

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES

ÉRICO NASCIMENTO DA CRUZ

**REVELAÇÕES DA PERFORMANCE DA VOCALIDADE:
a potência dos treinamentos integrados nos processos atorais**

São Paulo

2021

ÉRICO NASCIMENTO DA CRUZ

**REVELAÇÕES DA PERFORMANCE DA VOCALIDADE:
a potência dos treinamentos integrados nos processos atorais**

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

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientação: Profa. Dra. Wânia Mara Agostini Storolli.

São Paulo

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

C957r	<p>Cruz, Érico Nascimento da, 1983- Revelações da performance da vocalidade : a potência dos treinamentos integrados nos processos atoriais / Érico Nascimento da Cruz. - São Paulo, 2021. 79 f.</p> <p>Orientadora: Prof.^a Dra. Wânia Mara Agostini Storolli Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Voz - Educação - Exercícios. 2. Vocalização. 3. Representação teatral. 4. Performance (Arte). I. Storolli, Wânia Mara Agostini. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD 792.028</p>
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

ÉRICO NASCIMENTO DA CRUZ

**REVELAÇÕES DA PERFORMANCE DA VOCALIDADE:
a potência dos treinamentos integrados nos processos atorais**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes.
Área de Concentração: Artes Cênicas
Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Aprovado em 15/09/2021.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Wânia Mara Agostini Storolli
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Fábio Cardozo de Mello Cintra
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Simone Santos Sousa
Universidade Federal do Ceará

São Paulo

2021

*À minha mãe, minha primeira e eterna cantora e
contadora de histórias.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, em especial à minha mãe, pelo apoio, suporte e encorajamento em todos os momentos, sem o qual este trabalho não seria possível.

À minha orientadora, profa. Dra. Wânia Storolli, pela confiança, generosidade, paciência e sensibilidade na condução dessa jornada. Por seu incentivo a ir sempre mais longe, para além da superficialidade dos assuntos tratados.

Ao grupo de pesquisas Vozes Performáticas, pelas contribuições e estímulos.

À Gabriela, Fred, Laura, Simone, Maria Helena.

À Gisele, Malú, Mirian, Luciana, Paola, Lisiane, Juliana e Beatriz pelas conversas atentas, pelo carinho e amizade, por compartilhar momentos importantes.

Ao Luciano, por sua generosidade, serenidade e inspiração no compartilhamento de suas pesquisas.

À Márcia, pela participação na etapa prática do trabalho, pela leitura cuidadosa e afetuosa do texto, pelos apontamentos que somaram à minha escrita.

Aos meus alunos, por me propiciarem outros olhares sobre a prática.

Aos meus amigos de outras paragens, mas que também contribuíram para que este trabalho se realizasse; em especial Cláudia, Thaís, Paulo, Débora e Marley.

Aos monges dos templos zen-budistas *Taikozan Tenzuizenji* e *Busshinji*, em especial à monja Coen, por sua inspiração e condução a uma compreensão mais profunda da vida/arte. Por sua voz e palavras que tocam o meu coração.

Aos mestres das artes/vida que estiveram comigo em presença física ou por meio de seus textos e pesquisas, formando quem sou hoje e como percebo a realidade.

“Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos, temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada.”

Eduardo Galeano

RESUMO

A presente pesquisa tem como tema as ações da voz no teatro, mais especificamente aquelas em que a voz é performada de maneira íntegra, viva - aqui chamadas *performances da vocalidade* - observando o que pode ser revelado a partir da voz e sobre a própria voz quando esta é posta em ação no espaço/tempo do trabalho do ator ou da atriz. Desse modo, o problema discutido é exatamente como acessar a essa voz, com vistas a investigar sua natureza e apontar possíveis caminhos. Para tanto, o trabalho se orienta por uma perspectiva de treinamentos que enxergam o corpo e a voz de maneira integrada, aos quais chamamos *treinamentos integrados*. O estudo passa pelas transformações ocorridas nos treinamentos atorais no século XX, guiando-se por um percurso histórico que aponta nessa direção, trazendo como referências os teatrólogos Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, assim como artistas da *performance art* e outras linguagens híbridas. O trabalho tem como centro de investigação a vocalidade, segundo o conceito de Paul Zumthor e Adriana Cavarero. A voz é compreendida como ponto de convergência e espaço de trânsito dos elementos a serem trabalhados pelo atuante. Trata-se de um projeto teórico-prático, desenvolvido através de uma pesquisa bibliográfica e da pesquisa-ação, de modo que houve um planejamento e aplicação de práticas relativas ao fazer atoral, com a formação de um grupo para esta finalidade, bem como uma avaliação dessa atividade. As contribuições da pesquisa ocorrem na própria investigação da natureza da voz, elucidando-a como um espaço de trânsito a elementos importantes colocados em jogo pelo atuante e que muitas vezes são negligenciados; no delineamento de um paradigma teórico objetivo para refletir sobre as ações da voz; e numa definição dos *treinamentos integrados*, em seus objetivos e princípios; além disso, ao apontar possibilidades práticas para a construção de uma maior liberdade criativa e novos caminhos de investigação no trabalho do atuante.

Palavras-chave: Vocalidade. Voz. Práticas atorais. Teatro. Performance.

ABSTRACT

This research is about the actions of the voice in theater, more specifically those in which the voice is performed in an integral, alive way - here called *vocality performances* - observing what can be revealed from the voice and about the voice itself in action at the space/time of the actor's or actress' work. The problem in discussion is exactly how to access this voice, in view of investigating his nature and pointing out possible paths. Therefore, the work is guided by a training perspective who sees the body and voice in an integrated way, which we call *integrated training*. The study goes through the transformations that occurred in the acting training in the 20th century, guided by a historical path that points in this direction, bringing as references the playwrights Antonin Artaud and Jerzy Grotowski, among performance art artists and other hybrid languages. The center of the research is vocality, according to the concept of Paul Zumthor and Adriana Cavarero. The voice is understood as a point of convergence and transit space for the elements to be worked by the actor. This is a theoretical-practical project, developed through bibliographic research and research-action, so there was a planning and application of practices related to acting, with the formation of a group for this purpose, as well as an evaluation of this activity. The research contributions occur in the investigation of the nature of the voice itself, elucidating it as a transit space for important elements brought at stake by the actor and which are often neglected; in the design of an objective theoretical support to reflect on voice actions; and a definition of integrated training, in its objectives and principles; in addition, by pointing out practical possibilities for the construction of greater creative freedom and new ways of investigation in the actors work.

Keywords: Vocality. Voice. Actoral practices. Theater. Performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. PERFORMANCE DA VOCALIDADE.....	17
1.1. VOZ: CORPO E SUBSTÂNCIA	17
1.2. VOCALIDADE	25
1.3. PERCURSOS DA VOZ EM AÇÃO	32
1.3.1. Parâmetros em expansão	33
1.3.2. Performance como paradigma teórico.....	46
1.4. POR UMA AÇÃO PLENA DA VOZ	60
1.4.1. Corpo	65
1.4.2. Texto.....	69
1.4.3. Audiência.....	74
1.4.4. Espaço-Tempo.....	78
1.4.5. Rito	80
1.4.6. Ação.....	83
2. TREINAMENTOS INTEGRADOS	88
2.1. RAÍZES E TRANSFORMAÇÕES.....	89
2.1.1. Processos atorais em ampliação: relações entre técnica e estética	89
2.1.2. Saberes em prática: diálogos construídos no corpo.....	93
2.1.3. Abordagens Possíveis	105
2.2. DELINEAMENTOS DE UMA PROPOSTA DE INTEGRAÇÃO	106
2.2.1. Rastros de um treinamento integrado	109
2.3. PRÁTICAS ENVOLVIDAS	115
2.3.1. Meditação	116
2.3.2. Yoga.....	119
2.3.3. Seitai-ho.....	122
2.3.4. Suriashi	124
2.3.5. Práticas do Butô.....	125
2.3.6. Práticas do teatro	127
2.4. EXEMPLOS DE UM PERCURSO	127
2.4.1. Algumas estratégias.....	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144

INTRODUÇÃO

A voz possui grande relevância no teatro e apresenta inúmeros pontos em que precisa ser melhor observada, desde questões amplas, como definições, relativas à voz, mais apropriadas ao fazer artístico; passando por sua colocação no espaço, ou seja, aspectos acerca da escuta e da recepção; mas também sobre suas possibilidades expressivas e abordagens de emissão. A voz ganha, por parte de artistas, desde a pura negação, por exemplo, com atores e atrizes que optam por trabalhar somente com o movimento, devido à dificuldade em lidar com ela satisfatoriamente, até as mais refinadas propostas de realizações. Porém os treinamentos do ator e da atriz, em geral, não conseguem sustentar propostas mais ousadas, nem experimentações, nem propiciar um conhecimento mais profundo da própria voz; na maior parte das vezes se prestam apenas à inteligibilidade das palavras e à prevenção de problemas relacionados à saúde vocal. Normalmente tais treinamentos compartmentam o fazer em abordagens dissociativas entre corpo e voz, corpo e mente, entre outras. No entanto, ao artista, existem possibilidades expressivas da própria voz, que podem e precisam ser exploradas, além de trazer à tona uma vivacidade e inteireza facilmente notada. Mas como é possível acessar essa voz, num nível em que possa se revelar íntegra e viva? Essa voz que prescinde de um polimento excessivo?

Esta pesquisa propõe investigar a voz e um tipo particular de treinamento que pode apontar caminhos para lidar com essa questão, que chamamos aqui de *treinamentos integrados*. Tais treinamentos aludem a diversas propostas que surgiram desde o final do século XIX, já apontando para uma compreensão de que voz também é corpo. Partindo da observação das transformações e aprofundamentos de tais propostas, buscamos delinear caminhos e possibilidades para integração, ou seja, definir melhor os *treinamentos integrados*, ao longo do trabalho. Neles a voz se coloca como espaço de convergência dos elementos trabalhados pelo ator. A proposta não é criar um novo método ou um modo estanque de pensar o tema, mas propor um respirar nesse lugar, um permitir fluir, e com isso repensar tais práticas artísticas.

O termo treinamento é trazido aqui a fim de resguardar a importância da repetição nos exercícios, porém uma repetição sensível e consciente, que possibilite seu aprofundamento e abertura aos desdobramentos possíveis. Distante da ideia de disciplina rígida e mecânica, antes ligado ao conceito japonês de *shugyo*, treinamento é compreendido neste estudo como cultivo de si. Ao investigar a voz em ação e as possibilidades de acessá-la, observamos que não seria coerente fazer isso numa atitude voluntariosa ou de simples deliberação, mas permitindo a *revelação* de suas potências (força, potencialidades e devir). *Revelação* é utilizado aqui

conectado ao sentido Zen do não-fazer, ou da ação pela não-ação, de permitir revelar-se, acontecer.

O projeto traz uma metodologia que articula teoria e prática. O primeiro passo compreende uma pesquisa bibliográfica, seguida de um planejamento de leituras e do estudo dessa literatura. O trabalho prático também apontou para um refinamento da bibliografia. A prática sucedeu-se com a aplicação dos treinamentos apoiados na metodologia da pesquisa-ação.

A pesquisa-ação prevê três etapas distintas em seu desenvolvimento: o planejamento, a implementação e a avaliação (TRIPP, 2005). Na fase de planejamento foi feito o levantamento de práticas relativas aos *treinamentos integrados*, tendo como base um repertório de práticas que já vinha sendo trabalhado anteriormente ao projeto, durante minha formação e experiência artística. Esse repertório reúne práticas com as quais tomei contato em cursos, workshops, etc., e também algumas das quais obtive conhecimento a partir de leituras. São práticas advindas do Yoga, de meditações Zen, exercícios com Mantras, do teatro Nô, do Butô, de práticas Seitai-ho (técnica de reeducação corporal japonesa), da Dança-teatro, de jogos e exercícios do teatro, exercícios perceptivos, com a palavra, etc. Essas práticas foram escolhidas por ter havido um contato prévio com elas, pesquisas anteriores relacionadas e por serem pertinentes à abordagem aqui tratada. Esta etapa compreende, além dessa experiência prévia (coletiva), uma série de leituras e uma experimentação pessoal e individual dessas práticas. Desse modo chegou-se à implementação. Essa fase ocorreu com o desenvolvimento de *workshops* em grupo, onde foram produzidos relatórios e registros audiovisuais. A etapa de avaliação considerou os dados gerados no percurso, principalmente os da fase de implementação, relacionando-os com o estudo da teoria. O levantamento de dados mostrou o que está sendo chamado de “rastros de um *treinamento integrado*”, apontando aspectos que são fundamentais nesse tipo de treinamento, assim como alguns princípios recorrentes que apareceram em mais de um autor e nas investigações práticas. São eles: respiração, centro, base, escuta e ressonância. Observou-se como as práticas reagiram ao serem associadas umas às outras, mesmo partindo de contextos diversos, já que se lida com um treinamento intercultural, e ainda como elas se modificam ou apontam modificações mútuas. Estabelecidos esses princípios, verificou-se na prática como eles operam no âmbito do treinamento do ator e da atriz de modo geral e no treinamento vocal, especificamente. E ainda, se eles, de fato, potencializam aspectos importantes do ator e da atriz nos processos criativos, como a vitalidade, criatividade, presença plena (corpo total), criação de estados específicos, disponibilidade, dentre outros. Esta fase contribuiu com as conclusões da pesquisa.

A relevância em se tratar da voz reside no fato de que ela, segundo Paul Zumthor, é um objeto central na cultura, ela traz valores fundamentais desta e permite a criação de diversas formas de arte (ZUMTHOR, 2005). Apesar disso, a maior parte dos atuantes não fazem uma utilização plena de seus recursos, limitam-se à reprodução de modos já estabelecidos (DAVINI, 2002) ou a um entendimento da voz somente atrelado à linguagem, ao significado do que é dito. Essa construção restrita, certamente, relaciona-se às suas práticas e, numa via de mão dupla, reverbera nelas. É possível notar na própria história um esforço de diversos pesquisadores de teatro, como Jerzy Grotowski e Antonin Artaud, e de outras linguagens híbridas, que apontam para práticas integradas, para uma compreensão não fragmentada do corpo. A vocalidade é entendida aqui como ponto de convergência e, por consequência, de integração dos diversos elementos trabalhados pelo ator e pela atriz na cena; por isso partimos da voz para lidar com o corpo total.

Nessa altura, peço licença ao leitor ou leitora, para mudar um pouco o tom de minhas palavras e, somente aqui, falar em primeira pessoa. Meu intuito é aproximá-los um pouco mais deste trecho, trazendo uma narrativa pessoal.

O tema da voz tem me interessado já há algum tempo. Iniciei minha trajetória artística ainda no ensino médio, final dos anos de 1990. Estudava numa escola pública na região do Grajaú, zona sul de São Paulo. Nesta instituição escolar havia alguns professores fortemente engajados nas questões sociais e artísticas, principalmente relacionadas à resistência frente à massificação cultural e à invisibilidade das crianças e jovens periféricos. A escola era ocupada por um grupo de teatro que tinha como pesquisa a cultura popular nordestina, cujo nome era Trivolim Cia. de Expressões Populares. Esse grupo foi fundado por Eliezer Teixeira (violeiro e cantador), Cláudio Ferreira (artista plástico, ator e dançarino) e João Gomes de Sá (poeta cordelista). Além de diversas outras pessoas que se agregavam ao grupo de forma rotativa: músicos, dançarinos, poetas, professores das mais diversas áreas, etc. Essas pessoas foram influências marcantes na minha trajetória e no modo como percebo a arte e a vocalidade de modo mais específico. Fiz parte do elenco do grupo por aproximadamente cinco anos. Esse grupo influenciou diversos outros artistas da região, até porque ele conseguiu se colocar de modo bastante atuante numa época anterior a todos os programas de incentivo às ações artístico-educativas nas periferias da cidade.

Depois integrei outro grupo, Ecos Urbanos, que pretendia abarcar as vozes das várias regiões da cidade, momento em que me debrucei sobre uma perspectiva do teatro dramático. Também busquei construir subsídios para uma formação artística para além da experiência

prática dos grupos, que se apoiavam, em grande parte, nas montagens dos trabalhos. Então estudei vários estilos de dança – dança afro-brasileira, dança angolana e dança-teatro; bem como interpretação, comédia, canto coral, etc. Essa busca pela formação artística continuou e continua até hoje. Fui construindo o meu caminho de forma livre. Diversos foram os motivos, dificuldades e anseios para que ocorresse desse modo.

Paralelo ao teatro, a tecnologia despertava-me um certo encantamento. Por esse motivo me graduei em Comunicação em multimeios. No primeiro ano de curso descobri a *performance Art*, vi ali a possibilidade de unir o que havia estudado no teatro com o que vinha estudando sobre a comunicação mediada pelos aparatos tecnológicos.

Assim, seguia o curso de multimeios como previsto no curriculum, no entanto, as inquietações sobre o teatro permaneceram. Foi quando tive contato com artistas e trabalhos que foram decisivos para mim: com a obra de Kazuo Ohno (1906-2010) e Tatsumi Hijikata (1928-1986), durante um curso de teatro Nô e Butô, que compreendia uma parte teórica e outra prática, assisti, em vídeo, a diversas performances desses dois artistas. Fiquei extasiado. Perguntava-me como poderia, mesmo através do vídeo, o artista nos tocar com tamanha beleza e força, como o vídeo podia guardar tantas sutilezas.

Para mim era um momento, pessoalmente, muito difícil. Tinha acabado de perder a minha avó, pessoa com quem tive muito contato durante toda a vida, uma referência. Não sei se foi esse o motivo ou pelo fato do tema da morte ser trazido ali de modo tão contundente. Estes atravessamentos me marcaram de tal maneira que esse foi o tema do meu trabalho de conclusão de curso, três anos depois. O TCC trouxe reflexões sobre o tema da morte e da vida, além de reflexões estéticas com relação ao movimento e à vocalidade. Para apoiar esse trabalho realizei disciplinas num outro curso de graduação na mesma faculdade, no curso de Comunicação das artes do corpo. Fiz aulas de voz, numa perspectiva do canto lírico; de canto coral; performance; e *seitai-ho*.

Esse trabalho de conclusão de curso se configurou como um experimento e teve como título “Hamlet em performance: uma experimentação videográfica”, foi realizado por mim e mais três performers, onde cada um escolhia a linguagem artística com a qual se sentisse mais à vontade para criar, tendo o texto Hamlet, de Shakespeare, como estímulo. A partir das minhas últimas vivências nessas aulas citadas, comecei a experimentar algumas possibilidades expressivas da voz no espaço cênico, tomando como mote a beleza e a força, as sutilezas, com as quais me deparei nos vídeos de Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata. Ali se descortinava todo um universo de possibilidades. Era como uma criança descobrindo lugares nunca anteriormente visitados.

Quando terminei a graduação fui convidado a trabalhar com alguns grupos teatrais, desempenhando funções em equipes técnicas, e também a ministrar oficinas de teatro para crianças e adolescentes. Para preparar as oficinas comecei a recuperar minhas vivências, tanto aquelas com os grupos, quanto com os diversos cursos. Os jogos teatrais eram a base de minha prática pedagógica, mas essa prática era permeada pelos exercícios de sensibilização, pelas meditações, pelo contato que eu havia tido com as artes cênicas orientais. Além disso, experimentava variados modos de desenvolver os processos criativos com os alunos. Muitas vezes eles se instauravam a partir do próprio treinamento, mas em alguns momentos era necessário buscar outras formas de suscitar isso ou de fato fazer escolhas bastante precisas, tendo um texto como base. Isso me levou a recuperar o universo das narrativas tradicionais, bem como a voltar minha atenção novamente para as vozes da cantoria popular, do cordel e das festas tradicionais.

Posteriormente desenvolvi um trabalho/pesquisa que intitulei "O contador de histórias". Ele foi desenvolvido como um projeto de residência na escola municipal Procópio Ferreira, na região do Campo Limpo, zona sul de São Paulo. Nesse momento, minha intenção era investigar o que eu estava chamando de "performance da oralidade", observar aspectos da voz no contexto das narrativas. Sempre tendo como ponto importante uma investigação e reflexão sobre a própria identidade.

Uma digressão necessária...

Eu nasci numa cidade pequena, no sul da Bahia, chamada Ipiaú. Vim para São Paulo ainda menino, com quase sete anos. Quando cheguei na metrópole, além de ficar deslumbrado com os arranha-céus na marginal do rio Pinheiros, tão imponentes e espelhados que pareciam ter saído dos filmes futuristas, comecei a descobrir algumas coisas sobre mim. A primeira que sou nordestino, a segunda, que talvez seja a mesma coisa, é que falava de um modo diferente das pessoas que viviam aqui. Lógico que não se tratava apenas da fala, da voz, existia uma série de comportamentos, costumes, que me diferenciavam dos colegas na vizinhança e na escola. De algum modo, tudo passava pela voz. Nada era tão claro na minha imagem, para as outras pessoas, até o momento em que eu começava a falar.

Durante a minha primeira infância tive intenso contato com música, tanto a música profana como as músicas das festividades religiosas, das festas cristãs e dos terreiros de Candomblé. Cresci ouvindo minha mãe contar histórias e cantar cantigas, que segundo ela tinha aprendido com Maria Helena, uma mulher do campo, numa fazenda onde trabalhava.

Quando cheguei a São Paulo fui levado a abrir a escuta para as vozes que compunham esse cenário e para a minha própria voz. Passei a ouvi-la com mais acuidade. Embora os ruídos da paisagem sonora, da cidade, também tivessem grande efeito sobre mim, o que de fato me impactava era a voz. Inconscientemente iniciei uma busca desenfreada para abandonar qualquer vestígio do meu modo de falar, do meu sotaque. Começava a aprender termos que desconhecia, outros nomes para as mesmas coisas que existiam lá. Era quase como se estivesse aprendendo outro idioma, como um estrangeiro. Não apenas um estrangeiro, um migrante, com toda a carga de preconceitos e xenofobia que isso carrega. Era, de fato, uma questão de sobrevivência. Mas por outro lado existia o aspecto muito positivo do contato com outros traços culturais, com um universo que para mim era inteiramente novo.

Alguns anos depois, voltei à cidade em que nasci para passar um ano. Para minha surpresa, durante uma chamada oral na sala de aula, percebi que não me reconheciam mais como baiano, para eles eu era paulistano. Algo me deslocava daquele contexto e novamente isso passava pela voz. Aos poucos fui redescobrimo meu antigo modo de falar. Um ano depois voltei, novamente, para São Paulo, agora consciente de que não havia nada para mudar, de que nenhum esforço nesse sentido era necessário e que todos esses modos coexistem e não se anulam, pelo contrário interagem e se recriam a todo instante.

Essas talvez tenham sido as primeiras experiências que tive no sentido de perceber a voz como algo material, moldável, mas que ao mesmo tempo faz parte de mim, que é o que eu sou e como me coloco no mundo. Obviamente naquele momento não havia elaboração, mas já percebia, de algum modo, que todas as questões que se colocavam para mim iam além da linguagem e eram pertinentes ao campo da voz.

É passando por essas experiências da vida pessoal e artísticas, que me deparo com as questões da performance da vocalidade. Diante disso pergunto: O que revela a voz numa performance? O quê de nós permanece num som vocal quando encontra quem o ouve? O quê de nós persiste nessa voz? Para refletirmos um pouco sobre essas questões é importante pensarmos, em primeiro lugar, sobre o que é a voz.

Assim, inicio o primeiro capítulo questionando a própria voz, de sua materialidade, de sua natureza enquanto voz, ampliando para reflexões acerca dos conceitos de “oralidade” e “vocalidade”, como nos são apresentados por Paul Zumthor e discutidos por outros autores, tais como: Adriana Cavarero e Silvia Davini. Depois passo a observar a performance, primeiro em seu desenvolvimento enquanto linguagem e em seguida como paradigma teórico, de modo a elucidar as contribuições trazidas aos diversos campos do saber, especialmente nas artes. Com

base nessa discussão, apresento a “performance da vocalidade”, bem como os elementos que se destacam em sua composição e algumas possibilidades de categorização.

No segundo capítulo, passo a refletir sobre os *treinamentos integrados* e como eles se constituíram, observando as diversas transformações históricas e definindo-os nesse processo, bem como apresentando alguns de seus princípios, se apoiando em Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, mas também com um olhar para propostas como as de Émile Jacques Dalcroze, François Delsarte e diversas outras que vieram a constituir a educação somática. Nesse capítulo é feito, ainda, um recorte com relação a um campo de práticas que exemplificam o treinamento abordado e é avaliado o percurso desenvolvido com o grupo, durante a etapa prática da pesquisa. Nessa avaliação, apresentamos uma síntese dos *treinamentos integrados*, em suas características e objetivos, observando o que foi efetivo no percurso, o que precisa ser aprofundado e ainda algumas estratégias trabalhadas.

Concluo avaliando o trabalho integralmente, considerando os aspectos teórico-práticos, onde foi evidenciada a importância de se considerar, nas ações vocais, não apenas a palavra, mas também outros caracteres que transitam a voz; foram ressaltadas as contribuições dos estudos da performance, no que se refere a maior clareza e análise de tais ações, assim como foram feitas outras considerações a respeito da etapa prática.

Espero que a pesquisa possa contribuir com reflexões pertinentes às artes performativas contemporâneas, mais especificamente com as ações da voz no teatro, assim como com experimentações e novas descobertas no que se refere ao fazer atoral.

1. PERFORMANCE DA VOCALIDADE

No teatro e nas artes cênicas, de modo geral, é possível encontrar diversas formas de expressão da voz, muitas vezes produzidas a partir de abordagens que a separam do corpo, ou seja, que a leva a ser apresentada no espaço de modo fragmentado. Dissociando-a também do contexto da performance e tomando o performer como um sujeito a-histórico. Isso se justifica, geralmente, por seguir ou ter uma afinidade com determinado estilo. Um fator que contribui para isso é a observação das ações da voz tendo como paradigma teórico abordagens advindas de outras áreas, como por exemplo da linguística ou da literatura, que nem sempre promovem uma aproximação adequada para tratar do assunto. Por outro lado, nota-se claramente quando a voz se põe no espaço cênico de modo pleno, inteiro. Esse modo específico de colocação da voz no espaço, essa qualidade de performance no espaço/tempo, diferencia-se não apenas pela forma como o artista se relaciona com ela, como também pelo modo como chega à audiência. Procura-se refletir, então, sobre essa qualidade de ação da voz, que chamamos de performance da vocalidade. Assim, questionamos como podemos traçar um perfil dessa voz em ação; que tipo de transformação ocorre na experiência teatral a partir dela; e o que se revela nas ações da voz. Para pensarmos sobre essa ação da voz é necessário refletirmos sobre a natureza material da voz, os elementos que transitam por ela e explicitarmos como estamos compreendendo a ação. Para tanto, tomamos a performance como paradigma teórico, assim como para refletir sobre as variadas formas em que a voz se coloca no espaço.

1.1. VOZ: CORPO E SUBSTÂNCIA

A voz normalmente é entendida como som, localizada estritamente na garganta, quase sinônima da palavra, sempre ligada à linguagem, dissociada do corpo que a emite. Como som, quando se trata de compreender os fenômenos da voz, devido ao fato da nossa cultura estar fortemente ligada à escritura, é uma tendência partirmos de pressupostos e métodos concernentes à palavra, mais que isso à palavra escrita. A proposta aqui é investigá-la enquanto substância, nos perguntando: O que é a voz? Se de fato ela se resume à sonoridade e à linguagem. Tocar nessa materialidade da voz, possivelmente, nos permite perceber suas potencialidades criativas, com uma maior abertura artística e possibilidades poéticas, não apenas a partir da linguagem ou da sonoridade, mas daquilo que antecede, daquilo que é voz.

A palavra “voz” possui diversos significados. O dicionário Michaelis a define como um substantivo feminino, cujo significado é "som ou conjunto de sons produzido pelo ser humano

e por determinados animais, que se utiliza para a comunicação e a expressão de emoções” (DICIONÁRIO, 2020)¹. Já o Aurélio prefere trazer "som ou conjunto de sons emitidos pelo aparelho fonador". Uma segunda definição seria "a capacidade do ser humano de falar" ou a própria "fala" (FERREIRA, 2010)².

No primeiro dicionário vemos uma definição ampla, que se atém à materialidade sonora da voz, de um som, que é produzido por um corpo vivo, seja de um ser humano ou de outro animal. Aqui é enfatizada a finalidade ou o “motivador” dessa produção sonora, destacando o papel preponderante da comunicação e das emoções. Já na segunda obra consultada, a ênfase recai sobre o sistema físico que o produz, particulariza a produção e emissão da voz a um determinado segmento do corpo. Também traz uma segunda definição que associa a produção vocal à capacidade humana da fala, ou seja, restringe a voz humana e, mais que isso, conecta essa noção à construção da palavra.

A voz, enquanto som, é um elemento físico que ocorre através da propagação da energia em ondas que geram os sinais percebidos pelos ouvidos, porém ela pode ser observada de diversos pontos de vista. Sob o olhar biológico a voz é o som produzido pela vibração das pregas vocais, a partir de um conjunto de órgãos, que envolvem vários sistemas diferentes: o respiratório, o digestivo, o muscular e o nervoso. Sendo produzida por um corpo, é influenciada por todas as características físicas não apenas do aparelho fonador (boca, língua, pulmões, cavidades cranianas, etc.), como de todo o ser que a produz. O ser humano não é o único animal a ter o privilégio da voz, embora neste ela tenha características específicas e elevado grau de complexidade. A voz observada sob o prisma da linguística está fortemente conectada à palavra, à capacidade de falar, de expressar sons que se conectam a imagem acústica, aos significados e produção de conceitos (SAUSSURE, 2006).

Enquanto fenômeno social a voz possui um contexto, uma conexão com a história, com o espaço, com toda mutabilidade que lhe é inerente. Reflete posições éticas e ideológicas. A voz carrega ainda traços psicológicos, que se referem à unicidade e subjetividade do falante. É possível também adotar um ponto de vista filosófico da voz. Porém, nos debruçaremos sobre uma perspectiva que possivelmente mistura um pouco de todas citadas, que é a voz enquanto fenômeno poético, a voz sob o olhar do artista da cena, do ator.

A materialidade sonora da voz pode ser vista como característica mais tangível e, por isso, nosso primeiro ponto de contato. No entanto, a voz traz uma faceta que vai além dessa característica. Zumthor apreende o elemento sonoro da voz como algo que, em sua

¹ Verbete “Voz”.

² Verbete “Voz”.

materialidade e sutileza, une o universo – aquilo que é grandioso demais para a mente humana – e o inteligível. De fato, a voz nos coloca em contato com um conhecimento extremamente amplo, mas ao mesmo tempo torna possível apreendê-lo em certa medida. Ele define a voz como “querer dizer e vontade de existência, lugar de ausência que nela se transforma em presença” (ZUMTHOR, 1997, p. 11).

A voz, portanto, existe anteriormente à sua expressão física, mesmo sendo também essa expressão. Mas dada a intangibilidade de sua substância, nesse momento anterior à expressão, Zumthor resume chamando-a "uma coisa" (ZUMTHOR, 1997, p. 11). Colocada dessa forma, a voz está isenta de toda a carga da língua, é algo indefinível, contactada apenas pela e na própria experiência, é uma matéria mutável, dotada de um caráter simbólico. As tentativas de codificação de seus elementos constitutivos e característicos estão presentes nas mais variadas culturas e civilizações, porém a voz não apenas é indefinível, como também se mostra isenta às codificações ou aberta a todas elas, justamente por sua permeabilidade e rarefação.

Permeabilidade, porque a voz se permite afetar por todas essas codificações, por todas essas atribuições de sentido. Ela ganha esses sentidos, no entanto, não se torna fechada a eles. E rarefação, por sua qualidade etérea, que a faz permear todas essas qualidades que lhe são atribuídas, ao mesmo tempo que essas qualidades a permeiam. Ela é tão pouco densa, que algo de sua natureza está presente nessas codificações e, no entanto, existe algo que escapa, que não se volta a essas características codificadas.

Essa indefinição não está no sentido de que não pode ser abordada como objeto, mas ela é enigmática, não passível de uma análise em separado de quem a emite. Zumthor defende que é ela que questiona o sujeito e imprime nele um outro e revela algo de uma alteridade; ela o transporta, no momento da escuta, para o “seu lugar, fora da língua, fora do corpo” (ZUMTHOR, 1997, p. 17). Desse modo, coloca-se muito mais como direção e processo. Apesar de transparecer essa dificuldade da voz em ser abordada como um objeto definível, é justamente nessa permeabilidade que ela pode ser observada com maior atenção, na construção de relações. A voz é relação, porque se constitui a partir de relações, resguardando traços característicos destas, e relacional, pois se propõe a relacionar os seres, por solicitar escuta. A voz também apresenta outros caracteres do ser humano, como a diferença sexual e a idade. Além disso, possui uma característica marcante e ao mesmo tempo negligenciada, que é a unicidade (CAVARERO, 2011). Cada ser humano possui uma voz que é diferente das outras, então para observar a voz, antes de mais nada precisamos nos dar conta, de que estamos falando de vozes, e não vozes em geral, mas vozes singulares.

A primeira relação possível de se fazer é da voz (elemento sonoro) com o corpo. Voz é

corpo, nasce no corpo, ganha o espaço a partir dele e mesmo depois de abandoná-lo, ressoando no espaço, ainda o carrega em muitas instâncias. A filósofa Adriana Cavarero ao citar o escritor Ítalo Calvino, nos diz que a simples constatação da existência da voz pressupõe a existência de um corpo, de uma pessoa viva, e complementa, reforçando que “uma voz põe em jogo a úvula, a saliva”, que “quando a voz humana vibra, existe alguém em carne e osso que a emite” (CAVARERO, 2011, p. 18). A autora, para falar da voz, usa uma imagem labiríntica e transporta-a ao próprio corpo, fala dos órgãos que a produzem como galerias, bifurcações, emaranhados. Como um sistema altamente complexo e imbricado. Assim como os órgãos da escuta. Portanto, voz e escuta pressupõem “correspondências de cavidades carnosas” (CAVARERO, 2011, p. 18) internas, de um corpo profundo.

Para Zumthor, a voz dormita no corpo e nele ressoa como uma espécie de concha acústica (ZUMTHOR, 1997). Uma concha próxima à caixa de Pandora, onde dormem todos os contrários e suas possibilidades de consonâncias e dissonâncias. Ao ressoar, nesse vazio, a voz preenche, se faz um sopro criador. Em se tratando do corpo, a respiração ganha particular interesse em todos os autores que tratam da voz. Nas mais diversas culturas é observável a relação entre voz e respiração. Essa relação evidencia a voz como noção de sopro divino, de hálito que anima, que dá vida, que cria, bem como sua ligação com o ar, o etéreo. Essa respiração, para Zumthor, tem um caráter erógeno, justamente por seu elemento criador, por sua pulsão e libido, que está duplamente presente nesse ato: “o enraizamento libidinal específico, sobre o qual vem se articular, num segundo tempo, a erogeneidade oral fônica da palavra” (ZUMTHOR, 1997, p. 12). O ar adentra o corpo e, numa respiração profunda o expande, indo até o baixo ventre. Respiração que nos enraíza com as forças vitais da terra, forças libidinais. Em seguida o mesmo ar, agora transformado, perpassa as cavidades, saindo pela boca, órgão dotado de erotismo.

Desse modo a voz possui um caráter arquetípico no inconsciente humano, que retoma a ideia de imagem primordial e criadora. A voz é, “ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos” (ZUMTHOR, 1997, p. 12). Isso reforça a ideia de uma voz anterior à produção sonora, a voz já está presente no nascedouro, ou é ela própria o nascedouro, dos pensamentos, sentimentos ou experiências primeiras, ou seja, ela própria se configura como um sopro de consciência. A voz codifica-se aqui como símbolo dessa imagem primordial e também como matéria energética ligada à respiração. Para Zumthor a voz configura-se mais como uma “possibilidade simbólica aberta à representação” (ZUMTHOR, 1997, p. 12), pois ela escapa às conceituações e fórmulas, faz-se apenas presentir.

Diferentemente da noção de uma voz corpórea, de uma voz-corpo, ao falar de uma voz que carrega o corpo quando é ouvida, podemos falar também da noção corpo-voz, para se referir à voz como uma parte desse todo, do corpo, que é emitida por ele. Desta forma, a ênfase recai sobre a noção de totalidade. Zumthor defende que a voz carrega características do corpo, que a emite, sendo sua parte mais suave e menos limitada (ZUMTHOR, 1997). Assim, não existe distinção entre a voz e o todo do corpo, ela também o compõe. Em oposição a isso poderíamos pensar nas vozes desincorporadas, uma voz sem corpo. Esse é um tema que permeia as mitologias das várias culturas, uma voz que é pura ressonância e alude ao misterioso, à onipresença. Na realidade, a própria materialidade física da voz traz, como já foi falado, a presença de um corpo. O que não existe nas vozes desincorporadas é a possibilidade de confirmação, através da imagem corpórea, e de sua atualização constante, entre imagem e sonoridade, que fazemos no processo de escuta. Essa impossibilidade confere a essas vozes um teor fantástico de divindade ou fantasmagoria, despertando fascínio e ao mesmo tempo temor.

Outra relação é entre a voz e a palavra. É possível notar que a voz a ultrapassa. Zumthor corrobora essa ideia ao apresentar a palavra como linguagem vocalizada. Para o autor, a voz é o meio no qual a palavra transita e ao passar por ela não lhe deixa nenhuma marca (ZUMTHOR, 1997). Isso indica que além da voz ser mais ampla que a palavra, possui um caráter “dominante” em relação a ela. A voz não se oculta no exercício da palavra, mas se atualiza a todo momento, porque ao mesmo tempo em que ela é veículo, é também a própria substância, a matéria.

