tudo se mexendo mexendo
mexendo se modificando o temppo todo o tempo todo
Tenho vergonha do corpo dele Ele está se desagregando é
A morte Ele está morto O tecido está desgastado
esfarrapado
(Nenevê, 2008)

Este capítulo destina-se à discussão dos resultados alcançados na pesquisa, de maneira a refletir sobre a relação entre teatralidade e voz no espetáculo *Passos*. Intenta responder às seguintes perguntas: qual o significado da matriz vocal do espetáculo *Passos*? O que essa matriz tenciona dentro do contexto artístico e sócio-histórico atual?

Trata-se da continuação da interpretação já iniciada no capítulo anterior. A partir da experiência com o título do espetáculo, reagruparam-se as particularidades da matriz vocal, separadas no processo de análise, tentando dar-lhe uma nova roupagem, de maneira a dimensionar a análise por meio de outros agrupamentos. Utiliza-se, para isso, de recursos poéticos e metafóricos. O último tópico deste capítulo presta-se a realizar uma síntese, por meio de redução, da interpretação da matriz vocal do espetáculo *Passos* e de sua principal relação com o contexto artístico e social atual.

4.1 PASSOS

Marcha; procissão; cortejo. Fiéis que percorrem um trajeto. Andamento, compasso. Caminhada. A distância de deslocamento de um corpo.

Procissão, do latim *processione*, baseia-se em sequências ordenadas e sistemáticas de deslocamento, com necessário investimento corporal. Implica sempre um percorrer de caminhos, em *Passos*, um avanço em busca de algo que

muito se acredita, a procura de um encontro com o devir. Caminho no qual se suplica uma resposta, uma fé que se põe em ação. Integra o corpo para a devoção, conforme mostra Perez (2009, p. 9):

Falo em fazer corpo também porque uma procissão é um cortejo de corpos, marchando corpo a corpo. Corpos em desfile, constituindo um corpo processional. Um corpo constituído a partir de vários corpos, que se ligam por sentimentos. Um corpo emocional, comunidade emocional em termos weberianos. Uma corporação: corpo/coração em ação. Corpo-r-ação/Cor-p-ação.

Executar *Passos*, como em uma procissão, por exemplo, é fazer com que o corpo siga adiante. O corpo é o instrumento primordial para esta ação, requerendo-se dele uma participação efetiva.

Em *Passos*, do Grupo Obragem de Teatro e Cia, vê-se os artistas se colocando com um total investimento emocional, corporal e vocal, como em uma procissão, como em um trilhar de *Passos*. Buscam, contínua e incessantemente, estabelecer seu processo em um real daquilo que creem, por meio de um deslocamento de tempo-espço, por meio da reconfiguração de andamentos artísticos. Prática artística ao mesmo tempo que prática política. Quanto a isso, Olga fala:

Então, do mesmo jeito que a gente tava aquecendo o corpo, a gente já aquecia a voz junto. É, então, se a gente criar elasticidade corporal, a gente cria elasticidade vocal [...] Como isso, como essa vibração que começa pequenininha, quando você tampa o ouvido, e quando você fecha a boca, e começa assim, como ela vai ampliando, ampliando, ampliando... (Nenevê & Giacominni, 2013)

E acrescenta:

Temos nos dedicado a observar o nosso próprio processo de criação e a extrair dessa observação os meios de compreender como funcionamos. Queremos entender nossa experiência e, por isso, tentamos organizá-la. Ao pensarmos sobre a nossa produção artística nos posicionamos politicamente no mundo em que vivemos. Encontramos as razões para a criação das nossas peças na percepção que temos sobre as relações automatizadas no mundo e sobre as tensões do homem atual. As ficções que inventamos permitem a reflexão sobre realidades concretas. (Giacomini & Nenevê, 2008, p. 29).

Repetindo, repetindo e repetindo, várias vezes utilizando os mesmos *Passos*, sejam eles em andamentos mais lentos ou mais rápidos, menores ou maiores, os artistas movimentam-se pela fé de poder construir o seu próprio

processo, de centralizar sua prática artística no avesso da representação. Como no diálogo de *Matin* e *Ibem* no espetáculo:

Matin: Vamos Poucos *Passos* Poucos *Passos* e já estaremos lá

Ibem: Meu pé afunda nesse chão de areias movediças

Matin: Vamos Poucos *Passos* Poucos *Passos* e já estaremos lá
(Nenevê, 2008)

Ou ainda quando falam:

Olga – É uma caminhada. É uma caminhada muito lenta. E pra mim ela tem uma simbologia muito forte, que é quando você caminha realmente pra uma despedida. Quantos *Passos* você dá pra uma despedida.

Eduardo – Com que velocidade você caminha pra despedida.