A voz é a primeira a ser solicitada na presença de emoções intensas, já que estes arroubos estão “imediatamente implantados nos dinamismos elementares” (ZUMTHOR, 1997, p. 13). Ela é o meio mais próximo e pronto a esses dinamismos primevos, enquanto a palavra provém de uma articulação do pensamento. Para Cavarero, essa seria uma oposição entre o vocálico e o semântico, onde o vocálico estaria, conforme a tradição filosófica ocidental, ligado ao feminino, ao emocional, e o semântico, o pensamento, ao masculino. Esta é uma tradição patriarcal, que supervaloriza o semântico em detrimento do vocálico (CAVARERO, 2011), por isso essa extensão da voz com relação à palavra não é tão facilmente notada, como pode nos parecer num olhar desatento, pois o nosso olhar, ou melhor a nossa escuta, foi condicionada, por séculos de tradição, a se voltar com mais atenção para a palavra do que para a voz. O termo palavra, para a autora, geralmente se refere a uma ideia genérica da esfera verbal (CAVARERO, 2011), servindo como uma estratégia e criando uma ilusão que torna a palavra aparentemente mais ampla do que a própria voz.

A palavra em seu trânsito pela voz, com os seus significados, coloca-se apenas como memória do processo de significação, por isso Zumthor se refere a ela como uma lembrança e

não como a coisa em si (ZUMTHOR, 1997). De fato, as teorias mais recentes da linguística colocam a palavra como um referencial (significante) do objeto a que se refere (FERNANDES, 2011). A voz ao contrário é autorreferencial, como uma “ressonância ilimitada no curso de si mesma” (ZUMTHOR, 1997, p. 13), porque sempre traz anteriormente ou no interior da palavra aquele princípio gerativo já mencionado ao falar da respiração, do ar. Poderíamos pensar que a voz, muitas vezes, ao contradizer o que é dito, acaba por trair a palavra. Porém Zumthor esclarece que a voz é indiferente à palavra. Nesse caso não se trata de traição, a voz trabalha na ordem do som e em alguns momentos desconsidera todas as normativas da palavra, quebra, reconstrói, brinca com elas. Se ausenta delas, em puros vocalizes, depois retorna (ZUMTHOR, 2005).

A voz antes de mais nada comunica a si mesma. O sopro, tem um ritmo próprio, também é energia, desse modo, afeta a linguagem e o tempo. Ao projetar a palavra, a voz a anuncia, dando-lhe ritmo e energia. Para Zumthor, a memória, ou referência do que está ausente na palavra, é substituída pelo caráter profético da voz, ela “dissimula as marcas do que se perdeu” (ZUMTHOR, 1997, p. 13). Por isso, por si só, a voz já é palavra, já comunica e ao mesmo tempo conecta. Não é difícil perceber que a voz propicia prazer, independente do que é dito por ela (ZUMTHOR, 2005). Por outro lado, a mesma voz fala pelo inaudito, pressupõe desejo de ser transitada pelas palavras. Diante disso, soma-se a unicidade da voz que, mesmo na palavra, faz-se notar. O sentido se constrói na esfera acústica da palavra e, comunicando mais que seus conteúdos, se expressa como esse jogo de relações acústicas e materiais de vozes singulares (CAVARERO, 2011).

Se pensada em relação à sociedade, a voz pode ser vista como ato simbólico e construção de subjetividade. Zumthor lembra-nos que o gesto vocal pode ganhar diversas conotações simbólicas, como exibição de dom, de conquista, agressão, etc. (ZUMTHOR, 1997). Com a voz é possível invadir o objeto de desejo fisicamente, sem feri-lo. Novamente coloca-se como agente de conexão, dada a sua qualidade material, a facilidade de penetração e movimento.

O caráter social da voz se eleva pelo fato de que solicita a escuta, ou seja, novamente, mostra seu caráter relacional. Para Zumthor, “a palavra que não é endereçada a algum outro é puramente autista, psicótica, considerada como desviante” (ZUMTHOR, 2005, p. 66). Cabe lembrar que esse outro, em muitas ocasiões, pode ser um animal, uma pedra, uma montanha, a natureza de modo geral, ou mesmo a própria imagem interiorizada.

A voz nasce do próprio meio sociocultural e, do mesmo modo, representa esse contexto. Para o medievalista, a voz é um objeto central dentro das sociedades humanas, que não apenas

carrega consigo os valores fundamentais de dada sociedade, como irradia um poder criativo nas mais diversas formas de arte (ZUMTHOR, 2005). Portanto, a voz está nesse duplo movimento em relação ao contexto, de criar-se a partir dele e ao mesmo tempo ressoar nele, criando-o também. Com base nessa percepção é possível notar a exclusão de qualquer obrigatoriedade em termos de representação, formatação ou hierarquização da voz, já que toda voz presente em nossa sociedade é produzida pelo próprio meio, mesmo aquelas cujas qualidades não são tão agradáveis diante dos ditames da boa voz.

É possível observar ainda a presença da voz em contextos sociais específicos mediando os mais diversos eventos: nos ritos religiosos; nos eventos ligados à justiça e ao poder; nos atos e manifestações políticas, através de palavras de ordem ou cantos de protesto; na realização dos ofícios, com os cantos de trabalho; nos momentos de lazer, em inúmeras formas (desde jogos vocais, brincadeiras com as palavras, até canções mais estruturadas, seja no canto coletivo ou individual); no canto de amor; etc. Não seria possível inventariar aqui todos esses modos expressivos da voz na sociedade, entretanto, fica evidente que esses modos nos remetem a uma multiplicidade de performatividades vocais, que poderiam ser pensadas de acordo com seus respectivos contextos, e demonstram a grande valorização da voz na nossa sociedade. Essas performatividades podem estar associadas a funções sociais também específicas.

Zumthor defende que é exatamente em torno da voz, enquanto objeto, que se concretizam os laços sociais e as formas poéticas (ZUMTHOR, 2005). É por fazer no silêncio que a voz conecta esses laços a outras dimensões, para além do sonoro.

Ora, neste silêncio ela amarra os laços com uma porção de realidades que escapam à nossa atenção despertada; ela assume os valores profundos que vão em seguida, em todas as suas atividades, dar cor àquilo que, por seu intermédio, é dito ou cantado. (ZUMTHOR, 2005)

Os valores sociais que caracterizam determinada cultura, em sua multiplicidade, se presentificam e atualizam a partir da voz. Desse modo, extrapolam as limitações temporais. Adriana Cavarero (2011) fala-nos de dois tipos de solidão: uma romântica, que ocorre por desprezo ou inadequação ao sistema, e outra por uma extrema imersão nele. Ao se referir ao conto de Ítalo Calvino, *Um rei à escuta*, a autora demonstra que este personagem está apartado da realidade exatamente pelo segundo motivo. Todavia, ao tomar contato com a voz, esta implica-lhe a escuta e reciprocidade de fruição. Assim, ele é convocado a tornar-se fonte sonora e descobre que as vozes humanas se comunicam umas às outras. As tecnologias que mediatizam a voz nos mostram o quanto nos mantemos ligados apenas pela escuta de uma outra voz. Isso pode ser percebido quando deixamos a TV ou o rádio ligado apenas para ter a sensação de que a casa não está vazia ou quando um filho pequeno, que tem medo do escuro, à noite, mantém-

se em contato vocal com a mãe, quando esta está um pouco distante.

Além das “qualidades simbólicas” da voz, de suas possíveis relações e unicidade, podemos observá-la também a partir de suas “qualidades materiais” (ZUMTHOR, 2005, p. 62), como: altura, timbre, intensidade, duração, ressonância e articulação. Esses quatro primeiros aspectos são considerados propriedades sonoras básicas e são amplamente estudados por várias áreas do conhecimento como a física, a música, a fonética, fonologia, a pedagogia vocal, a vocologia, a antropologia e a história (MINATTI, 2014). Já os dois últimos dizem respeito, mais precisamente, aos ajustes corporais realizados na emissão vocal. Apesar desse olhar analítico, nas mais diversas culturas, a cada uma dessas qualidades materiais é associado um valor simbólico (ZUMTHOR, 2005). São justamente as qualidades simbólicas que solicitam uma aproximação dos estudos da performance (MINATTI, 2014). Exatamente por isso, este trabalho se detém mais sobre os aspectos simbólicos numa perspectiva da relação do ator e da atriz com sua voz.

Desse modo, pudemos perceber que a voz é relacional; assim nosso contato com a voz, neste trabalho, ocorreu traçando algumas relações. Para Zumthor (2005), a voz possui qualidades materiais e qualidades simbólicas. Foi justamente a partir destas que estabelecemos as diversas relações. Não construímos uma definição fechada de voz, entendendo que, de fato, a voz vai além de sua materialidade sonora, que reside no silêncio. Além disso, não é possível pensar a voz sem se referir ao corpo, tanto o corpo presente na voz que é ouvida no espaço (uma voz-corpo), como na totalidade do corpo-voz. A voz pode ser compreendida como símbolo, ligada à função energética da respiração, o que dá uma abertura a inúmeras representações. Esse caráter irradiador e múltiplo da voz, no que tange a diversidade simbólica não se detém num simbolismo fixo, mas em mobilidade. Mesmo como ato simbólico, a voz pode ter muitas significações. Com relação à palavra, vimos que a voz se coloca como um suporte, que vai além da palavra. Contudo, não é um suporte neutro, acaba por influenciá-la e deixar marcas. A voz sendo mais imediata e ligada às emoções, pode nos colocar em contato com outros estratos de percepção, que não o do entendimento lógico-semântico; mas também pode ser observada como palavra, com significações precisas e, dessa forma, ser evocada como memória. Principalmente quando é observada enquanto fenômeno social, porque dentro de uma cultura específica suas formas ganham contornos e valores ao fazer parte dos códigos compartilhados. A partir disso, tem lugar preponderante na construção de subjetividades, conforme Zumthor (2005), como já mencionado, é em torno dela que se concretizam tanto os laços sociais como as formas poéticas, ou seja, a voz é de fato a ponte que liga nossas interações sociais às nossas capacidades de realizar arte.

Observada desse modo, abre-se um espaço para a criatividade a partir das qualidades simbólicas da voz, para outra compreensão artística e possibilidades poéticas. Podemos pensar criativamente como ocorre a relação da voz com a palavra, com o silêncio, etc. Assim, não se cria apenas com base na palavra, mas a partir desse contato. Uma proposição simples como essa, já muda a perspectiva, porque a fonte trabalhada no caso é a voz em sua substância. Nessa ocasião, podemos expandir as possibilidades de experimentação vocal para além do texto e da palavra.

1.2. VOCALIDADE

Além de a voz ser mais ampla que a palavra, como já foi dito, existem outros elementos que a percorrem. Deve-se considerar ainda que há pontos de intersecção entre voz, linguagem e música. Assim como é comum a confusão entre voz e palavra, facilmente se caracteriza a voz como algo geral, destituída de seu contexto. Como nos diz o semiólogo Roland Barthes, sempre que tomamos a música como tema de um artigo ou discussão, abordando-a através da linguagem, inevitavelmente caímos no adjetivo que se torna sinônimo do objeto e finaliza a discussão (BARTHES, 1990). O objetivo aqui é ir além do adjetivo e evidenciar com mais precisão e amplitude os elementos que transitam a voz. É importante observar quais aspectos perpassam a voz, onde eles estão ancorados e, ainda, se é possível nomeá-los. Acredita-se que com uma compreensão maior desses aspectos seja possível clarificar as performances da vocalidade.

Quando nos defrontamos com as múltiplas performatividades da voz, as primeiras observadas são aquelas relacionadas à palavra, seja devido à presença constante e marcante da língua ou, como afirma Adriana Cavarero, pelos artifícios de séculos, da tradição filosófica ocidental, em reduzir a voz ao *logos*, às estruturas semânticas (CAVARERO, 2011). O linguista Hudinilson Urbano defende que os modos de expressão da voz atrelados ao sistema simbólico da palavra é o que caracteriza a oralidade, enfatizando que a língua se coloca como metonímia do órgão humano por ser este o responsável pela articulação e realização sonora da linguagem (URBANO, 2006 *apud* SANTOS, 2018). Pensar a oralidade a partir de uma reflexão sobre a língua evidencia sua relação com a palavra. Apesar de parecer óbvio que a mesma palavra “língua” refira-se tanto ao órgão humano quanto à linguagem, construindo uma metonímia adequada do processo de comunicação verbal, é desse modo que o autor referido traz à tona a confusão que se faz entre a palavra e a voz (URBANO, 2006 *apud* SANTOS, 2018). O que o órgão, articulador do som vocal, nomeia é justamente a conjunção desse som com a linguagem.

A voz, que se produz em todo o corpo, preponderantemente articula-se, através da língua, em símbolos significantes. Esse é mais um ponto que torna clara a amplitude da voz em relação à palavra. As questões relativas à oralidade, ou seja, da intersecção voz/palavra, não deveriam ser negligenciadas, já que a palavra falada é objeto da linguística. Para Saussure a tradição oral independe da escrita e fixa-se de um modo diverso, porém o excessivo prestígio à escrita nos impede de enxergar seus valores próprios (SAUSSURE, 2006). Para Luiz Antônio Marcuschi a oralidade é uma prática que tem a finalidade de comunicar e gerar interação social, capaz de apresentar uma multiplicidade de formas e gêneros textuais, que se fundamentam em sua realidade sonora (MARCUSCHI, 2010 *apud* SANTOS, 2018).

Zumthor ao falar do caráter referencial da voz, nessa relação voz/palavra, defende que toda oralidade se apresenta como sobrevivência, pois implica a comunicação e interação social, possibilitando a reemergência de um antes, de uma suposta origem (ZUMTHOR, 1997). A pesquisadora Elisalene Santos avança a reflexão, ao elucidar que a oralidade não apenas pode ser vista como referência, mais que isso, explicita e leva-nos a entender o que é produzido hoje (SANTOS, 2018), ou seja, a própria constituição da oralidade enquanto memória, não uma memória estanque, contudo uma memória viva, consciente e autocrítica. A mesma autora enfatiza que “a oralidade insiste em se fazer presente, oferecendo subsídios necessários de compreensão de diferentes valores” (SANTOS, 2018, p. 45).

Próximo ao que defende Marcuschi, Zumthor define a oralidade como:

[...] um conjunto complexo e heterogêneo de condutas e de modalidades discursivas comuns, determinando um sistema de representações e uma faculdade de todos os membros do corpo social de produzir certos signos, de identificá-los e interpretá-los da mesma maneira; como – por isso mesmo – um fator entre outros de unificação das atividades individuais. (ZUMTHOR, 1993, p. 22).

Na presente pesquisa o termo “oralidade” é utilizado para se referir à voz em conexão com a palavra, observando suas leis e dinâmicas próprias, principalmente ao tratar de performatividades da voz onde o sentido do texto está presente e preservado, naquelas onde esse sentido é importante.

Apesar de o fenômeno da oralidade constar nos estudos da linguística, esse se coloca, ao longo do tempo, como um campo autônomo de pesquisas, dialogando com diversas outras áreas e temas. Paul Zumthor esclarece que o termo começa a ser utilizado pelos pesquisadores da poesia medieval nos anos de 1950 (ZUMTHOR, 1993). Até esse momento existia um lugar já estabelecido para os trovadores, menestréis e, o que o autor nomeia por “artistas do verbo”. Havia um desconhecimento da poeticidade da linguagem medieval, no que se refere à sua

performance oral, que a partir dessa época passa a ser considerada. Os aspectos da poeticidade evidenciados eram aqueles ligados à escritura, aos modelos determinados pelos estudos da literatura. Neste contexto, as estratégias constitutivas da poesia vigente não eram adequadas para pensar a poesia medieval, dado seu caráter estritamente oral. Obviamente, até a oralidade constituir-se como um campo do saber leva tempo, principalmente devido às resistências ocorridas. Tais atitudes se justificavam, segundo Zumthor, em argumentos sustentados sobre os mais diversos preconceitos, onde toda a literatura que não se enquadrava nos cânones da escritura era considerada inferior, um resto:

O “resto”, marginalizado, caía em descrédito: carimbado “popular” em oposição a “erudito”, “letrado”; tirado (fazem-no ainda hoje em dia) de um desses termos compostos que mal dissimulam um julgamento de valor, “infra”, “paraliteratura” ou seus equivalentes em outras línguas. (ZUMTHOR, 1993, p. 8, grifo do autor).

Desse modo, no início de sua utilização, o termo oralidade demarcava a fronteira entre os limites do que era aceitável e do que não era, do que pertencia ao universo do “folclore” e o que podia ser estudado conforme os métodos científicos. De modo resumido, inicialmente o seu uso mais comum se dava apenas como uma ausência da escritura, com uma função classificatória negando o texto escrito (ZUMTHOR, 1993). Essa perspectiva, além do problema de se pautar numa visão preconceituosa, trazia uma abordagem muito limitada num binarismo, da poesia estar regida pelas regras da escritura ou não. Então diversos pesquisadores começam a se debruçar sobre as questões próprias da oralidade. Surgem pesquisas dentro da literatura, mas também na antropologia, contribuindo para um alargamento e transformações na perspectiva do próprio termo.

A oralidade coloca em evidência a poesia, deixando claro que “há um campo da palavra onde a soberania da linguagem se rende à soberania da voz” (CAVARERO, 2011, p. 25). Esse olhar para a voz, por retomar Homero, traz de volta a ênfase para a esfera acústica. É a voz que organiza a palavra no canto épico, “o semântico [...] dobra-se à musicalidade do vocálico” e ao “lado musical da linguagem que solicita a área corpórea do prazer” (CAVARERO, 2011, p. 25). Para uma investigação adequada do fenômeno da oralidade, Zumthor incita a abrir mão das próprias certezas, trazidas pelas estruturas do texto escrito, e tomar por medida “nosso modo de percepção e, mais ainda, nossa vontade de abertura, implicando a integração de um tipo de imaginação crítica na leitura de nossos velhos textos” (ZUMTHOR, 1993, p. 18). Aqui refere-se aos textos medievais, aos registros feitos dessa poesia oral. Porém essa proposta de abordagem é pertinente também aos textos mais atuais. A partir dessa postura, percebe-se, segundo o autor, que o mais importante não é o texto como tal, mas sim o fenômeno da

vocalidade: “É um fenômeno geral que convém considerar bem aquém da materialidade de tal gênero particular: o fenômeno da voz humana, dimensão do texto poético, determinada ao mesmo tempo no plano físico, psíquico e sociocultural” (ZUMTHOR, 1993, p. 18).

O autor refere-se ao gênero épico medieval, apontando que tal fenômeno antecede quaisquer que sejam os gêneros. Fica claro, então, que o fenômeno da voz se expande não apenas para além das estruturas textuais, mas para os planos físico, psíquico e sociocultural. Por isso tal investigação só pode ser profícua quando ocorre sobre a própria natureza da voz.

A voz é apresentada como encarregada de organizar não apenas o canto, mas também o texto poético e o texto em geral, desestabilizando, dessa forma, os códigos disciplinadores da linguagem. Conforme Cavarero, tanto as pesquisas sobre a oralidade como a linguística apontam uma igual tendência a redescobrir a potência musical e sedutora da voz, porém a voz, mesmo aí, acaba por ser abordada de modo genérico (CAVARERO, 2011).

Por volta dos anos de 1980, os estudos da oralidade começam a insinuar novos rumos, visto que o termo já não dava conta de todos os âmbitos da poeticidade da voz na poesia oral. Como nos diz Zumthor, “[...] uma ilusão começa a se dissipar, ao mesmo tempo em que uma dúvida se insinua: a ‘oralidade’ é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas” (ZUMTHOR, 1993, p. 9, grifo do autor). A oralidade, por mais que tenha conquistado autonomia, ainda apresenta resquícios de uma oposição à escritura. Enquanto, na poesia oral, embora note-se um diálogo com as estruturas da escritura, por muitas vezes ser composta através da escrita, é a presença da autoridade do poeta que permanece intacta no momento da performance. Isso acontece porque “a voz do poeta, mais do que o texto escrito, exerce um valor que extrapola os limites da interpretação poética” (SANTOS, 2018, p. 47). A voz promove no ouvinte a capacidade de criar, inventar, imaginar. “A formação de um universo simbólico, pode-se dizer, é possível pelo poder que a voz do poeta exerce sobre o ouvinte” (SANTOS, 2018, p. 48). Desse modo, a oralidade passa a espreitar não apenas um campo de estudos próprios, mas se amplia com o que passa a ser chamado de estudos sobre a vocalidade. Inclusive propondo metodologias mais adequadas a tais pesquisas.

Comprovação disso, é o aumento considerável de pesquisas sobre a oralidade, após os anos de 1980, em diálogo com as mais diversas áreas - medicina, psicanálise, etnologia, música, poesia. A relação entre prazer oral e poesia ganha nova ênfase, com o surgimento de muitas perspectivas apoiadas pela psicanálise (CAVARERO, 2011). Zumthor vê nessa profusão de estudos o espaço de onde pode-se esperar a “conversão metodológica” tão necessária à oralidade e que num primeiro momento, ele defende, deve ser uma observação da poesia oral como objeto antropológico e *locus dramaticus* (ZUMTHOR, 1993, p. 9). Esse lugar do drama

(ação) é justamente o que aproxima tal poética e tais reflexões do teatro.

Para Zumthor a linguagem vocalizada é a palavra e a linguagem sem voz é a escrita (ZUMTHOR, 1997). Justamente por conceber a voz como condutora da linguagem o autor passa a utilizar o conceito de vocalidade ao invés de oralidade, enfatizando as propriedades da voz. Vocalidade, para ele, “é a historicidade de uma voz: seu uso” (ZUMTHOR, 1993, p. 21). Por isso, a necessidade de uma ciência da voz para tais investigações. A realização do fenômeno da vocalidade só acontece no momento da performance, porque é a voz que confere autoridade ao poeta ou intérprete no momento em que a coloca em ação. Nessa passagem, ou libertação, da linguagem ao que é próprio da voz, evidencia-se sua historicidade e seus aspectos sociais, portanto a vocalidade. Para Elisalene Santos “quando o poeta canta os seus versos, o que predomina é o efeito vocal.” (SANTOS, 2018, p. 46). O que ela chama “efeito vocal” concerne à vocalidade, já que a linguagem se dobra à voz:

Modulado de modo a levar em conta pesadas coerções sintáticas provenientes do texto, submetendo-as a sua ordem própria, o ritmo vocal comporta uma curva melódica que valoriza e que comunica, segundo as circunstâncias, uma qualidade particular – única. Nesse sentido, o texto só existe na razão das harmonias da voz. (ZUMTHOR, 1993, p. 183).

Desse modo, a unicidade de cada indivíduo, presente em sua voz, dinamizada em seu repertório de vida e memórias, finamente adaptadas e filtradas pelo contexto social, é o que chamamos aqui de vocalidade. Esta perpassa todo o fluxo de significados e significantes das palavras, que por sua vez transitam a voz.

Nessa altura, é possível lembrar, conforme Zumthor, que a “voz se diz enquanto diz” (ZUMTHOR, 1997, p. 13), ou seja, a voz comunica antes da palavra, oferece prazer, alegria de emanção, que se reatualiza no fluxo linguístico. Assim a voz liga-se à emoção, fica evidente ao ser expressa através do grito, demonstrando desejo ou agonia. É importante notar que todas essas são instâncias da vocalidade, pois são qualidades da voz que prescindem da linguagem e, no entanto, a voz em si está plenamente presente.

Ao pensar nos estudos da oralidade, segundo Zumthor, a vocalidade coloca-se como um deslocamento necessário às suas reflexões. Mais que isso, o autor afirma que a vocalidade é tarefa e destino do estudioso da poesia oral, que deve “convencer-se dos valores incomparáveis da voz” e “tirar sua inspiração e seu dinamismo da consideração dessa beleza interior da voz humana” (ZUMTHOR, 1993, p. 20). Disso depreende-se que a oralidade é a presença da voz no texto, nessa relação voz/palavra. Nesse sentido, vocalidade é a beleza interior da voz humana, considerando seus aspectos históricos e sociais. Aspectos esses que nos unem,

enquanto coletividade. A palavra constitui apenas uma das muitas manifestações da voz, que não é a única, nem a principal, esta seria “o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância” (ZUMTHOR, 1993, p. 21). Sendo *phonê*, ela é “voz ativa, presença plena” (ZUMTHOR, 1997, p. 168), a vocalidade é o seu lugar e sua realização em termos de historicidade e vínculo com o coletivo. Relembrando o aspecto relacional como uma característica básica da voz, como defende Adriana Cavarero (2011), a vocalidade coloca-se como sua realização, pois na medida em que as vozes únicas se relacionam entre si e com outros elementos, por exemplo, o contexto espaço-temporal, ela se historiciza.

Essa historicização explica porque o termo vocalidade é utilizado muitas vezes para adjetivar ou especificar determinada qualidade vocal. Na verdade, isso ocorre não porque trata-se de uma qualidade inerente à determinada voz de modo isolado, mas porque pertence a uma voz específica e que está inserida num contexto igualmente específico. Essa qualidade, por estar conectada à unicidade do indivíduo, pode também se referir a aspectos corporais que se presentificam num texto, numa memória corporal e “seus modos de existência como objetos da percepção sensorial” (ZUMTHOR, 1993, p. 21). A voz, além da ordem do acústico, pertence também à esfera do tátil e do sinestésico. Além de se fazer ouvir, toca o outro, percute, suscita outros sentidos. “Ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo” (ZUMTHOR, 2007, p. 84).

Adriana Cavarero, por exemplo, para nos falar sobre vocalidade utiliza o conto de Ítalo Calvino, *Um rei à escuta*, como mencionado anteriormente. Ela parte da descrição da paisagem sonora do castelo, onde se encontra o rei, que escuta atentamente tudo. Parte justamente do contexto no qual diversas vozes se destacam dentre toda a sonoridade do espaço e chama a atenção às qualidades dessa voz presente no reino. Ora é uma voz “cortesã”, adulterada, por se saber ouvida; e, por isso, falsa, fria, “vítreo como a morte” (CAVARERO, 2011, p. 16). Uma voz que é indistinta, em sua função, dos outros sons, que não carrega em si uma humanidade ou é carente dos caracteres de unicidade de quem a emitiu. Ora nos apresenta uma voz viva. Essa voz, a autora observa, contém a presença do corpo, dos líquidos corporais; bem como a memória, a história, as experiências vividas; as “intenções da mente”, o prazer no jogo da “voz enquanto voz, como se oferece no canto”; “o prazer que esta voz põe na existência, na existência como voz”; “o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras” (CALVINO, 1995 *apud* CAVARERO, 2011, p. 16) e de fazer-se ouvir. A autora utiliza o termo vocalidade, a partir de Zumthor, como conjunto das atividades e valores da voz (CAVARERO, 2011), por isso presente na voz, na linguagem e na música.

Ao seguir com a análise da narrativa, Cavarero insere mais uma personagem: a mulher

que canta. Então, enfatiza o efeito dessa voz sobre o rei. É uma voz que provoca um retorno à vida, uma fabulação, envolvida pelo prazer, uma imaginação. Promove a descoberta da unicidade desse ser que canta, do núcleo invisível dessa unicidade, “aquilo que a pessoa tem de mais oculto e mais verdadeiro” (CALVINO, 1995 *apud* CAVARERO, 2011, p. 16). Essa voz, para a autora, promove a distração das obsessões, o descanso das obrigações, um entretenimento e respiro, pois a voz contagia pelo prazer de se fazer ouvir. E mais que isso solicita a unicidade de quem ouve. É um chamamento à vida, a uma maior consciência de si.

Adriana Cavarero sustenta que Ítalo Calvino constrói o seu conto a partir de uma imagem estereotipada e misógina da mulher, amplamente disseminada pela tradição filosófica ocidental. A ideia de um canto sedutor, de fragilidade, de uma voz que é carnal, em oposição ao espírito/pensamento, de sentimentos primitivos, próximo da releitura misógina do mito das sereias de Homero. Porém, ao mesmo tempo, Cavarero defende, que o contista diferencia a personagem feminina do contexto da tradição ao caracterizá-la por sua unicidade (CAVARERO, 2011). Isso torna ainda mais evidente o quanto a vocalidade diz sobre o contexto e historicidade da voz. Essa observação presentifica toda a relação com determinada tradição, mais ainda, revela-se não como uma voz genérica, mas uma voz feminina. Embora na leitura de Cavarero, o autor do conto tenha conseguido ir além da imagem misógina da mulher, essa mesma imagem aparece, não é possível dissociá-la de sua historicidade, mesmo que seja na forma de denúncia.

Para Roland Barthes existe um ponto de intersecção entre música e linguagem que se evidencia na melodia. O autor não o nomeia como vocalidade, mas defende que esse seria o “espaço (gênero) muito preciso onde uma língua encontra uma voz” (BARTHES, 1990, p. 238). O nomeia como o “grão da voz”, que é “quando a voz tem uma postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música” (BARTHES, 1990, p. 238). O “grão” nos remete claramente à ideia de potência, de potencialidade, de devir, mas também à ideia de resistência, resiliência. Porém, estando presente na melodia, relaciona-se com um lado abstrato da voz, nos remetendo às qualidades simbólicas, descritas por Zumthor. Assim, os três pesquisadores: Paul Zumthor, Adriana Cavarero e Roland Barthes descrevem o lado abstrato, que se configura como um “impossível relato de um prazer individual” (BARTHES, 1990, p. 238) que se experimenta de forma contínua ao ouvir uma voz cantar. Prazer que se configura como algo corpóreo. A pesquisadora teatral Silvia Davini (2002) incorre na mesma perspectiva, ao definir a vocalidade no teatro como a produção da voz e da palavra num contexto coletivo, com um momento e lugar determinados, também nos chama a atenção à historicidade da voz. Mais que isso, os autores se referem a um ponto onde a vocalidade se sobressai às limitações da palavra.

O primado da vocalidade está no início de muitas culturas. Não é por acaso que a voz inarticulada, geralmente, refere-se à presença do divino na esfera acústica. Cavarero, com o auxílio de Corrado Bologna, exemplifica com o "Om" nos *Upanishads*, onde, desde muito tempo, existem indícios incontestáveis da forte relação entre a respiração e a voz (BOLOGNA, 2000 *apud* CAVARERO, 2011, p. 34). A autora observa que tal aproximação já existia entre os sumérios-babilônios, os egípcios e mesmo para os gregos, nos tempos pré-filosóficos. Ali, a religião trazia um Deus que é sopro e vapor saído das fendas da terra, que pretendia se transformar, através da voz da Pitonisa, em palavra (CAVARERO, 2011). Portanto, sempre houve a constatação de uma esfera autônoma do fenômeno acústico, independente da palavra. A autora defende que essa confusão, longe de ser apenas uma crença mística arcaica, é sobretudo uma confrontação do vocálico frente a imposição de dependência da palavra (CAVARERO, 2011).

Notamos, assim, a importância de nos aproximarmos da voz atentos às suas leis próprias, com uma escuta ainda mais fina e criteriosa. Sendo a voz fortemente relacional, compreendemos que os fenômenos da oralidade são caracterizados pela conexão entre voz e linguagem, já os fenômenos da vocalidade concernem ao encontro dos fatores históricos e contextuais com a voz em ação. Tais fatores dizem respeito diretamente à unicidade presente em cada voz e é exatamente neles, e na própria voz, que a vocalidade está ancorada. Assim como a palavra, a vocalidade, em sua unicidade e historicidade, transita pela voz. Assim, a vocalidade se coloca como um ponto de intersecção entre voz, linguagem e música. É justamente nesse ponto que a voz aparece como espaço de trânsito dos diversos elementos utilizados pelo atuante em performance.

A partir desses aspectos podemos refletir sobre as ações da voz no contato com outros elementos e buscar subsídios para compreender sua dinâmica e fluência, ao perceber as diversas vocalidades como diferentes apenas, não hierarquizando-as, observando o que suscitam nessas diferenças, quais são os níveis de percepção que conseguimos adentrar a partir delas.

1.3. PERCURSOS DA VOZ EM AÇÃO

A voz, como foi vista na seção anterior, aparece nos mais diversos contextos, que por sua vez interferem em seus modos de expressão ou performatividades. Tratar a voz no teatro, apenas nos moldes do teatro tradicional (realista, naturalista) nos levaria à investigação de uma

atuação calcada na “reprodução de estilos históricos” (DAVINI, 2002, p. 62)³, não nos permitiria adentrar aos múltiplos aspectos da vocalidade objetivados aqui. Buscamos, então, clarificar algumas noções trabalhadas na performance, no que se refere à ação, refletir sobre ela como uma forma de pensamento sobre o mundo e estabelecer a performance como um paradigma teórico para pensar as ações da vocalidade. Averiguamos como estabelecer parâmetros para olhar para a voz a partir da ação e aprofundar um pensamento sobre as ações da voz. Compreendemos que utilizar o termo “performance da vocalidade”, ao invés de se referir-se apenas às “ações da voz”, nos remete a um contexto do pensamento sobre a performance, a um contexto histórico e uma perspectiva específicos ao olhar para essas ações. A partir daí é possível aprofundarmos o pensamento sobre a ação, encontrar subsídios para observar as performances da vocalidade, ampliando as possibilidades de relacionamento com o contexto, com as diversas poéticas, com o espaço, com o tempo, etc., inclusive dentro do próprio teatro. A performance dialoga com o nosso tempo, vem se construindo e desconstruindo desde o final do século XIX, tanto em termos técnicos (observando-a como linguagem), quanto em termos teórico-filosóficos. Então ela traz contribuições, de um pensamento sobre a arte e sobre o mundo, um olhar que se pretende não viciado pelos moldes de uma arte estabelecida, com espaços bem definidos e elitizados, por uma teatralidade burguesa e, conseqüentemente, promove um diálogo maior com o teatro contemporâneo.

O termo performance possui hoje tantas camadas de leituras e utilizações que ultrapassaria os objetivos do trabalho oferecer um panorama que compreenda todas essas inserções nos estudos a ela relacionada, assim nos concentramos em apresentar a performance observando-a como linguagem e, posteriormente, como paradigma teórico.

1.3.1. Parâmetros em expansão

A palavra performance tem como origem latina “*performare*”, que quer dizer executar, mas é adotada, pelos artistas da performance, a partir do termo em inglês que tem o mesmo significado. Ainda encontramos na língua francesa *parformance*, todavia a palavra é utilizada inicialmente para designar uma presença física e um espetáculo, simplesmente alguém realizando algo para ser visto como obra (GLUSBERG, 1987).

Desde o seu embrião, a arte da performance conta com uma história de mais de cem

³ Para Silvia Davini essas performatividades ocorrem como uma atualização de correntes estéticas que possuem dada referência histórica e assim constroem padrões de performance cristalizados no corpo do ator/cantor.

anos, vide os movimentos futurista e dadaísta, em 1909, nas “Seratas futuristas”, porém é no início dos anos de 1970 que surge a linguagem da performance mais próxima do que entendemos hoje. Esta se desenvolveu ao longo das vanguardas modernas e para uma melhor compreensão emprega-se uma constante revisita ao processo histórico, porque a arte da performance coloca-se como integradora, como uma manifestação que sintetiza os princípios do fazer artístico em sua época. Apesar do seu histórico com o Dadaísmo e o Futurismo, numa antropologia da performance pode-se remontar à necessidade de representação desde o homem primitivo (GLUSBERG, 1987).

A arte da performance é proposta numa situação de metalinguagem, e num primeiro instante o que predomina é basicamente a discussão da importância, das características e as finalidades da própria arte, vemos, então, uma característica forte de criticidade e auto criticidade. Em meio à crise da representação e aos questionamentos trazidos pelas vanguardas, ao se defrontar com um mundo em fase de reorganização política, econômica e social, com suas diversas transformações do espaço devido aos novos meios de comunicação, começa a delinear-se uma arte que impulsiona o homem para uma busca do orgânico, do que é essencial, da origem (GLUSBERG, 1987). De fato, começam a romper com a arte secularizada, porém existe a necessidade de novos parâmetros para que o homem se coloque em frente à produção artística e até mesmo em frente ao mundo, que, ao longo desse processo, passa por duas guerras.

Nos movimentos dadaísta e futurista as performances eram utilizadas ao propor uma ruptura com a arte tradicional e a busca de um lado mais inconsciente ou primitivo do ser humano. O futurismo trazia sua admiração pela velocidade e pelas máquinas, sua manifestação nesse período já procurava diminuir a distância entre público e artista, entre a vida e a arte, buscavam repensar todas as formas de arte (GLUSBERG, 1987). O intuito do performer, em geral, é tirar o homem de seus condicionamentos, principalmente de percepção, é produzir uma arte de transcendência, para tal não é possível que se deixe levar pelas imposições da mídia ou pelas expectativas do público, nem mesmo por uma ideologia engajada. É uma arte que não prescinde da total liberdade do artista. Sendo assim, não é apenas uma forma de entretenimento nem meramente estética, visa causar uma mudança na audiência, tirá-la do lugar comum.

Ao olhar para a arte da performance, historicamente, notamos um diálogo com as mais diversas linguagens, em alguns momentos ressalta-se as características de uma, em outros momentos de outra. Não seria pertinente falarmos das linguagens em separado, devido ao caráter de hibridismo, mas é possível nos atentarmos ao modo como esses diálogos acontecem e propiciam um alargamento da respectiva linguagem. Nas proposições iniciais, ligadas ao

futurismo e ao dadaísmo, são notáveis as performances ligadas à poesia. Com os manifestos futuristas, por exemplo, os ruídos irrompem, iniciando um movimento de experimentações com os sons vocais e com as palavras que nos chegam até hoje (RUSSOLO, 1992). Outros tipos de performance ocorrem pelas vias das artes visuais, tendo como influências as colagens, as *assemblages*, as *action paintings* e *action collages*. A ação passa a fazer parte da obra (GLUSBERG, 1987). Há também colagens de diversas mídias, como é o caso de John Cage (1912-1992), compositor e teórico musical norte-americano, e artistas que trabalharam com a música, o teatro, a poesia, o cinema, entre outras.

Já na *body art* a ênfase recai sobre o corpo, colocado como a obra em si, porém não se limita às capacidades corporais, agrega também aspectos individuais e sociais. É a busca da metafísica do corpo, que se coloca como único instrumento (COHEN, 1989). Uma proposta artística que vale destacar são os *Happenings*. Segundo o performer e teórico da performance, Renato Cohen (1989), os *Happenings* são uma evolução das colagens, porém eles se configuram como colagens de acontecimentos.

Algumas modificações no *happening* implicam na criação do que vem a ser a performance: as bases do *happening* começam a se consolidar, a presença do artista passa a ser fundamental para a realização da obra, o artista transforma-se na própria obra. Um exemplo é a obra *Eu gosto da América e a América gosta de mim* (1974), do artista Joseph Beuys (1921-1986), onde ele se propõe a conviver numa jaula com um coioote por sete dias. A partir daí começa a existir um maior planejamento e delineamento das ações. Desse modo, ocorre uma espécie de transição do *happening* para a performance (COHEN, 1989). Com a performance, as experimentações ganham uma maior elaboração estética, uma preparação maior do artista e um aumento no controle do espetáculo. Embora se tenha espaço para o improvisado, isso se dá de forma muito menor que no *happening* (COHEN, 1989).

Outra influência importante, ao tratar-se de ritual, é o *mystery drama*, que era praticado por discípulos de algumas linhas esotéricas, como a Teosofia. Uma espécie de performance ritual que teve nomes importantes do esoterismo como praticantes, como por exemplo Aleister Crowley, Gurdjieff e Rudolf Steiner (COHEN, 1989). Já em 1910 aconteciam estas práticas, muitas com o intuito de resgatar antigos ritos gregos.

É possível notar, ao longo desse processo, que ocorre uma grande transformação na elaboração das obras, agregando elementos que são peculiares das artes cênicas, sua execução é muito próxima do teatro (COHEN, 1989). Cohen (1989) coloca o contato com as diversas linguagens como uma progressão que consolida a linguagem performativa. Nessa linha de raciocínio devemos considerar, que a mudança de foco do suporte para a execução e para o

corpo, exige outra conceituação e pensamento acerca da obra, pois precisam ocorrer de acordo com as propriedades desta nova forma de produção. Aproximando-a ainda mais das artes cênicas, porém a discussão mais profícua aqui, não é se a performance está mais próxima do teatro, das artes plásticas ou de qualquer outra linguagem, mas como ela articula elementos das múltiplas linguagens e como reverbera em conceituação e pensamento sobre o mundo. Para o referido autor, a performance “guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 1989, p. 30). Das experimentações poético-vocais, a arte da performance aprofunda o jogo com as palavras, o “brincar” com os sentidos, com os significados e significantes e com as poéticas próprias da voz; da música, a incorporação dos ruídos e sons do ambiente, as repetições e o esgarçamento de sonoridades mínimas; das *collages* até as *action collages*, traz a sofisticação nas formalizações, as sínteses formais e os desdobramentos do espaço; da *body art*, um contato maior com as instâncias do corpo, das capacidades e limites corporais; dos *happenings*, a inserção dos acontecimentos, que, possivelmente, pode ser pensada como o ato de conferir movimento às imagens, dialogando com o cinema e trazendo desdobramentos relacionados à montagem e ao tempo, podemos pensar ainda na construção de atmosferas; dos rituais, as considerações relativas ao estado de presença, às noções mais amplas com relação ao corpo, às comunicações sensíveis consigo e com a audiência; do teatro, o pensamento sobre as ações, as elaborações mais planejadas, o contato com a audiência, novos modos de recepção, no que se refere ao jogo, e reflexões também sobre o tempo. Essa característica interdisciplinar e multilinguagem nos permite ampliar o pensamento acerca das ações e é preponderante para pensar a performance como paradigma teórico.

Dada a movência da linguagem, não cabe aqui a tentativa de estabelecer uma definição estrita da arte da performance, relembramos que o objetivo é apenas traçar um perfil de características a partir das quais faça sentido pensarmos a performance como paradigma teórico. Lógico, que ao fazer isso, também estamos compreendendo melhor a natureza da linguagem, mas também pode ser visto como um cuidado com algo que é muito caro para a arte da performance, que é a fuga dessas definições. No entanto, podemos investigar um pouco mais alguns elementos que se estabelecem com o desenvolvimento da linguagem e verificar em certa medida como eles operam.

Com a conquista de um maior planejamento e elaboração, um elemento que se evidencia na arte da performance é a encenação. Para Cohen esta é uma discussão topológica e sígnica, assim, a partir de Jacó Guinsburg, define encenação como uma expressão cênica “caracterizada por uma tríade básica (atuante-texto-público) sem a qual ela não tem existência”

(GUINSBURG, 1980 *apud* COHEN, 1989, p. 28).

Ao olharmos para o atuante, observamos que em alguns momentos o performer também trabalha com a criação de personagem, porém a construção se dá de um modo diverso do teatro, ao invés de agregar elementos, como no teatro tradicional, o artista, através de um processo de interiorização, vai retirando coisas que servem à personagem. Além da disponibilidade à recriação do texto, que acaba por ser mostrada conforme sua visão de mundo (COHEN, 1989). Isso estaria próximo dos laboratórios do diretor Jerzy Grotowski (1933-1999), ao propor a via negativa.⁴ A criação se efetiva mais como uma *persona* e não como personagem, na realização de um trabalho sobre um tema ou um arquétipo⁵, onde são consideradas suas adjacências e realizadas sobreposições das diversas camadas. Em geral é um trabalho movido pela própria energia do tema, numa relação direta com a história de vida do performer, com suas emoções, seu caráter, etc. (COHEN, 1989). A *persona*, colocada em contato com o público, é ressignificada a cada realização, assim como o ser humano se modifica a cada momento. O artista, numa via diferente da representação, simplesmente atua, de fato existe ainda uma máscara, mas esta é uma máscara ritual que não chega a se cristalizar como personagem. As criações geralmente partem da forma e não dos significados, que só vêm se definir completamente após a formalização das ações. Somente, então, a *persona* ganha contornos, presentifica-se como algo mais arquetípico do que a personagem (COHEN, 1989). O teatrólogo Marvin Carlson corrobora essa perspectiva, do seguinte modo:

Seus praticantes [da arte da performance], quase por definição, não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o *self* é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações. A arte performática típica é arte solo, e o artista típico da performance pouco uso faz das adjacências cênicas elaboradas pelo palco tradicional; mas às vezes usa alguns poucos elementos de *prop* e alguma mobília; uma vestimenta qualquer (às vezes até mesmo a nudez) é mais adequada para a situação da performance. (CARLSON, 2010, p. 17).

A observação de Carlson recai sobre a preponderância do corpo, pois é exatamente nele que se inicia e se concretiza a arte da performance. A *persona* se formaliza enquanto corpo.

⁴ Grotowski no Teatro Laboratório, por exemplo, ao trabalhar a voz, ao invés de propor exercícios prontos para desenvolver a respiração do ator, o incentiva a “encontrar as causas do obstáculo, do incômodo e, por fim, criar uma situação em que as causas que impedem a respiração normal possam ser destruídas” (GROTOWSKI, 2007, p. 141).

⁵ Adotamos aqui a definição de “arquétipo” como uma forma simbólica de determinado conhecimento ou ignorância que o homem possui de si mesmo (GROTOWSKI, 2007, p. 51).

Este corpo é pensado aqui de modo expandido e não partindo de uma dicotomia deste em oposição à mente ou à alma, mas se referindo à totalidade do organismo humano. Compreendendo que ele abarca a mente, a memória, a subjetividade e traz sua própria historicidade, que, por sua vez, compreende sua ancestralidade. Como defende Christine Greiner, as representações de um corpo fragmentado, feitas ao longo da história, tiveram impactos sociais, psicológicos e metafísicos, levando a humanidade à “perda da inteireza, a desintegração da permanência e a degradação de estruturas, não apenas a partir de experiências estéticas, mas de condições de existência política” (GREINER, 2013, p. 21).

Embora a ação seja um elemento essencial no teatro, se modifica ao ser proposta pelo performer. Para Cassiano Quilici, a diferença reside no fato de que a ação no teatro tradicional se apresenta como uma forma mimética da realidade e se liga a uma estrutura ficcional, ancorada no texto dramaturgico ou em outro tipo de texto que pressupõe uma representação da realidade; enquanto que na performance a ação, em geral, pretende “articular-se como um dispositivo de comunicação e interferência direta na realidade”, promovendo um acontecimento que “eclode da transgressão programada de convenções estéticas e sociais” (QUILICI, 2015, p. 107), como uma estratégia transformadora.

Já o texto, neste caso, é todo o conjunto de signos, gerado pelo “*multiplex code*”⁶, que é resultante da colagem de mídias ou dos códigos utilizados (COHEN, 1989, p. 30). Assim a arte da performance produz sentidos mais no âmbito de mensagens subjetivas do que lógicas, porque existe uma lógica da própria linguagem, que é subvertida diante do antagonismo dos códigos articulados numa mesma obra. Devemos lembrar ainda, que toda mensagem quando chega à consciência, automaticamente, passa por padrões deixando de ser completamente subjetiva, isso referindo-se ao processo de criação; portanto, quando se busca uma subjetividade ou uma transcendência da mensagem, esta só pode ser efetivada em conjunto com as estruturas das linguagens.

Desde os dadaístas e futuristas, já se pretendia diminuir a distância entre o público e o artista. O ator e teórico do teatro, Antonin Artaud (1896-1948), em 1932, lança seu primeiro manifesto do teatro da crueldade,⁷ onde propõe um teatro que se apresente como um rito, num espaço único, compartilhado por atores e público. Desde o início dos *happenings*, artistas, como Allan Kaprow, investigam e propõem novos modos de interação com o público. Uma

⁶ Renato Cohen emprega este termo a partir de Richard Schechner, para se referir exatamente ao resultado dessa emissão multimidiática.

⁷ A primeira publicação desse texto de Artaud ocorreu em 1932, porém depois de algumas reelaborações ele foi publicado, juntamente com outros textos, em 1938, já com o título de “O teatro e seu duplo”. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13540/teatro-da-crueldade> (último acesso em 19/02/2021)

declaração assinada por 50 artistas, que define o *happening*, menciona que “toda pessoa presente a um *happening* participa dele”, enfatizando “o fim da noção de atores e público” (GLUSBERG, 1987, p. 34).

Essa característica aproxima a performance do rito, inserindo o “espectador” de uma forma dinâmica, todavia, não exclui a possibilidade da fruição ao modo tradicional, simplesmente assistindo. O intuito, nesse contato, é que a audiência se disponibilize ao novo e consiga sair dos convencionalismos, das formas prontas, impostas social e culturalmente, abrindo possibilidades dinâmicas e sensíveis de leituras, não fazendo apenas uma interpretação como ocorre com as obras convencionais. Essa relação com a audiência é proposta tanto no tocante à concepção dos trabalhos artísticos, às ideias, quanto com relação à sua espacialização no ambiente.

Desse modo, o espaço pode ser pensado como outro elemento agenciado pelo artista nesse processo. Ao buscar novas interações com o público, são realizadas diversas modificações do espaço cênico ou são adotados espaços alternativos. Embora as artes cênicas aconteçam em espaços tridimensionais, e não bidimensionais como é o caso da pintura ou do vídeo, antes da performance pouco foi explorado dessa tridimensionalidade pelo teatro ou pela dança. No teatro, um bom exemplo de experimentações com relação às modificações no espaço é o trabalho de Grotowski no “teatro das 13 filas”:

Nas encenações de Grotowski não só foi eliminada a moldura cênica, não só os atores se dirigem diretamente aos espectadores, passeando em meio a eles e sentando junto a eles. Mas foi eliminada totalmente a divisão entre palco e plateia, divisão que – ainda que notavelmente suprimida em comparação com o palco italiano – existe ainda até mesmo no palco em arena. No Teatro das 13 filas o dualismo palco-plateia foi substituído por um espaço unitário. (FLASZEN *apud* GROTOWSKI, 2007b, p. 60).

Aqui também se vê a proposição de novos espaços como forma de novos contatos com o público e uma diversificação dos pontos de vista. O tempo é outro elemento trabalhado de modo particular na arte da performance. Essa diferença ocorre em três aspectos práticos.

O primeiro trata-se da construção do tempo em termos de encadeamentos das ações, ou seja, de montagem; não mais numa lógica narrativa de começo, meio e fim, mas em narrativas que se desconstroem, fragmentam-se, conectam-se e reconstroem-se; não de linearidade, mas de conexões incessantes. O segundo, na evidência colocada no processo, que confere uma relação particular com o tempo, não de uma conclusão definitiva da obra e sim uma constante continuidade e transformação criativa, que alude a um tempo igualmente contínuo e em transformação incessante. Em terceiro lugar, nas criações de “plataformas temporais”, em

distensões ou condensações do tempo, que se concretizam nas mais diversas qualidades, como um tempo mítico, um tempo frívolo, fugidio, um tempo com mais consistência, peso, etc. O teatro de alguma forma já fazia distinções sobre vários modos de apreensão do tempo, mas aqui isso se verticaliza.

No intercruzamento entre tempo e espaço há dois elementos que vale a pena considerar de modo particular, são eles: *o estado*, que alguns artistas denominam como “estado de performance”; e *o environment*. A ênfase sobre o instante presente, o aqui-agora, é o que supostamente conduziria ao estado. A consequência dessa presença levada ao limite seria o desenvolvimento de uma espécie de reintegração psicofísica, que culmina, conseqüentemente, na ação, que por sua vez exige que as energias estejam voltadas para as percepções interiores, para o momento presente, mesmo o que é externo será percebido por essa via. Portanto, pode ser visto em retroalimentação, a presença culmina na ação e a ação se encaminha para o estado.

O artista e pesquisador, Jorge Glusberg, a este respeito, esclarece que o estado de performance é peculiar, porém não chega a ser como um transe e nem se pretende algo como o isolamento ou uma interação cósmica (GLUSBERG, 1987), é mais uma interação com o tempo e o espaço, tempo esse em que sua consciência estabelece contato com um lado ainda desconhecido ou pouco explorado, como uma evocação a um ente primitivo que reside no próprio artista (GLUSBERG, 1987). Desta forma ele toca em pontos que possuem uma dimensão arquetípica, por consequência, com diversas facetas obscuras, que o leva a comunicar-se com o outro através do estabelecimento de uma ponte ou da ausência desta. Daí a dimensão do rito, que não prescinde da interpretação, no que se refere às suas leituras, porém, esta deve estar em consonância com um sentido maior, que abarca determinado arquétipo. Obviamente, como objeto de comunicação, a performance, não deve ficar na gratuidade dos gestos que são entendidos ou sentidos apenas pelo performer, dessa forma até mesmo os gestos rituais tem um porquê de estarem na obra; aqui o simbolismo oculto não dá conta de resolver um problema semiótico, pois até mesmo este deve se comunicar, embora no âmbito do mistério, ou seja, sem precisar revelar o objeto (GLUSBERG, 1987).

Diante da sutileza que o trabalho adquire, ocorre uma sensibilização maior com relação ao tratamento que se tem da energia gerada na própria produção da obra, considerando todo o processo, devido à impossibilidade de previsão de como se dará o contato do artista com o público. Este momento causa modificações na obra, daí a importância do estado de performance, do grau de disponibilidade e condições do artista para que se consiga efetivamente mobilizar o público, no que se refere à comunicação de sua mensagem. Deve-se considerar ainda sua capacidade de sentir ou perceber o público, o espaço e suas variações. Daí a abertura

ao improviso. Essa capacidade de condução do público durante todo o espetáculo ritual é outra característica relevante que contribui para a valorização do momento presente e aproximação da cena de uma arte viva.

O *environment* aparece com novas abordagens do espaço proposta pelos *happenings*. Embora o termo seja frequentemente traduzido como ambiente, Cohen diz não haver uma tradução satisfatória em português, assim o traduz como “envoltório”, realçando que a palavra “diz respeito ao clima, ao envolvimento, ao meio ambiente. Seria uma espécie de cor de fundo, não no sentido de uma mera referência estética e sim como uma ‘energia’ que está no ar” (COHEN, 1989, p. 144). É uma atmosfera, um aspecto muito sutil nas performances, mas ao mesmo tempo tangível, se relaciona com o estado, mas também com os modos como a cor e as sonoridades são experimentadas na recepção.

Apesar dessa exposição de alguns elementos muito básicos da arte da performance, cabe a ressalva de que seu hibridismo não possibilita qualquer generalização, os modos de construção, a linguagem, a concepção da obra e atuação são dos mais variados, assim como não é possível fazer qualquer menção a uma hierarquização dos elementos. Porém a partir desses elementos começamos a estabelecer parâmetros mais objetivos para observarmos as ações.

Através desses elementos levantados, podemos explicitar um pouco mais o olhar da performance sobre a realidade, compreendendo sempre seu diálogo com os contextos nos quais está inserida. Esse olhar persiste quando a performance é abordada como paradigma teórico.

Com a tentativa de romper com a arte instituída, o dadaísmo, logo, chega ao campo da não-arte. A aproximação entre arte e vida é defendida por muitos artistas e toma forma em suas obras. Podemos destacar *O grande vidro* (1915-1923) e *A fonte* (1917), de Marcel Duchamp (1897-1968), *18 happenings em 6 partes* (1959), de Allan Kaprow (1927-2006), *4'33* (1952), de John Cage, entre outras. A ideia de não-arte é um conceito proposto pelo dadaísmo, advindo de filosofias orientais, como o Taoísmo e o Zen-budismo. Allan Kaprow e John Cage mencionam a presença de tais influências em suas obras. Ao comentar essa relação entre arte e vida, o diretor e teórico do teatro, Richard Schechner, refere-se à Kaprow do seguinte modo:

A arte “igual a vida” - o jeito que Kaprow denomina a maior parte de sua obra – está bem próxima do que é a vida do dia a dia. Ligeiramente, a arte de Kaprow sublinha, acentua ou deixa alguém consciente do comportamento comum – prestando fixamente atenção a como uma refeição é preparada, olhando as pegadas deixadas para trás depois de andar num deserto. Prestar atenção às atividades simples executadas no agora é desenvolver uma consciência Zen com relação ao dia a dia, uma honra ao comum. Honrar o comum é notar como se parece com um ritual a vida cotidiana, o

quanto da vida diária consiste-se de repetições. (SCHECHNER, 2006, p. 29, grifo do autor)⁸.

Vemos, então, que o olhar para o cotidiano, não é um olhar qualquer, também não é o cotidiano no sentido de sua banalidade, mas numa perspectiva de dignificação do prosaico e numa tomada de consciência do ritual que constitui as tantas repetições das ações diárias. Se formos mais longe, verificaremos que é uma proposta profunda de descondicionalidade desse cotidiano, portanto de tomada de consciência e apreciação da vida, que logo não difere das propostas de contato com o real prazer estético, tantas vezes reiteradas pela arte, porém agora numa via bastante particular. Conforme Cassiano Quilici (2015), John Cage foi um dos grandes responsáveis para que o Zen-budismo se tornasse uma influência importante nas vanguardas norte-americanas do pós-guerra. Traços filosóficos presentes na obra do compositor, que trazem essa influência, são o acaso e a indeterminação, como aparecem em suas composições realizadas a partir do *I-ching* chinês. Ele relaciona as moedas aos parâmetros sonoros e, conforme as joga, como quem “tira a sorte”, realiza suas composições (TERRA, 2000). Esse procedimento aponta para conceitos fundantes do budismo, como a impermanência, que remete à transitoriedade, e a fluência dos processos da vida. A criação da obra considera todas as interferências que ocorrem ou podem ocorrer no momento criador, as possibilidades que estão além da previsão do artista.

Outro fator que se relaciona com a ideia de não-arte é a ausência de intencionalidade, enquanto deliberação. Busca-se a realização do gesto livre das amarras do intelecto condicionado. Isso fica claro nas proposições de escrita automática, dos dadaístas, e também nas *actions paintings*, de Jackson Pollock (1912-1956). A obra de arte não está apenas no suporte ou no momento de sua realização ou na contemplação, mas na vida cotidiana. Ela se coloca como um modo de existência, a própria vida do artista se faz enquanto obra. Nessa aproximação arte-vida, Cohen recorre ao termo *live art*, definindo-o como uma forma de pensar a arte, um movimento que engloba a performance:

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte: a *live art*. A *live art* é a arte do ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver a arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que

⁸ “‘Lifelike’ art – as Kaprow called much of his work – is close to everyday life. Kaprow’s art slightly underlines, highlights, or makes one aware of ordinary behavior – paying close attention to how a meal is prepared, looking back at one’s footsteps after walking in the desert. Paying attention to simple activities performed in the present moment is developing a Zen consciousness in relation to the daily, an honoring of the ordinary. Honoring the ordinary is noticing how ritual-like daily life is, how much daily life consists of repetitions.” (traduzido por R. L. Almeida, publicada sob licença creative commons, abril de 2011. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf. Acesso em: 14/12/2019.)

se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de espaços mortos, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição viva, modificadora. (COHEN, 1989, p. 38).

A aproximação entre arte e vida é um posicionamento político muito contundente, com o intuito de promover uma desconstrução da aura da obra de arte e uma deselitização dos espaços. Sendo os espaços tão representativos do trânsito da diversidade de posicionamentos, mas ao mesmo tempo do sufocamento de uns em detrimento de outros, causado pelas restrições impostas nesse tráfego. Um exemplo disso são os “rolezinhos”⁹ que ocorreram em 2013, na cidade de São Paulo. Nesse sentido, a contracultura também influencia o pensamento da performance, principalmente devido às ideias humanitárias da época e da arte de contestação, com as diversas experimentações cênicas.

Sob essa perspectiva a arte passa a ser mais um caminho a ser trilhado do que uma profissão, como começam a defender vários artistas. Ela se coloca como uma possibilidade de busca da natureza íntima do ser, de autoconhecimento, mas numa via diversa ao bucolismo ou o lirismo, num êxtase particular dessa arte; o principal não é o corpo em si, mas o discurso deste, porém ele não se coloca dentro das convenções, o que leva inevitavelmente ao conflito. Embora seja uma arte de experimentação e que mexe com limites e transgressões muitas vezes imprevisíveis, o artista necessita de um profundo treinamento físico, mental e um total domínio da linguagem, no tocante a sua principal vertente, seja o teatro, a dança, etc., e dos materiais com os quais trabalha, como reconhecimento das suas potencialidades e limites. Esse não é um treinamento apenas para a realização de sua arte, mas um treinamento enquanto exercício da própria vida. “É provável que um dos principais objetivos das performances seja a tentativa de uma recuperação da natureza orgânica, não em uma atmosfera idílica, mas sim através de conflitos dramáticos do mundo real” (GLUSBERG, 1987, p. 102).

As próprias experiências de vida se colocam como exercício, o lidar com elas. Não é um treino como algo externo, porque é nesta fricção que o artista e o trabalho se desenvolvem. A necessidade da presença plena do artista é vital para que esse processo se realize, para que a experiência seja tomada como impulso do autoconhecimento e da arte. A presença é o principal elemento que dá à performance a condição de proximidade com a vida, pois ali o público se defronta com o próprio artista, percebendo todas as suas reações, mesmo as mais ínfimas e não

⁹ Intervenções, como espécies de *flash mobs*, realizados por jovens, em geral das periferias de São Paulo, e que consistiam em passeios em *shoppings* localizados em regiões nobres da cidade. Essas intervenções acabaram por explicitar a segregação e preconceitos instituídos nos espaços público-privados da cidade.

planejadas, considerando que o mesmo espetáculo jamais é apresentado duas vezes de forma completamente igual. Essas imprevisibilidades conferem outro tipo de atenção por parte do espectador, uma presença maior também, e conseqüentemente mais vida a este tipo de expressão. Por isso, a intenção do artista não é representar ou criar um conduto ficcional, mas sim modos de contato com a própria experiência.

Para que isso seja possível toda a ideia de texto precisa ser reformulada. Artaud (2006), em seu *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade*, defende um rompimento com a sujeição do teatro ao texto e a busca da metafísica das palavras e dos gestos. Na música, Cage propõe a desconstrução e organiza o “*Untitled Event*” (1952), que reúne artistas de várias linguagens, compondo, então, um evento multimídia (STOROLLI, 2009). O intuito era criar um elemento novo que fosse o todo, porém preservando as qualidades particulares de cada uma das linguagens. Isso resulta num *multiplex code*, “que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional” (COHEN, 1989, p. 30).

Assim a performance nos remete, obviamente de um modo totalmente novo, aos ritos primitivos, ao encontro com um estado natural, com seus objetos de culto, à figura do bruxo ou xamã; então não é estranho que Jorge Glusberg, denomine o performer também como um “mago de signos” que são apropriados e “se materializam no curso de um ritual que geralmente é imprevisível” (GLUSBERG, 1987, p. 103). A performance amplia a noção de simbolização, reavaliando e recriando os padrões sócio-culturais, as metáforas, para isso necessariamente são discutidas as formas de representação, a relação com o espectador, a constituição do espaço, do tempo e todos os fatores cênicos (COHEN, 1989). A arte performática colocada como um campo complexo, numa rede de interconexões, dialoga com as ideias advindas dos estudos da performance em outras áreas, como por exemplo, questões da pós-modernidade, da subjetividade e identidade, das relações da arte com as estruturas de poder (CARLSON, 2010).

Esse diálogo de mídias, de linguagens, e de ideias aponta para a busca de uma maior integração, para a superação de perspectivas calcadas na segmentação, tão fortemente defendida durante a era moderna e que compartimenta o ser humano em especializações. Não é possível a existência de uma arte fragmentada, “caminhamos para uma arte total e uma arte transmídia, para a eliminação de suportes que impedem ou que se tornem mais importantes que a própria transmissão da mensagem artística” (COHEN, 1989, p. 163).

Desse modo, a arte da performance nos auxilia a compreender melhor algumas experimentações do teatro contemporâneo, num percurso que vai se delineando e re-transformando-se em cada nova experimentação, propondo, mais do que respostas, pontos de questionamento.

Pudemos, então, a partir da performance como linguagem, estabelecer diversos parâmetros para pensar a ação. Primeiro tomando por base sua contextualização, seu caráter crítico e autocrítico, que nos fornece um impulso para pensarmos a ação não apenas como uma mimese da realidade, mas em sua aproximação com o cotidiano, entre vida e arte. E também, conforme Glusberg (1987), em contato com um lado mais inconsciente ou primitivo do ser humano. Esses dois fatores incidem diretamente sobre a escolha de trabalho sobre uma *persona*, ao invés de ocorrer sobre uma personagem, e sobre as propostas de diminuição no distanciamento entre o público e o artista. Então, quando observamos as ações esse pontos podem ser considerados: Como é feita essa aproximação entre arte e vida na ação proposta? O que é mobilizado do cotidiano? A ação propõe uma diminuição da distância entre público e artista? De que modo? Como se dá esse envolvimento com o público? Há uma proposição de condução do participante ou trata-se de uma fruição aberta? Sobre as características de interdisciplinaridade e multilinguagem, podemos observar as áreas envolvidas, investigar os códigos, as linguagens utilizadas e como elas são articuladas. Depois podemos nos debruçar sobre os diversos elementos que foram traçados. Sobre a *persona*, por exemplo, podemos nos perguntar: Como essa *persona* foi criada? Como se acessou os níveis mais primitivos do ser, para colocá-los em jogo? Podemos pensar ainda: Quais conhecimentos e práticas, são mobilizados para gerar a ação? No que diz respeito à ação: Qual é a ação? Como ela ocorre e o que mobiliza? Como ela se desenvolve no corpo do artista? Ou, como o corpo se comporta na realização da ação? Como acontece a relação com o espaço, com os objetos e materiais utilizados em cena? Em se tratando do texto: Como esse texto se articula em termos de signos, nesse *multiplex code*? Quais as linguagens e sistemas sígnicos utilizados? Qual o discurso construído? Qual é a intencionalidade? Sobre o espaço: Em que espaço a ação acontece? Como ela percorre o espaço e dialoga com ele? Quais interações são realizadas com o público e com os objetos? Como os objetos e materiais são utilizados em cena? Para observar o tempo: Como é proposta a experiência com o tempo? Como acontecem os encadeamentos das ações, existe uma montagem? Como isso é feito? Quais tipos de plataformas temporais são criadas, quais tipos de distensões ou condensações do tempo existem? No intercruzamento do tempo e espaço: Quais estados são criados? Existe um estado específico ou é um estado cotidiano? Como eles são criados? Existe uma atmosfera específica ou não? Há uma proposição de presença do participante ou não?

Portanto, observar essas características e elementos da arte da performance nos oferece subsídios para investigar determinada ação. Através deles também tomamos contato com o pensamento por trás da performance, com uma visão de mundo específica, incutido nas escolhas

e no modo como esses elementos são trabalhados. Isso nos permite aprofundar e sistematizar um pensamento sobre ações específicas. Embora tenhamos levantado diversos aspectos que podem ser investigados numa ação, essa abordagem ainda se mostra limitada, considerando apenas a arte da performance. É possível ampliarmos tanto o pensamento acerca da performance, quanto a observação da ação tomando a performance como suporte crítico, num diálogo mais estreito com outras áreas do conhecimento e, de fato, definindo-a como paradigma teórico.

1.3.2. Performance como paradigma teórico

Todas as teorias da performance se desenvolveram simultaneamente aos avanços da arte da performance (CARLSON, 2010), embora possam ser discutidas e investigadas em conjunto não podemos entendê-las como sinônimas, já que as teorias extrapolam o campo das artes. Tomar a performance como paradigma teórico significa estabelecê-la como um modo de observar determinado assunto, disciplina ou atividade. Passamos, então, a compreender o termo de modo mais amplo, conferindo maior liberdade e fluidez em seu entendimento nos diversos contextos. Marvin Carlson nos chama a atenção à essa necessidade de abertura com relação à compreensão do termo, ao salientar que este é “um conceito essencialmente contestado” (STRINE; LONG; HOPKINS, 1990 *apud* CARLSON, 2010, p. 11), que se desenvolveu em meio a um “desentendimento sofisticado”. A postura, vista com mais frequência, não é a de derrotar ou silenciar as ideias contrárias, mas chegar a uma articulação mais precisa das posições encontradas e um entendimento mais completo da riqueza do próprio conceito (CARLSON, 2010, p. 12), buscando sempre questionar que tipo de atividade humana é essa. Richard Schechner (2006) também amplia essa noção para além dos sentidos relacionados ao espetáculo, à representação ou atuação, ressaltando que performance também pode ser entendida como desempenho, realização de uma façanha ou demonstração de uma certa capacidade de trabalho. Tratar da performance, desse modo, é novamente abrir um leque bastante amplo de possibilidades, frente à gama de estudos e abordagens acerca do tema. Para a pesquisadora Wânia Storolli (2009, p. 32), “a performance está presente nas mais diversas atividades humanas: não só nas artes que por natureza são performáticas, tais como a dança, a música e o teatro, mas também no dia-a-dia, nos rituais, nas cerimônias sociais, no esporte, nos jogos, nas brincadeiras”.

Embora as teorias da performance já viessem acontecendo antes da consolidação da arte da performance, esta contribuiu muito com o desenvolvimento daquela, devido ao seu

aprofundamento e abordagem dos elementos já citados (ação, *persona*, texto, público, espaço, tempo), e com as propostas e temas trabalhados por ela. O diálogo com as diversas áreas de conhecimento, a amplitude da linguagem e a rede de interconexões, favoreceram o desenvolvimento das teorias. A própria relação entre arte e vida permitiu tocar nos assuntos latentes na sociedade ao longo desse processo, em questões como: “o que significa ser pós-moderno, a procura de uma subjetividade e de uma identidade contemporâneas, a relação da arte com as estruturas de poder, os vários desafios de gênero, raça e etnia” (CARLSON, 2010, p. 18) dentre outras. A arte da performance, por sua vez, acaba por agregar muito das teorias em desenvolvimento, porque além de repensar esses temas artisticamente, busca estabelecer contato com outras áreas suscitado por ele. Por isso, para Marvin Carlson (2010), mesmo se tratando de um olhar específico dentro do campo das artes, a arte da performance tece uma rede de relações com as ideias advindas dos estudos da performance em outras áreas, entre elas a antropologia, a sociologia, a etnografia, a psicologia e a linguística.

A metáfora da vida e da realidade enquanto representação, bastante discutida pelas ciências sociais e pela psicologia social, referindo-se à teatralização do cotidiano, aos papéis sociais que desempenhamos e às diversas performatividades, acaba por evidenciar uma possibilidade muito profícua de análise das estruturas sociais:

O estudo da performance “artística” tradicional, como o teatro e a dança, tem tomado novas dimensões e começado a explorar relações recentemente observadas entre essas e outras atividades sociais e culturais, assim como as várias ciências sociais têm usado metáforas de teatro e performance na exploração de atividades humanas específicas, dentro de seus próprios campos de estudo. (CARLSON, 2010, p. 18).

Essa via de mão dupla entre as atividades sociais e culturais é o que acaba por configurar um novo campo teórico, em que a performance se coloca como um paradigma teórico para a investigação das mais diversas disciplinas, inclusive a própria arte da performance. Para o referido autor, o uso da metáfora da teatralidade passa a ser tão frequente que os mais variados aspectos da vida contemporânea são avaliados sob essa ótica, na tentativa de compreender as nossas condições e, principalmente, nossas atividades, pois “todo mundo, em algum momento, sabe que está socialmente ‘fazendo um papel’, e os teóricos sociais recentes, [...], prestaram atenção a essa espécie de performance social” (CARLSON, 2010, p. 15).

Tendo estabelecido esse contexto da performance como paradigma teórico, seguimos investigando-a a fim de elucidar outros aspectos da ação e observar novos parâmetros com os quais poderemos lidar com a voz, aprofundando o estudo. Para tanto, a primeira modificação que fazemos na leitura do termo “performance” é em sua ampliação conceitual, não apenas se

referindo à arte da performance, porém agora tomando-o de modo expandido. Para Schechner o que define performance são “comportamentos restaurados” (2006, p. 29), ou seja, aqueles que constituem uma espécie de padrão. Ele define esses comportamentos como:

[...] ações físicas, verbais ou virtuais, que não são realizadas pela primeira vez, que são preparadas ou ensaiadas. Uma pessoa pode não estar ciente que ele ou ela desenvolve uma porção de comportamento restaurado. Também conhecido como comportamento duas vezes vivenciado. (SCHECHNER, 2006, p. 29)¹⁰.

Isso é muito claro quando se refere à arte, mas o autor enfatiza que na vida cotidiana também é forte a presença do comportamento restaurado, o treino e a prática é o que leva ao aprendizado dos comportamentos culturais, para performar os papéis sociais. “A primeira e segunda infância específicas da espécie humana é um período estendido de treinamento e ensaio para desempenho de sucesso na vida adulta” (SCHECHNER, 2006, p. 29, tradução nossa)¹¹. A passagem da infância para a fase adulta é marcada pelos ritos de passagem e as atividades públicas ocorrem por meio de performances coletivas. “Cada ação, desde a mais secundária até a mais complicada, é feita de comportamentos duas vezes vivenciados” (SCHECHNER, 2006, p. 29)¹². Desse modo, o “ineditismo” dos comportamentos estão presentes “em função do contexto, da recepção, e das ilimitadas maneiras que as parcelas de comportamento podem ser organizadas, executadas e mostradas” (SCHECHNER, 2006, p. 29)¹³.

Carlson, observa que no uso comum, desde há muito tempo, o termo performance normalmente é utilizado para se referir a eventos de teatro e dança, dos mais variados estilos. A partir daí, o autor sugere questionarmos o que faz essas artes serem performáticas, chegando à resposta de que “elas requerem a presença física e seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance” (CARLSON, 2010, p. 13). Nessa definição, performance está ligada a uma exibição de habilidades e, segundo o mesmo autor, está associada ao pensamento moderno. Outra definição trazida por ele, está na mesma diretriz da de Schechner e diz respeito à exibição de um modelo de comportamento. Um exemplo seria o emprego de uma personalidade fictícia, como no teatro, a partir de um comportamento

¹⁰ “[...] *physical, verbal, or virtual actions that are not-for-the-first time; that are prepared or rehearsed. A person may not be aware that she is performing a strip of restored behavior. Also referred to as twice-behaved behavior.*” (traduzido por R. L. Almeida)

¹¹ “*The long infancy and childhood specific to the human species is an extended period of training and rehearsal for the successful Performance of adult life.*” (SCHECHNER, 2006, p. 29)

¹² “*Every action from the smallest to the most encompassing is made of twice-behaved behaviors.*” (traduzido por R. L. Almeida)

¹³ “[...] *a function of context, reception, and the countless ways bits of behavior can be organized, performed, and displayed.*” (traduzido por R. L. Almeida)

restaurado (CARLSON, 2010, p. 14). O que caracteriza o conceito de Schechner não é a exibição de habilidades, mas uma certa distância entre o comportamento e o *self*. Isso é próximo ao que ocorre entre o ator ou a atriz e seu papel em cena. Esse comportamento acontece à parte do “Eu”, de modo coloquial seria “eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi” (SCHECHNER, 2006, p. 34)¹⁴. É um “Eu” ligado à uma tradição. Essa multiplicidade de “Eus” aqui colocada, não se refere a distúrbios ou comportamentos patológicos. A psicologia social já estuda os papéis sociais há algum tempo, comprovando essas circunstâncias comuns aos seres humanos, eles dizem respeito às nossas capacidades de abstração.

Na verdade, se as pessoas normalmente não entrassem em contato com suas múltiplas *personas*, a arte de atuar e a experiência de dominação pelo transe não seria possível. A maior parte das performances, da vida cotidiana e das outras maneiras, não possuem um autor apenas. Os rituais, os jogos, e as performances da vida do dia a dia são autoradas por um “Anônimo” coletivo, ou pela “Tradição”. (SCHECHNER, 2006, p. 35, grifo do autor)¹⁵.