Olga – ...Com que velocidade você caminha... Essa ideia física do caminhar, do peso [...]. A origem mesmo é dessa, dessa, dessa dificuldade de algumas vezes você caminhar. De você caminhar. E esse é o principal – pra mim, acho que pro Eduardo também. (Nenevê & Giacominni, 2013)

Muitas vezes, a voz no espetáculo é pronunciada repetidamente, marcada como em uma rotina de ações que se repetem apenas por si mesmo. Sem motivo aparente, sem resposta dada de antemão. Como uma esteira de uma fábrica, na qual o trabalhador repete a mesma ação. Repte o ato de apertar o parafuso. Várias vezes e da mesma maneira. Ação sem motivo dado para quem lhe executa, mas que carrega toda uma relação sociológica e histórica.

Outras vezes, assemelha-se a um mantra, uma oração, um transe. Sons, palavras, frases inteiras ritualizadas. Dessa vez, com um intuito. Uma súplica incessante, incansável, infindável. Orações pelas almas, pela cura da dor, pela cura da saudade, pelo encontro com o tempo que acalma. Súplica para que se tenha força, para que se evoque a justiça, quer seja ela divina ou humana, para que continue a vida, continuem-se os *Passos*. Os próprios artistas relatam:

Enquanto avançávamos no processo criativo, notícias sobre violências moveram em nós silêncios e estupefações. Com isso, o trabalho a cada dia se atualizava. E continua, hoje, se atualizando. Avançamos num território movediço, indomável. Acreditamos, Sim, no nosso processo de criação que nos impele ao mesmo tempo ao constante questionamento. Da mesma forma, olhamos a realidade e também questionamos o que vemos. (Giacomini & Nenevê, 2008, p. 92)

Separando, dividindo, rompendo o enunciado em várias partes, repetindo e ritualizando, os artistas fazem uso do corpo do som, de uma experiência com a constituição primordial da palavra ou da formação da oração.

Há, pois, um princípio ligado a encontrar modos de fazer baseados em mecanismos próprios da cena, em ações realizadas para além do cotidiano. A força

criativa da voz, em *Passos*, prioriza a sua própria existência enquanto realidade acústica, para que, a partir da sua existência material, evoque-se toda a potencialidade da vida e da alma. Princípio baseado na ação e reação, pelo qual, para cada ato físico, há sempre uma resposta imediata.

Retomam-se o que propõe Artaud (2006, p. 38):

Essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. Isso não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras.

E ainda,

[...] Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidade de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. Destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras. Rompe, enfim, a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares. (ARTAUD, 2006, p. 103).

Ao afastar a sujeição intelectual à linguagem, como propõe Artaud, os artistas não apresentam um sentido dado à sua obra, proporcionando a experiência que se fundamenta pela espera de que o espectador faça as devidas interlocuções com seu imaginário pessoal e com suas experiências de vida. Como em Artaud, o efeito da combinação de meios gerais de expressão utilizado em cena (a expressão da música, da dança, da iluminação, do cenário e de outros) implica em um desenvolvimento do aspecto intelectual que se faz por infinitos caminhos que estão baseados fundamentalmente na satisfação dos sentidos do espectador em todas as suas possibilidades e potencialidades.

4.2 UM RÉQUIEM CÊNICO

O espetáculo *Passos*, em termo de argumentos, aborda um cortejo fúnebre de dois personagens que (re)vivem um acontecimento trágico. Constrói-se intencionalmente por discussões ao redor do luto e da morte humana, que se projeta

no tempo e no espaço, sem o recurso de uma linearidade dramatúrgica espaço-temporal, constituindo a voz de uma arte que sobrepõe presente e passado.

Assim como a *Procissão dos Passos*, realizada em Portugal, que revive, em termos litúrgicos, a Paixão de Cristo, do seu calvário rumo à crucificação, o que está em foco no espetáculo *Passos* é a atualização do *mistério* da vida, que nesse caso, é projetada por meio de uma atualização do trágico⁹. Olga relata a influência de elementos *funestos*¹⁰, nas criações do Obragem:

A morte de uma pessoa, ou as chacinas diárias, pode nos revelar diferentes mapas emocionais, visões sobre nossos dias tristes. A morte e a violência são idéias que roubam nossa lucidez. A realidade também parece estar roubando um pouco de cada um de nós. E o teatro pode nos lembrar das nossas qualidades essencialmente humanas. O teatro é capaz. SIM ! , de despertar e agitar até mesmo, os corpos mortos que vemos caminhar pelas ruas. *Passos* é uma peça de teatro sobre o luto. É um réquiem-cênico, um lamento pelo estado das coisas, pela miséria humana; uma tristeza quieta pelo que não podemos compreender. *Passos* possui uma lógica poética. A sua escrita se faz por meio de metáforas e imagens eróticas. É pelo corpo que reivindicamos a comunicação. É pelo corpo que reivindicamos o NÃO enrijecimento do homem e das idéias. (Giacomini & Nenevê, 2008, p. 93).