Essa proximidade e ao mesmo tempo diferenças nos níveis de contato com a performance, enquanto modelos de comportamento, é o que nos permite traçar os paralelos entre performance artística e a social, assim como estabelecer noções claras para abordar uma e outra. Carlson propõe, então, uma distinção entre performance e realização, onde performance está ligada ao contexto artístico e realização à realidade factual. “Mesmo se uma ação no palco é idêntica à outra na vida real, no palco, ela é considerada ‘performada’ e, fora do palco, apenas ‘realizada’” (CARLSON, 2010, p. 14). Schechner também faz uma proposição parecida ao categorizar as performances em “fazer acreditar” e “fazer de conta”. O “fazer acreditar” está presente naquelas “performances que mantêm um limite claramente marcado entre o mundo do artista e a realidade cotidiana”, já o “fazer de conta” naquelas “que intencionalmente apagam ou sabotam este limite” (SCHECHNER, 2006, p. 43)¹⁶. Percebemos então, que ao fazer isso o autor demonstra muito mais porosidade entre essas duas categorias do que separações, porque acaba por pontuar como as performances cotidianas hoje começam a se desenrolar muito mais

¹⁴ “[...] *me behaving as if I were someone else,*” / “*as I am told to do,*” / “*as I have learned.*” (traduzido por R. L. Almeida)

¹⁵ “*In fact, if people did not ordinarily come into contact with their multiple selves, the art of acting and the experience of possession trance would not be possible. Most Performances, in daily life and otherwise, do not have a single author. Rituals, games, and the Performances of everyday life are authored by the collective ‘Anonymous’ or the ‘Tradition.’*” (traduzido por R. L. Almeida)

¹⁶ “*Make-believe- Performances maintain a clearly marked boundary between the world of the Performance and everyday reality. Make-belief -Performances intentionally blur or sabotage that boundary.*” (traduzido por R. L. Almeida)

próximas do “fazer de conta”. Se por um lado, como já foi considerado, a aproximação entre arte e vida possibilita outro olhar para o cotidiano, a aproximação da vida em direção à arte nos coloca cada vez mais dentro das experiências dos simulacros.

A performance social também está pautada na exibição de modelos de comportamento. O reconhecimento de que atuamos em papéis sociais e que nossos comportamentos estão estruturados de acordo com regras estabelecidas cultural e socialmente é outro fator que nos permite observar as ações cotidianas como performance. Para Carlson, o fato de ser possível estar consciente da atuação a partir de modelos de comportamento pré-existentes é o que caracteriza a performance social:

A diferença entre fazer e “performar”, de acordo com esse modo de pensar, parece estar não na estrutura do teatro versus vida real mas numa atitude - podemos fazer ações sem pensar mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance. (CARLSON, 2010, p. 15, grifo do autor).

Embora o comportamento cotidiano esteja no âmbito do “realizar” ou do “fazer acreditar”, é possível adotar uma postura de distanciamento, de consciência, conferindo-lhe o status de performance. O sociólogo Erving Goffman constrói uma noção de performance,¹⁷ a partir do teatro, tendo como base uma ação engajada (no sentido de influenciar ou mobilizar o outro). Ele defende que “quando um indivíduo ou ator desempenha o mesmo movimento¹⁸ para o mesmo público em diferentes ocasiões há probabilidade de surgir um relacionamento social” (GOFFMAN, 2002, p. 24), o papel social se efetiva justamente através de um ou mais movimentos representados pelo ator ou pela atriz para o mesmo tipo de público ou para as mesmas pessoas. Essa definição de Goffman corrobora o pensamento acerca do cotidiano enquanto performance e também o fato de a performance do cotidiano, de algum modo, estar relacionada a comportamentos que são repetidos. Em geral, olhamos para os comportamentos cotidianos como espontâneos e não repetidos, na verdade, tomamo-los como impossíveis de se repetir. Schechner (2006) esclarece que a irrepitibilidade da performance reside na recombinação das porções do comportamento e não nos comportamentos em si. É na relação com o contexto que estaria a impossibilidade de cópia do evento, em sua interatividade e relação.

Sendo assim, toda atividade e objeto podem ser entendidos como performance, a partir da consciência de sua realização e/ou da observação sobre como ele interage “e como se

¹⁷ A edição de seu livro em português traz a tradução do termo como “desempenho”. Aqui é referenciado o termo “*Performance*” como no original em inglês.

¹⁸ O que ele chama de “movimento” é um padrão de ação preestabelecido realizado durante a representação.

relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações” (SCHECHNER, 2006, p. 30)¹⁹. Essa é uma chave importante para compreendermos a performance como paradigma teórico, ou seja, observar determinado objeto sob a perspectiva da performance significa considerá-lo enquanto ação, interação e relação.

Para Schechner o comportamento restaurado “pode envolver ações concretizadas dentro das ‘regras do jogo’, da ‘etiqueta’, ou do ‘protocolo’ diplomático – ou qualquer outra das miríades de ações da vida, conhecidas de antemão” (SCHECHNER, 2013, p. 35, grifo do autor)²⁰. Todas essas conformações comportamentais fornecem estruturas sobre as quais podemos *performar*, a partir delas são criadas as rotinas, os hábitos e os mais diversos programas de procedimentos, porém eles são, em grande parte, permutados, rearranjados. As parcelas de modificação real são mínimas e acontecem num longo espaço de tempo. Para o autor, é nisso que reside a maioria das proposições das vanguardas artísticas, pois “mesmo o ‘mais recente’, ‘o original’, ‘o chocante’, ou o ‘de vanguarda’, são, em sua maior parte, uma nova combinação de comportamentos conhecidos ou o deslocamento de um comportamento, do campo conhecido para novos contextos e ocasiões” (SCHECHNER, 2013, p. 35, grifo do autor)²¹.

Assim, o estranhamento não surge do comportamento (ou ação) em si, mas do choque entre este e o contexto no qual foi inserido. De modo comum, o termo “comportamento” significa um padrão de ação ou atitudes, para o antropólogo Clifford Geertz, é uma ação social. Segundo esse autor, o comportamento deve ser observado, porque é através de seu fluxo que as formas culturais encontram articulação, não é que o encontrem somente aí, mas o comportamento é o que gera um padrão de vida contínuo, ou seja, um fluxo de transformação na própria vida (GEERTZ, 1973 *apud* SCHECHNER, 2006). Para Schechner (2006), o comportamento restaurado é uma ação simbólica e reflexiva, que deve ser decodificada por aqueles que possuem tal conhecimento. Estas ações fazem parte de um repertório de símbolos, códigos e valores inseridos em dado grupo ou sociedade. Algumas vezes esse conhecimento pertence apenas a alguns iniciados.

Estabelecidas essas categorizações mais amplas, que compreendem as performances

¹⁹ “[...] and how it relates to other objects or beings. Performances exist only as actions, interactions, and relationships.” (traduzido por R. L. Almeida)

²⁰ “It can be actions reified into the ‘rules of the game,’ ‘etiquette,’ or diplomatic ‘protocol’ – or any other of the myriad, known-beforehand actions of life.” (traduzido por R. L. Almeida)

²¹ “Even the ‘latest,’ ‘original,’ ‘shocking,’ or ‘avant-garde’ is mostly either a new combination of known behaviors or the displacement of a behavior from a known to an unexpected context or occasion.” (traduzido por R. L. Almeida)

artísticas e as performances sociais (ou cotidianas), podemos aprofundar a análise expandindo-as. Schechner (2006) estabelece oito categorias para as performances, para ele são oito situações onde elas podem acontecer: nas artes, na vida cotidiana, nos esportes e entretenimentos de massa, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais (sagrados ou seculares), na ação. Carlson (2010) estabelece três: exibição de habilidades, exibição de comportamento e performance de sucesso.

As categorias estabelecidas por Schechner, de modo geral, são facilmente observáveis, das que são elencadas por Carlson, já tratamos de duas,²² podemos falar um pouco mais sobre a terceira, que é a performance de sucesso. Para Carlson nessa categoria o foco recai sobre o sucesso da atividade desempenhada. São exemplos desse tipo a performance sexual, a linguística e a escolar. O autor defende que nessas atividades “[...] a ênfase não está na exibição de habilidades (embora isso possa estar presente), nem na execução de um determinado modelo de comportamento, mas no sucesso da atividade, tendo em vista algum padrão de realização que não precisa estar articulado com precisão” (CARLSON, 2010, p. 15). O que é mais característico nesse tipo de performance é que a tarefa de julgar o sucesso da realização não é de quem executa a ação, mas do observador.

[...] mas a performance linguística, escolástica, ou mesmo sexual, é realmente forjada e julgada pelos observadores. Essa é a razão pela qual a performance nesse sentido, (em oposição ao sentido teatral normal), pode e é frequentemente aplicada à atividade não humana [...]. (CARLSON, 2010, p. 16).

Através das categorizações, vemos novamente como pode ser feita a aproximação entre a performance social e a artística, mas se deve notar que essas categorizações são abstrações realizadas para avançar com os estudos. Certamente são apresentadas de forma lógica e coerente com o raciocínio desenvolvido, ainda assim possuem um certo caráter de virtualidade. Isso de modo algum as desabona. O importante é perceber que elas não são fixas, nem as únicas possibilidades de empreender uma lógica de categorização. Ao fazer essas distinções Schechner considera que essas categorias não são isoladas, pelo contrário, elas se sobrepõem. Seu objetivo é evidenciar o quanto é vasto o território coberto pela performance e leva em conta que “a operação de fazer categorias como estas oito é o resultado de um jeito particular de pensar, específico de uma cultura” (SCHECHNER, 2006, p. 31)²³. Porém, essa é uma iniciativa que

²² Como descrito na página 48, Marvin Carlson categoriza as *Performances* em: exibição de habilidades, exibição de comportamentos e, como descrito aqui, *Performance* de sucesso.

²³ “[...] *the operation of making categories such as these eight is the result of a particular culture-specific kind of thinking.*” (traduzido por R. L. Almeida)

pode ser muito fértil, se a primeira proposta de categorização mais ampla nos coloca em contato com as ciências sociais, essa abertura nos possibilita diálogos com muitas outras áreas de conhecimento, acabando por provocar reavaliações dos pontos de vista já estabelecidos.

As artes, por exemplo, geralmente são divididas em categorias internas, que variam de acordo com a história e a cultura. Algumas culturas nem mesmo têm uma palavra para definir “arte”, não separam o trabalho estético do cotidiano e “mesmo que uma performance tenha uma grande dimensão de senso de estética, isto não é necessariamente ‘arte’” (SCHECHNER, 2006, p. 32, grifo do autor)²⁴. Há que considerar ainda a grande interpolação que existe entre as artes e os ritos, tanto com relação às ações, quanto no que se refere aos artefatos. Se relacionarmos essa categoria com os esportes, encontraremos muitas aproximações. É possível notar, por exemplo, que os movimentos de jogadores de basquete são tão belos quanto os de bailarinas, mas um leva o nome de esporte, o outro de arte” (SCHECHNER, 2006, p. 32)²⁵. Então, o que difere as ações artísticas das ações esportivas? Em outras palavras, o que caracteriza a performatividade artística e a performatividade esportiva? Embora tanto o balé quanto o basquete tenham uma dimensão do movimento e possuam qualidades estéticas, o que diferencia uma performance da outra é onde está a ênfase de cada uma. A ênfase do balé recai sobre a estética do movimento, enquanto a do basquete ocorre sobre um objetivo claro, a precisão do movimento em direção ao alvo, em detrimento da estética. Ao contrário, nas linguagens artísticas, os esforços ocorrem na direção da comunicação e da qualidade estética. Para Schechner, “a dança enfatiza o movimento, o teatro enfatiza a narração e a personificação, os esportes a competição, e o ritual a participação e a comunicação com forças e seres transcendentais” (SCHECHNER, 2006, p. 33)²⁶. Porém, não é fácil separar arte e ritual, chegar às especificidades de cada um, pois ambos compartilham objetos e ações. Com frequência os “objetos dos ritos de muitas culturas são exibidos em museus de arte”, assim como é fácil perceber nos rituais a presença “da música, do canto, da dança, da pregação, do contar histórias, do falar em idiomas, e da cura” (SCHECHNER, 2006, p. 32)²⁷. É comum no teatro contemporâneo a interação e participação do público, mas “em muitas culturas, performar

²⁴ “*even if a Performance has a strong aesthetic dimension, it is not necessarily ‘art’.*” (traduzido por R. L. Almeida)

²⁵ “*The moves of basketball players are as beautiful as those of ballet dancers, but one is termed sport, the other art.*” (traduzido por R. L. Almeida)

²⁶ “*Dance emphasizes movement, theatre emphasizes narration and impersonation, sports emphasize competition, and ritual emphasizes participation and communication with transcendent forces or beings.*” (traduzido por R. L. Almeida)

²⁷ “[...] *ritual objects from many cultures are featured in art museums.*” / “[...] *music, singing, dancing, preaching, storytelling, speaking in tongues, and healing.*” (traduzido por R. L. Almeida)

participando é o núcleo das práticas rituais” (SCHECHNER, 2006, p. 32)²⁸. Essa lógica se inverte, ao notarmos que a própria missa da Igreja Católica segue uma estrutura dramática como no teatro:

Assim como a Missa é um drama sagrado e que abarca toda a história e personifica em sua estrutura o padrão central da vida Cristã e no qual todo drama Cristão deve ser desenhado, a celebração da Missa contém todos os elementos necessários para performances seculares. (HARDISON, 1965 *apud* SCHECHNER, 2006, p. 32)²⁹.

Não se trata de saber a quem pertence determinado procedimento, quem toma emprestado de quem, porque essas atividades se desenvolvem neste intercâmbio. Aqui a ação não é suficiente para discernirmos entres as categorias. Para Schechner, “decidir o que é arte depende do contexto, da circunstância histórica, do uso, e das convenções locais” (2006, p. 32)³⁰. Conforme Schechner (2006), o que define a performance artística, ritual ou esportiva é o seu entendimento e categorização de acordo com a tradição. É como a tradição pensa essas performances dentro da cultura. A tradição pauta essas diferenças “na função, na circunstância do evento social, nos lugares, e no comportamento esperado dos atores e dos espectadores” (SCHECHNER, 2006, p. 33)³¹.

Existem três abordagens possíveis nessa interação da performance com as outras áreas. A primeira opção é simplesmente observar a performance de determinada categoria (que se configura como uma área). Podemos também pensar o entendimento de performance para cada uma dessas categorias. E ainda, investigar como ocorre a performance nelas, observá-las sob a perspectiva da performance (que é a mais importante para nós).

A primeira possibilidade significa tomarmos a palavra performance como sinônimo de desempenho, observando sua atuação frente a um objetivo concreto e avaliando seu sucesso em alcançá-lo. Por exemplo, podemos perguntar: Como tem sido a performance das artes frente aos retrocessos realizados na política? Essa pergunta implica considerar se as artes têm atuado frente a isso ou não e como têm sido o seu desempenho, se elas têm se aproximado de seus objetivos. Essa abordagem estaria próxima do que Carlson entende como performance de sucesso.

²⁸ “*In many cultures, participatory performing is the core of ritual practices.*” (traduzido por R. L. Almeida)

²⁹ “*Just as the Mass is a sacred drama encompassing all history and embodying in its structure the central pattern of Christian life on which all Christian drama must draw, the celebration of the Mass contains all elements necessary to secular Performances.*” (traduzido por R. L. Almeida)

³⁰ “*Deciding what is art depends on context, historical circumstance, use, and local conventions.*” (traduzido por R. L. Almeida)

³¹ “*on function, the circumstance of the event within society, the venue, and the behavior expected of the players and spectators.*” (traduzido por R. L. Almeida)

A segunda alternativa diz respeito à visão que as outras áreas têm da performance. Por exemplo, como ela é compreendida para os negócios, para a tecnologia, etc. Essa abordagem abre a investigação para um dialogismo mais concreto, porque a visão que cada área particular tem de performance modifica sua própria ação e movimenta as ideias sobre ela dentro da área dos estudos da performance. Para cada uma dessas áreas, performar terá uma conotação diferente. Segundo Schechner, nos negócios, esportes e sexo, performance se refere a um nível padrão - de sucesso, de excelência. Nas artes é colocar esta excelência num show, numa peça, num concerto, numa dança, etc. Já na vida cotidiana significa “exibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem” (SCHECHNER, 2006, p. 28)³².

A visão da publicidade está muito próxima da área dos negócios. Quando consideramos seu ponto de vista é fácil concluirmos o que a leva a gerar produtos que sejam apelativos e sinônimos de algo que o público queira consumir, sua ideia de performance baseia-se no impacto gerado no consumidor. No caso da tecnologia, a performance refere-se a um alto desempenho. Estando relacionada a uma máquina, serão considerados seus componentes internos, por exemplo, velocidade de processamento de dados, capacidade de armazenamento, de conexão e troca de informações com outras máquinas, etc. Essa performance está ligada a uma qualidade de trabalho alta, um alto rendimento, num tempo mínimo. Para os esportes a noção de alto rendimento também é considerada, um rendimento ligado à duração e resistência, mas não está necessariamente relacionado a um curto espaço de tempo. Porém com uma economia do gasto de energia, atrelada à produtividade. Em cada uma dessas interpretações o termo sofre sutis alterações ou adaptações, mas há sempre uma ideia de desempenho positivo, que beira à virtuosidade.

Para observar nossa terceira abordagem, de determinada área enquanto performance, o que precisa ser averiguado é: dada essa interpretação de performance, que aponta, em termos de ideais de ação, para as mais altas exigências de determinada área, como se realizam suas ações?

Devemos pontuar que o olhar sobre o objeto também produz o objeto, portanto observá-lo sob a perspectiva da performance é também “performar”. Além de estar atento a um caráter estético e poético, é construir poéticas. Como exemplo, poderíamos nos referir ao *haikai*, poesia japonesa, que num lapso de tempo faz uma fotografia do cotidiano e, numa apreensão da impermanência, revela a estação do ano. Essa revelação surge concomitantemente entre o olhar

³² “[...] to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are watching.” (traduzido por R. L. Almeida)

de quem vê e o objeto visto. Não é possível dizer que seja inerente ao objeto, mas também não seria possível sem ele. Ainda assim, não se pode atribuir a quem vê, porque, se essa pessoa estivesse em contato com outro objeto, a poesia seria outra. A poetisa Adélia Prado resume isso com muita beleza: “De vez em quando Deus me tira a poesia. Olho pedra, vejo pedra mesmo” (PRADO, 2015, p. 146). Mesmo ao ver a pedra em sua ausência de poesia, ao olhar para ela, consciente de que existe essa possibilidade, o objeto acaba por tomar a forma poética. Essa mudança de perspectiva de uma visão comum para uma visão poética do objeto também caracteriza a performance. Não por acaso, na mesma poesia, a autora segue: “O mundo, cheio de departamentos, não é a bola bonita caminhando solta no espaço” (PRADO, 2015, p. 146). Esse olhar poético é o mesmo que almeja romper as fronteiras, observar o objeto em seus múltiplos diálogos, em suas relações e interações.

Para explicar essa abordagem do objeto, Schechner toma os mapas como exemplo. Os mapas agem como representações do espaço e também apontam estruturas e relações de poder. Ao tomar os mapas como exemplo, o autor evidencia que “um dos significados de performar é deixar as coisas feitas de acordo com um plano ou cenário específico” (SCHECHNER, 2006, p. 42, tradução nossa)³³. Os mapas encenam as relações de poder, com objetivos e planos precisos. Quando observamos como a cartografia atua e relaciona as diversas áreas geográficas ali representadas, estamos abordando os mapas como performance. Nesse caso, os relacionamentos acontecerão por definições da escala adotada, representando um país ou continente maior ou menor que o outro,³⁴ pela escolha da projeção cartográfica, que é a forma como a área geográfica será projetada no suporte bidimensional, pelo posicionamento de determinado país ou continente na totalidade da imagem, pelas escolhas dos códigos e símbolos para representar um tema pautado no mapa, a voz que fala no GPS, tecnologias empregadas, etc.

A pesquisadora Gay McAuley (2009 *apud* SCHECHNER, 2006) também aponta nessa direção, a partir dela podemos estabelecer parâmetros como: a consideração das intenções, por parte de quem ou o que realiza a ação e de quem a recebe ou sofre; as condições espaciais e temporais em que tal ação acontece; as condições dos envolvidos; bem como os níveis de consciência que os artistas e a audiência têm da ação e/ou de sua repercussão, por exemplo, se existia um contrato implícito ou explícito de sua ocorrência. Embora a performance possa ser

³³ “One of the meanings of ‘to perform’ is to get things done according to a particular plan or scenario.” (SCHECHNER, 2006, p. 42)

³⁴ Pelo fato de o mapa reproduzir uma realidade tridimensional num suporte bidimensional, as escalas sempre são aproximativas, solicitando escolhas de quem o está produzindo.

entendida de muitas formas, como aponta Carlson, Schechner se refere a critérios parecidos à McAuley, ao defender a postura de mais liberdade, que se tem ao adotar um olhar para o objeto “enquanto” performance:

Utilizando “enquanto” performance como uma ferramenta, pode-se olhar para as coisas que, de outra maneira, estariam fechadas para investigação. Faz-se perguntas sobre eventos da performance: como um evento se desenvolve no espaço e se manifesta no tempo? Quais as roupas ou objetos especiais que são utilizados? Quais os papéis que são desenvolvidos e como eles são diferentes, se é que são, daqueles que os atores normalmente fazem? Como os eventos são controlados, distribuídos, recebidos, e analisados? (SCHECHNER, 2006, p. 48, grifo do autor)³⁵.

De acordo com cada tipo de performance, ou categoria, podem surgir novos critérios de observação. É crucial abordá-lo em ação e em suas múltiplas relações e interações. Em caso de múltiplas ocorrências, podemos considerar as diferenças, em função do envolvimento com os outros atores ou participantes, do contexto espaço-temporal, da estrutura do evento, quais modificações foram provocadas pela ação, etc. É possível ampliar as camadas de leituras.

Esses critérios podem ser aplicados às ações, compreendendo-as em diferentes camadas ou instâncias. Conforme Schechner, vale pensar a performance a partir da realização de quatro tipos de ações: “ser (*being*)”, “fazer (*doing*)”, “mostrar o fazer (*showing doing*)” e “explicar o mostrar o fazer (*explaining showing doing*)” (SCHECHNER, 2002 *apud* FÉRAL, 2009, 62). O “ser” refere-se à própria existência; o “fazer” à atividade de tudo que existe, desde a menor partícula subatômica, passando pelas ações humanas, até o movimento das galáxias; o “mostrar o fazer” é “sublinhar a ação”, exibi-la; o “explicar o mostrar o fazer”, está no campo da pesquisa, é a reflexão sobre o objeto enquanto performance (SCHECHNER, 2006, p. 28).

Ao considerar esses âmbitos da ação, delimitamos seu raio de atuação, aprofundando a investigação, e criamos novas conexões. Essas grandes ações, à medida em que acontecem, desenvolvem-se em camadas e sobrepõem-se, ampliando as possibilidades de construção performativa e de leituras das ações empreendidas. Podem ser simultâneas ou não, dar-se em espaços completamente diversos ou num mesmo espaço, estabelecer pontos de conexão e de afastamento. Mesmo ao agir conjuntamente, essas camadas continuam se desenvolvendo individualmente, de modo paralelo e interdependente, ou seja, se modificando mutuamente.

O “ser” pode ser ativo ou estático, linear ou circular, que expande ou se contrai, material

³⁵ “Using ‘as’ *Performance* as a tool, one can look into things otherwise closed off to inquiry. One asks *Performance* questions of events: How is an event deployed in space and disclosed in time? What special clothes or objects are put to use? What roles are played and how are these different, if at all, from who the performers usually are? How are the events controlled, distributed, received, and evaluated?” (traduzido por R. L. Almeida)

ou espiritual” (SCHECHNER, 2006, p. 28, grifo do autor, tradução nossa)³⁶. Esta é uma categoria de ações que não é tão fácil de ser pensada, dada a supremacia do fazer na nossa cultura. Entender o “ser” enquanto ação e performance, subverte a lógica corrente, que é a da fabricação de coisas. Grande parte das atividades que desenvolvemos tem por objetivo uma produção que possua alguma concretude material. Mesmo quando concentramos os esforços em atividades que, supostamente, não crie algo material, ainda assim, estamos imbuídos na produção de algo, como por exemplo, quando realizamos um exercício físico, não produzimos algo em termos de um objeto, mas o objetivo pode ser produzir a forma corporal ou a saúde que se deseja. Enquanto categoria filosófica, sua atividade ou estaticidade, relaciona-se com um caráter de imanência ou transcendência. O “ser” alude também ao estado de performance e à qualidade de presença, daí sua reverberação no “fazer” e no “mostrar o fazer”, caso essas prescindam daquela, a ação ocorrerá sem substância. Isso se relaciona com o que Eugenio Barba coloca como pré-expressividade,³⁷ o “ser”, já contém, potencialmente, a ação do “fazer” e do “mostrar o fazer”, dos níveis de organização da totalidade do organismo.

Para Schechner (2006) o “fazer” e o “mostrar o fazer” estão sempre em fluxo. Mas se observamos a performance do “Explicar o mostrar o fazer”, notamos que esta categoria também se modifica nesses contatos, assim, igualmente às outras, está em movimento. Esta última pode ocorrer ao escrevermos sobre determinada performance, mas também no próprio espaço cênico, em meio à performance. Sobre isso Schechner cita as propostas do teatrólogo Bertold Brecht (1898-1956). Essa explicitação do modo de fazer de fato é desestabilizante, tanto pela desconstrução da ilusão, como pela deselitização das artes performáticas, já que o próprio espetáculo se torna uma aula sobre a arte, evidenciando os modos de produção.

Essa observação da performance como paradigma teórico buscou aprofundar o entendimento da performance como ação, partindo do que foi discutido a respeito da arte da performance. Pudemos então relacionar o termo com outras áreas, por exemplo, as ciências sociais. Desse modo, ampliou-se o alcance de uma possível análise do objeto, no nosso caso a as ações da voz. Os aspectos destacados aqui contribuíram com os que já haviam sido levantados anteriormente, proporcionando maior objetividade à reflexão sobre as ações da voz.

³⁶ “‘Being’ may be active or static, linear or circular, expanding or contracting, material or spiritual.” (SCHECHNER, 2006, p. 28, grifo do autor)

³⁷ Este conceito é desenvolvido por Eugenio Barba e Nicola Savarese (1995a, p. 187), como “um nível básico de organização comum a todos os atores”. Para ele, assim como todo organismo possui camadas de organização, dos vários sistemas, que se articulam chegando a uma organização da totalidade, os atores, nas representações, possuem diversos níveis de organização dessa totalidade. Para Renato Ferracini, a pré-expressividade se refere ao nível que antecede a expressão, onde o ator se trabalha, independente dos elementos externos (texto, personagem, cena, etc.), mas produz e trabalha “os elementos técnicos e vitais de suas ações físicas e vocais” (FERRACINI, 1998, p.86), é o nível da presença.

A partir deles pudemos pensar novos parâmetros para aprofundar tal assunto.

O primeiro ponto importante é a conceituação da ação como comportamento restaurado, nos levando a compreender a ação dentro da cultura. Com base nisso, podemos investigar como os seus princípios são estabelecidos e quais são suas bases psicossociais; quais são os acordos, regras, protocolos ou etiquetas determinadas pela tradição, já que estes formam estruturas sobre as quais se performa. Podemos observar se essa estrutura é obedecida, negada ou transformada e se ocorre algum deslocamento contextual. A ampliação do pensamento sobre a ação como comportamento restaurado também nos abre a possibilidade de investigarmos os treinamentos e práticas mobilizadas para empreendê-las. O posicionamento de Carlson (2010), ao se referir às artes performativas como alguém treinado ou especializado, demonstrando determinada habilidade, também abre um precedente para tal investigação.

As categorizações nos permitem evidenciar especificidades de determinada performance, seja uma performance artística, cotidiana, etc., já que a ação sofrerá influência do contexto no qual está inserida, se modificará devido aos seus objetivos e se desenvolverá enfatizando determinado aspecto em detrimento de outro. É possível observar como essas categorias se relacionam, sejam elas estabelecidas num estudo específico ou já existentes.

A performance como ação engajada nos permite considerar se a ação realmente mobiliza o outro ou não e em quais níveis. Também podemos refletir sobre a repetição de uma mesma ação para um mesmo tipo de público ou para as mesmas pessoas. Quais as modificações ocorridas na ação e no próprio contexto e o quanto isso modifica a consolidação dos papéis sociais.

Com relação às três abordagens indicadas para lidar com as categorias de performance, sobre a primeira delas (a interação da performance com outras áreas, ou seja, como sinônimo de desempenho), isso implica considerar as regras estabelecidas - seja pelo contexto, situação, tradição, quais são os objetivos, etc. Através da segunda possibilidade (como a área ou categoria delimitada compreende a performance) podemos identificar seus objetivos mais elevados. Já a terceira nos permite observar como a ação é realizada, quais são as poéticas criadas ou suscitadas, se existe alguma poética, como ela se faz, como cria diálogos entre os elementos em jogo, etc.

Com base em Gay McAuley (*apud* SCHECHNER, 2006), podemos considerar as intenções, tanto por parte de quem (ou o que) realiza a ação, quanto por quem a recebe, quais são as condições espaciais e temporais em que ela acontece, as condições dos envolvidos e os níveis de consciência deles com relação à ação e sobre sua repercussão (se existia um contrato implícito ou explícito de sua ocorrência). Schechner propõe questionarmos como o evento se

desenvolve no espaço e se manifesta no tempo, quais as roupas ou objetos especiais que são utilizados, quais papéis são desenvolvidos e se eles são diferentes daqueles que os atores normalmente fazem e em que medida são diferentes. Como os eventos são controlados, distribuídos, recebidos e analisados.

Sobre os quatro tipos de ações (ser, fazer, mostrar o fazer, explicar o mostrar o fazer), propostos por Schechner, é possível verificar a quais dessas camadas pertence a ação, qual o seu raio de atuação e como elas se relacionam. Se são simultâneas ou não. Se ocorrem no mesmo espaço. Se existem pontos de conexão ou afastamento, se as ações se modificam na interação. Podemos observar ainda se a ação é ativa ou estática, linear ou circular, expansiva ou contrativa, material ou espiritual. A observação pode se ampliar para o antes e o depois da realização da ação, investigando como ela foi planejada, com quais objetivos, etc.

Desse modo, além de abrir possibilidades na análise de performatividades específicas da voz, os parâmetros levantados apontam para uma abordagem da voz enquanto ação, de forma bastante concreta e não apenas de um modo geral. É possível legitimar e compreender melhor as performances artísticas e sociais, implicando num ganho não apenas artístico, mas também social e político. E ainda, verificá-los como método de trabalho na aplicação de diversos tipos de experimentações.

1.4. POR UMA AÇÃO PLENA DA VOZ

As investigações da voz em ação, em geral, não consideram a sua historicidade, o seu contexto, ou ocorrem apenas a partir das qualidades materiais. Com relação ao contexto, na maioria das vezes, concentra-se apenas na acústica do ambiente. O objetivo aqui é investigar a vocalidade enquanto ação, essa colocação específica da voz no espaço, ampliando as noções da voz, justamente para perceber o que ela revela quando em performance. Evidenciar esse modo pleno de colocá-la no espaço. Nesse momento as perguntas que fazemos são: o que pode ser revelado a partir da vocalidade e sobre a própria vocalidade quando é posta em ação no espaço/tempo do atuante? Quais são os aspectos que ganham relevância ou se modificam nessas ações? De que modo ele transforma a experiência teatral?

Olhar para a voz sob essa perspectiva nos ajuda a expandir suas noções, a partir dela podemos enriquecer as ações da voz ao lidarmos não apenas com suas qualidades materiais, mas também com suas qualidades simbólicas, considerando sua historicidade e relações com o contexto em que atua. Desse modo podemos evidenciar formas plenas de se colocar a voz e que sejam transformadoras da experiência teatral, com um caráter renovador. Para Cassiano Quilici

(2015), todas as investigações que modificaram o teatro ao longo do século XX sempre tiveram por objetivo vivificar o teatro. No fundo, as experimentações têm o papel de provocar os lugares costumeiros, de trazer uma nova respiração no fazer, de nos propiciar tocar em lugares antes insuspeitados. E a voz mais do que qualquer outro objeto se coloca como metáfora da própria vida. Como nos lembra o mitologista Joseph Campbell (1990), ao falar de um mito pigmeu sobre os pássaros, que conta que um menino encontra, na floresta, um pássaro e leva-o para casa, mas o pai não se predispõe a alimentar um simples pássaro e mata-o; ao matar o pássaro, o homem mata o canto e, matando o canto, sem saber, termina por matar a si próprio.

Ao tratarmos da voz, chamamos a atenção aos seus aspectos de relacionalidade e de unicidade, quando falamos da vocalidade ressaltamos sua historicidade e contextualidade. Já quando tratamos da performance, nos referimos a um modo de enxergar o mundo e a arte e estabelecemos parâmetros para pensar a ação. Desse modo, a performance da vocalidade é a ação de uma voz que compreende seus aspectos de relacionalidade, unicidade, historicidade e contextualidade. De uma voz que não se reduz à palavra e que nasce de um corpo total. Uma ação que coloca em jogo a voz, a linguagem e a musicalidade. As performances da vocalidade são aquelas ações que têm a voz como propulsor criativo, ou seja, através dela se acessa essa “fonte primordial de energia”, como nos diz Zumthor (1993, p. 10), e se cria a partir dela. O autor também adota o termo performance a partir do anglosaxão, definindo-o como “o ato pelo qual o discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido” (ZUMTHOR, 2005, p. 87). Ao falar da poesia oral, defende que sua manifestação, desde suas raízes, está ligada a uma performance concreta. Essa é uma característica que distingue o seu funcionamento. “A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido” (ZUMTHOR, 2005, p. 87).

Tais performances denotam uma persistência da voz, que, com essa característica de ação total, anula as distâncias estéticas entre os diversos estilos. As escolhas não são aleatórias, elas devem ser precisas, e nas várias culturas ocorre uma codificação muito elaborada dos elementos da performance. Zumthor (2005, p. 87) destaca que “em boa parte dos casos, uma verdadeira coação social pesa sobre a performance, com o objetivo de conferir à manifestação da voz poética a totalidade de um sentido”. Do mesmo modo, Roland Barthes ao analisar a performance de um cantor russo de igreja, nota a presença de algo manifesto, teimoso, apesar de toda a codificação presente em sua voz.

[...] algo que é diretamente o corpo do chante, que, através de um mesmo movimento, chega a nossos ouvidos, vindo do fundo das cavernas, dos músculos, das mucosas, das cartilagens, e do fundo da língua eslava, como se a mesma pele recobrisse a carne interior do executante e a música que canta. (BARTHES, 1990, p. 239).

Esse algo manifesto, a que o autor chama de “grão da voz” (BARTHES, 1990, p. 238), está além ou aquém do sentido das palavras, da métrica, do melisma, da melodia e do estilo de execução. Não é uma voz pessoal, nem original, mas ao mesmo tempo é individual, refere-se à unicidade daquela voz. Esse aspecto da voz que a performance coloca em ação, para Zumthor, não se prende às formas linguísticas, nem a uma ideologia, mesmo que sirva à alguma, mas é como se “comportasse um elemento quase metafísico, penetrando toda palavra, mas expresso apenas no tom, no timbre, na amplitude, no jogo de som vocal” (ZUMTHOR, 1993, p. 134). A voz é exatamente a substância que carrega esse elemento metafísico, como um certo brilho que há nos olhos e diferencia quem está vivo daquele que já morreu.

Ter a voz como propulsor num processo criativo significa considerá-la em sua substância e potência, e não como um resíduo do trabalho com a palavra, porque "se o registro da palavra se torna absoluto, antes talvez identificado como sistema de linguagem do qual a voz seria uma função, é inevitável, de fato, que a emissão vocálica não endereçada à palavra não seja nada além de um resto. Trata-se, pelo contrário, de um excedente originário” (CAVARERO, 2011, p. 28), já que sabemos que a voz é mais ampla que a palavra.

A vocalidade configura, portanto, um espaço de trânsito dos aspectos da linguagem, de relacionalidade e unicidade da voz, de sua historicidade e contextualidade, e de musicalidade. Por isso, ao falarmos das performances da vocalidade podemos tratar de modo específico do lugar do ator, do cantor, do performer, etc., mas podemos também tratar de modo amplo dos artistas da voz. É um espaço onde os diversos aspectos estão em fluxo, logo em transformação contínua. A partir da voz esses aspectos são mobilizados e, por consequência, mobilizam a voz. Tais aspectos se irradiam a partir dela e a ela retornam. Então, a voz, além de ser compreendida como um espaço de trânsito, é também um ponto de convergência, de integração, dos aspectos envolvidos. Esse fluxo aponta para a organicidade comumente encontrada nas performances, provocando uma renovação e atualização constante, como nos diz Antonin Artaud:

[...] a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a expressão no espaço, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados. (ARTAUD, 2006, p. 101).

O que o autor coloca sobre o teatro, pode ser generalizado à performance da vocalidade,

já que esta compreende o fenômeno poético da voz em ação, do mesmo modo se concretizando em seu lado físico e no espaço. O diretor Jerzy Grotowski também nos aponta para uma perspectiva próxima. Seu colaborador Ludwik Flaszen defende que, nos laboratórios do diretor, o processo do ator e da atriz era “manifestado através das reações corpóreas e vocais do organismo humano vivo” (FLASZEN, 2007a, p. 116), ou seja, de modo orgânico e total. Enfatiza que essa é a “essência da teatralidade” (FLASZEN, 2007a, p. 116). Não por acaso tais teatrólogos, que perseguiram essa totalidade e organicidade, tenham chegado a questões tão relevantes acerca da voz e, em determinado momento tenham se debruçado com mais afinco sobre ela. A partir deles vislumbramos uma conexão do pensamento sobre um trabalho integrado e a vocalidade.