Um lamento pelos estados das coisas, um reviver da miséria humana, uma súplica por respostas do incompreensível. Ao assistir ao espetáculo, ou mesmo, como é o caso dessa dissertação, ao analisá-lo, experimenta-se tristeza, angústia e dor, cosofrendo com o luto e a perda, condizendo com a evocação do sentido trágico. Nesse sentido, uma espectadora relata:

Sabemos que nem toda arte, nem toda educação, nem toda relação foi feita ou consegue produzir experiências assim, intensas e modificadoras dos sentidos de quem assiste. Alteração que se produz, com dúvida, inversão de sentidos, contusão de sensações. Depois de assistir *Passos*, pensei em ir embora, mas não consegui, tive que expor meu turbilhão, expor essa sensação de loucura – entrar no camarim rindo de nervoso e chorando de alegria simultaneamente, falando besteiras, não conseguindo verbalizar, sistematizar o que eu sentia, porque a sensação quem sabe naquele momento não consegue se traduzir em outra linguagem a não ser a da

⁹ Sobre o trágico, Neves (2006, p. 18) fala: “muito se tem escrito sobre a caracterização da essência do trágico, mas fica sempre a sensação de que essa essência não pode ser reduzida a simples formulações. Como tem sido definido, afinal, o indefinível trágico? Aquilo que nunca deveria acontecer, mas continuamente ameaça; aquele poder e ventura que, enquanto eleva, expõe ao perigo; a queda que vem do próprio esforço que ele faz para evitá-la; a indistinção entre deus e demônio, entre perda e salvação, entre prêmio e castigo; o mal sem razão, a desgraça sem lógica, a culpa sem crime; as causalidades absurdas, as verdades não explicadas, a carência de certeza. Domínio do ambíguo, do indefinido, do contraditório, universo do engano – por sua própria essência, pois, indefinível –, eis o trágico”.

¹⁰ No sentido de desastroso, desgraçado, ruinoso, sinistro.

própria carne que reverbera e como diz Marta Soares “vibra”. (Giacomini & Nenevê, 2008, p. 103)¹¹.

Como pode ser observado, faz-se presente no espetáculo, constantemente, a sensação da dor, especialmente a sensação produzida pela imagem de uma mãe e de um pai que perderam um filho. Contudo, este que está morto é apresentado de maneira muda, por não se fazer materializado fisicamente no espetáculo, nem ao menos em termos descritivo de suas características humanas. Ele é construído apenas no imaginário de quem assiste à peça, assim como os personagens Ibem e Martin, que são criados apenas imagetivamente pelos artistas como a figura paterna e materna. Eles não possuem uma existência concreta, como um pai e uma mãe integral, verossímil aos olhos da razão. Sua presença é feita por cortes e edições, por energias que não chegam a tomar uma forma humana determinada, um ser-homem-mulher que se faça em totalidade. Sobre esse fenômeno, os artistas relataram:

PASSOS apresenta Ibem e Martin, um homem e uma mulher, sem localização de tempo ou lugar, que não conseguem se separar do filho morto e buscam entender a impermanência e a vacuidade da condição humana. A situação extrema, vivida pelos personagens, revela aspectos sobre a natureza humana como a transitoriedade, a impermanência e a dificuldade de aceitar a própria condição. A peça apresenta uma atmosfera cinematográfica, na qual é possível perceber uma estrutura baseada em cortes e edições com o intuito de discutir o tempo. A presença e os estados corpóreos. (Giacomini & Nenevê, 2008, p. 91)

Pai, mãe e filho. Quem aprecia o espetáculo se afeta rapidamente por essas três imagens, de maneira absolutamente real. Contudo, ao analisar o espetáculo e suas falas, percebe-se que esses “indivíduos” não estão presentes em uma construção lógico-racional. Não existe um padrão geral que identifique ou qualifique esses personagens ou suas histórias de vida. Existe, no entanto, uma energia que retoma continuamente uma imagem de uma mãe, de um pai e de um filho. Como então essas figuras/personagens/imagens podem ser tão evidentes ao espectador?

Tentando entender o paradoxo existente entre presença e ausência na construção de personagens do espetáculo *Passos*, buscou-se a ocorrência das palavras <mãe>, <pai>, <filho> e <família> no texto. Esse exercício visou compreender se tal paradoxo era causado pela repetição dessas expressões no

¹¹ Este relato foi realizado por Gladis Tridapalli, artista e pesquisadora da dança, bem como professora da Faculdade de Artes do Paraná, sendo parte integrante do livro do Obragem (Giacomini & Nenevê, 2008).

espetáculo, em confronto com uma ausência de padrões vocais e corporais dos atores, como já assinalado no capítulo anterior, que caracterizasse esses personagens por meio da interpretação teatral.

O texto que embasa a dramaturgia possui 3.388 palavras, incluindo as rubricas. Dessas falas foram encontradas três recorrências da palavra <mãe>, quatro aparições do termo <pai>, seis ocorrências da palavra <filho> e nenhuma vez a palavra <família>.

Aparece três vezes a palavra <mãe>, da seguinte forma:

[Cena – Velha] **Ibem:** Estou morta Velha sou uma mãE morta Saia;
[Cena – MMM] **Matin:** meu pai que Deus tem e a minha mãe que Deus tem eles;
[Cena – Menino] **Menino:** A minha mãe se chama Miranda. (Nenevê, 2008)

Duas de suas aparições fazem parte de falas ditas pelo ator em momentos distintos, integrando um texto que lembra o pai e a mãe da personagem Matin, já falecidos, e outro no qual diz que sua mãe se chamava Miranda. O terceiro momento em que é pronunciada a palavra compõe uma fala muito rápida de Olga, que diz rapidamente <sou uma mãe morta>. Por isso, a palavra <mãe> aparece apenas três vezes durante todo o espetáculo, sendo que, apenas em uma única vez, a personagem vincula-se verbalmente à expressão.

A palavra <pai> foi pronunciada quatro vezes, aparecendo nos seguintes contextos:

[Cena – Reza] **Matin:** [...] Eu crEIO-em-Deus-pai-todo-poderoso;
[Cena – Menina 1] **Menina:** Eu sou assim meu pai era assim meu avô era assim eu sou assim [...];
[Cena – MMM] **Matin:** O meu pai que Deus tem e a minha mãe que Deus tem eles;
[Cena – 7] **Matin:** [...] continuamos como meu pai que nunca acreditou que o homem chegou à lua [...]. (Nenevê, 2008)

Em uma das vezes a palavra <pai> aparece em uma prece religiosa como um adjetivo de Deus. Nas outras três vezes, a palavra aparece nos textos de diferentes personagens ao falarem de seus pais. Em nenhum momento do texto é possível encontrar algum personagem que se intitule como pai ou que seja mencionada como tal.

A palavra <filho> aparece seis vezes, sendo pronunciada nas seguintes frases:

[Cena – 7] **Matin:** [...] Olho as ruas e as mulheres caminham carregando seus filhos [...];

[Cena – Lágrimas] **Ibem:** Minhas lágrimas lágrimas são dignas Choro o meu filho Morto Um ator No teatro para expressar A Dor não pode abandonar a natureza humana a natureza humana Minha presença aqui está presente estou presente Minhas lágrimas lágrimas são dignas Choro o meu filho Morto Desempenho aqui meu papel Choro o meu filho Morto Ainda ainda posso chorar Não Sou estóica Ainda posso chorar Medo Me dói a idéia A história Sofro uma emoção polí-tica sofro a tirania Eles atiraram no meu filho Eles machucaram o rosto dele arrancaram os pêlos dele envenenaram sorando Pararam os pulmões DELE o coração PA-RA-RAM o coração Degradaram Mataram o meu filho Essa tumba não se fecha essa tum-ba não se fecha. (Nenevê, 2008)

A primeira ocorrência da palavra <filho> está em uma fala de Eduardo que se refere, de maneira genérica, a filhos de mulheres que caminham pelas ruas. As outras cinco ocorrências são ditas por Olga em uma fala significativa, compondo uma única cena, na qual a palavra <filho> é antecedida sempre pelo pronome possessivo <meu>. Durante este texto, ao falar desse filho, a atriz retoma três vezes a mesma declaração <Choro o meu filho Morto> e, ao longo da cena, diz <Eles atiraram no meu filho> e <Degradaram Mataram o meu filho>. Tais aparições do termo <filho> são, pois, as que mais permitem uma aproximação com a caracterização de uma mãe que fala sobre seu filho morto. Contudo, em nenhum momento anterior ou posterior à pronúncia desse texto, a personagem esclarece ou explica quem é o filho ou quem realizou essas ações contra ele, o que torna praticamente impossível determinar essas figuras ou caracterizar suas histórias por meio da construção verbal.

Como se pode ver, a recorrência dos termos não influencia diretamente na caracterização dramática de personagens <pai>, <mãe> e <filho>, quer seja pelo seu pouco uso ou mesmo pela sua estrutura que não determina, racional e linearmente, uma narrativa lógico-racional.

O que está em proposição, pois, é a construção de personagens, que se faz apenas pela evocação dessas figuras na memória do público, uma atualização da tragédia que se executa única e exclusivamente por meio de energias não figuradas. Isso significa que os personagens de *Passos* são criados pela convergência de impulsos humanos presentes no inconsciente de cada pessoa. Como fala Candeias (2012, p. 14) a respeito do sentido de arquétipo em Jung:

Para Jung, o homem é movido pelas forças inconscientes de um modo mais radical: essas forças dominam e se manifestam o tempo todo, somos pura energia e só conhecemos racionalmente o que elas permitem. Toda

atividade humana é simbólica. Estudando os mitos e demais criações é possível ter acesso ao inconsciente coletivo que é a-histórico e apresenta diferenças culturais apenas na forma como se manifesta, porque a estrutura, o sentido oculto, é a mesma. Através do estudo dos sonhos e dos símbolos é possível atingir uma compreensão desses processos e sentir maior integração interna e com o cosmos.

Dessa forma, por meio da construção arquetípica de personagens trágicos, os artistas invocam a lembrança de figuras humanas em sentidos que extrapolam a necessidade de representação ou imitação. Estimulam o acesso à pura energia que move inconscientemente o homem, executando a construção de personagem pelo uso das forças que dominam e se manifestam o tempo todo, mesmo sem o seu conhecimento racional.