Roland Barthes (1990), observando a voz em sua materialidade, distingue uma voz onde persiste a presença do “grão” de outra onde ele não está presente, mesmo que todas as estruturas da língua e da musicalidade sejam trabalhadas com grande eficiência. O estudioso determina critérios ligados ao “feno-canto” e ao “geno-canto”³⁸ para avaliar algumas performances. O “feno-canto” são aqueles traços que dependem da estrutura da língua cantada, das leis de gênero, da forma codificada dos ornamentos, dos regionalismos do compositor, do estilo da interpretação. Para o autor são aspectos do canto que estão sempre à serviço da comunicação, da representação e da expressão. O feno-canto se relaciona com os valores culturais e com as ideologias de uma época. Já o “geno-canto” seria o espaço onde as significações germinam “do interior da língua e em sua própria materialidade” (BARTHES, 1990, p. 240), jogando com as significações de modo alheio à comunicação, à representação, à expressão e à extremidade da produção em que a melodia trabalha na língua. Desse modo os aspectos do geno-canto nos remetem ao próprio jogo infantil, onde não existe o compromisso aferrado com resultados pré-estabelecidos ou com objetivos externos à própria ação. As performances com forte presença dos aspectos relativos ao feno-canto são capazes de tocar, pelo requinte nas estruturas semânticas e líricas, mas não se configuram numa arte que seduz, nem leva ao gozo. Já as performances onde se sobressaem os caracteres relacionados ao geno-canto, potencialmente, envolvem de modo voluptuoso a audiência. Esse é um prazer corpóreo, já no feno-canto “a alma que acompanha o canto, não o corpo”, o que se ouve são os “pulmões, nunca a língua, a glote, os dentes, o septo, o nariz” (BARTHES, 1990, p. 240). Para Barthes, a performance caracterizada pelo geno-canto teria outra capacidade de tocar, que é a de produzir uma “escritura”. O autor enfatiza que: “o canto deve falar, ou melhor, escrever, pois o que é

³⁸ Essa distinção é feita pelo autor a partir dos estudos da filósofa e crítica literária Julia Kristeva.

produzido ao nível do geno-canto é, em suma, escritura” (BARTHES, 1990, p. 242), uma marca que fica em decorrência da performance. Portanto, embora sejam muitas as performatividades da voz, existem aquelas que possuem o “grão”, que causam uma “escritura”. Esse grão, é “o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa” (BARTHES, 1990, p. 244), é a historicidade desse corpo que se presentifica na substância da voz, sendo assim, embora ele use exemplos vindos do canto, podemos expandir para as performatividades da voz, de modo geral.

Para Barthes a performance pautada no feno-canto não consegue ir além da influência de uma cultura datada, se aproximando, nessa reprodução, da cultura de massa. É numa perspectiva próxima que Silvia Davini (2002, p. 62), ao investigar a voz no teatro, entende que muitas performatividades vistas contemporaneamente acontecem como reproduções de estilos de representação. Muitas vezes com um desejo de corresponder a determinada corrente estética o ator ou a atriz não fazem essa atualização no tempo/espço presente. Mas é preciso considerar que tais ações não abrem espaços para novos lugares da voz. Uma questão proposta por Davini (2002, p. 62), é se o processo criativo está pautado no “reproduzir” ou no “produzir”. Esse reproduzir se relaciona com o que Barthes chama de “feno-canto”, já o produzir com o “geno-canto”. Porém, além disso, o produzir se refere a ater-se ao fenômeno da vocalidade, à ação dessa vocalidade, durante o processo. Para a autora, o desejo de reprodução, por parte do ator, pode ser visto como uma das causas para suas dificuldades em assumir o desafio da produção em relação à voz. Nesse sentido o caráter multilinguagem e experimental conferido pela performance oferece possibilidades muito profícuas de investigação, colocando o artista em contato direto com os desafios de sua própria vocalidade, não entregando-o à própria sorte, mas antes oferecendo recursos que, embora abertos e que proponham espaços para sua unicidade, são muito bem sedimentados.

Convém, então, retomarmos os elementos da performance levantados quando a investigamos, agora aproximando-os das ações da vocalidade. Zumthor, ao falar da performance define-a como um ato teatral com a mesma tríade de encenação que consideramos ao falar da arte da performance, pois na performance “estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois” (ZUMTHOR, 2005, p. 93), e aponta ainda os outros elementos mencionados anteriormente, ao dizer que dela também fazem parte as circunstâncias (ZUMTHOR, 2005, p. 92). O autor se refere à performance como um acontecimento composto de elementos tangíveis e intangíveis, previsíveis e imprevisíveis, como a intervenção do vento que não havia sido considerada no momento da concepção de uma

ação artística ou da cor do céu, que, como artista, não podemos controlar. Mas ainda, como um fenômeno que se sustenta numa forma-força não fixa, dotada de um dinamismo formalizado. Uma ação pertencente a um jogo, cuja regra é, a todo momento, recriada, fazendo-a existir, ou resistir, apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso (ZUMTHOR, 1993, p. 28). Portanto, a partir de Zumthor, a performance articula todos esses elementos, mas não se define como um deles em particular. Podemos pensá-la como a articulação que se concretiza a partir da confluência de um "texto/partitura" poético, uma situação de apresentação e de um campo social estabelecido no presente dessa apresentação, abarcando propositos e participantes. Esse ponto de vista corrobora o que foi discutido ao tratarmos da arte da performance e da performance como paradigma teórico.

1.4.1. Corpo

A reflexão sobre o artista, nos leva a observar que a performance da vocalidade está ancorada no corpo, ela solicita a presença, pois "quando um poeta declama seu próprio texto, estamos diante dele numa situação de diálogo, uma imediatez se estabelece entre sua palavra, a percepção que temos dele e os efeitos psíquicos que ele gera em nós" (ZUMTHOR, 2005, p. 70). Porém esse efeito da voz se exerce também sobre o poeta. Elisalene Santos, a partir de Zumthor, nos diz que o poeta "de forma inconsciente, é possuído pela voz que o domina. Ao ser tomado pela voz, o poeta traduz os sentimentos do público e oferece respostas aos seus anseios. O poeta torna-se então onipresente. Quando isso acontece, a voz revela-se com o aspecto de universalidade" (SANTOS, 2018, p. 48). Isso ocorre porque não existe dissociação entre corpo e voz, estamos falando de uma voz-corpo e de um corpo-voz,³⁹ a performance implica esse corpo total no aqui-agora. Artaud também nos fala claramente dessa totalidade, ao defender que "não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento" (ARTAUD, 2006, p. 98). Mais que isso, ele propõe "um espetáculo que se dirige a todo o organismo" (ARTAUD, 2006, p. 98), ou seja, realizado também para a totalidade de quem assiste ou participa. Até mesmo a força de atualização de algumas canções é conferida à corporeidade. É observado que muitas canções perduram no tempo se adaptando aos mais diversos contextos e, nesse processo, a canção ganha ainda mais força. Para Zumthor, "através de tais renovações da performance, de tais

³⁹ Conforme explicitado nas páginas 20 e 21.

refuncionalizações, o canto reivindica a totalidade concreta do homem (ZUMTHOR, 2005, p. 88), a canção performada se transforma numa “espécie de ser coletivo [...] com toda a sua carga psicofísica, suas paixões; meu corpo [de ouvinte e ao mesmo tempo intérprete, já que a canção me toma] é parte dela, e eis que se põe a gesticular, dançar ou levantar o punho” (ZUMTHOR, 2005, p. 89). Poderíamos pensar que o que ocorre é um processo de recordação, deflagrado pela escuta de uma canção antiga e que mexe com nossas memórias, mas visto que a canção acontece no presente, de fato trata-se de uma atualização. Também cabe dizer, conforme Grotowski, que esse fenômeno se refere ao canto-corpo.

[...] os cantos da tradição (como os cantos da linha afro-caribenha) são radicados na organicidade. É sempre o canto-corpo, não é nunca o canto dissociado dos impulsos da vida que correm através do corpo; no canto da tradição não estão mais em questão a posição do corpo ou a manipulação da respiração, mas sim os impulsos e as pequenas ações. Porque os impulsos que correm no corpo são justamente aqueles que trazem aquele canto. (GROTOWSKI, 2007a, p. 237).

Através desses impulsos de vida, o corpo implica uma “economia afetiva” na formalização da experiência em performance. A exemplo do rock, segundo Zumthor, é possível ver uma vasta concentração de pessoas organizadas e a colocação do artista como uma “poderosa unidade passional, de ordem mimética” (ZUMTHOR, 2005, p. 94). Esse mimetismo diz respeito à voz, ao corpo, aos costumes, à exuberância, às ações provocativas, etc. Ele atesta a ordem dos desejos. Mesmo a mimese de uma ação escandalosa traz em si uma pulsão de status e de atenção. Tudo isso ocorre dada a intensidade do envolvimento com uma imagem que é a dos seus próprios desejos. Embora resguardadas as particularidades, nessa mesma ordem do desejo segue a canção de amor. Para Zumthor “a canção de amor é a forma de poesia de massa mais notável, isto justamente porque repousa sobre uma reiteração indefinida; mas esta reiteração é a do desejo” (ZUMTHOR, 2005, p. 68). Na canção de amor o que é dito fica em segundo plano, a linguagem é apenas um “álibi” para a manifestação da própria voz, esse corpo-voz se evidencia pois a “energia desta voz emana do corpo, emanação profunda, intensa, transbordante, carregada de valores inconscientes que fazem com que ela seja um meio de transmissão, da mensagem erótica” (ZUMTHOR, 2005, p. 67). A canção não dá conta de dizer toda essa pulsão, de carregar essa mensagem, por isso a todo momento se reinventa na tentativa de se aproximar cada vez mais desse lugar. Isso justifica também o fato deste tipo de canção, apesar de sempre estar num lugar comum, ser sempre eficaz com relação a uma certa sensibilidade.

Nesses dois exemplos notamos que o corpo-voz em suas ações e em suas pulsões se

direcionam ao outro. Além desse mimetismo, essa pulsão culmina numa espécie de transe da audiência causado pela voz e pelos gestos do artista, já que "a voz não se esgota naquilo que ela transmite; e a oralidade põe em funcionamento tudo que em nós se destina ao outro, mesmo o gesto mudo. Aqui é todo o corpo que, através da voz, se desloca, se movimenta, dança" (ZUMTHOR, 2005, p. 95). Dessa forma, o gesto do intérprete gera no ouvinte/espectador, uma espera pela ação, esse desejo de ação é transferido, enquanto significado para a ação do artista e ela, em alguns casos, conduziria ao transe coletivo. Zumthor (2005) afirma que esses casos não são mais observáveis entre nós⁴⁰. Mas aqui fica muito clara outra perspectiva do corpo-voz, agora no âmbito do gesto, que por vezes propõe outras dinâmicas que não as que estamos acostumados com relação à voz, trazendo-lhe novos significados, novas percepções a quem emite ou a escuta. Para o autor, esses efeitos são altamente erotizados e revelam uma ação complexa e heterogênea dessa voz que solicita o corpo inteiro.

No teatro a gestualidade pode ser levada a um nível de disfarce do corpo ou da formalização de um corpo outro em cena, com o uso de máscaras, maquiagens, figurino e caracterizações em geral. Essa caracterização acaba por propor modificações na voz, como uma espécie de travestimento da voz, às vezes intencionalmente, outras não, em outros casos sob certa convenção ou uma modificação da voz no que se refere à personificação de um outro ser. Nessas situações o que se verifica nas vozes é que "toda máscara as transforma potencialmente: aquele que fala dissimula alguma coisa de sua personalidade, de sua presença, portanto. Subsiste aí uma outra presença, alusivamente significada pela máscara ou pelo traje" (ZUMTHOR, 2005, p. 97). Esse efeito de dissimulação ultrapassa questões da materialidade da voz. Muitas vezes a modificação não é tão evidente, o traje não exerce uma mudança na fisiologia, como no posicionamento do corpo, respiração, etc., mas exerce uma força, em algum grau, sobre a produção psicofísica da voz.

Na realização da ação, e/ou em sua preparação, o corpo mobiliza diversas competências e técnicas, solicita do artista sobretudo estratégias de relação em vários níveis. No caso da poesia oral nordestina, por exemplo, alguns gêneros enfatizam o improviso, como é o caso do repente e outros estilos de improviso com as palavras, outras são compostas por escrito e depois declamadas, como é o caso do cordel. Em cada uma dessas oralidades são solicitadas determinadas competências, por parte do performer. Se a performance acontece sobre um texto autoral escrito, solicitará a competência de preparação do texto, se for uma música em partitura, exigirá o conhecimento desse código, caso ele seja improvisado, outras competências serão

⁴⁰ O autor faz essa afirmação numa entrevista à Rádio Canadá, em 1984.

mobilizadas. No caso da cantoria popular, para o pesquisador João Miguel Sautchuk (2012 *apud* SANTOS, 2018), os níveis de relação exigidos do cantador são com outro cantador, com a plateia, com as normas poéticas, com os conhecimentos e modelos cognitivos. Segundo o escritor Leonardo Mota (2002 *apud* SANTOS, 2018), tais aptidões chegam mesmo a definir estes artistas, sendo eles poetas populares que caminham pelos sertões, cantando versos próprios e alheios, sem temer ou desdenhar os desafios com os versos, nem as disputas intelectuais, nas quais se empenham diante de numerosos auditórios, evidenciando suas habilidades em improvisar com um ou mais cantadores. Já o escritor Gustavo Barroso (2006 *apud* SANTOS, 2018), também apoiado nas aptidões distingue dois tipos de intérpretes: o repentista, que é envolvido nos desafios, críticas, quadras líricas, elegíacas e amorosas; e o tradicional, que se dedica à recitação de poemas alheios. Quando falamos em competências, técnicas e níveis de relação do performer, somos levados a pensar em sua preparação, pois desse momento anterior se projetarão muitas das características presentes na ação propriamente dita. Aqui é possível lembrar o que diz Schechner sobre os quatro tipos de ação (ser, fazer, mostrar o fazer e explicar o mostrar o fazer)⁴¹, onde essa ação preparatória pode ser vista como o ser ou o fazer e a ação pública como o mostrar o fazer. Lógico que ação de mostrar o fazer não será apenas uma repetição da ação anterior, mas a resguardará, ao menos em síntese. Além disso, nessa última ação, conforme Zumthor, toda a poesia performatizada exige a capacidade de “adaptar-se às circunstâncias e de fazer brotar o sentido” (ZUMTHOR, 2005, p. 87).

Zumthor, para falar do cantador, utiliza o termo intérprete, aludindo à presença, colocando o poeta como “elocutor concreto” e “autor empírico” do texto no momento em que é performado, visto que não são mais apenas letras, mas o jogo de um indivíduo particular e único (ZUMTHOR, 1993, p. 71). No teatro a noção de intérprete está atrelada à representação, é próxima da interpretação textual, porque o intérprete é alguém que oferece determinada obra de acordo com o seu ponto de vista e, portanto, re-apresenta aquela obra. Ao colocar o termo na ordem da presença, Zumthor enfatiza a importância da vocalidade sobre o escrito, colocando o poeta como autor ou recriador da obra no momento em que performa. Essa transferência de ênfase, que à princípio está relacionada ao texto, para a palavra, acaba por revelar-se na preponderância da vocalidade, pois “[...] a palavra épica funda e cimenta a comunidade, no próprio momento em que é pronunciada e ouvida, engajando a totalidade dos corpos presentes nessa performance e resultando, pelo menos virtualmente, em ação coletiva” (ZUMTHOR, 1993, p. 157).

⁴¹ Vide página 57.

1.4.2. Texto

Os textos, como são trazidos aqui, configuram as formas poéticas colocadas na voz, não apenas enquanto palavras, mas em todas as suas possibilidades expressivas e relacionais, inclusive em suas modificações a partir dos travestimentos vocais e/ou dos mais diversos aparatos tecnológicos, sejam estes rudimentares ou da mais alta complexidade. O texto, independente a que ordem pertença, seja da palavra escrita, dos grafismos visuais, da mimese da natureza ou das máquinas, das pulsões internas, etc., ao passar pela voz torna-se voz. E mesmo numa performance onde o sentido do texto é importante, esse sentido soma-se aos elementos da voz enquanto voz, numa complexa sobreposição. Quando vocalizado, o texto escrito, que em seus símbolos gráficos arbitrários, não comporta nada de orgânico, se aproxima do objeto que designa, tornando-se ícone, pela própria ordem do corpo de onde emana ou, ao contrário, desvia a atenção do corpo, dissimulando uma organicidade através da ficção criada pelo ator ou pela atriz (ZUMTHOR, 1993, p. 20).

Dialogando com a nossa cultura da escritura, Zumthor distingue três tipos de oralidade, sempre relacionadas com o texto: a oralidade primária e imediata, a oralidade mista e a oralidade segunda. A primária e imediata é aquela que não possui nenhum contato com a escritura. Já a oralidade mista é aquela quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada. A oralidade segunda ocorre quando “se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário” (ZUMTHOR, 1993, p. 18). A oralidade primária hoje em dia é muito rara, porque ela existe nas sociedades sem nenhum tipo de simbolização gráfica. Esse tipo de oralidade é o que “fundamenta uma civilização da voz viva”, sua força é o que cria e sustenta os valores comuns da comunidade (ZUMTHOR, 1985, p. 5, tradução nossa)⁴². Já na oralidade mista existe uma coexistência com a escritura. Poderíamos lembrar aqui alguns poetas e cantadores populares, que compunham seus versos sem o uso da escrita, mas, por estarem inseridos nessa cultura, os versos trazem esses registros. Exemplos destes artistas são os poetas Patativa do Assaré e Sinfrônio Pedro Martins, conhecido como Cego Sinfrônio. Ao analisar a poesia deste, Maria Elisalene Santos (2018) nota que embora ela seja carregada de traços linguísticos coloquiais, evidenciando que Sinfrônio utilizou suas próprias regras de funcionamento da língua portuguesa, a sua poesia é finamente metrificada e seu afastamento da norma culta da língua não compromete o seu

⁴² “[...] fundamenta una civilización de la voz viva.” (ZUMTHOR, 1985, p. 5)

objetivo final de comunicação com o ouvinte. No que diz respeito à oralidade segunda, mesmo os textos completamente calcados numa tradição da escritura, que acabam por, de certo modo esvaziar os valores da voz, quando são transmitidos retomam um regime de oralidade mista, porque na performance sobrevém a autoridade da voz sobre o texto. Nesse caso, “o prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo; mas o que o integra nessa tradição é a ação da voz” (ZUMTHOR, 1993, p. 19). Já no texto lido, a autoridade é do livro, enquanto objeto visual que carrega os valores da escrita, por isso nota-se que “a leitura pública é menos teatral, qualquer que seja a *actio* do leitor: a presença do livro, elemento fixo, freia o movimento dramático, introduzindo nele as conotações originais. Ela não pode, contudo, eliminar a predominância do efeito vocal” (ZUMTHOR, 1993, p. 19). Porém, mesmo nas leituras onde o livro é o objeto central da performance, o texto acaba por dobrar-se à voz, esta permanece em sua plena materialidade, modificando as regras da leitura. A própria escuta, durante a leitura, “não pode deixar de inscrever-se como antecipação no texto, como um projeto, e aí traçar os signos de uma intenção; e esta define o lugar de articulação do discurso no sujeito que o pronuncia” (ZUMTHOR, 1993, p. 20). A performance não é apenas um meio que transmite o texto, mas um modo de conhecimento. Para Zumthor (2007), a performance e o conhecimento transmitido estão ligados e ao comunicar ela o marca.

Se tomarmos a melodia como texto podemos observar que em algumas culturas elas se apoiam mais na língua falada, nos padrões sonoros antropológicos da oralidade, já em outras na língua enquanto escritura. Sobre a melodia francesa, Barthes (1990, p. 242) enxerga a poesia romântica mais oratória do que textual, defendendo que “a melodia trabalhou a língua através do poema”, porém isso não é perceptível no trabalho com a melodia na massa corrente que, segundo ele, é muito benevolente com os poetas menores, porém em certas obras esse trabalho é evidente e bem realizado. Mais do que defender um estilo, essas obras se colocam como reflexão prática sobre a língua, sobre a oralidade, já que “há uma progressiva assunção da língua ao poema, do poema à melodia e da melodia à sua execução. O que quer dizer que a melodia (francesa) está pouco ligada à história da música e mais próxima da teoria do texto” (BARTHES, 1990, p. 243). Mesmo na poesia oral é possível observar que a melodia e os pulsos da própria língua falada dão vazão à melodia do poema. Por isso o autor defende a importância de um olhar mais atencioso para o texto em suas estruturas da língua, mais do que às regras da musicalidade, à emoção e, até mesmo, aos significados. Nesse caso será possível adentrar melhor aos textos da vocalidade. Para Barthes (1990), produz-se aí uma língua música que acaba por impedir uma expressividade demasiada, permitindo que o significante chegue imediatamente ao público sem nenhuma mediação.

Zumthor (1997) de modo próximo, defende que a raiz de toda poesia está justamente na integração do simbolismo primordial com o exercício fônico, manifesto a partir da linguagem, dessa forma, embora numa análise situacional antropológica exista uma distinção entre voz e linguagem, tomar qualquer uma dessas de modo isolado as tornaria impotentes. Pois “nossas vozes assim exigem ao mesmo tempo a linguagem e desfrutam, a esse respeito, de uma liberdade de uso quase perfeita, pois ela culmina no canto” (ZUMTHOR, 1997, p. 10). Apesar de a poesia necessitar dessa relação da voz com a linguagem, a potencialidade da voz, “sua perfeição”, só é possível para além dos condicionamentos da linguagem, quando se aproxima do canto. Essa indiferença aos significados é o que projeta a voz em direção a uma liberdade quase perfeita, porém o mesmo autor sinaliza que uma vocalização mais afastada da linguagem não traz diferenciações suficientes para comunicar as “complexidades das forças de desejo que a animam” (ZUMTHOR, 1997, p. 10). O músico Pierre Boulez (BOULEZ, 2012, p. 60), ao analisar as estratégias musicais adotadas para ir além do inteligível na palavra, se refere aos textos onomatopaicos ou sem significação, ressaltando que nesses textos o que persiste é “a necessidade e o prazer do ritmo” e uma “lógica do absurdo que encanta”. Apesar disso, aponta que perseguir apenas esse objetivo seria renunciar a uma grande riqueza possibilitada pelo texto organizado e sugere que no caso disso ser empreendido, é preciso levar o delírio em consideração, organizá-lo. Artaud (2006, p. 92) sugere uma abordagem primeiramente do som, ao descrever que nos espetáculos do teatro da crueldade “a sonorização é constante: os sons, os ruídos, os gritos são buscados primeiro por sua qualidade vibratória e, a seguir, pelo que representam”. O que se destaca nessas investigações apresentadas é a presença da voz como texto, isso abre possibilidades práticas para muito além do texto escrito, sem, contudo, negá-lo.

Tomar a voz como texto implica o “texto em presença”, observando “a dinâmica interna do texto e das energias que o movem, e que terminam por fazer dele [...] uma epifania da voz” (ZUMTHOR *apud* FERREIRA, 2007, p. 144). Há que considerar até mesmo sua recepção, pois o texto é construído na trama das relações humanas e nas experiências vividas, muitas vezes contraditória (ZUMTHOR *apud* FERREIRA, 2007, p. 146). Nessa movência das relações e multiplicidade de produções textuais, que acontecem nos corpos, Zumthor propõe pensarmos uma “intervocalidade”, à despeito da intertextualidade falada na escritura, que ocorre como uma “troca de palavras e convivência sonora”, numa simbiose através dos mimetismos dos diálogos. (ZUMTHOR, 1993, p. 144). Portanto, a partir das dinâmicas da vocalidade, de suas próprias e complexas estruturas.

Muitas propostas textuais são realizadas pelas vanguardas modernas, primeiro como uma quebra da linearidade do texto, esse seria um fator determinante no processo de libertação

da palavra. Esses impulsos de libertação ocorrem com o intelectual futurista Filippo Tommaso Marinetti, com um pensamento da “potencialidade material da grafia e das sonoridades inerentes à voz” (HOLDERBAUM; QUARANTA, 2013, p. 4). Igualmente somam-se propostas dos poetas russos Velimir Khlébnikov e Kruchenykh, os poemas ruidistas, ligados ao dadaísmo, a poesia letrista, do poeta romeno Isidore Isou, os poemas de Henri Chopin, que “seleciona o termo Poesia Sonora, nos anos 50, para designar suas experimentações com voz e sons eletronicamente manipulados, em parceria com os músicos que compunham música concreta e eletrônica nos laboratórios de experimentação musical em rádios européias” (CAMACHO, 2004 *apud* HOLDERBAUM; QUARANTA, 2013, p. 4). Entre diversos outros poetas e músicos o texto é repensado com base em suas sonoridades, no hibridismo de linguagens e nas manipulações possibilitadas pela tecnologia presente. Zumthor (2005) defende que o renascimento da poesia na vocalidade, o desejo dos poetas desse período em oralizar a poesia, ocorre devido a uma lembrança de que a poesia nos primórdios era voz, como uma nostalgia da voz. Essa fricção entre as linguagens acabou por promover o seu desenvolvimento mútuo. Para Pierre Boulez, os poetas que mais influenciaram a música foram os que trabalharam diretamente com a "própria linguagem poética" e por isso deixaram nos músicos “marcas mais visíveis” (BOULEZ, 2012, p. 57).

Com o advento das novas tecnologias, principalmente com as técnicas de gravação eletrônica que ocorreram por volta dos anos de 1950, verificamos mudanças significativas sobre as performances, assim como sobre os modos de escuta e recepção de modo geral. Antes das possibilidades de gravação a poesia “se refugiou na escrita dando nascimento ao que hoje se denomina poesia fonética”⁴³ (HOLDERBAUM; QUARANTA, 2013, p.4). Com as técnicas de gravação a poesia sonora se aproxima da experimentação musical. Nesse período há muita proximidade das técnicas utilizadas por poetas e músicos nesse amplo leque de possibilidades oferecido pela tecnologia. As técnicas de gravação e manipulação do som diminuíram os limites entre arte sonora, poesia e a música concreta. Essa renovação do fonetismo em direção à música experimental instaurou outro nível de exploração da voz, combinando performance, técnica vocal, acúmulo de vozes, polifonia, justaposição, *sense nonsense*, inclusão de ruídos guturais e sons cotidianos, síntese e processamento da voz, a combinação de todas essas possibilidades, entre outros⁴⁴. Desse modo os artistas conseguem devolver a voz tão almejada à poesia, que já não precisava mais estar “exilada na escrita”, como nos diz Zumthor (1997, p. 168). Porém,

⁴³ O termo poesia fonética é aplicado às experimentações com voz falada das primeiras décadas do séc. XX, também chamadas de composição fonética.

⁴⁴ HOLDERBAUM; QUARANTA, 2013, *passim*.

segundo o autor, a primeira grande mudança é que a mídia retira muito da sensualidade da voz. No rádio subsiste apenas o auditivo e mesmo no caso do cinema e da televisão, falta o elemento de “tatilidade”⁴⁵ (ZUMTHOR, 2005, p. 70). Não ocorre, de fato, o contato que há quando existe a presença física.

A partir daí podemos pensar em três níveis de exposição da oralidade, de acordo com a utilização da mídia: performada, mediatizada e escrita. Na performance temos a presença da vocalidade em sua sonoridade e “tatilidade”, na exposição mediatizada não entramos em contato com a tatilidade que existe na presença, já com escrita, resta apenas um resquício da voz do poeta. Porém Zumthor, nos fala ainda de uma “tatilidade interna”, passível de ser captada numa gravação. Ao ouvir a gravação de um tango ele nos diz:

O tango se constitui num “mimodrama” da ação sexual. “Sexual” é, ademais, um termo talvez deveras limitador, quanto ao erotismo do tango, que é menos um erotismo de alusão que a consequência de um recrudescimento de profundas fontes genesíacas. A escuta da música que acabamos de ouvir pela voz do cantor desperta em nós uma outra tatilidade, diferente daquela de que falava há pouco, uma tatilidade interna. Sinto meu corpo se mover, mas em um gesto de amor. (ZUMTHOR, 2005, p. 96, grifo do autor).

Essa voz, embora desincorporada, traz em sua substância esse aspecto energético, que nos toca. O ar impresso no espaço nos chega, depois de decodificado eletronicamente; claro, não é o mesmo ar, mas algo da voz persiste. Igualmente, algo lhe escapa, levando a persistir uma expectativa irremediável para a integridade do corpo (ZUMTHOR, 2005). Há que se considerar ainda que o caráter de atualização da performance fica defasado, já que a gravação se coloca como memória, como referencial, e não como o objeto. Por isso, ao contrário da performance, aponta para o passado, em termos de materialidade, podendo apontar para o futuro apenas no que se refere à concepção e discussão de ideias. Sobre a voz mediada pelos meios eletrônicos, Zumthor (1985) destaca, os seguintes efeitos: a ausência da presença de quem emite a voz; um escape ao presente, já que é possível repetir inúmeras vezes a mesma ação vocal; uma supressão das diferenças espaciais da voz e uma recomposição artificial do seu meio de atuação. Essa perda da corporeidade produz ainda, segundo o mesmo autor, um alheamento, uma “des-encarnação”, que embora seja percebido apenas de modo confuso, fica gravado no inconsciente. Para Silvia Davini (2002) a absorção da vocalidade midiática, por parte dos atores mais novos, configura um estilo dominante em performance hoje, por isso as abordagens da

⁴⁵ Paul Zumthor chama tatilidade o contato virtual que ocorre quando a interlocução se dá na co-presença física real.

voz não podem ignorar o impacto das novas tecnologias sobre os universos perceptivo, imaginário e simbólico dos atores e da audiência.

Podemos citar ainda o uso do microfone, outro dispositivo tecnológico, que tem a capacidade de “conduzir a voz para além de seus limites acústicos naturais, acresce sua espacialidade” (ZUMTHOR, 2005, p. 94). O que diferencia esse meio é que ele permite a permanência da presença corporal, através da visão, em conjunto com a voz mediada (ZUMTHOR, 2005). O microfone é um meio ou um instrumento tão incorporado a algumas performances, que muitas vezes nem o dissociamos da ação, nos esquecemos que a voz que ouvimos é uma recriação eletrônica. Porém, como nos lembra Zumthor, “uma mensagem não se reduz ao seu conteúdo manifesto sem que insira outro, latente, aquele que emana da natureza mesma do *medium* que o transmite” (ZUMTHOR, 1985, p. 4). Ao mesmo tempo, essa intervenção do meio no que é transmitido acaba por reforçar o elemento criativo da recepção, abre as possibilidades de intervenção na obra (ZUMTHOR, 1985, p. 8).

1.4.3. Audiência

A própria natureza social da voz demonstra a importância da audiência na performance da vocalidade. Investigar como audiência recebe ou participa da performance significa recuperar o seu lugar na coletividade. Zumthor (2005) ressalta que a performance nos reúne em família. É comum essa noção da criação de um espaço de abertura à subjetividade, de certa “intimidade” entre o artista e a audiência, onde o artista pode se desnudar, mostrar-se em sua fragilidade, que no fundo se concretiza como uma fragilidade social. Mesmo no teatro tradicional não é incomum enxergar a plateia como entes queridos, como ilustres convidados a quem os artistas convidam à sua casa. Apesar do espaço criado no teatro tradicional, essa é uma noção que nos projeta para uma diluição da separação entre o público e o performer. Zumthor corrobora essa noção de não separação entre artista e público, ao reforçar que no momento da performance o ouvinte é “interpelado”, ele intervém na performance e é um dos componentes fundamentais, sem os quais ela não existiria. Mesmo quando canta sozinho, em meio à natureza, como ocorre em alguns tipos de canto, o performer tem como ouvinte a própria natureza. E ainda que cante sozinho na sala de ensaio, torna-se o próprio ouvinte e ainda há muitos outros que povoam a sua imaginação. Como exemplo desse canto na natureza, o autor cita a tirolesa, um canto de pastor, existente em vários países montanhosos, na região do Tirol, na Europa. No caso desse canto o ouvinte é “a própria montanha, cuja beleza o canto exalta” (ZUMTHOR, 2005, p. 92). Nesse contato com a natureza, sendo montanhas ou planícies, ou

mesmo o contato com os animais, uma característica marcante é o “*yodel*”, um efeito particular produzido por uma mudança de registro na voz. Outros exemplos são os cantos de pastoreio da Mongólia, onde sobressaem o efeito dos harmônicos da voz, os aboiros brasileiros e de alguns cantos dos *mariachis* mexicanos, que tem uma característica forte do uso dos falsetes. São respostas próximas, em regiões completamente diversas, para um mesmo tipo de audiência. Esses cantos promovem um diálogo muito particular com esses espaços, eles se colocam como ouvintes que, com muita clareza, são interpelados e intervêm na performance. Mais do que apenas ecoar, os espaços cantam com os performers em sua ressonância.

Já o canto coral é uma situação em que, marcadamente, os cantores são ao mesmo tempo ouvintes. Isso é mais visível, ainda nos cantos militares, usados para marchar, assim como nos cantos patrióticos e aqueles cantados em grandes manifestações populares. Zumthor esclarece que o engajamento do ouvinte pode ocorrer de modo consciente ou não, mas sempre ocorre. A performance estabelece um jogo de reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto e o ouvinte:

Por isso, quando, na poesia oral, quem a diz ou o cantor emprega o "eu", a função espetacular da performance confere a esse pronome pessoal uma ambiguidade que o dilui na consciência do ouvinte: "eu" é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa. (ZUMTHOR, 2005, p. 93, grifo do autor).

Essa diluição do “eu” na consciência do ouvinte, ou no contexto do qual o performer é porta voz, não acontece de modo inconsciente, muitos artistas são plenamente cientes desse processo. A cantora, compositora e também pesquisadora da música popular chilena, Violeta Parra (1917-1967), em sua canção “*Gracias a la vida*”, conclui com os seguintes versos:

Agradeço à vida que tem me dado tanto
Tem me dado o riso e me dado o pranto
Assim eu distingo a alegria do desencanto,
Os dois materiais que formam meu canto,
E o canto de vocês que é também meu canto,
E o canto de todos que é meu próprio canto [...]. (Tradução nossa)⁴⁶

⁴⁶ “*Gracias a la vida que me ha dado tanto.*

*Me ha dado la risa y me ha dado el llanto,
así yo distingo dicha de quebranto,
los dos materiales que forman mi canto
y el canto de ustedes que es el mismo canto,
y el canto de todos que es mi propio canto.*”

(*Cancionero Popular Violeta Parra*, publicado por ocasião da comemoração de seu centenário, pelo Conselho Nacional de Cultura e Artes, do Governo do Chile - *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes / Chile* -, 2017. Disponível em: <https://www.violetaparra100.cl/cancionero/>. Acesso em: 20/10/2018.)

Aqui fica claro como Violeta Parra se coloca como porta-voz de seus ouvintes e mais que isso de uma coletividade que se faz presente em sua voz e na qual sua voz se dilui. Ao mesmo tempo em que sua unicidade está presente existe também aí uma “impessoalização da palavra”, devido a um “poder identificador” da performance, que segundo Zumthor (2005, p. 93), é muito maior na voz que na escrita, por exemplo. Uma grande quantidade de canções suscita o engajamento ou a resistência, evidenciando muitas vezes o arquétipo do herói e conclamando a audiência à ação. Exemplo desse efeito são as “canções de protesto”, ligadas às lutas sociais e à articulação de diversos movimentos políticos. Tendo, no Brasil, grande destaque na luta contra a ditadura militar instaurada em 1964. Zumthor (2005, p. 101) esclarece que esse tipo de canção existe desde o início da época moderna, chamadas “canções de contestação”, porém após a Segunda Guerra Mundial, ganha destaque na poesia oral. Essas canções políticas se articulam com um acontecimento que lhe dá um impulso inicial e reproduz tal acontecimento como figura na própria performance, funcionando, por meio da identificação, como um apelo ao entusiasmo ou revolta:

A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz, em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos de seu canto, o fato que ela conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso, o talento do cantor fundam definitivamente a realidade daquilo que é dito. (ZUMTHOR, 2005, p. 101).

Essa força do discurso expressa no corpo-voz do performer acaba por gerar um “poder identificador”, que pode ser visto ainda como uma transposição mítica, na ordem da representação. Numa performance que tem o objetivo de provocar uma identificação todos os elementos convocam o ouvinte a essa qualidade de experiência: a distância entre o artista e o público, a organização, a criação de uma atmosfera adequada, a própria teatralidade. “A performance comporta um efeito profundo na economia afetiva e, pode ocasionar grandes perturbações emotivas no ouvinte, envolvido nessa luta travada pela voz com o universo do em torno” (ZUMTHOR, 2005, p. 93). É justamente o desequilíbrio e reequilíbrio dessa “economia afetiva”⁴⁷, que se colocam como pontos nevrálgicos da atuação da performance. Porque é nesse deslocamento que surgem vislumbres de novas possibilidades - atualizações nos diversos arquétipos, atualizações de visões de mundo. Nela se baseia uma ideia concreta e possibilidades de transformação. Porém esse tipo de performance é ainda pautado num modelo representado

⁴⁷ Para Zumthor, o ouvinte se engaja e contracenam com o performer, estabelecendo reciprocidades na relação com este e com o texto. Esse poder de identificação desperta paixões e se reflete nas ações do ouvinte (ZUMTHOR, 2005). Tal movência e necessidade de ajustes emocionais, nessa interação, é o que ele chama “economia afetiva”.

e centralizado no artista. A performance investigada aqui busca considerar outras possibilidades nessa relação artista-audiência. Para tanto seria necessário adentrarmos em questões da recepção. Zumthor (1993, p. 23), visando aproximar-se do que seriam as performances de determinados textos medievais, propõe um comportamento intelectual de inclusão da audiência, que pode auxiliar nesse quesito. Segundo o autor, é importante indagar: qual o efeito da performance sobre a audiência; qual pode ser o horizonte de expectativas dela; ao abordar o objeto de arte, qual a natureza e a intensidade de seu efeito sobre essa audiência; e a quais perguntas a obra lança uma reflexão ou respostas.

Para Silvia Davini (2008) é sintomática, no teatro, essa desconsideração do público. Segundo a autora a supervalorização da “emoção”, em detrimento da “comoção”, leva à um tipo de atuação onde é possível perceber, mesmo nas atuações despidas de psicologismos e com a quebra da quarta parede, uma desatenção com relação ao público e, como consequência, a diminuição de seu fluxo nos circuitos teatrais. No seu ponto de vista, esse efeito não pode ser considerado responsabilidade da TV e do cinema, mas sim do próprio teatro, um teatro que serve eficazmente ao capitalismo. A palavra emoção “indica uma posição interior, uma intensidade que procura manifestar-se em um movimento de dentro para fora, a palavra ‘comoção’, indica um movimento em solução de contiguidade, complementar, ‘em companhia de’, grupal” (DAVINI, 2008, p. 2, grifo do autor). Esse “mover junto” pode estar numa orientação própria da voz, pois ela “é sempre ativa, mas seu peso entre as determinações do texto poético flutua em virtude das circunstâncias; e o conhecimento (necessariamente indireto) que dela podemos ter passa por uma investigação dessas últimas” (ZUMTHOR, 1993, p. 24). Olhar para as circunstâncias em que a voz é colocada é um prenúncio de consideração da audiência, já que elas serão as mesmas para artista e público. Lógico que isso não justifica ceder a uma simples projeção pessoal, mas a visão que o artista tem dela, do encontro de sua voz com outros ouvidos, é também importante e pode ser um ponto de partida. Assim as distâncias entre artista e público começam a diminuir e este já pode, de fato, fazer parte da performance, à ponto de todos indistintamente tornarem-se apenas uma personificação coletiva da obra vocal, como o que nos diz Zumthor, ao falar do rock:

Isto fica particularmente claro quando dos enormes agrupamentos de jovens, como vimos no auge do rock e em inúmeros festivais. [...] Instaura-se uma unicidade massiva, forjada pela espessura das presenças; essas pessoas, todas elas, lá, com seus instrumentos, suas vozes, seus trejeitos, tudo o que faz da sua multidão, ao mesmo tempo, uma espécie de música personificada e uma dança. (ZUMTHOR, 2005, 77).

A performance, portanto, não apenas inclui a audiência, mas se constrói com ela, e esta

por sua vez a personifica. As sonoridades percutem no corpo e, mesmo que em gestos mínimos e sutis, suscitam a dança. Tomando como exemplo a poesia do cantador Cego Sinfrônio, Elisalene Santos (2018) afirma que sua performance solicita a atenção do ouvinte, se utilizando de uma linguagem fática. Através desta ocorre a realização do efeito pleno de sua ação vocal e também uma transformação da enunciação do discurso em diálogo. Embora o ouvinte esteja em silêncio, ocorre um diálogo onde não há dominante nem dominado, que pode ser considerado como uma troca livre pois “[...] a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso” (ZUMTHOR, 1993, p. 22). A voz do poeta estimula no ouvinte a capacidade de criar, inventar, imaginar, contribuindo com a formação de um universo simbólico. A palavra poética vocalizada atualiza e “favorece a migração de mitos de temas narrativos, de formas de linguagens, de estilos de modas, sobre áreas às vezes imensas, afetando profundamente a sensibilidade e as capacidades inventivas de populações que, de outro modo, nada teria aproximado” (ZUMTHOR, 1993, p. 71). Há ainda uma interação através do tema e do próprio improviso, que em várias formas poéticas, nesse universo do repente nordestino, inclui o público levando-o a diferentes reações. As interações entre performer e público são bastante diversas e não podem ser generalizadas, vão depender da natureza da performance, de seus objetivos, do contexto, do próprio público, etc. Então para averiguar se isso ocorre de modo satisfatório ou se alcança os objetivos da proposta é preciso observar todas essas variantes.

1.4.4. Espaço-Tempo

Como foi dito, lidar com as variantes do contexto e “fazer brotar o sentido”, como nos diz Zumthor (2005, p. 88), é uma das principais exigências da performance, em relação ao artista. Em alguns processos atorais, as próprias circunstâncias são adotadas como material sobre o qual se dá a criação. O espaço e o tempo da performance, o aqui-agora, se configuram como um palco vazio, assustador e prenhe de possibilidades. Ao nos falar da poesia oral, Zumthor, nos traz uma ideia medieval, sobre as ações da existência, em que se distinguem dois tempos, cada um com o seu ritmo: são as ações da vida sedentária (da residência) e as ações da jornada (da cavalgada). Sugere que o segundo é mais vantajoso que o primeiro, tem um ritmo menos previsível, com um itinerário longo e lento (ZUMTHOR, 1993). O que determina os ritmos desses tempos, com suas respectivas ações, são justamente os contextos nos quais elas se realizam. A imprevisibilidade das viagens, principalmente na Idade Média, confere às ações uma vitalidade maior que nas ações cotidianas dos pequenos vilarejos, tendo ritmos mais fortes

e dramáticos. Essas diferenças rítmicas e mesmo míticas influenciam potencialmente as vocalidades presentes em cada um desses espaços, sem contar todas as diferenças geográficas e naturais. Embora as vozes se façam no meio social, elas são nômades, móveis, estão se fazendo a todo o momento. Nos tempos de sedentarismo, as vozes são conhecidas, tornam-se “fragmentos humanizados de espaço, o amigo e o inimigo, o poderoso, o fraco, o traidor, são seres conhecidos”, codificados em suas vozes ressoam “aqui e agora na riqueza ou na pobreza concretas de seus timbres, e de seu alcance” (ZUMTHOR, 1993, p. 91). Porém, as situações novas ou de estranhamento exigem adaptações e uma busca por caracteres já conhecidos, onde seja possível se orientar. É justamente isso o que acontece nas situações de performance, quando as vocalidades interagem com o contexto da ação, com o seu tempo e seu espaço, suas funções sociais precisam dialogar com as circunstâncias e vice-versa, “mude as circunstâncias, a função social mudará” (ZUMTHOR, 2005, p. 88). Existem canções, por exemplo, compostas como canções de amor, que quando cantadas em situações de luta política ganham outras conotações. Um rito religioso deslocado para uma performance artística, muda completamente a função do rito, pois “dentro de cada um destes contextos a maneira como a voz, o corpo que canta, e o ouvinte se relacionam com as palavras se modifica” (MINATTI, 2014, p. 04).

Por isso Silvia Davini (2002), ao falar da vocalidade no teatro, propõe ir além da reprodução de estilos históricos, entendendo a vocalidade como a “produção da voz e da palavra por parte de um grupo, em um momento e lugar determinados”. Isso enfatiza a performance da vocalidade como algo que dialoga com o seu tempo e espaço. Mesmo a reprodução de determinado estilo datado será influenciada, ainda que minimamente, pelo contexto no qual se encontra. O mesmo ocorre sobre as poesias orais medievais, sobre as quais Zumthor reforça que é preciso ter em conta que a voz medieval não é a nossa, nem “em seu enraizamento psíquico ou em seu desdobramento corporal” (ZUMTHOR, 1993, p. 21), o mundo onde estas palavras foram forjadas já não existe mais. Este tempo-espaço se configura como um outro, que nos chega recortado por escolhas ideológicas ou por comodismos pedagógicos. É preciso cuidar com o risco de buscar-se apenas o pitoresco, romantizando outro tempo ou outro lugar, lembrando de que são sempre recriações.

As vozes ao ressoar seus espaços espelham suas realidades, evidenciando possíveis respostas às suas urgências, portanto se referir ao performer como “porta-voz” de seu tempo é mais do que força de expressão, se configura de modo bastante prático, como postura ético-filosófica nesses atravessamentos que formam e atualizam sua vocalidade. O corpo se coloca como o primeiro espaço, mas a voz o expande, assim como a sua realidade e presença.

A relação com o espaço e tudo que ele contém abre possibilidades criativas para uma

amplitude e complexidade, em termos de sobreposição, no que se refere aos gestos e às sonoridades. Os materiais, objetos, figurinos e instrumentos musicais podem ser abordados de diversos modos. Ao falar das performances da poesia oral em que há a presença de instrumentos musicais, Zumthor (2005) refere-se a eles não como um mero acompanhamento, como normalmente é falado. Seus sons têm um sentido próprio que somam-se aos valores da voz, ao sentido da poesia, no potencial evocativo ou emotivo da melodia. Diversos fatores convergem. O elemento musical (melódico) se soma ao elemento poético (as palavras da poesia) e o elemento psicofísico da voz (ZUMTHOR, 2005). Não é por acaso, que muitas vezes ocorra uma sacralização do instrumento, ele se torna um símbolo. Exemplos disso, são a guitarra elétrica no rock, a viola na cantoria popular, o saxofone no jazz, etc. Existe aqui um processo um tanto quanto fetichista, de projeção sobre o objeto. Nas artes marciais japonesas de modo próximo os arqueiros e espadachins acreditam transferir sua energia espiritual aos seus objetos de combate:

Da mesma maneira que os mestres-arqueiros, os mestres da espada mostram-se imperturbáveis diante de qualquer objeção à sua convicção de que toda espada, forjada com um árduo esforço, assimila o espírito do espadachim. Por essa razão é que ele a forja vestido com ornamentos rituais. Suas experiências são por demais inequívocas, e eles, enriquecidos por experiências humanas, são capazes de ouvir a voz da espada. (HERRIGEL, 1994, p. 72).

Nessa dimensão o objeto torna-se um duplo do próprio artista e de sua manifestação poética, é como um expansor de sua energia. Não é apenas um instrumento, no sentido de sobrepor algo, como na origem latina do termo, mas no sentido de expandir em unidade, ou seja, de algo que amplifica o corpo, faz parte dele. Os objetos podem ser utilizados apenas em sua comunicabilidade, como criação simbólica e com transformações desses símbolos dentro da ação. Outra possibilidade é inseri-los na cena de modo prático e utilitário, porém mesmo aí ele resguarda valores simbólicos. Mesmo os objetos que não se configuram como instrumentos sonoros podem interferir criativamente nas performances da vocalidade.

1.4.5. Rito

Na intersecção do espaço e do tempo podemos averiguar a natureza do rito na performance. O rito coloca-se aqui como uma instauração da presença, de um estado psicofísico, e um *environment*. Zumthor (2005, 99) define o rito como “uma ação que abarca o grupo social, definindo-lhe papéis funcionais e, ao mesmo tempo, assegurando ao grupo

relações tranquilizadoras com o outro mundo, a divindade, as forças diante das quais o homem se sente dependente”. O ritualizar seria a formalização, a repetição que gera conexões, pautadas pelo ritmo.

A voz coloca-nos em direção a algo, o ritmo confere um sentido, não é apenas “uma medida, mas é tempo original e o tempo não está fora de nós, mas nós somos o tempo (PAZ 2003 *apud* HOLDERBAUM; QUARANTA, 2013, p. 2). Na oralidade o tempo é corporificado, ele ocorre enquanto presença, porém “outros efeitos temporais, mais externos, são produzidos pelas coações sociais que pesam sobre o exercício da poesia oral” (ZUMTHOR, 2005, p. 89). Como por exemplo, nas canções sazonais ou na música clássica indiana, onde os *rāgas*⁴⁸ são performados em determinada hora do dia ou dia da semana. Desse modo, cada repertório de canções (de performances) constrói, sob a égide do tempo, uma atmosfera específica, de fato, uma paisagem. Lógico que essa atmosfera se realiza de acordo com os elementos da performance, mas também se intensifica e se reinsere no espaço a partir de caracteres e atualizações que fazem parte do âmbito da cultura, dos códigos que são estabelecidos e reatualizados sazonalmente. Outras vezes este “envoltório” vai perdendo força diante da cultura de massa, como é o caso das canções de natal e, principalmente no nordeste do país, as músicas ligadas às festas juninas. Essa é uma compreensão temporal relacionada aos ciclos cósmicos, o tempo e o movimento dos corpos celestes, que se unem simbolicamente na voz do performer:

Um elo une indefectivelmente o canto aos ciclos cósmicos, simultaneamente temporais e figurativos da eternidade. Algumas vezes, nos grandes agrupamentos de multidões, a reunião propriamente dita constitui um momento; uma entidade espaço-temporal de natureza passional; um espaço-tempo psíquico intenso, onde a poesia oral desempenha, simultaneamente, um papel declarativo e um papel de concentração, de explosão de energias. (ZUMTHOR, 2005, p. 90).

Tais eventos reforçam os valores da comunidade, suas cosmogonias, estão concentrados e são atualizados nas vocalidades através do rito. O rito acontece por meio de um conjunto de regras, ligadas ao seu contexto cultural. Segundo Zumthor (2005), essa organização da performance é como o grupo social antevê o tempo, mesmo que isso apareça de modo geral. Ao entrar em contato com os outros elementos, como o espaço e o público, ocorre a teatralização. Por isso grande aproximação das performances rituais com as apresentações teatrais e com a poesia oral.

Há ainda uma proximidade entre o rito e o jogo, porém o tempo é qualificado de um

⁴⁸ *Rāga* é um conceito presente na música indiana, que se refere a determinado conjunto de notas tocadas ou cantadas e considera-se sua influência sobre a realidade. Desse modo, cada raga tem sua finalidade, um momento do dia ou estação do ano apropriados para sua execução. (RAVINDRA, [2010?])

modo diferente. No jogo existe uma intensidade, uma loucura e afastamento do comum, onde pode-se notar uma “floração do rito” (ZUMTHOR, 2005, p. 100). No rito também existe intensidade, porém, ao contrário do jogo, aqui é interna, lida com o drama de um modo diverso. No jogo, a contenção do drama é menor, em termos de ação esse é mais expansivo, “o jogo transborda a festa, por excesso de intensidade, ele a excede em desejo de ação” (ZUMTHOR, 2005, p. 100). Do rito ao jogo, passando por diversas possibilidades intermediárias, se os tomarmos como dois extremos, é possível verificar muitas dinâmicas realizadas para lidar com a construção temporal, poesias lúdicas, jogos com as palavras, as performances em coro, cânones, jograis, dinâmicas de “pergunta e resposta”, etc. Diversas formas que articulam, na coletividade, os aspectos próprios da voz.

Ao ressaltar a função essencial das palavras de comunicar conteúdos, Cavarero (2011, p. 37) traz a ideia de comunicação da tradição hebraica, onde “os falantes se comunicam entre si na voz de Deus que vibra no som da língua deles”. O principal é a vibração da vocalidade na palavra articulada, toda outra comunicação é secundária. O alfabeto hebraico omite as vogais, exatamente porque estas se presentificam apenas na voz e não nos textos. Este ganha vida a partir da leitura, não é vivo em si. A palavra sagrada é um evento sonoro, corporal. Enquanto fenômeno acústico, realiza-se na leitura como proclamação, assim como no islã: “[...] é em voz alta e ondulando o corpo para frente e para trás que os muçulmanos leem o Corão, sendo que, para eles como diz Rusmir Mahmutcehajic, ‘a voz confirma a Palavra: falar é o nosso modo de procurar a voz do início’” (CAVARERO, 2011, p. 38, grifo da autora).

A voz do início pode se referir à voz da criação, à voz de Deus, mas também à voz da infância, conforme Zumthor (1997, p. 18), de um “doce não-lugar, pré-natal”, um “puro efeito de ausência sensorial”, que é a nascente de toda a poesia oral. Ela pode ainda se referir a uma conexão com a própria ancestralidade. Cavarero defende que a proibição, entre os hebreus, de pronunciar o nome de Deus é uma prova da centralidade da língua na esfera acústica, já que “o nome que pode ser evocado, mas não proferido, representa, de fato, para a sensibilidade hebraica, ‘o caráter abissal e inexaurível’ do Deus transcendente” (CAVARERO, 2011, p. 38, grifo da autora). O nome de Deus, dentre tantas representações, traz também a do digrama “Jah”, que é uma espécie de grito originário, ainda presente no “hallelu-jah”. É um som vocálico puro, como o choro do nascimento. Enquanto memória, essa voz primordial evoca, no inconsciente daquele que escuta, um contato com os inícios da vida, cujas marcas já se apagaram, mas que é assim reanimada (ZUMTHOR, 2005). A voz coloca-se como lembrança ou uma evocação do passado, porém, ao contrário do que ocorre com a palavra, este passado se presentifica e se atualiza. A ideia de uma voz primordial existe, portanto, como um modo de

reconexão com aquilo que sabemos que ainda existe, mesmo que no presente seja diferente. Esse “retorno à origem” é uma virtualidade. É, realmente, como um retorno ao lugar de infância, porque ele já não existe mais. É uma memória e, sendo memória, se coloca apenas no campo referencial, como algo que é percebido, mas nunca poderá ser validado pela confirmação/comparação com uma imagem acabada. Existe apenas para demonstrar uma existência, uma possibilidade como caminho, mas nunca como chegada ou modelo.

Os limites entre a linguagem articulada e a pura voz são justamente a zona fronteira onde, muitas vezes, atuam o ator e atriz (ou o poeta e a poetisa) e o/a xamã. Para Zumthor tais limites são mediados pela respiração, que alude e encerra o transe, o contato com as forças cósmicas (ZUMTHOR, 2005). O etnopoeta Jerome Rothenberg define o xamã como um proto-poeta e destaca que entre seus modos de criação estão circunstâncias linguísticas especiais, como a canção e a evocação (ROTHENBERG, 2006 *apud* HOLDERBAUM; QUARANTA, 2013, p. 2). Em se tratando da ancestralidade, é preciso considerar que as vozes do passado não podem ser captadas pelos ouvidos de hoje, apenas uma memória dessa percepção, já que é tão aspirada. As leis de nossa escuta são outras, assim como o modo como lidamos e o valor que damos aos sons, mas, com certeza, tais vozes nos inspiram e, por vezes, nos alimentam.

A voz ritual, conforme Zumthor, se pronuncia sob formas de linguagem particulares, podendo soar como um canto que ocorre no espaço-tempo dos deuses ou como uma palavra secreta que vivifica a comunidade, ocupando todo o espaço da audiência (ZUMTHOR, 2005, p. 99). A glossolalia, embora nem sempre esteja atrelada ao rito, é um exemplo, na medida em que se constitui como palavra e abertura ao divino através da vocalidade em si, anterior à linguagem:

É o conjunto da performance glossolálica que faz sentido. Um sentido que, dificilmente, pode ser traduzido em linguagem organizada. Mas penso que até os dias de hoje ele subsiste como uma recordação longínqua da palavra primordial, à qual provavelmente nossos ancestrais atribuíram essa potência dramática, transformadora, que desvenda outra coisa para além do mundo vivido. (ZUMTHOR, 2005, p. 99).

No despojamento do semântico, a glossolalia brinca com o tempo, desvenda outros espaços, recria, em seus jogos com os deuses, o que seria uma voz primordial.

1.4.6. Ação

Na relação da voz com a palavra podemos pensar algumas categorizações de suas performatividades, alguns limites para adentrar um pouco mais às performances. Antes de tudo

é preciso compreender que não existe um limite claro entre a colocação da voz alheia aos significados e desta em conjunção com a palavra, ou mesmo entre a fala e o canto. Embora cada uma dessas expressividades da voz tenha características próprias, Zumthor (2005) esclarece que seria um equívoco pensar em limites, já que são fenômenos da mesma natureza. Esses espaços transitam pela voz de modo fluido e isso ocorre, às vezes, em filigranas sonoras, não existindo uma separação.

A fala cotidiana, por exemplo, segundo o autor, emprega uma parte reduzida dos recursos da voz, não explora suas qualidades ou a riqueza de timbres, pois quando falada, a linguagem subjuga a voz, exceto na poesia (ZUMTHOR, 2005). A linguagem exerce uma função referencial, atenuando a presença física. Já no canto as capacidades vocais se expandem e "o canto visa a encher todo o espaço acústico da voz" (ZUMTHOR, 2005, p. 71). A voz impõe-se sobre o sentido das palavras, porque "no canto, a linguagem serve principalmente para exaltar a potência da própria da voz" (ZUMTHOR, 2005, p. 71). Quando ocorre uma mudança da fala para o canto, ou vice-versa, a diferença está na gradação, na intensidade da expressividade física, seja na presença ou nos modos de expressão dos recursos da voz. Para Zumthor, o canto reafirma a presença, reivindica a totalidade do lugar daquele que canta, de seu estar no mundo (ZUMTHOR, 2005). Tomando o histórico do blues como exemplo, o autor esclarece que do blues falado para o blues cantando, o que ocorreu foi "uma espécie de gradação, ao longo da qual, de repente, percebeu-se que, sem sentir se havia mudado de registro" (ZUMTHOR, 2005, p. 72). A recitação de Salmos na igreja católica, no canto gregoriano, também aproxima a fala do canto. Esses modos litúrgicos trazem entonações melódicas bem determinadas, mas não escapam completamente à fala. Essas diferenças de registro podem apontar modos diversos de expressões da vocalidade.

Uma proposta aproximativa para pensarmos as diferentes vocalidades, segundo Zumthor (2005), é a do compositor austríaco Alban Berg (1885-1935), que distingue cinco graus de vocalidade. Pierre Boulez (2012), fala de um leque de possibilidades que vai da palavra organizada, atenta à sua significação, até um fonema puro. Poderíamos pensar nas narrativas, na declamação, no canto, nas experimentações da poesia sonora, na glossolalia, etc. Desse modo poderíamos abrir possibilidades para observar e compreender melhor o que é mais característico em determinada performatividade.

Buscamos aqui investigar a performance da vocalidade, a ação desse corpo total, que insere num determinado espaço-tempo essa voz que é única e que se constitui como espaço de trânsito aos diversos elementos colocados em jogo artisticamente pelo atuante. Uma ação da voz que se coloca com um prazer em si, uma alegria e expansão, como nos jogos infantis, que

ocorrem alheios a objetivos externos. Portanto, que considera todas as questões contextuais, históricas e sociais da construção da voz. A diferenciamos dos modos corriqueiros ou massivos de lidar com a voz, a partir do que Roland Barthes (1990) chama “o grão da voz” e dos efeitos de “reprodução de estilos”, aqueles ligados a correntes estéticas com dada referência histórica, apontados por Silvia Davini (2002). Para tanto, nos pautamos nos elementos que foram levantados ao tratarmos da performance, observando os comportamentos da voz frente a eles.

Ao tratarmos a voz em performance, suas noções foram ampliadas, já que foram percebidas em fluxo e transformação. Alguns destes elementos ganharam relevância, ao passo que outros se modificaram. O texto performativo é o exemplo de um elemento que se transforma. Além de ser muito discutido, diante de sua história de sujeição à escritura, sua realidade se modifica, na medida em que dialoga com outras linguagens e constrói-se em outros meios, como é o caso da grande influência das tecnologias eletrônicas e digitais, na contemporaneidade. Estas tecnologias propõem novas poéticas, novos gêneros, além de infinitas possibilidades de travestimentos vocais. As intervenções da memória nas recriações dos textos da voz, o que alude a um momento histórico anterior à escritura, continua presente e potente no encontro das sonoridades adequadas aos anseios do poeta. Não existe aqui uma negação da escritura, mas uma ampliação da ideia de texto com a presença de um código múltiplo⁴⁹. Desse modo os textos da vocalidade configuram uma multiplicidade de poéticas, que se fazem, antes de mais nada, na própria voz. A compreensão do corpo modifica-se, pois não o observamos apenas como uma entidade biológica/fisiológica, como nos diz Silvia Davini (2002), mas como um organismo social, histórico, que compreende a voz e como primeiro lugar da vocalidade. Pudemos notar também que a relação com a audiência e a consideração do contexto, do espaço/tempo, ganha relevância nas performances. Em algumas propostas artísticas a diferença entre artista e público se dilui quase que completamente, o que nos leva a investigações para além dos processos de representação e identificação do público, para uma consideração real da audiência na experiência performativa. Estas modificações com relação à audiência e ao contexto implicam diretamente em aspectos relacionados aos ritos, nos modos em que o espaço e o tempo são trabalhados na cena.

Desse modo, ocorrem diversas transformações no fazer teatral, que reverberam na experiência da performance. A própria ação se modifica, já que a tríade da encenação⁵⁰ é totalmente repensada. A relação do performer com o seu corpo, com sua arte, se transforma, bem como suas práticas e treinamentos, seus modos de criação.

⁴⁹ Para “*multiplex code*”, vide página 38.

⁵⁰ Para a tríade da encenação, vide página 36.

As práticas levam o performer a revelar⁵¹ facetas outras da voz em ação. As performances da vocalidade revelam o artista, a arte e o próprio meio, visto que a voz é relação. As performances tornam essas relações mais claras, através de suas qualidades materiais e simbólicas, apresentando-as tanto no som quanto no silêncio. A voz coloca-se no espaço enquanto corpo, revelando sua historicidade, suas marcas sociais, suas experiências de vida; e o próprio contexto espaço-temporal, a cultura na qual se insere, regras e protocolos, costumes, valores e códigos compartilhados, bem como suas técnicas e práticas. Elucida os laços sociais. Mobiliza a memória e, desse modo, a tradição e suas formas poéticas. A voz coloca o jogo das representações simbólicas, os mitos e arquétipos estabelecidos. Sendo respiração, revela a natureza das ações e de seus impulsos. Transparecem, na voz, estados psíquicos e energéticos do corpo que a emite. Ela revela o núcleo invisível dessa unicidade, “aquilo que a pessoa tem de mais oculto e mais verdadeiro” (CALVINO, 1995 *apud* CAVARERO, 2011, p. 16).

Na palavra muitas dessas estruturas ganham contornos, direcionam-se em suas escolhas e colocações, mas ao revelar-se a voz se modifica, se refaz, se atualiza na interação. Logo, demonstra também sua própria movência incessante. Ela possui suas próprias regras e estas tornam-se visíveis quando performadas no espaço. Estas podem ser percebidas por uma escuta mais acurada. Por isso mesmo, a voz não apenas solicita, mas propõe modos de escuta. Não apenas instaura atmosferas, mas níveis de percepção. Revelando linguagens e musicalidades. Nas performances da vocalidade, a voz abre-se para o jogo, para a experimentação e, desse modo, para as descobertas.

Assim, este estudo traz contribuições ao propor uma reflexão sobre as transformações que ocorrem na cena, evidenciadas através dos elementos destacados, nessa tríade que caracteriza a encenação. Isso nos aponta para uma observação da cena contemporânea, refletindo como é possível se aproximar desses aspectos hoje, como podemos compreender o texto, a audiência, etc. Como criar diálogos e quais são os anseios e desejos que mobilizam as ações atuais. Por consequência, aponta para maior clareza dos recursos e das limitações das linguagens empregadas.

Observar a voz em sua integridade, verificar o que ela suscita e pode nos trazer, significa dar um passo em relação a uma maior liberdade das vocalidades, bem como um despojamento dos preconceitos e vícios da escuta. Isso nos leva a aprofundar questões da voz e a lidar com

⁵¹ Como essa revelação diz respeito à manifestação de potência (força e potencialidade, devir) e conecta-se ao sentido zen do não-fazer, ou da ação pela não-ação, potência aqui não estaria propriamente ligada a algo externo, mas sim subjacente às camadas interiores da psique, de onde pode surgir a persona. Também se liga ao campo de relações com o ambiente, numa fricção geradora de tal energia.

suas potências, mais que isso com as potências da cena de modo geral, o que reverbera completamente na experiência teatral.

Embora a memória seja um elemento a ser destacado, que se relaciona ao texto e também ao corpo, aos sentidos, não fizemos muitas considerações a respeito. Esse seria, possivelmente, um ponto a ser aprofundado em outra pesquisa. Também não consideramos uma performance específica, pois nosso intuito era apontar questões relativas à performance da vocalidade de modo geral, uma vez ou outra lançamos mão delas apenas para explicar determinado elemento. Uma observação mais acurada sobre performances específicas, poderá ser apresentada em trabalhos futuros, o que nos levaria a nuances e elementos que não foram mencionados, bem como considerações relacionadas à estética. Porém, uma questão que permanece é como acessar a essa voz viva, íntegra, que foi descrita aqui.

2. TREINAMENTOS INTEGRADOS

Dada a natureza das performances da vocalidade, é possível constatar que as práticas dissociativas, que compartimentam voz/corpo, corpo/mente, não permitem acessar a essa voz íntegra, elas não consideram seus aspectos de relacionalidade, sua historicidade e o contexto no qual se inserem. Através delas também não é possível dar vazão aos desdobramentos criativos da voz para além do reproduzir. O objetivo deste capítulo é investigar como podemos acessar a essa voz íntegra, viva, que considera tais aspectos, como é possível entrar em contato com essas vocalidades e criar a partir delas. A hipótese levantada é que, de modo análogo ao que é observado nas performances da vocalidade, o acesso à essa voz pode ser realizado através de práticas que surjam de propostas integradas e igualmente promovam essa integração. Isso nos leva a indagar como é possível traçar ideias de um *treinamento integrado*, o que são esses treinamentos e se, de fato, eles podem contribuir com o trabalho do atuante em seus processos artísticos.

Devido às transformações no pensamento acerca do corpo e do próprio fazer artístico contemporâneo surge a importância de explicitar esse tipo de treinamento como meio de acesso às vocalidades em ação, a essa voz plena, nos processos atorais. Partindo de uma abordagem analítica, que fragmenta o corpo, o que conseguimos é a instauração de processos onde permanece esse modelo compartimentado. É possível perceber em tais processos uma busca ou um discurso de trabalho nos níveis relacionais da voz, porém de modo geral, não chegam a aprofundar-se, de forma que considere a unicidade dos artistas envolvidos. Porque, na verdade, o trabalho inicia-se de modo fragmentado, recortado pelas estruturas do pensamento moderno, assim o que se cria a partir disso não poderia ser diferente. As práticas são colocadas quase como uma instalação de um novo software, observando o sujeito de modo a-histórico e descontextualizado. Daí a necessidade de uma mudança de perspectiva e do *modus operandi* para que seja possível mobilizar os conhecimentos do corpo de modo amplo.

É exatamente nessa abertura de perspectiva e de *modus operandi* dos treinamentos do ator e da atriz que surgem propostas de *treinamentos integrados*. Fazemos, então, dois movimentos na tentativa de compreendê-los, primeiro considerando alguns marcos que nos levam à esses treinamentos - as modificações na relação entre treinamento e estética; as transformações que ocorreram ao longo do século XX, acerca do corpo e da relação do homem com o seu meio; o surgimento de novas abordagens de treinamentos - e depois tratamos diretamente dos *treinamentos integrados*, delineando uma proposta prática.

2.1. RAÍZES E TRANSFORMAÇÕES

2.1.1. Processos atorais em ampliação: relações entre técnica e estética

Os processos atorais sempre estiveram conectados a um conjunto de práticas e treinamentos com objetivos muito definidos, ainda que em alguns casos não ocorra tão explicitamente ou que possa haver uma proposta de indefinição para os objetivos, por exemplo, quando se intenciona incluir elementos do acaso. Porém, ao longo do século XX ocorreram modificações na relação entre as práticas atorais e os processos criativos que repercutiram nos treinamentos do atuante. Em geral quando pensamos no processo do ator e da atriz nos referimos a um processo criativo específico, seja em momentos de apresentação ou de ensaio. Ao nos referirmos, aqui, aos processos atorais, estamos tratando de um conjunto de práticas adotadas pelos atuantes, mais especificamente no contexto do teatro, em diferentes momentos de seu trabalho, não apenas aquelas práticas empregadas num processo criativo específico, mas de modo expandido. Recuperando os tipos de ação definidos por Schechner (2006), podemos observar que os processos atorais vão além do momento da performance (o mostrar o fazer), abarcando também o ser artista (ser), a preparação da performance (o fazer) e o explicar o mostrar o fazer, muito presente nas apreciações que são feitas após um espetáculo ou mesmo em situações de registro. Todos esses modos da ação ocorrem sobre práticas específicas, às vezes, a mesma prática se estende a modos diferentes, mas mesmo quando isso acontece, ela se adapta ao contexto e objetivo no momento em que é realizada. Essas adaptações acabam por gerar diferentes instâncias das práticas e treinamentos, por exemplo uma prática meditativa realizada como “ser” pode estar ligada a aproximação entre arte e vida, ou seja, pode ser uma proposta do artista se colocar em contato com algo mais sutil, talvez num movimento para uma apreciação estética mais refinada, a partir de uma maior sensibilização. Nesse caso, o treinamento se coloca como um caminho de vida do artista. Se essa mesma prática for levada para o “fazer” ou o “mostrar fazer” ganhará outras conotações e leituras, embora ainda possa permanecer o caráter de arte como caminho.

Então, podemos pensar sobre qual modo de ação determinada prática irá atuar. Mesmo no teatro tradicional, o mestre russo Constantin Stanislavski (1863-1938) já propunha ao ator e à atriz um trabalho sobre si como algo que reverbera no trabalho sobre o papel, assim sendo essa noção dos modos de ação da performance e do treinamento agindo nessas diferentes instâncias, já foram apontados anteriormente ao teatro contemporâneo, não se restringindo ao espetáculo, ao contrário, permitindo libertar-se dos condicionamentos estéticos.

Essas instâncias do treinamento, quando consideradas, nos permitem não apenas refletirmos e reavaliarmos práticas e treinamentos, mas também desvinculá-las de uma proposta estética específica, já que não se referem apenas a determinado processo criativo. Silvia Davini (2002) atribui a dificuldade de criação de novas estratégias e a configuração de novas vocalidades no teatro contemporâneo à confusão que se faz entre técnica e estética. Para a autora é justamente a tendência em vincular a técnica a uma estética determinada que restringe a produção da voz a uma função reprodutora de estilos. Assim a voz se torna enfraquecida em seu poder de resistência, sendo facilmente colonizada pela mídia massiva, que se coloca com os atrativos de uma suposta novidade. Davini ressalta que “os intérpretes tendem a reproduzir uma vocalidade em performance com escasso vínculo com os padrões de percepção contemporâneos” (DAVINI, 2002, p. 66). Estes padrões de percepção seriam os critérios para a observação ou produção das vocalidades de hoje, ou seja, para o desenvolvimento de uma escuta das vocalidades contemporâneas e de estratégias para investigá-las. Escuta e produção são uma via de mão dupla, por isso é fundamental considerarmos as novas performatividades, as transformações que ocorreram em performatividades já existentes, assim como a interdisciplinaridade entre os saberes que são colocados em jogo nas ações da voz e suas relações com as novas tecnologias. Porém acima de tudo, averiguar novas abordagens em voz, significa estar atento às suas práticas isentos dos recortes estéticos, essa postura pode nos levar para além dos modelos que desviam do caminho de contato com a voz em sua substância. Por isso, a importância de pensar os treinamentos nessas diferentes instâncias, de modo independente de uma estética definida.

A pesquisadora defende, ainda, que “a reformulação de métodos e procedimentos propicia diversas possibilidades ao intérprete, permitindo a configuração de novos estilos de atuação, que por sua vez preparam o terreno para a reformulação dos gêneros estabelecidos no campo da cena” (DAVINI, 2002, p. 66). Assim, revisitar práticas e treinamentos não apenas nos auxilia a lidar com os diversos estilos, como também abre possibilidades ao surgimento de novas performatividades, o que acaba por promover também uma revitalização dos campos da escuta e da produção em voz.

Se pensarmos essa relação entre processos atoriais e treinamento, numa perspectiva histórica e geográfica, antes das propostas de Grotowski e dos estudos da performance, eles não se expandiam para além dos processos criativos, mesmo considerando formas de teatro ocidentais e orientais. Segundo Nicola Savarese (1995), os atores orientais não possuem um treinamento específico, como é comum imaginarmos. Eles começam, desde criança, a aprender determinado papel, já formalizado, e depois vão passando sucessivamente a outros, ampliando

o seu repertório, desse modo vai acontecendo o aprendizado das diversas partituras dos papéis. O que determina as escolhas para determinado papel, em geral, são as características físicas e estéticas do ator. Essas representações, repetidas durante séculos, possuem partituras formalizadas muito elaboradas, sendo passadas de pai para filho, numa manutenção da tradição (SAVARESE, 1995). Esse é o caso, por exemplo, do teatro Nô japonês. O treinamento aqui é pensado como o próprio aprendizado do papel, claramente como noção de ensaio.

Na Europa, essa herança de pai para filho, também acontecia nas chamadas famílias de arte e, embora fortemente apoiados no texto, os atores, assim como no oriente, trabalhavam a partir de um repertório determinado. Os aprendizes começavam com pequenos papéis e depois passavam a desempenhar papéis maiores e mais importantes, conforme adquiriam experiência. Savarese esclarece que os atores enquanto representavam uma peça ensaiavam a seguinte, expandindo seu repertório. Também no ocidente as características físicas e as aptidões naturais eram importantes para determinar a qualidade nas representações, assim como o tempo para trazer um maior refinamento e elaboração⁵².

O olhar que temos hoje para o treinamento do ator e da atriz é muito recente e essas mudanças se deram grandemente em virtude das pesquisas de Grotowski, de seu Teatro Laboratório. Elas aconteceram a partir de uma nova compreensão acerca dos processos e práticas atorais, de um entendimento que não se reduz à aplicação utilitária dos exercícios. Os treinamentos passam a ocorrer tanto no nível de preparação física do ator e da atriz como em seu crescimento pessoal, a inteligência física conferida vai para além de sua profissão. Porém é preciso lembrar que, ao falar dessa perspectiva trazida aos treinamentos, pode-se facilmente cair no extremo oposto, que seria ficar completamente à mercê dos exercícios, tornando-se dependente de uma prática ensimesmada e carente de aprofundamentos. Savarese (1995) esclarece que o treinamento se tornou uma peça-chave no trabalho de diversos grupos de teatro autônomos e autodidatas, porém devido ao modo como o conhecimento se disseminou, não em primeira mão, mas, na maioria das vezes, a partir de terceiros, sua ênfase acabou por recair sobre a forma, levando à sua mitificação⁵³. Sobre isso Grotowski alerta que:

Por toda a parte há sempre essa necessidade e essa falsa esperança em receitas que possam resolver todos os nossos problemas criativos. Essas receitas não existem. Há somente o caminho que requer consciência, coragem e numerosas ações simples - não quero usar a palavra "esforço" - mas ações simples aplicadas a nós mesmos. Bem. Mas sabendo que não existe outro caminho para superar nós mesmos, podemos cair em um outro perigo: o perfeccionismo. (GROTOWSKI, 2007d, p. 168, grifo do autor).