Dessa maneira, quem aprecia o espetáculo encontra e constrói as figuras <pai>, <mãe> e <filho> em um sentido plenamente real, mesmo sem tê-las por uma construção representativa que lhe coloque personagens como figuras humanas plenamente reconhecíveis por meio de suas histórias e contextos, constituindo-se somente por meio de invocações de imagens que fazem parte de um processo integral de relação com os elementos internos humanos, bem como com o cosmo universal.

Em outros termos, conforme Barba (1994), ao falar do extracotidiano: “as técnicas extracotidianas dilatam, põem-em-visão para o espectador e tornam, portanto significativo um aspecto que no agir cotidiano está submerso: fazer ver já é fazer interpretar” (Barba, *A canoa de papel*, 1994, p. 44). Como nesse princípio técnico, a construção dos personagens no espetáculo *Passos* invoca o sentido oculto dessas figuras humanas criadas pelos artistas, de maneira a acessá-las apenas por intenções imagéticas, procurando um rompimento com as diferenças culturais com as quais se manifesta.

Trata-se do princípio, também, mencionado por Artaud (2006, p. 46-47) ao falar do Teatro de Bali, na Índia, e sua experiência mítica:

Tudo neste modo poético e ativo de considerar a expressão em cena nos leva anos afastarmos da acepção humana, atual e psicológica do teatro para reencontrar sua acepção religioso e mística, cujo sentido nosso teatro perdeu completamente.

E também:

De fato, o que há de mais impressionante nesse espetáculo – que desnor-teia nossas concepções ocidentais do teatro a ponto de muitos lhe

negaram qualquer qualidade teatral, quando se trata na verdade da mais bela manifestação de teatro que nos é dado ver aqui –, o que há de impressionante e de desconcertante, para nós, europeus, é a intelectualidade admirável que se sente crepitar em toda a trama cerrada e sutil dos gestos, nas modulações infinitamente variadas da voz, nessa chuva sonora, como uma imensa floresta que transpira e resfolega, e no entrelaçamento também sonoro dos movimentos. De um gesto a um grito ou a um som não há passagem: tudo acontece como que através de estranhos cavados no próprio espírito! (ARTAUD, 2006, p. 60)

Dessa forma, o acesso a personagens e ao elemento trágico é realizado por meio de energias, forças e imagens, de maneira a romper com a ideia do teatro ocidental, ou da comunicação formal, que estabelece como pressuposto para a enunciação do ator ou do interlocutor a necessidade de uma articulação vocal verossímil ou uma pronúncia meticulosa com a finalidade de garantir o sentido das palavras.

O réquiem de *Passos* realiza-se como em um rito, no qual se procura um encontro com o devir, um encontro entre passado e futuro, que reenvia a imaginação à fantasia e à invenção.

4.3 A HIPÉRBOLE COMO IMPULSORA DE TEATRALIDADES VOCAIS

Ampliar, expandir, prolongar, dilatar, tornar pando, exagerar. Prolongar no tempo e no espaço. O que implica, predominantemente, em deformar, estranhar, tornar grotesco. Permitir e não mais limitar o som. Deixar o som ir além do seu estado natural, esperado. Conduzir o som a caminhos novos, estranhos à sua natureza habitual. Proporcionar, mediante a ampliação da própria melodia da palavra, um novo encontro. Um encontro puramente artístico – sonoro e musical – no qual o artista brinca com a possibilidade melódica da pronúncia da palavra, joga com o ouvido do espectador e com as trocas possíveis de serem realizadas no encontro entre arte e vida. Joga com o encontro do aqui e agora e de seus passados mais arcaicos. Impede a redução sonora da palavra ao significado, de maneira a ampliá-la, expandi-la, criando novas combinações, novas sonoridades: estranhas, grotescas, deformadas, musicadas, poéticas, artísticas.

Eduardo e Olga falam:

Já na peça *PASSOS*, de 2008, os microfones, também utilizados no chão do cenário, como na peça *ENTRE*, captavam o som das seqüências corporais e batidas dos pés dos atores. Os microfones ficavam localizados em lugares precisos do cenário e eram ligados em momentos marcados da peça. Também foram incorporadas vozes gravadas dos atores à sonoplastia. A idéia de design sonoro do músico Vadeco contribuiu para a elaboração de um foco de pesquisa sonora em que a fala, a música e o som atuavam como uma espécie de escrita. Desse estudo, percebemos que a combinação do silêncio com as vozes ou com a música poderia melhor “iluminar” determinadas cenas. Da mesma forma, a deformação de algumas falas poderia ser um recurso de isolar um ponto de tensão da cena. (Giacomini & Nenevê, 2008, p. 29).

Assim, ao criar o espetáculo *Passos*, o Obragem utiliza exageradamente todos os recursos possíveis, sejam mecânicos ou biológicos, evocando uma “consciência teatral extrema”, de maneira a (re)viver a arte e (re)atualizar a vida. A voz no espetáculo se mistura incessantemente com outros recursos artísticos, visando ampliá-la, visando fragmentá-la, visando indefini-la, visando mecanizá-la. As vozes são faladas, combinadas, editadas e manipuladas conforme os anseios de seus criadores. Em um momento, assemelham-se a sons musicais e, em outros, são gravadas e distorcidas em programas de edição do som.

Atua conforme propõe Barba e Savarese (1995, p. 55):

Estas três linhas de ação sugerem trabalho contínuo na redução ou ampliação das ações típicas do comportamento cotidiano. Enquanto o comportamento cotidiano é baseado em funcionalidade, em economia de forças, na relação entre a energia usada e o resultado obtido, no comportamento extracotidiano do ator cada ação, não importa quão pequena, é baseada no desperdício, no excesso.

Com base no desperdício e no excesso, no exagero da utilização de mecanismos sonoros, visando reprogramar a fala para além do seu hábito cotidiano, tem-se a eminência no teatro de uma voz sem característica estritamente sublime, sem sentimentos pré-montados, sem sensibilidade baseada no comportamento do esperado. A voz é gravada e reproduzida quando necessária. Pode-se ouvi-la, pode-se até trocar diálogos com ela, sem, contudo, que ela seja meramente um reflexo de trocas baseadas na comunicação, de diálogos em que um transmissor fala para o receptor uma mensagem dada, absoluta, completa.

Esse procedimento faz emanar uma convergência do *artifício* em relação ao *natural*. Conforme nos coloca Lemos (2002, p. 164), atualmente, “a cultura e a natureza só podem ser compreendidas em relação. Elas não existem como entidades puras”. Isso porque a sociedade atual fez emergir a circunscrição da

relação do social com o natural por meio de um processo de artificialização de ambas. Nesse sentido, as experiências sonoras postas em *Passos* possuem uma proximidade com a existência atual, fixada pela relação cotidiana entre o homem e sua máquina. Reflete o homem do século XXI e os modos sociais de se relacionar na sociedade pós-moderna. Conforme mostra Candeias (2012, p. 42) ao falar da fragmentação do personagem em textos teatrais, isso ocorre pelo reflexo de um homem em estado delirante:

Se o encararmos com os olhos de nosso século, veremos um retrato extremamente preciso de um homem acometido por um delírio psicótico, seguido de uma crise depressiva. Não importa se o problema psíquico tem explicações de ordem divina, mágica (a espada do inimigo) ou científica. Ele é fragmentado por estar sofrendo um processo de alienação psicológica.

O “homem do nosso século”, conforme Candeias, está acometido pelo delírio de acabar com as patologias, garantir a limpeza, de maneira a continuamente diagnosticar, entender e eliminar o que é diferente. O estranho e incompreensível são banidos, antes mesmo de vir a ser. Quando não é possível prevenir, corre-se o risco de ser pego de surpresa; como um médico que é morto por sua própria doença pela falta de intuição daquilo que tanto estudo, surpreendido pelo acaso.

Sobre a constituição e anulação dos estranhos no estado moderno, Baumann (1998, pp. 29-30) fala:

Na sociedade moderna, e sob a égide do estado moderno, a aniquilação cultural e física dos estranhos e do diferente foi uma *destruição criativa*, demolindo, mas construindo ao mesmo tempo; mutilando, mas corrigindo... foi parte e parcela da constituição da ordem em curso, da constituição da nação, do esforço de constituição do estado, sua condição e acompanhamento necessários. E, inversamente, onde quer que a planejada ordem de constituição esteja em andamento, certos habitantes do território a ser ordeiramente feito de maneira nova convertem-se em estranhos que precisam ser eliminados.

Seres mecânicos, sem alma, meros reprodutores de ações eletronicamente gravadas, seres fixados pelo imunodiagnóstico, pelo momento dos corpos dopados por antígenos, anticorpos e que se processam a partir da interação entre antígeno-anticorpo. A tendência eminente é o constante fluxo de criação e anulação do estranho, em processos contínuos e criativos de fixação e determinação das coisas.

Diferente dessa realidade, os artistas de *Passos* estimulam o público a comparecer, solicitando uma inteira devoção, uma entrega constante, mesmo sem

uma resposta dada de antemão, exigindo que o público se coloque como “sujeito da experiência” que se presta a uma passividade intencional, como propõe Bondiá (2002, p. 25):

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial.

Sem conseguir compreender por não ter premeditado, mas estando imerso na experiência, entra-se em uma zona de grande desconforto. Não se consegue raciocinar, porque a lógica da razão das coisas não compreende o acontecido. Na falta da compreensão, passa-se a utilizar de outros mecanismos. A sensação passa a ser mais forte que o raciocínio lógico. Deixa-se ser conduzido pela ação, como um ser incapaz da razão – dopado, servil. Impele-se simplesmente a reações imediatas: medo, angústia, tristeza, fome, raiva, dor, entre outros. Sensações puramente instintivas e que conduzem a ações fugazes. Grita-se, chora-se, ri-se, acua-se, paralisa-se.