⁵² SAVARESE, 1995, passim.

⁵³ SAVARESE, 1995, passim.

Desse modo, é fundamental que se cultive uma perspectiva ampla do trabalho com os treinamentos, em sua complexidade e profundidade, tendo em vista seus objetivos e aspectos colocados em jogo, assim como é necessário estar atento à sua revisão constante. Savarese defende ainda que é preciso ter consciência de que não é o treinamento, somente, que desenvolve o ator ou a atriz, mas eles são apenas uma “parte tangível e visível de um processo maior, unitário e indivisível” (SAVARESE, 1995, p. 250). Todo o campo de relacionamentos humanos durante o processo formativo do artista, vai reverberar de modo determinante na apreensão das experiências vividas. Embora isso seja particularmente importante no início do processo de aprendizado, continua a influenciar todo o percurso de seu trabalho. A isso o diretor Eugenio Barba chama “temperatura do processo”, que para ele é mais decisiva do que propriamente o treinamento técnico (BARBA *apud* SAVARESE, 1995, p. 250). A partir desse posicionamento de Barba, concluímos que o treinamento pode ser compreendido como uma composição técnica da arte do ator e da atriz em conjunto com todo o campo de relacionamentos humanos constituídos durante os processos atoriais.

Mesmo ao nos atentarmos aos objetivos é preciso ir além de um caráter utilitário do treinamento, já que muitas vezes um exercício é realizado exaustivamente e nunca é levado ao palco, outras vezes determinada ação, que não havia sido pensada para isso, se mostra com tal acabamento estético, que acaba por fazer parte da apresentação de um trabalho. Existem ainda diversos efeitos indiretos como resultante de determinada prática. É comum, por exemplo, a vários autores abordarem os exercícios acrobáticos, não porque querem levar a acrobacia para a cena, mas justamente por seus efeitos indiretos. Stanislavski fala de sua contribuição para que o ator e a atriz adquira agilidade de resposta, algo como agir sem precisar pensar excessivamente, para adquirir um estado de prontidão (STANISLAVSKI, 2001). Nicola Savarese defende que a acrobacia confere a habilidade de mover o corpo com uma leveza extrema e que, depois de algum tempo de prática, “para nossa grande surpresa, o ator se levanta e, da maneira mais natural possível, fala sem dar o menor sinal de estar perdendo o fôlego” (SAVARESE, 1995, p. 251). Nesse caso trata-se de uma estratégia para melhorar a auto-expressão num momento de trabalho físico intenso e assim tornar-se um corpo decidido. Para Savarese, o efeito desse tipo de exercício está mais precisamente no conhecimento que se adquire sobre o próprio corpo e, por consequência, maior confiança, porque mesmo que não seja necessário dar determinado salto, sabe-se que é possível fazê-lo (SAVARESE, 1995). Aqui o treinamento passa a ter outro significado, ele vai além das finalidades e criação de habilidades. Essa ressignificação assume um caráter muito pessoal, como nos diz Barba:

O significado deste trabalho pertence somente a eles [se referindo aos atores e atrizes]. E, contudo, eles sabem que o treinamento não garante resultados artísticos. Antes, é um modo de tornar coerente as intenções de uma pessoa. Se ela escolhe fazer teatro, ela deve fazer teatro. Mas ela também deve despedaçar a armação do teatro com toda a força de suas energias e inteligência. (BARBA, 1995, p. 244).

Além de tornar coerentes as ações do artista, já que o coloca em contato direto com o fazer, com sua arte, o treinamento permite estar atento à sua própria história nesse fazer, pois tomar contato com as práticas é um debruçar sobre sua unicidade. Por isso, para Barba treinar é um processo de domínio da própria energia, que exige tempo e um novo “condicionamento”, modificando o processo colonizador que foi realizado pela cultura (BARBA, 1995, p. 245). Nesse sentido, passamos a ter novas perspectivas para compreender os níveis de transformação do corpo, sua maleabilidade social. Para Barba, isso é “o que faz com que os atores descubram sua própria vida, sua própria independência e sua própria eloquência física.” (BARBA, 1995, p. 245). Desse modo o treinamento pode ser considerado uma forma de reeducação do corpo, porém agora a partir de uma escolha mais consciente e não apenas como uma imposição vinda de fora para dentro.

2.1.2. Saberes em prática: diálogos construídos no corpo

As diversas visões e abordagens da técnica repercutem nas nossas noções de corpo, influenciando não apenas na composição de práticas e, por consequência, no entendimento que temos acerca das artes e do teatro, de modo mais específico, mas também na construção da realidade, no modo como percebemos e interagimos com o mundo. Por isso, a necessidade de evidenciar como essas transformações foram acontecendo ao longo do século XX e como foram sendo abertas possibilidades pelos artistas e pesquisadores para lidar com elas de um modo mais orgânico e integrado. As diferentes noções convivem, não se excluem, por isso não seguimos aqui uma ordem cronológica, mas buscamos antes evidenciar diferentes visões e sua relação com as práticas artísticas.

2.1.2.1. Novos campos de estudo

As mudanças de paradigma que ocorreram na transição do século XIX para o século XX se configuram como um marco importante para evidenciarmos os *treinamentos integrados*. Nesse momento começa-se a perceber uma necessidade, por parte de artistas das diversas

linguagens, de repensar suas práticas e suas abordagens com relação ao corpo. O corpo passa a ser compreendido não mais em oposição à voz ou à mente, como foi proposto pelas teorias do mundo moderno, mas de um modo mais integrado. Surgem, então, propostas como as de Émile Jacques Dalcroze (1865-1950) e François Delsarte (1811-1871); de Antonin Artaud, no teatro. Diversas outras pesquisas vêm somar a um campo de investigações que pressupõe uma integração. Poderíamos citar a Eutonia de Gerda Alexander (1908-1994), a Técnica Alexander de Frederick Matthias Alexander (1869-1955), de reeducação corporal, a Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf (1910-2009), entre outras. Muitos desses métodos se desenvolveram compondo o que chamamos hoje de educação somática⁵⁴, embora vários tenham se formado em estreita relação com as artes, essas pesquisas extrapolaram-se para os outros campos do saber, influenciando diversos diretores e pensadores do teatro, entre eles Stanislavski e Grotowski.

Outra influência são as práticas corporais orientais. Desde antes do século XX já existia um olhar dos europeus para o oriente, os costumes de vários povos eram retratados na pintura romântica, seus produtos eram importados e conferiam *status*. À parte os interesses colonizadores e o caráter de exotismo que circundavam a relação do ocidente com o oriente e que é criticada pelo ativista político-social e crítico literário Edward Said⁵⁵, no tocante ao intercâmbio artístico, podemos destacar o interesse que Stanislavski demonstra pela cultura japonesa ao receber uma família de artistas do Japão (GUINSBURG, 1985) e ainda algumas aproximações entre o seu método e o yoga (JONER, 2014). Artaud também demonstrou particular interesse sobre o teatro de Bali (ARTAUD, 2006). Porém esse diálogo se intensifica nos anos de 1960, com o movimento da contracultura, suas propostas de resistência e estratégias de pacificação, assim como com relação a um pensamento holístico, visando também novos modos de pensar o corpo e as interações com a natureza, as cadeias produtivas ligadas ao sistema econômico, etc., ou seja, todo o modo de vida do ser humano.

Existe ainda um grande diálogo entre a educação somática e as práticas corporais orientais. Para a pesquisadora Débora Bolsanello (2010, p. 29) trata-se de “famílias de abordagens educacionais e terapêuticas” que partilham de princípios comuns, como “os objetivos de desenvolvimento do potencial de consciência do homem, a prevenção da doença e

⁵⁴ “Soma não é corpo e não é mente; é um processo vivo (...) A vida é um processo de movimento e o soma é um processo unificado de movimento (...) Soma é um corpo de funções (...) cujo atributo geral é de que todos os somas operam através de intenções (...) Somas humanos operam enquanto seres de livre intenção. Eles sempre intencionam e a intenção é o que mobiliza suas funções.” (HANNA, 1991 *apud* BOLSANELLO, 2010, p. 19)

⁵⁵ Edward Said, em seu livro “Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente”, publicado em 1978, demonstra como o ocidente, através da literatura, da cultura de forma geral, e de outras ciências, criou um imaginário do oriente como sendo exótico, inferior e misterioso, favorecendo os processos de colonização e subjugação.

o restabelecimento do estado de harmonia do homem com seu meio ambiente”. Isso demonstra a busca dos diversos artistas em abordar o corpo numa perspectiva mais integrada, propondo práticas coerentes com esse novo pensamento que surgia. Ludwik Flaszen (2007), por exemplo, que foi colaborador de Grotowski durante muitos anos, diz que o diretor compreende a expressividade física abarcando também aquilo que é espiritual, numa via diversa da biomecânica, que exclui os processos espirituais, e da atuação distanciada, que pressupõe a supremacia do cálculo mental e dos estratos discursivos da personalidade do ator e da atriz. Para ele, Grotowski busca camadas onde reside a espontaneidade do ator e da atriz, que perfazem uma profundidade onde a racionalização não dá conta de trazer tais conteúdos expressivos à tona e poderia apenas levar o atuante a uma intelectualização exacerbada ou uma falsidade na atuação (FLASZEN, 2007b, p. 88).

Poderíamos pensar, então, em dois ramos distintos que dialogam em muitos aspectos e que influenciam os artistas e pesquisadores: uma linha de pesquisas ligada à educação somática e outra aos estudos das práticas orientais.

2.1.2.2. Alguns olhares para a técnica

A própria noção que temos em relação à técnica se modifica ao longo do século XX, soma-se a isso a decadência de um modo de pensar advindo da idade moderna. Essas transformações modificaram o modo como o ser humano enxergava o seu corpo, como se relacionava com a natureza e como desenvolvia o pensamento, ou seja, seus modos de ver o mundo e se colocar nele. Porém, frente às noções de técnica, estimuladas pelas revoluções tecnológicas e pelo capitalismo selvagem, se fortaleceu um movimento, por parte de artistas e pensadores, na busca de modos mais coerentes de vida, muitas vezes revisitando a história, modos de pensar anteriores, para criar subsídios que permitissem caminhar para frente.

Desde a Revolução Industrial, no século XVIII, o nosso modo de conceber o mundo passa por uma relação com as máquinas. A técnica compreendida como instrumentalização e ampliação do corpo humano se evidencia cada vez mais. As relações que o homem vai assumindo com os materiais e processos em seus trabalhos explicitam que a máquina não apenas potencializa o corpo, mas o coloca numa posição de submissão. Considerando a teia de saberes que perfazem a cultura, que movimentam e constroem incessantemente as tradições, essas mudanças reverberam de modo preponderante sobre as artes e o seu fazer. As técnicas e tecnologias do corpo, também se refazem nesse processo.

Na relação entre o corpo e a máquina (ou com a tecnologia, de modo mais amplo),

podemos destacar três momentos importantes, que são observados por Heidegger (1995) como grandes revoluções técnicas: a primeira revolução, tem um primeiro momento, com a passagem do artesanato para a manufatura, através das máquinas a vapor; e um segundo momento, ainda na Revolução Industrial, com a passagem da máquina a vapor para as máquinas a combustível ou elétrica; e uma segunda revolução, que se dá com o advento da cibernética, ou seja, com o ganho da maior automação possível. Para o autor, a técnica moderna é a continuação progressiva, gradualmente aperfeiçoada, da velha técnica artesanal, segundo as possibilidades fornecidas pela civilização moderna. Aqui ela exige ser colocada sob o controle do homem e que o homem se assegure do domínio sobre ela, assim como da sua própria fabricação (HEIDEGGER, 1995). Essa ideia de técnica ainda persiste sobre vários modos em que lidamos com o corpo e com a natureza. As técnicas do corpo - e talvez seja preciso lembrar que ao falar de “corpo” também estamos nos referindo à voz - muitas vezes são empregadas no sentido de domesticá-lo e sujeitá-lo ao controle, não apenas ao corpo em si, mas também da própria técnica que o fabrica. Assim, o corpo também pode ser observado, em muitas abordagens, como um produto manufaturado em larga escala, o mesmo pode ser observado no modo como nos relacionamos com a natureza que nos cerca, reconstruída e arquitetada em todos os detalhes.

Nos anos de 1960, a técnica moderna adota um caráter antropológico, se fundamentando na ciência moderna da natureza (HEIDEGGER, 1995), pois a técnica se pretende a uma reorganização da própria vida, nos aspectos individuais e da comunidade. A perspectiva instrumental da técnica, desse momento citado, ressalta seu caráter como “qualquer coisa que o homem manipula, da qual ele se serve na perspectiva de uma utilidade” (HEIDEGGER, 1995, p. 18). Porém, os artistas sempre nos lembram que o inverso também é possível, os processos de reorganização da vida podem instituir novas bases técnicas. Não que isso seja fácil, porque a ideia que temos de técnica na maior parte do tempo esteve atrelada aos instrumentos. O antropólogo Marcel Mauss, o primeiro a falar sobre as técnicas corporais, menciona essa dificuldade, nos relatando que para contorná-la, no início de suas pesquisas, foi preciso retornar “à noções antigas, aos dados platônicos sobre a técnica, quando Platão falava de uma técnica da música e em particular da dança, e ampliar essa noção” (MAUSS, 2003, p. 407).

A técnica para os gregos da antiguidade pertencia à *technè*, com o mesmo sentido de *epistemè*, trazendo o significado de “velar sobre uma coisa, compreendê-la” (HEIDEGGER, 1995, p. 21). Desse modo referia-se ao desvelamento que ocorre no conhecimento de si e do mundo, mas atrelado a um desvelamento em exercício, o conhecimento provocado na produção de algo. Ou seja, no momento em que produzimos algo o estamos conhecendo, esse algo se desvela para nós, mas também ao conhecermos o estamos produzindo. Outra dimensão é o

“conhecer-se no ato de produzir” (HEIDEGGER, 1995, p. 21), pois aquilo que é produzido acaba também por revelar a quem o produz. A técnica aqui estaria ligada ao saber, ao conhecimento, que surge na experiência, desse modo o “produzir” não necessariamente deve ser entendido como “fazer” ou “fabricar”, como deliberação, mas no sentido de manifestar-se, dar-se a conhecer. E, exatamente por estar ligada ao saber que, segundo o filósofo, a técnica oferece, a partir dela própria, a possibilidade e a exigência de uma formação particular do seu saber específico, se desenvolvendo assim como uma ciência correspondente (HEIDEGGER, 1995), ou seja, ao mesmo tempo em que o saber se revela, ele esclarece também um método para se chegar até ele. Os *treinamentos integrados* buscam se aproximar dessa perspectiva da técnica, a despeito da técnica ligada ao estrito controle e que toma o corpo como instrumento a ser utilizado. Desse modo, cria-se uma abertura para que os saberes do corpo possam se manifestar e esclarecer também os seus modos de acesso. Ao nos defrontarmos com as revelações das performances da vocalidade, podemos compreender melhor os seus caminhos e possibilidades.

Essa perspectiva dos *treinamentos integrados* sobre o corpo e seus processos, acompanha de forma coerente um olhar sobre a natureza, que também se diferencia da abordagem da técnica moderna. Para Heidegger, o olhar da técnica moderna sobre a natureza ocorre intimamente ligada à ciência moderna da natureza, trazendo “um lado irresistível da dominação ilimitada” (HEIDEGGER, 1995, p. 22). Ela propõe-se, dessa forma, a mais uma dissociação, entre ser humano e natureza. Aquele deve dominar esta, o saber reflexivo cede lugar à repetição e à reprodução mecânica. Na *technè* grega isso não ocorre, porque ela está ancorada em “*alétheia* como revelação”, porém já no período helênico, ela passa a se basear na “*veritas* romana, com o sentido de verdade e certeza - criando uma sensação de apoderamento da realidade por parte do homem” (POSSAMAI, 2010, p. 8). Essa transformação sobre o pensamento acerca da técnica ocorre desde o primeiro instante sobre um ponto central que é o da verdade como revelação, como permitir-se fazer. O que as nossas bases de certezas e verdades pré-concebidas nos permitem é uma relação meramente exploratória e extrativista com a natureza. A abordagem da técnica moderna em relação à natureza visa em primeiro lugar o fornecimento de energia, “trata-se do sentido literal de produzir, de a captar, de a pôr à disposição” (HEIDEGGER, 1995, p. 25) do homem, que manipula a natureza e é o seu senhor. Heidegger defende que a técnica moderna é “a estrutura fundamental de sustentação da ciência moderna da natureza” (HEIDEGGER, 1995, p. 26). Ciência esta que condiciona toda a nossa perspectiva da produção e manutenção da vida no planeta, desde a mais tenra idade, nos modelos escolares vigentes. A concepção de um corpo funcional, calculável e quantificável,

trazida pela biologia, se reflete em performance. Um claro exemplo disso são os esportes. A saída dessa perspectiva do utilitarismo, leva os *treinamentos integrados* a compreender-se também integrados na relação corpo-natureza, a perceber que os processos do corpo ocorrem e reverberam em vários níveis na natureza e vice-versa.

A técnica, sendo um modo de saber, uma forma de pensar e conceber a realidade, condiciona a própria construção da realidade e das nossas subjetividades. Se a compreendemos como dominação e funcionalização, assim serão nossas práticas e processos artísticos, nossos modos de relação com outros corpos e com a natureza de modo geral. O que nos leva à automatização e burocratização dos processos. Portanto, além de refletir-se sobre os treinamentos artísticos, perfaz-se também nas várias esferas da vida. Porque, enquanto método, a técnica ao ser aplicada sobre algo o modifica, não o faz com isenção, ela redefine o próprio conhecimento apreendido e interfere nele. No caso do corpo, é claramente perceptível que a técnica empregada o modela, ressaltando o modo como o compreende. Porém, além disso, em decorrência do cálculo, a técnica moderna projeta antecipadamente os processos naturais (HEIDEGGER, 1995), restringindo-os à objetividade trazida pelo binarismo das máquinas. Conforme Heidegger (1995), a natureza é provocada a se manifestar de um certo modo, a dar uma resposta conforme foi pré-determinado. Isso encerra tanto uma decisão sobre o tipo de realidade que se determina para a natureza, quanto às práticas pré-estabelecidas para lidar com os procedimentos em performance. A partir dessas decisões já estamos produzindo o processo artístico. Sendo assim, a técnica de fato impõe um modo de se relacionar com a natureza. Caso queiramos construir novos modos de lidar com ela, é necessário buscar novos modos de compreender a técnica e/ou de permitir a ela revelar-se.

Na técnica moderna, mesmo o pensamento é submetido a um conjunto de princípios formulados e aplicados tendo como base as máquinas, o que fomenta a velha dissociação corpo e mente, numa instrumentalização que começa a predominar sobre a experiência. Os avatares corpulentos do ciberespaço, como mascaramento de um corpo débil de seus criadores, demonstram essa fragmentação. Um advento que influencia muito a ideia que temos hoje de técnica é a fotografia (POSSAMAI, 2010). A imagem passa a ter uma importância central em nossa sociedade, de modo que não seria completo refletir sobre a natureza da técnica nos dias atuais, sem passar pela cultura da imagem. Essas transformações socioculturais se dão no século XIX, porém para chegarmos à fotografia foi necessária uma mudança de paradigma no século XVII com relação à metafísica. A representação da realidade passa a ser matemática, calculável e imgeticamente apreensível a partir da tecnologia. A razão e o cálculo da era moderna

predominam em detrimento da poesia. A natureza, enquanto *physis*,⁵⁶ se transforma em mero objeto de representação⁵⁷. Os aspectos da realidade não apreensíveis prontamente pelos nossos olhos ficam relegados ao segundo plano. Desse modo, refletindo sobre as apreensões do poético, os *treinamentos integrados* questionam como seria possível apontar possibilidades de se criar um caminho para acessar o que é próprio do ser humano, mesmo nesse contexto da técnica moderna, de modo a proporcionar uma relação de mais liberdade entre o homem e a técnica, nesses sentidos em que foram mencionadas. Para tanto é necessário direcionarmos nossas reflexões às técnicas corporais de modo mais específico, aprofundando um pouco seus desdobramentos sobre o corpo.

2.1.2.3. Noções das técnicas corporais

A partir de 1950, o antropólogo Marcel Mauss (2003) começa a pensar a natureza técnica dos comportamentos e ações humanas. Ainda bastante ligado a uma ideia moderna da técnica, ele define técnica corporal como as maneiras pelas quais os homens, nas várias sociedades, de forma tradicional, utilizam o seu corpo (MAUSS, 2003). Corpo e instrumento se colocam de modo tão imbricado na construção da técnica corporal a ponto de ser facilmente observável o quanto determinados instrumentos de uma sociedade tornam-se inadequados ou difíceis de serem utilizados em outra. Desse modo, esse conceito de técnicas corporais se refere a um domínio corporal, à construção de uma habilidade. O aprendizado de determinada técnica corporal se constitui ao longo de um processo extensivo, ocasionando diversas transformações e adaptações corporais, uma dessas modificações é a aquisição de determinada habilidade. A partir disso podemos colocar a técnica corporal como uma normatização do corpo que pode atingir um grau tão profundo a ponto de ser difícil se desvencilhar do que se constitui como um hábito. Aqui o tempo de aprendizado passa a ser um elemento contundente nesse processo. Existe um modo particular do aprendizado corporal, que não é o mesmo que no conhecimento teórico, muitas vezes ocorre a compreensão de um gesto, mas sua realização em termos físicos ainda não acontece plenamente, justamente por causa da diferença de tempo do aprendizado

⁵⁶ A palavra *phýsis* chega para nós como natureza, vinda da tradução latina *natura*, porém para os gregos, principalmente os pré-socráticos, é um conceito muito mais amplo. O termo se referia a tudo o que existe, a totalidade das coisas. Isso incluía tanto o plano da realidade material e visível, quanto o plano dos deuses. Hoje quando usamos a palavra natureza o fazemos em oposição àquilo que é psíquico ou espiritual (KOIKE, 1999). Quando pensamos no corpo “físico”, que tem a mesma raiz etimológica, fica mais clara essa oposição que fazemos entre corpo e psique ou mente. A *phýsis* estava relacionada com um eterno devir, também era definida como movimento, como o crescimento da vida (KOIKE, 1999).

⁵⁷ POSSAMAI, 2010, *passim*.

corporal. Conforme Marcel Mauss (2003, p. 403), isso evidencia que “uma habilidade manual só se aprende lentamente” e “toda técnica propriamente dita tem sua forma”. Ao falar sobre o hábito, o antropólogo, nos chama a atenção à sua etimologia latina e grega, nos levando a pensar sobre sua relação com o termo habilidade, já que ambas possuem a mesma raiz, com o significado de “saber como fazer” ou “ter destreza” (MAUSS, 2003, p. 410). Fica clara sua compreensão em termos de virtuosidade na execução de determinado gesto, a isso ele chama “domínio técnico” (MAUSS, 2003, p. 410). O mesmo acontece quando o autor discorre sobre a relação entre técnica e rendimento, o sentido utilitário fica ainda mais visível, pois é possível observar a técnica colocada como um meio para a aquisição de algo. “As técnicas do corpo podem se classificar em função de seu rendimento, dos resultados de um adestramento. O adestramento, como a montagem de uma máquina, é a busca, a aquisição de um rendimento. Aqui, é um rendimento humano” (MAUSS, 2003, p. 404).

Fica bastante claro o quanto esse modo de pensar as técnicas corporais refletem o pensamento acerca da técnica moderna. Porém, ao fazer isso o pesquisador nos permite refletir para além das dicotomias estabelecidas por esse modo de pensar a técnica, pois ele apresenta estes “hábitos” como montagens “físio-psicosociológicas de séries de atos” (MAUSS, 2003, p. 420). Elas podem ser habituais ou não, antigas ou novas na vida do indivíduo e do coletivo em questão. Não se tratam de ações psicofísicas apenas, mas de atos ancorados em comportamentos biosociológicos, que condicionam o indivíduo a adquirir uma facilidade em montar essas séries, justamente porque são estabelecidas pela autoridade social e para ela. Desse modo, é possível constatar que na própria rebeldia do corpo ele reclama sua integração.

Os traços da coletividade, presentes na técnica corporal, conferem à sociedade uma identidade própria, seja nos próprios corpos ou no uso dos instrumentos. Isso pode ser percebido nas formas de andar em sociedades distintas, por exemplo. Desse modo, a técnica corporal é pensada numa conexão direta com determinada tradição, que se evidencia por suas formas de transmissão do saber. Diversos exemplos poderiam ser dados no sentido de clarificar o quanto a sociedade é caracterizada por suas técnicas corporais. Desde cedo começamos a aprender as etiquetas e os costumes. No processo de transmissão, as técnicas vão sofrendo transformações, justamente por dialogar com a tradição, que é algo vivo, pulsante, que conecta elementos históricos, geográficos, e que por isso não pode ser pensada como algo estanque. Embora essa maleabilidade faça parte da própria natureza da transmissão da técnica, existem os processos colonizadores das técnicas corporais, quando essas modificações vão acontecendo a partir de agentes externos à própria cultura em questão, e é interessante notar como a cultura da imagem, mais uma vez, vai ter uma grande influência sobre isso.

Esse olhar para uma cultura específica, permite não apenas pensar a técnica em si, mas também suas construções, desenvolvimento e modificações. Fica explícito que todas as mediações sociais são realizadas por meio da técnica e se trata de condicionamentos muito bem estabelecidos e com finalidades determinadas. A partir de suas técnicas é possível chegar às questões que estão na base de determinada cultura. Sendo assim, para compreender determinado gesto ou costume é necessário considerar o contexto cultural no qual está inserido. Mauss (2003) defende que para sabermos porque determinada cultura recorre a um certo gesto e não a outro, nem a fisiologia nem a psicologia é suficiente. Isso pode ser generalizado a toda escolha dos princípios sociais dos gestos e comportamentos (MAUSS, 2003). Em termos artísticos, o autor nos leva a refletir sobre os princípios sociais da ação performativa, que por sua vez nos apresentam suas bases técnicas dentro da cultura. Essa é uma grande contribuição para se pensar os *treinamentos integrados*. Observar as técnicas do corpo enquanto fenômeno social, também torna claro que elas, sejam coletivas ou individuais, são muito mais ditadas pela sociedade e grupo social ao qual a pessoa pertence do que por suas capacidades físicas ou intelectuais.

Outra consideração importante, realizada por Mauss, é que, além do imbricamento dos elementos biológico e psicológico, ele insere o “mágico-religioso” (MAUSS, 2003, p. 407). Para o autor uma observação da técnica sem considerar esses elementos torna-se unilateral, seria uma abordagem meramente fisiológica. Do ponto de vista da antropologia, o elemento “mágico-religioso” é bastante observável, dada sua forte presença nas diversas culturas, mas aqui ele é visto em sua interação com os dois elementos anteriores. Um exemplo dado pelo próprio autor, é a ação de determinado povo australiano ao caçar. Ele nos relata que esse povo tem como costume utilizar fórmulas, palavras, que lhes facilitam alcançar seus objetivos. Embora a ação exija grande resistência física, e eles a tenham, ela é alcançada também através das palavras e objetos mágicos. Então, é notável que “ato técnico, ato físico, ato mágico-religioso confundem-se para o agente” (MAUSS, 2003, p. 407), na verdade, tratam-se de um mesmo ato integrado.

2.1.2.4. Reverberações no Teatro

O pensamento de Mauss, sobre as técnicas corporais, influencia Grotowski e Eugenio Barba, já que sua discussão é sobre o gesto, a ação, trazendo uma clara noção de performance, uma performance do cotidiano e também do ritual. As técnicas corporais artísticas muitas vezes se baseiam nas técnicas corporais cotidianas, por isso é importante compreendê-las e, mais que isso, reconhecer que mesmo tendo um objetivo, que a princípio pareça individual, todo ato é

aprendido e está dentro de um contexto biossocial. Assim como as ações artísticas, segundo Mauss, os atos cotidianos são constantemente adaptados a um objetivo e são realizados “numa série de atos montados” não apenas pelo indivíduo, “mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa” (MAUSS, 2003, p. 408). É justamente essa relação entre as técnicas cotidianas e as artes da cena, como estas são influenciadas por aquelas, que vão ser observadas por Grotowski e Eugenio Barba ao investigar as técnicas do atuante. Porém eles ampliam essas noções trazidas por Mauss. Barba considera que:

Na vida cotidiana usamos uma técnica corporal que foi condicionada pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Mas numa situação de representação o uso do corpo é completamente diferente. Portanto, é possível diferenciar entre a técnica cotidiana e a técnica extracotidiana. (BARBA; SAVARESE, 1995b, p. 227).

O que distingue a técnica do ator e da atriz de outras técnicas profissionais é o fato da ação artística se realizar para o outro, ou seja, o “mostrar o fazer”. A construção poética e estética que permeia o estágio de contato da obra com a audiência não existe nas outras profissões e essa particularidade provoca modificações na ação e em sua técnica. Pensando nessas diferenças é que ele usa o termo “técnicas extracotidianas”, para se referir às técnicas do atuante e, claro, se reportando à relação que existe entre elas e as técnicas cotidianas.

O que Eugenio Barba e Nicola Savarese (1995b) chamam de técnica extracotidiana, Grotowski (1995) se refere como técnica de amplificação, já que ela amplifica os fenômenos sociobiológicos. Elas sempre existiram em todas as culturas. Numa de suas fases de pesquisa, o teatrólogo polonês se dedicou a investigar a fonte dessa expressividade do ator e da atriz, chegando a determinados estados que nos apontam caminhos na construção dessas técnicas (GROTOWSKI, 1995, p. 236).

Mesmo nas sociedades em que o teatro não se preocupa em imitar o cotidiano, o modo como os corpos se inserem na cultura vai ser decisivo na teatralização dos gestos e ações. Outra aproximação que podemos observar é que independente de ser cotidiana ou extracotidiana as técnicas corporais são constituídas de muitas nuances para se criar mesmo o ato mais simples. Nas artes da cena o artista é solicitado a abarcar toda essa complexidade e sutileza em suas ações. Segundo Grotowski, a partir da comparação de técnicas cotidianas de certas culturas orientais com as técnicas extracotidianas do ator e da atriz, Barba investiga técnicas pré-expressivas, chegando a certas leis e objetivos (BARBA *apud* GROTOWSKI, 1995). O diretor ressalta, que estas leis pragmáticas nos “dizem como nos comportar para alcançar estados

particulares ou resultados particulares ou conexões particulares necessárias. Elas não nos dizem que algo trabalha de uma maneira específica. [...] Não é uma questão de analisar como isso acontece, mas de saber o que deve fazer para que isso ocorra” (GROTOWSKI, 1995, p. 236). Ou seja, essa não é uma investigação técnica no sentido de dissecar o objeto, ela não está atenta a descobrir o funcionamento de algo. Trata-se de uma postura completamente diversa daquela empregada para a aquisição de uma habilidade, nela notamos um caráter de integração.

As técnicas propostas por estes diretores possuem contornos bastante concretos e precisos, talvez num primeiro instante possamos observar o teatro europeu muito distante disso, já que não é um teatro tão codificado, em termos de formalização, quanto alguns estilos asiáticos. Para Grotowski (1995), o teatro europeu muitas vezes se coloca como um produto de improvisos, baseados em estereótipos da vida cotidiana ou segundo uma espontaneidade, que ele considera mal compreendida. Defende que para ultrapassar os gestos grosseiros e, de fato, improvisar, o ator e a atriz devem escolher limites também muito concretos e precisos, somente assim ele pode “ir além de sua própria objetividade sociológica e biológica e alcançar a subjetividade pessoal” (GROTOWSKI, 1995, p. 237). Portanto, não se trata de abrir mão da técnica ou dos contornos e precisão dos objetivos, mas sim estabelecer bases mais coerentes com o corpo vivo e com a natureza poética do trabalho artístico para a condução dos treinamentos do ou da atuante. Segundo o diretor

[...] no momento em que a objetividade e a subjetividade se encontram, o ator e a atriz tornam-se vivos. Pode-se dizer que não há liberdade se não se paga o preço do ascetismo. Mas aqui o ascetismo não é misticismo ou religiosidade, porém algo concreto, mas uma limitação do eu. (GROTOWSKI, 1995, p. 237).

Essas dimensões do objetivo e do subjetivo são facilmente perceptíveis na voz, que explicita a própria vida do corpo que a emite.

Artaud (2006), assim como os autores mencionados, recorre aos exemplos orientais para refletir sobre a linguagem teatral. Ao descrever o teatro de Bali, ele também aponta para fatores sociobiológicos. Enfatiza a forte presença dos gestos e mímicas, como convenções, nas mais diversas situações da vida dos balineses e defende que é através do aprendizado de um certo número desses gestos, bem experimentados e adequados, que eles devolvem à convenção teatral sua qualidade superior. A relação que ele traça entre o teatro europeu e o teatro oriental, ao contrário de Grotowski, é sob a perspectiva da palavra. Artaud descreve o teatro ocidental como sendo submisso ao texto escrito. Lógico, há que se considerar que os dois diretores falam de momentos diferentes do teatro, porém sua crítica ao teatro europeu igualmente recai sobre uma

imitação do cotidiano, no que se refere a sua ênfase sobre os conflitos sociais ou psicológicos. Nesse aspecto, o teatrólogo enaltece o teatro balinês em seu requinte de formalização (ARTAUD, 2006). Desse modo, mesmo a palavra, para Artaud, deve ser abordada em sua forma e vibração, não apenas no plano dos significados.

Não por acaso, esses dois diretores, tendo buscado veementemente um contato com um corpo integrado e com processos que respeitem sua organicidade, cheguem à pesquisas que podem ser sintetizadas num trabalho com as vocalidades. Tais propostas evidenciam o contexto biossocial da voz. A voz, em seu fluxo, se coloca como um espaço de trânsito dos diversos elementos agenciados pelo atuante, porém isso não ocorre num processo de dissecação do objeto investigado, nem através de um acúmulo de códigos e convenções.

Silvia Davini (2002), ao nos falar sobre as propostas experimentais da segunda metade do século XX, ressalta que elas identificaram com eficácia a saturação de convenções na vocalidade do ator e da atriz e que a partir daí surgiram duas grandes tendências em relação ao treinamento vocal para a cena, visando limpar a voz destes sobre-códigos. O primeiro grupo de propostas são aquelas que confiam na natureza, fazendo o ator e a atriz agirem de acordo com o "instinto do momento". Essa proposta tem como principal incentivador o diretor Peter Brook, para o qual a força das imagens do texto deve guiar a voz na colocação das palavras. O diretor ao descrever, por exemplo, uma atuação que considera perfeita, diz o seguinte sobre o ator que a realiza: "Ele sabia que a plateia o queria ouvir, e estava disposto a deixar que seu público ouvisse: as imagens encontraram seu próprio nível e guiaram sua voz inconscientemente para o volume e tom apropriados" (BROOK, 1970, p. 12). Nesse exemplo, o ator mencionado por Brook não preparou essas imagens de antemão, esse foi seu primeiro contato com o texto, ele está se referindo às imagens despertadas pelo próprio texto naquele exato momento. Para Davini (2002), colocar o teatro como esse espaço vazio, onde "o texto deve falar por si mesmo" apresenta o risco de um caráter a-histórico da cena, citando Richard Knowles, defende que isso deixaria a cena frágil, passível de ser ocupada por ideologias dominantes (KNOWLES, 1996 *apud* DAVINI, 2002, p. 65). No segundo grupo, a autora inclui os métodos baseados em diversos tipos de técnicas, advindas de diferentes contextos (DAVINI, 2002). Aqui o treinamento se coloca como estratégia de pesquisa e fonte dramaturgica, um exemplo são as propostas de Eugenio Barba. Para Davini, elas são alternativas em relação às técnicas clássicas ocidentais, porém como são desenvolvidas em conexão com uma estética específica, traz limitações ao trabalho do ator e da atriz com outras estéticas (DAVINI, 2002).

2.1.3. Abordagens Possíveis

Diante dessas modificações sobre a técnica e treinamentos, podemos notar abordagens diferentes com relação ao treinamento do ator e da atriz. A primeira é uma perspectiva de construção de habilidades, onde almeja-se alcançar destreza em determinada ação. Aqui o teatro é abordado enquanto linguagem. Nesse viés parte-se da constatação de que tal habilidade é algo que não se possui e precisa ser construída no corpo, como algo advindo de fora. Tais habilidades podem ser físicas, psíquicas, etc. Um exemplo dessa perspectiva é o sistema de Stanislavski, por isso o mestre russo aconselhava seus alunos a tornarem as técnicas uma segunda natureza, embora seja algo de fora, elas deveriam ser praticadas a tal ponto que se transformassem em algo próximo ao que seria sua própria natureza (STANISLAVSKI, 2002). Alguns treinamentos orientais também seguem essa visão, estimulando os praticantes a repetirem até que não seja mais necessário “pensar” para realizar a ação. Nesse tipo de treinamento o teatro é visto como uma linguagem que precisa ser aprendida.