Atua sobre o público a partir da “experiência de uma experiência”, da qual nos falam Barba e Savarese (1995, p. 55):

Em muitos casos, *isso* significa que, quanto mais difícil se torna, para um espectador, interpretar ou julgar imediatamente o significado do que está acontecendo diante de seus olhos, em sua cabeça, mais forte é a sensação de viver através de uma experiência. Ou, dito de maneira mais obscura, mas talvez mais perto da realidade: mais forte é a experiência de uma experiência.

Dessa forma, na construção de uma matriz vocal que se baseia na hipérbole como elemento propulsor, no exagero e no excesso como princípios fundantes, o Obragem faz emergir uma exuberante mistura de elementos e procedimentos retirados de diferentes referências, esperando uma reação do público, colocando-o em uma zona de experiência. Tenciona-os em diferentes esferas, visando provocar um confronto e uma reconfiguração dos sistemas, realizados em determinados momentos pela aceitação desses sistemas e em outros por sua negação.

Os artistas colocam em embate forças que se chocam de maneira a projetar um devir artístico e social resultado de embates de diversos mecanismos. Entendem que não existe uma arte ou sociedade feita de antemão, mas sim composições móveis que se constituem de diferentes maneiras no momento presente. Processo permanente que ignora a máxima de um antecessor que seja determinante, fazendo emergir um vir-á-ser artístico e social que se realiza no exato momento em que acontece, combinando elementos que se projetam para um futuro incerto e composto por pessoas, eminentemente, do povir.

Na hipérbole, transparece um mecanismo propulsor, estimulador, ampliador. Caminha na direção contrária à noção apolínea da cena, estabelecida em algumas circunstâncias de criação artística, que evoca o belo como “boa forma”, que pressupõe a prudência, contenção e equilíbrio como uma estratégia para criação em arte. O exagero, nesse caso, aparece como a desmedida do padrão sonoro normal da voz, apresentando-se como uma forma trasbordamento de potencialidades. Oposto à falta, o exagero na utilização de recursos vocais faz transparecer uma vontade angustiante de transpor para a cena toda a vida possível em ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Matin: Uma coisa começa quando acaba e acaba quando começa Estamos no entre-começo vermelho vermelho (Nenevê, 2008)

Este trabalho analisou a criação vocal no espetáculo *Passos*, de maneira a visualizar sua relação com a noção de teatralidade. As escolhas realizadas, os teóricos colocados em diálogo, as interpretações e as análises procuraram definir e estabelecer tal cruzamento. Buscou-se, contudo, não fundamentar o processo de análise e interpretação em conceitos dados *a priori*, eximindo-se de enquadrar a pesquisa em noções predeterminadas sobre o teatro e permitindo que as perspectivas teóricas proviessem das relações identificadas no próprio espetáculo. Afinal, conforme apontado por Candeias,

A arte contemporânea, com sua miscigenação de formas e linguagens, gera as mais variadas manifestações artísticas e, conseqüentemente, diversos questionamentos de conceitos e premissas que, em outros tempos, poderiam parecer verdades indubitáveis. Ainda assim, a própria necessidade de compreensão das artes como parte do conhecimento humano ou manifestação de um fenômeno gera a busca por aspectos que, inerentes às linguagens, as caracterizem (Candeias, 2012, p. XVI).

Dessa forma, as particularidades encontradas no trabalho vocal do espetáculo *Passos* se apresentaram como reflexo da ampliação de possibilidades artísticas, contrapondo-se a definições tradicionalmente atribuídas às artes dramáticas. A voz no espetáculo materializou-se de formas e por meio de mecanismos muito peculiares. Tais criações mostraram-se fundamentadas em perspectivas que fogem a regras padronizadas do teatro, gerando, muitas vezes, questionamentos dos padrões preestabelecidos na convenção teatral.

Levando em conta as especificidades desenvolvidas pelo espetáculo, o trabalho atentou também para não estabelecer, de forma tão fechada, as definições e conceitos aplicados à matriz vocal na obra, muito embora tencionasse continuamente para a necessidade de compreender os aspectos que a caracterizam. Por isso, ao desenvolver a pesquisa, intentou-se realizar uma análise que se apresentasse igualmente aberta, de maneira a se realizar pelo uso contínuo de metáforas e interpretações, igualmente, poéticas.

Embora a presente dissertação não tenha focado no trabalho do grupo Obragem como um todo, ou na relação direta de grupos de teatro no Brasil, intentou estabelecer por meio de um estudo particular os registros da criação vocal no teatro brasileiro contemporâneo, de maneira a dar visibilidade à criação de artistas locais. Dessa maneira, espera-se que essa pesquisa seja propulsora de novas produções artísticas a serem desenvolvidas no cenário teatral brasileiro da atualidade, bem como, que possa influenciar demais pesquisas na cidade de Curitiba e do Brasil que se atenham a espetáculos contemporâneos e ao trabalho de grupos.

Para realizar a pesquisa com um espetáculo de natureza tão singular, como o espetáculo *Passos*, visto que não integra padrões teatrais ou linguísticos predeterminados de antemão, fez-se necessário adaptar e sistematizar uma proposta metodológica específica, estabelecer categorias e terminologias próprias, que muitas vezes foram emprestadas de outras áreas e de outros referenciais.

Ciente de suas limitações e de seu caráter explanatório, essa pesquisa se mostra completa em sua plena incompletude. É o resultado de um processo de transformação em que a análise e o pesquisador se modificaram mutuamente, no qual escolhas foram realizadas pela demanda e pela impossibilidade de uma totalidade absoluta.

Chegado o momento de finalizar as questões centrais postas nesse percurso de experiências, carregado de coerências e incoerências, embebecido pela experiência com um objeto artístico totalmente aberto a possibilidades de leituras, uma série de novos pontos se revelam, os lapsos e as lacunas emanam, fazendo surgir a necessidade de outras e novas investigações que se façam pelo aprofundamento das estratégias adotadas para análise do espetáculo escolhida por essa dissertação ou mesmo pela análise de outros suportes da criação teatral contemporânea no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBA, E. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas: Hucitec/UNICAMP, 1991.
- BARBA, E. **A canoa de papel**. Campinas: HUCITEC/UNICAMP, 1994.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucetec/Campinas, 1995.
- BAUMANN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BENJAMIN, W.. **Obras Escolhidas II: Rua de Mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987b.
- BONDIÃ, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, p. 20-29, 2002.
- BORNHEIM, G. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRITO, R. Análise matricial: uma metodologia para investigação processos criativos em artes cênicas. In: GUINSBURG, J. **Diálogos sobre teatro**. 2ª. ed. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 277-286.
- CANDEIAS, M. L. **A fragmentação da personagem**: no texto teatral. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CARREIRA, A. Teatro de grupo: a busca de identidades. **Subtexto: revista de teatro do galpão**, Belo Horizonte, Dezembro 2008. 11-20.
- DAL BELLO, C.; ROCHA, D. C. A projeção do sujeito como objeto de desejo e de consumo nas redes sociais digitais. **II Seminário Internacional de Pesquisa: CONSUMO: Afetividades e Vínculos - A cidade, o lugar, o produto**, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Formes généalogiques**: L’empreinte comme matrice. La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- ELIADE, M. **Tratado de história das religiões**. Lisboa: Cosmos, 1977.
- GAYOTTO, L. H. **Voz**: partitura da ação. 2ª. ed. São Paulo: Plexus Editora, 2002.
- GIACOMINI, E. **As tramoias de José na cidade labiríntica**. Curitiba: Grupo Obragem de Teatro e Cia., 2012.

- GIACOMINI, E.; NENEVÊ, O. **As imagens a cena teatral e as transformações do real**: processo criativo do grupo Obragem Teatro e Cia. Curitiba: Obragem Teatro e Cia., 2008.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. D. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- ICLE, G. **O ator como xamã**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Perrópolis: Vozes, 2000.
- LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- LEMONS, A. **Cibercultura**: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- MARTINS, J.; BICUDO, M. A. V. **A pesquisa qualitativa em psicologia**: fundamentos e recursos básicos. São Paulo: Moraes/EDUC, 1989.
- MASTER, S. **Análise acústica e perceptivo-auditiva da voz de atores e não atores masculinos: long term average spectrum e o "formante do ator"**. UNIFESP/EPM. São Paulo, p. 140. 2005.
- MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda., 2012.
- NENEVÊ, O. **Passos - Um réquiem cênico**. Grupo Obragem & Cia. Curitiba. 2008. Texto dramático do espetáculo não publicado, cedido para Helder Carlos de Miranda em 2012.
- NENEVÊ, O.; GIACOMINI, E. **Entrevista com o grupo Obragem**. Curitiba. 2013. Entrevista realizada no dia 23 de novembro de 2013, concedida a Helder de Miranda.
- NEVES, M. H. D. M. O teatro grego: a tragédia. In: MORETTO, F.; BARBOSA, S. (.). **Aspectos do teatro ocidental**. São Paulo: UNESP, 2006.
- OLIVEIRA, B. F. V. D. et al. Análise de parâmetros perceptivo-auditivos e acústicos. **Rev Soc Bras Fonoaudiol**, v. 14, p. 323-31, 2009.
- ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- OVÍDIO, P. **As Metamorfoses**. São Paulo: Mandras Editora, 2003.
- PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, P. **A análise do espetáculo**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREZ, L. F. **Passos de uma pesquisa nos Passos das procissões lisboetas**. Instituto Universitário de Lisboa. LISBOA. 2010.

ROUBINE, J.-J. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROUBINE, J.-J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RYNGAERT, J.-P. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHAFFER, R. M. **Ouvido Pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

SILVA, A. L. D. **Tecnoutopias: as imbricações homem / máquina na cibercultura**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Estadual Paulista, 2013.

SOARES, M. I. G. **A matriz: de Feuille de Vigne a Sem Título, Sobre Tela**. Universidade de Lisboa. Lisboa, p. 81. 2011.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 2006.

ANEXOS

1. Texto dramático do espetáculo *Passos*
2. Transcrição da entrevista
3. Análise descritiva do todo
4. Áudio dos recortes