Uma segunda abordagem seria o teatro como expressão, ou seja, partir do pressuposto de que já o sabemos, pelo menos em certa medida, e, do contato com o que já se possui, seguem-se os desdobramentos, aprofundamentos e/ou retirada dos bloqueios à sua manifestação. Essa é uma perspectiva adotada por Grotowski, com a via negativa, e de certa forma pelo diretor e teatrólogo Augusto Boal, quando defende que “todo mundo atua [...] até mesmo os atores” (BOAL, 2012, p. 9), nesse momento ele chama a atenção ao teatro como expressão, de modo a potencializar o que o indivíduo traz em seu repertório. Um método que aproxima, em certa medida, Boal de Grotowski é o *Arco íris do desejo*, onde o diretor brasileiro afirma ser uma proposta que visa tirar os “tiras” (a polícia) da cabeça (BOAL, 2002), ou seja, aqui ele também está propondo retirar os obstáculos que existem à expressividade do ator. Lógico, há que se considerar as devidas especificidades de cada proposta, até porque esse método de Boal se configura num viés mais terapêutico. Nessa abordagem há uma clara consideração da individualidade do artista, Eugenio Barba também ressalta a importância desses aspectos ao falar de suas experiências iniciais com os treinamentos:

Então percebemos que o ritmo é diferente para cada indivíduo. Alguns têm um ritmo vital rápido, não no sentido de uma batida regular, mas de variação, pulsação, como o ritmo do coração. A variação perpétua, embora pequena, revelou a existência de uma onda de reações orgânicas que ajustavam o corpo inteiro. O treinamento só poderia ser individual. (BARBA, 1995, p. 244).

Porém esse olhar atento à unicidade, nessa abordagem de treinamento, também coloca

o risco de fixar-se excessivamente na individualidade, sem que se crie as conexões necessárias com o contexto presente. Então, uma terceira possibilidade seria um meio caminho entre as duas primeiras, onde não existe uma perspectiva de construção de habilidades, estimula-se a expressividade a partir do que já está presente, porém com uma abertura a novos desafios, que não apenas internos. No final das contas percebe-se que algumas aptidões foram aprofundadas e outras desenvolvidas, mas como uma consequência do trabalho e não como um objetivo, na verdade percebe-se que potencialmente elas já estavam presentes.

2.2. DELINEAMENTOS DE UMA PROPOSTA DE INTEGRAÇÃO

Situado esse panorama, que entendemos como gerador dos *treinamentos integrados*, podemos considerá-lo diretamente. Os *treinamentos integrados* se situam nessa terceira abordagem mencionada. É preciso destacar que mesmo no teatro contemporâneo ainda não é tão fácil adentrar uma perspectiva de integração. Segundo Silvia Davini (2002), os treinamentos vigentes se colocam à margem dos saberes produzidos no século XX e se diluem numa reação exploratória do corpo, quando deveriam flexibilizar o corpo de atores e cantores para investigar novos territórios na cena. A pesquisadora defende que "técnicas corporais, ciência, filosofia e evolução tecnológica podem e devem nutrir o universo conceitual dos processos de preparação do ator" (DAVINI, 2002, p. 73), a partir disso seria possível repensar não apenas o repertório teatral como a abertura a novas vocalidades em cena, permitindo a "voz e a palavra tornarem-se um espaço pleno de sons e significado" (DAVINI, 2002, p. 73).

Os *treinamentos integrados* compreendem o corpo como um sistema integral, não dissociando corpo e voz ou corpo e mente. Eles se compõem com práticas que pressupõem essa perspectiva de integração. Por reconhecer na voz um espaço de trânsito aos diversos elementos colocados em jogo, na cena, pelo atuante, e também enxergando-a como uma força geradora de diferentes aspectos da realidade da cultura, tais treinamentos partem de uma investigação das vocalidades. E partindo das vocalidades, estão atentos à unicidade de cada artista.

Os *treinamentos integrados* possuem um forte caráter de experimentação e diálogo entre as linguagens artísticas, já que a experimentação pode propiciar uma reformulação com relação às técnicas e aos procedimentos da performance. O compromisso com um estado de presença, gerado neste tipo de investigação, aliado a uma percepção atenta às mudanças contínuas que ocorrem no corpo e no tempo/espaço, logo uma abertura da escuta, acabam liberando o artista da mera reprodução. Nem mesmo é preciso que se decida abrir mão das experiências anteriores, a criatividade se coloca como o único caminho possível ao se deparar com o momento presente

tal como é. A partir desta presença é possível articular melhor os aspectos que transitam a voz. Além disso, a experimentação confere maior disponibilidade às práticas, já que a ideia não é chegar a um método cristalizado de treinamento. Por isso *treinamentos integrados* no plural, pois eles possuem uma forma cambiante, justamente para que seja possível (re)encontrar a vitalidade do fazer e possibilidades de percepção desse corpo integral. Uma das fontes dessa vitalidade é exatamente a presença, estar integralmente no aqui-agora.

Outra característica é o não-fazer como estratégia criativa, o soltar-se de uma atitude deliberada e esforço demasiado, no sentido de uma realização ativa. Obviamente essa ausência de intenção não significa o simples espontaneísmo, mas se conecta com a noção de *wu-wei* do taoísmo, que é assimilado pelo zen-budismo e por muitas artes marciais orientais. *Wu-wei* pode ser traduzido como vontade passiva ou vazio pleno (HERRIGEL, 1994), refere-se à ação pela não-ação ou arte sem arte. A prática não se realiza apenas em função de um objetivo, pois “os impactos no alvo nada mais são do que confirmação e provas exteriores de sua não-intenção do seu auto despojamento, da sua absorção em si mesmo ou de qualquer outro nome que lhe dê” (HERRIGEL, 1994, p. 68). Permanece uma certa presença de “esforço”, no entanto, essa palavra não é completamente adequada, pois trata-se de um esforço no sentido de prática e de energia, aplicados no presente e não no futuro, embora de certa perspectiva o presente já contenha o futuro. Mesmo quando pensamos em energia, não seria propriamente o seu emprego, mas o permitir sua fluência com o mínimo de interferência, um permitir revelar-se. Isso por si só já traz uma noção de integração, pois não se direcionará a um detalhe específico, mas se manterá uma atenção ao todo, assim como aos detalhes.

Como foi mencionado, o termo revelação, no título deste trabalho, alude exatamente a esse caráter do “não-fazer” como treinamento e proposta criativa. É nesse espaço da não-ação que os aspectos da vocalidade surgem em sua potência, que as sementes adormecidas (recuperando a noção de “grão”) podem se manifestar, inclusive apresentando-se em seu devir. Desse modo, outro aspecto de integração promovido é no âmbito do consciente/inconsciente, fazendo com que esse devir se relacione também com a *persona*, como tratado por Jorge Glusberg, e com o tempo/espaço. Além disso, na perspectiva dos *treinamentos integrados*, as práticas se auto revelam no próprio fazer, também por isso não é possível estabelecer um sistema fechado. A diretora teatral e pesquisadora Sônia Machado Azevedo, ressalta que, nesta perspectiva da não-ação, “não se trata de aprender mais e sim de voltar a conhecer, no próprio corpo, a disponibilidade da infância, a prontidão que tem, por exemplo, o corpo dos animais não domesticados” (AZEVEDO, 2008, p. 96). E que, neste caso, quando simplesmente deixamos acontecer “consciência e abandono ocorrem ao mesmo tempo, interior e exterior

caminham juntos” (AZEVEDO, 2008, p. 97).

A proposta do não-fazer confere um caráter de organicidade aos *treinamentos integrados*. Artaud (2006) defende que é a partir da totalidade e organicidade que podemos devolver ao teatro o poder de sua linguagem. Para o pesquisador Luciano de Jesus, a organicidade “aglutina e permite a fluência da concepção artística em si e da fruição da ação performativa construída sobre os rigorosos princípios que deverão existir na criação e estruturação desta mesma ação” (JESUS, 2016, p. 31). Ele relembra, a partir da pesquisadora Motta Lima (2012), que Grotowski utiliza o termo exatamente para tratar de uma perspectiva de integração na atuação, quando relembra um momento “onde as esferas psíquicas não estavam separadas das esferas corporais do performer, sendo a união plena das forças mentais, biológicas e instintivas as condições para aquilo que seria o ato total no fazer do artista cênico” (JESUS, 2016, p. 31).

Outro fator é a potência, que refere-se ao fato desta ação provocar transformação, seja na própria pessoa que a está realizando ou no outro. Os *treinamentos integrados* são potentes para gerar e/ou impulsionar uma transformação. Mas essa força também diz respeito à ampliação da capacidade vibratória, ou seja, de ressonância e por isso uma capacidade maior de gerar transformações por "contágio". As ações do ator e da atriz se potencializam e se clarificam, evidenciando o que subjaz nessas ações.

Para realizar um trabalho pautado nessas noções de corpo e de presença decorrem escolhas éticas, políticas. Tudo o que pode ser apreendido no jogo da cena, em termos de espaço-tempo, pode ser mediado a partir dessa disponibilidade do atuante. Abordar esses elementos desse modo vai interferir completamente na criação, solicitando do artista um corpo livre, não necessariamente atrelado a “bandeiras” ou movimentos, mas plenamente consciente de seus posicionamentos frente à realidade que o cerca.

O principal objetivo dos *treinamentos integrados* é promover uma atuação a partir de uma perspectiva e experiência integradas do corpo, mobilizando seus conhecimentos de modo amplo. Para tanto, visa-se desenvolver e fomentar a presença plena, observar a criação de outros estados específicos, gerar descondicionalidade e disponibilidade, e ainda potencializar a vitalidade corporal e a criatividade. Busca-se permitir o direcionamento orgânico da criação, abrindo espaços para além da reprodução de estilos.

Existem alguns efeitos que, embora não sejam objetivados diretamente, são alcançados como consequência das práticas. Por exemplo, a partir da potencialização da vitalidade corporal termina-se por adquirir um domínio maior da própria energia. O trabalho sobre a presença, por consequência, promove um aumento da confiança, a partir do conhecimento de si, do jogo e do

grupo, além de trazer uma maior qualidade na emissão vocal e no movimento, de dilatação no espaço e no tempo, e uma qualidade de concentração que acaba por atrair mais facilmente a atenção do espectador.

O caráter de integração nas experiências do corpo e de presença deve ser aprofundado a um nível em que ocorra uma comunicação mais efetiva com o público, isto é, para uma integração que vá além dos seus limites corpóreos, onde também os limites entre “dentro” e “fora” não possuam tanta distinção. Isto confere uma liberdade corporal que facilita o lidar com os diversos elementos em cena. Como nos diz o ator norte-americano Mark Olsen (2004), o ator ou a atriz, agindo como o Buda dourado, senta-se à beira do rio, que corre suave, e apenas vai trocando suas máscaras. Ou como nos diz Davini (2008, p. 3), o ator e a atriz ficam liberados para poderem “surfear” na superfície do texto, na geografia que dá forma, onde se sedimentam os múltiplos sentidos, ou seja, em toda a esfera acústica do texto. É justamente isso que permite observar a voz como espaço de trânsito aos diversos elementos trabalhados pelo ator e pela atriz em cena, já que essa postura abre e multiplica os sentidos e o imaginário, criando conexões. O processo ganha fluidez, saindo da automatização, para adentrar a experiência, como um campo de investigação e de saber. Lógico, esses efeitos colocados aqui e mesmo o objetivo mencionado anteriormente, à primeira vista, soam bastante genéricos, por isso eles solicitam a concretude e pontualidade dos exercícios. Estes sim, devem ser mais direcionados, porém não apenas como construção de habilidades. Este aporte técnico é o que possibilita não contar apenas com as inconstâncias do sentir, superando a autorreflexão ensimesmada e a introspecção solitária, para, como diz Davini (2008, p. 3), “co-mover”, que afinal é um dos pressupostos do teatro.

Desse modo, é facilitado o contato com as vocalidades e criação a partir delas. Permitindo aos processos criativos ocorrerem de modo aberto, atento às suas performatividades e não apenas a uma estrutura dramática. Essa é outra característica que nos aproxima do pensamento da performance.

2.2.1. Rastros de um treinamento integrado

Com base em experiências de ações do corpo integrado e dialogando também com os pesquisadores e diretores de teatro que apontaram no sentido da integração, conforme mencionamos anteriormente, observamos aspectos que poderiam ajudar a fazer um “caminho de volta”. Então, chegamos a alguns princípios ou rastros desses treinamentos. Tais princípios conferem mais concretude ao treinamento. As práticas adotadas em geral já apontam para uma

perspectiva de integração. Estes princípios são: respiração, centro, ressonância, escuta e base. Esses foram os princípios observados até o momento, pode-se chegar a outros, em pesquisas futuras.

A respiração é um elemento essencial na produção vocal, todos os autores que se debruçam sobre a voz, seja de modo prático ou teórico, mencionam um trabalho sobre ela. Artaud (2006) em seu “atletismo afetivo”, busca criar um corpo mais responsivo em seus afetos, partindo da respiração. Ele aconselha o ator e a atriz a admitirem “uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, 2006, p. 65). Além disso, para ele, cada sentimento estaria ligado a um modo particular de respiração:

Quanto mais a representação é sóbria e contida, mais a respiração é ampla e densa, substancial, sobrecarregada de reflexos. E a uma representação arrebatada, volumosa e que se exterioriza corresponde uma respiração de ondas curtas e comprimidas. Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria. (ARTAUD, 2006, p. 65).

O autor busca esse conhecimento na cabala e, para ele, a respiração é tão importante, que um ator ou uma atriz que não realiza esse trabalho “não passa de um empírico grosseiro, um curandeiro guiado por um instinto mal conhecido” (ARTAUD, 2006, p.65). De um modo diferente Grotowski (2007c), defende a não intervenção na respiração. Para ele os atores e atrizes “não devem controlar a sua respiração, mas deveriam conhecer seus bloqueios e suas resistências, e isso é uma coisa totalmente diferente” (GROTOWSKI, 2007c, p. 140). O atuante, a princípio, apenas “deve ficar atento para não interferir na respiração e não procurar conscientemente coordenar seus movimentos, etc.” (GROTOWSKI, 2007c, p. 140). E a partir disso deveriam encontrar ou criar uma situação em que comecem a respirar normalmente.

Essa proposta de Grotowski se aproxima muito do trabalho de Wilhelm Reich (1897-1957), com a vegetoterapia, e seu discípulo Alexander Lowen (1910-2008), com a bioenergética. Segundo Sônia Azevedo (2008), Reich defendia a importância de recuperar o ritmo natural da respiração e o ritmo orgânico do corpo para restaurar a motilidade do sistema nervoso vegetativo⁵⁸. Conforme a pesquisadora, para Lowen “a respiração só se tornará livre, profunda (como a de um bebê) à medida em que uma série de tensões forem sendo dissolvidas” (AZEVEDO, 2008, p. 114). Ele propunha um modo particular de respiração, pensando-a como ondas num fluxo de vai-e-vem, para cima e para baixo.

⁵⁸ Reich propõe um trabalho sobre o fluxo energético a partir da musculatura (das couraças) e do sistema nervoso (simpático e parassimpático), aliados à respiração. Seu objetivo é restaurar o fluxo dessa energia - do orgônio bom. (AZEVEDO, 2008)

A respiração, como foi dito, no primeiro capítulo desta dissertação, possui muitas conotações simbólicas, ela alude à possibilidade vocal da criação, ao sopro divino, ao ar impregnado de energia vital. Muitos termos, presentes nas diversas culturas, fazem menção a esse caráter da respiração: o “*ka*” dos egípcios, o “*ki*” dos japoneses, o “*chi*” dos chineses, o “*prana*” dos indianos, e muitos outros. Portanto, falar de respiração é também tratar da própria fluência energética do som.

Essa natureza “essencial” da respiração a torna um princípio, que de certo modo, pode sintetizar ou tornar-se ponto de partida para todos os outros princípios que foram mencionados. Por exemplo, através da respiração é possível realizar um trabalho ativando as bases do corpo, estimulando o centro, ampliando a consciência acerca da ressonância, etc.

Quando nos referimos ao centro, estamos chamando a atenção a um plexo nervoso localizado a aproximadamente três dedos abaixo do umbigo, nomeado pelos japoneses como “*hara*” e “*tanden*”⁵⁹, pelos chineses. Para eles, deste ponto se irradia do *chi* ou *ki* (a energia vital), a partir dele se expande até as extremidades e depois retorna a ele, conservando e movimentando assim a energia, por isso no *Tai chi chuan* “esse é o centro de onde se origina todo e qualquer movimento” (AZEVEDO, 2008, p. 96). Este ponto é amplamente conhecido não apenas na medicina chinesa e nas artes marciais, mas também na dança e no teatro. Nessas artes aparece como centro de gravidade do corpo, podendo auxiliar numa percepção maior do equilíbrio/desequilíbrio corporal ou em sua capacidade de concentração energética. Segundo Eugenio Barba nos vários estilos teatrais do Japão a palavra utilizada para definir a presença do ator e da atriz é “*koshi*”, palavra que se refere ao quadril, fazendo uma clara referência a esse ponto (BARBA; SAVARESE, 1995c, p. 77). Desse modo, a mobilização das forças desse centro não apenas estaria ligada ao equilíbrio físico, mas à própria energia de presença do atuante. Diversos centros nervosos e energéticos poderiam ser citados ou trabalhados pelo ator ou atriz, com diferentes finalidades. Stanislavski (2002), que traz em seu trabalho algumas referências do yoga, nos fala de outro centro nervoso - ou *chakra*, como é chamado nesta filosofia -, o plexo solar, ao qual ele também se refere como centro de irradiação do *prana*, nos apontando como ponto possível para se trabalhar o que chama de auto comunhão. Para muitos autores o “*hara*” e o “plexo solar” estariam conectados, sendo possível encontrar outros exemplos que indicam a consciência desta região em diversas proposições artísticas ocidentais:

⁵⁹ “*Tant'ien*: *Tan* significa essência vital, *T'ien*, campo, lugar; portanto, *Tant'ien* significa o campo de energia, a fonte de energia vital.” (AZEVEDO, 2008, p. 96)

O trabalho proposto por Grotowski (rico em possibilidades) envolve, de modo muito especial, a consciência do centro do corpo (região lombar, abdômen, plexo solar) e a relação desse centro pulsante com todo e qualquer movimento. Esse princípio é o mesmo utilizado e defendido ardentemente pela dança moderna: o de que a região central do corpo é a fonte geradora e emissora de energia para o restante do organismo; o que, de há muito, indicava com precisão a Medicina Chinesa. Essa mesma região é também a morada das emoções, com já situava Delsarte. (AZEVEDO, 2008, p. 127).

A consciência deste ponto pode trazer um centramento psicofísico, uma sensibilização à própria energia e uma ação que envolve todo o corpo. Além disso, favorece a ação a partir da não-ação, pois, estando centrado, o agente não realiza o movimento apenas com uma força muscular, mas age de modo proporcional à força reversa, ou seja, àquela que atua em oposição ao próprio movimento, seja a gravidade ou outra força física (AZEVEDO, 2008).

A ressonância é outro aspecto onde percebe-se uma modificação sensível na ação vocal realizada por um corpo total. É comumente mencionada pelos pesquisadores e artistas que apontaram para um *treinamento integrado*. A pesquisadora Helena Leite Mauro, ao comentar os estudos de François Delsarte, nos informa que ele defendia “o som como fonte de qualidades musicais e a importância de lapidar a sonoridade, buscando sua ressonância” (MAURO, 2011, p. 56). Já a pesquisadora Wânia Storolli (2018), ao tratar da ressonância, destaca a importância que Artaud confere a ela ao defender, em seu *Teatro da Crueldade*, a constância nos sons e o seu uso buscando-se primeiro suas qualidades vibratórias. Grotowski também desenvolve uma série de exercícios que trabalham com os “ressonadores”, os quais, segundo ele próprio, seriam mais bem definidos pelo termo “vibradores”, já que “do ponto de vista da precisão científica, não existe algo como os ressonadores” (GROTOWSKI, 2007c, p. 151). Esse ressonadores também são trabalhados no canto lírico, porém além de investigá-los na máscara ou no peito, regiões bastante comuns, o diretor investiga em diversos outros pontos do corpo, partindo de uma observação das vibrações em diversas línguas, ou seja, em suas bases biopsicossociais. Seja uma vibração maior na região occipital, percebida nos chineses, ou na região abdominal, entre os falantes das línguas eslavas (GROTOWSKI, 2007c, p. 152). Essa perspectiva acaba por levar a uma experiência de vibração do corpo total, modificando a ideia de projeção, localizada apenas na máscara do atuante.

A escuta, embora seja um aspecto básico ao lidarmos com as sonoridades, normalmente é um ponto de alto condicionamento. Um retorno ao silêncio possível ou a uma amplificação dos modos de escuta estão presentes em várias propostas de práticas integradas, possibilitando o descondicionamento, a dissolução de preconceitos, assim como a abertura a novos modos de escuta e apreensão do som. Para Helena Leite Mauro, Delsarte propunha essa ampliação “através das sensações físicas e suas correspondências entre a emoção e o pensamento”

(MAURO, 2011, p. 56). O músico John Cage, depois de fazer investigações profundas sobre o silêncio, visitando uma câmara anecóica⁶⁰ em 1951, compõe sua famosa obra *4'33"*, nos trazendo uma noção completamente diversa do que possa ser o silêncio, e passa a trabalhar amplamente com os ruídos, nos oferecendo possibilidades outras de contato com as sonoridades (CAGE, 1989)⁶¹. O músico Dallas Taylor, em sua apresentação ao TED *talks*, defende que essa conhecida composição de Cage nos leva a perceber que o “silêncio não é quando desligamos a mente para os sons, mas quando conseguimos começar a escutar e ouvir o mundo em toda sua beleza sonora” (TAYLOR, 2020)⁶². Seria uma experiência atenta de plena aceitação dos sons tal como eles são. Para a pesquisadora Daiane Jacobs (2018, p. 241), Artaud e Grotowski, ao investigarem novas possibilidades nas sonoridades vocais, indo além do canto tonal e da palavra articulada, também propõem novas formas de escuta. Escuta e ressonância se colocam como os dois lados de uma mesma moeda. Em geral, pensamos a ressonância enfatizando a produção sonora e não a recepção, porém, conforme demonstrado por Wânia Storolli (2018), apoiada em Doris Kolesch, a qualidade de ressonância da voz permite a criação de espaços reais e imaginários. É através da escuta que apreendemos esses espaços e suas relações, que por sua vez interferem em nossos corpos e ações. A partir de Storolli (2018) e Jacobs (2018), compreendemos que o estímulo a outras possibilidades de escuta pode não apenas propor novos espaços de existência vocal, mas de novas perspectivas de mundo, discutindo padrões socialmente hegemônicos e normatizados.

No canto erudito aprendemos sobre o apoio, com a finalidade de melhorar o controle da emissão vocal, a partir da respiração, e a ressonância. Este é um pensamento atrelado à perspectiva de projeção da voz, ancorando-se apenas numa dimensão interna, desespecializada. Nos *treinamentos integrados* busca-se ampliar essas noções para compreender a importância das bases de sustentação do corpo. Pensar a base compreende o apoio, mas se expande para além da localização de um grupo muscular, envolvendo todo o corpo e seu ancoramento no

⁶⁰ Uma câmara anecóica (an-echoic, sem eco) é uma sala especialmente projetada com o intuito de conter qualquer tipo de reflexão ou refração, de sons ou ondas eletromagnéticas, vindas do ambiente interno ou externo, ou seja, é um ambiente onde supostamente se conseguiria uma experiência mais próxima do silêncio absoluto. Porém, John Cage, ao entrar numa dessas câmaras percebe que a experiência do silêncio absoluto é impossível para o ser humano, pois, mesmo num espaço como esse, ele não pode deixar de ouvir o sangue circulando em suas veias e o funcionamento do seu sistema nervoso.

⁶¹ Conforme John Cage, sua "Declaração autobiográfica" foi escrita como uma palestra para a Fundação Inamori, em Kyoto, por ocasião do recebimento de um prêmio. Trata-se de um *work in progress*. Em 1991, o texto foi publicado pela primeira vez na *Southwest Review*. Disponível em: https://johncage.org/beta/autobiographical_statement.html. Acesso em: 15 maio. 2021.

⁶² Palestra proferida no TED *talks*, em maio de 2020. Disponível em: https://www.ted.com/talks/dallas_taylor_what_silence_can_teach_you_about_sound/transcript?language=pt-br#t-176996. Data de acesso: 15/05/2021.

espaço. Isso é facilmente percebido na dança, já que a atenção se volta com mais frequência ao contato do corpo com o chão, devido ao seu deslocamento no espaço e maior variação de movimentos, porém é possível observamos nas ações vocais sua relação com as bases de contato do corpo, com o solo, e quais são suas modificações.

Nas artes marciais e na medicina chinesas também encontramos um olhar cuidadoso para essa conexão Céu e Terra, para uma consciência maior das bases de sustentação do corpo e sua conexão com o espaço. Sônia Azevedo, ao falar da movimentação realizada no *tai chi chuan*, explica que “o impulso nasce dos pés, sendo por isso fundamental o uso correto dos apoios e o contato com o chão. O impulso seria o início (juntamente com a intenção) de uma simples ação de empurrar ou desviar” (AZEVEDO, 2008, p. 97). A pesquisadora Mônica Montenegro sustenta, com base nas fisioterapeutas francesas Suzanne Piret e Marie-Madeleine Béziers, que “a qualidade da relação dos pés com o solo atua na dinâmica global do corpo” (PIRET; BÉZIERS, 1992, p. 92 *apud* MONTENEGRO, 2018, p. 26) e esta, por sua vez interfere “inclusive na amplitude dos movimentos da cintura cervical, na mobilidade das escápulas e nas musculaturas do pescoço, incluindo as intrínsecas da laringe” (MONTENEGRO, 2018, p. 26). Ou seja, o contato do atuante com o solo e o modo como isso é feito repercute diretamente na sustentação e na ressonância da voz.

Na Escola do Desvendar da Voz⁶³, uma imagem trabalhada pela cantora e professora Stefanie Aurig, ao propor uma caminhada, é a de uma conexão do topo da cabeça com uma estrela e dos pés com o chão, através da imagem de gotas de mel pingando das partes dos pés que vão tocando o solo. Essa imagem propõe uma espécie de enraizamento. O mel, líquido, mas denso, caudaloso, confere um tempo e uma textura apropriados a essa conexão.⁶⁴ Em Grotowski também encontramos particular interesse no assunto, principalmente na fase da “arte como veículo”, ao inserir o “problema da verticalidade”, como elucida Cassiano Quilici (2015, p. 92). A ideia de ascensão das energias densas para as mais sutis, utilizada pelo diretor, se relaciona com a imagem de trânsito entre Terra e Céu presentes nas artes marciais orientais. Porém, constata-se, com base em Ludwik Flaszen (FLASZEN, 2007c), que ele a recupera a partir do yoga. Tanto o yoga quanto os estudos de Mônica Montenegro (2018) enfatizam a importância da região do períneo na construção de um suporte básico do corpo, nas relações do contato dos pés com o chão, de uma maior consciência de seus arcos, na conexão entre os

⁶³ A Escola do Desvendar da Voz é um método terapêutico e artístico de canto, desenvolvido pela cantora lírica sueca Valborg Werbeck Svärdröm (1879-1972), sob a orientação de Rudolf Steiner, ou seja, com base na Antroposofia. Um dos pontos ressaltados no método é o reencontro com a própria voz e com o prazer de cantar.

⁶⁴ Exercício proposto no Curso de Introdução ao Pensamento da Escola do Desvendar da Voz, do dia 4 a 6 de outubro de 2017, no Instituto de Artes da UNESP.

ísquios e o calcâneo.

Conforme essas disciplinas e estudos acentuam, a atenção às bases leva a uma percepção maior do centro de gravidade (do *hara*), e ainda, para Montenegro (2018), a um leve repouso do gradil torácico, a uma organização integral do corpo:

A conexão ísquio-calcâneo, como disparadora da relação com a superfície de apoio do corpo, desencadeia, como discutido, várias das relações integrativas de sustentação do corpo e da voz, integrando base com tronco e cabeça, interagindo no tônus da coluna de ar e desencadeando possibilidades de organização que disponibilizam o corpo como ressoador mais poroso. (MONTENEGRO, 2018, p. 32).

Desse modo, fica claro que a produção da voz se relaciona com todo o mecanismo de organização global do corpo e são vários os reflexos dessa integração para a produção e criação em ações vocais. A referida pesquisadora menciona, entre eles, o alívio das tensões na fonação, a dilatação nos movimentos e na voz, a reafirmação da percepção da integração corporal e ainda a ampliação de repertório de qualidades vocais e novas possibilidades de percursos sonoros (MONTENEGRO, 2018). Alexander Lowen, com os estudos da bioenergética também corrobora esse pensamento, para ele, conforme Azevedo (2008, p. 112), “problemas na motilidade podem ser avaliados pelo modo como o indivíduo usa seus apoios e na maneira como movimenta a pélvis”. Uma de suas propostas são os exercícios de “*grounding*”:

[...] essa técnica implica em que a pessoa "deixe acontecer fazendo seu centro de gravidade recair mais embaixo, implica em fazê-la sentir-se mais perto da terra" e identificar-se com suas funções mais instintivas. E, ao sentir que seu centro de gravidade localiza-se na parte inferior do abdômen, reconhece os pés como suporte energético. (AZEVEDO, 2008, p. 113, grifo do autor).

Os princípios elencados aqui se amalgamam e se apoiam mutuamente, em muitos momentos percebe-se que, através do enfoque sobre um, acaba-se por realizar um trabalho sobre o outro.

2.3. PRÁTICAS ENVOLVIDAS

Quando tratamos das transformações que ocorreram, ao longo século XX, nos trazendo um contato maior com práticas integradas, citamos a educação somática e as práticas orientais. As práticas adotadas neste trabalho se referem ao segundo grupo, como o yoga, os treinamentos meditativos, a recitação de mantras, o *seitai-ho*. Assim como práticas advindas de artes cênicas orientais, como o *butô* e o teatro *nô*. E também práticas do teatro e da dança ocidentais.

Percebemos que as práticas orientais trazem em sua origem um olhar para o corpo de modo integral.

Todas essas práticas estão inseridas em contextos particulares, com objetivos claros, inclusive, algumas delas, ligadas a sistemas filosóficos muito elaborados. Cassiano Quilici, ao falar sobre a transposição dessas práticas para um contexto diverso, defende que “se deslocamos certas práticas para um novo ambiente, época, cultura, é necessário o questionamento sobre os outros tipos de articulação entre exercícios e formas de pensar, se relacionar e todo um imaginário que está em jogo” (QUILICI, 2015, p. 86). Sendo assim, há aqui o cuidado nessas escolhas, para que não se configure como uma sobreposição de práticas desconexas e descontextualizadas. Certamente, essas práticas possuem diferenças entre si, porém aqui, a exemplo do que defende AZEVEDO (2008), busca-se encontrar diálogos entre pontos fundamentais existentes nas diversas técnicas. Conforme esta autora defende, “mais do que nunca é preciso afirmar que, se os princípios forem corretos, encontrar as técnicas adequadas não será o mais difícil” (AZEVEDO, 2008, p. 122). Assim, tais princípios tornam-se uma base firme para um planejamento tendo em vista os processos atoriais.

O que dá unidade a elas, primeiramente, é o objetivo principal de reconduzir o atuante à ação do corpo total, depois o fato de todas possuírem uma visão do corpo integrado e por último a forma de abordar tais práticas. Como os objetivos aqui são artísticos, as práticas advindas de outros contextos são adaptadas, sempre buscando coerência com a abordagem dos *treinamentos integrados*. Por outro lado, como dialoga com o corpo de modo aberto e com o tempo-espço presente, em geral, essas práticas já possuem mobilidade e capacidade de diálogo. Em certa medida, elas se movimentam, se fundem e se transformam, abrindo novas perspectivas. Não de um modo antropofágico, já que esta considera um fluxo de fora para dentro, nesse caso é um movimento de dentro para fora. Essas práticas são disparadores para um contato consigo mesmo e um cuidado de si. Portanto, o próprio corpo, em sua unicidade, confere unidade às práticas.

Desse modo, passamos a algumas considerações a respeito de cada uma dessas práticas e a uma verificação de como se relacionam com esses princípios. Contudo, não busca-se aprofundar cada uma, de forma ampla, porque ultrapassaria o objetivo do trabalho.

2.3.1. Meditação

A meditação é uma prática que num primeiro momento nos remete a um contexto religioso, já que várias religiões possuem formas diversas de meditação. Porém ela também se

insere nas práticas filosóficas ou reflexivas, nas diversas escolas seculares do pensamento, e também nas artes, tendo grande conexão com o teatro e a performance de modo geral, principalmente quando entendemos essas artes no contexto ritual, quando busca-se criar formas de comunicação mais sutis. Exatamente por isso a palavra meditação apresenta conotações diferentes conforme o contexto e a ação a que se refere. Pode ter o sentido de refletir sobre algo ou de apenas se concentrar sobre algo. O próprio termo teatro, em sua origem grega, como “lugar de onde se vê”, tem grande relação com a prática meditativa. Em sua raiz enfatiza as práticas de concentração, reflexão e contemplação, porém sempre atreladas à ação e não apenas em seu sentido passivo. É um espaço que cobra protagonismo (VESCHI, 2019), tornando-se um lugar onde se vê, não de qualquer modo, porém com mais profundidade que no cotidiano. Ao mencionar a meditação, Sônia Azevedo, descreve que em sua prática num determinado momento as “sensações começam a adensar-se, ocasionadas pelo fluxo maior de energia e não há nada a fazer, exceto ficar ali. Nesse sentido, a meditação pode ser entendida como abandono e consciência corporal, ao mesmo tempo” (AZEVEDO, 2008, p. 98).

Um tipo particular de meditação é proposto pelo Zen-budismo, chamada de *zazen* (za significa sentar-se; zen, estado profundo de meditação), onde é possível chegar a um soltar-se do objeto de concentração, ou melhor, da ideia de um objeto separado de si mesmo, e até mesmo da ideia de si mesmo, enquanto algo cristalizado. Nesse sentido a pessoa que medita e o objeto se “fundem”, a consciência de um “eu” separado é superada. É justamente esse tipo de meditação que está sendo buscada neste trabalho, aonde se possa ir além de um “eu” artista cristalizado ou um objeto (seja ele uma forma de teatro, determinada ação ou tema) concebido como algo estanque.

Se observarmos a integração corpo-mente presente no *zazen*, ela pode ser vista no próprio estado de presença plena no aqui-agora. Em conjunto com essa percepção do todo, chega-se a essa consciência corporal mencionada por Azevedo (2008), que é o próprio estado meditativo. Até mesmo o termo “*zazen*” já traz a presença de um estado ou percepção particular onde, embora este não seja o objetivo, existe a consciência dessa possibilidade a partir da prática. Assim, a própria percepção da realidade é uma percepção de integração. Mesmo a distinção consciente-inconsciente, ganha novos contornos, já que, como afirma D. T. Suzuki, ao falar das artes japonesas que receberam influência do *zen*:

a meta do arqueiro não é apenas atingir o alvo; a espada não é empunhada para derrotar o adversário; o dançarino não dança unicamente com a finalidade de executar movimentos harmoniosos. O que eles pretendem, antes de tudo, é harmonizar o consciente com o inconsciente. (SUZUKI, 1994, p. 9).

A integração também ocorre no sentido dentro/fora, eu/o outro. Vale destacar que essas considerações são feitas também se baseando em alguns anos de práticas em dois templos na cidade de São Paulo, o *Taikozan Tenzuizenji* e o *Busshinji*, assim como participações em palestras, ministradas por monges ligados a essa tradição, e uma prática pessoal. Assim, foi possível observar de modo prático os diálogos com o teatro e até mesmo as considerações relevantes sobre a mudança de contexto que ocorrem quando essas práticas são absorvidas pelas artes.

No teatro a noção de um estado criador, que facilita o processo criativo, já é tratado por Stanislavski (2002). Uma das grandes contribuições das práticas meditativas é justamente o fato dela nos colocar em conexão com estados não ordinários de consciência. No *zen* isso não ocorre de modo a criar qualquer mistificação sobre o assunto, trata-se simplesmente de um estado de plena atenção, de presença no aqui-agora. Mas mesmo isso, embora simples, muitas vezes não é tão fácil de ser alcançado, por isso a necessidade de se treinar.

Quando falamos em meditação, a primeira imagem é de um corpo em repouso, numa postura específica, porém o *zen* extrapola essa experiência de presença para as demais ações cotidianas. Nisso reside a possibilidade de conexão com todo gesto performativo. Desse modo essas práticas reverberam nas proposições de artistas como John Cage e Allan Kaprow, trazendo essa qualidade de presença e consciência de integração para as ações cotidianas, proporcionando novos olhares sobre a realidade e sobre si mesmo.

A palavra para treinamento em japonês, mais precisamente no contexto do zen-budismo, é *shugyo* e se refere ao treino da meditação, mas também à prática no dia-a-dia, com todos os seus procedimentos, que são álibis para estar no aqui-agora (Informação verbal⁶⁵). Porém, Cassiano Quilici esclarece que ela traz uma noção de “cultivo”, visando “florescer certas qualidades humanas latentes” (QUILICI, 2011, p. 2 *apud* SANO, 2019, p. 3). Além das possibilidades de conectar-se com as ações da performance, essa observação ativa do ator ou da atriz também pode ser encarada como um modo de estar no mundo, um modo de ser, e então esse treinamento ganha uma amplitude, que por sua vez se torna perceptível na cena.

Nesse treinamento acaba-se por abrir um espaço vazio onde se revelam os aspectos importantes do processo atoral. Como sintetiza Azevedo: “vencer a ansiedade, vivendo simplesmente cada momento na mais completa e poderosa abstração, a mais profunda entrega, é o ensinamento básico da filosofia *zen*; toda e qualquer ação deve ser motivo para que

⁶⁵ Informação verbal, dada por um monge zen-budista no templo *Busshinji*, em São Paulo.

possamos estar inteiros tão-somente nela mesmos” (AZEVEDO, 2008, p. 125).

A disponibilidade gerada por esse estado promove também a criação de novas conexões, levando o teatro de fato a esse lugar onde se vê algo em profundidade, onde se possa recuperar e reformular arquétipos. Esse olhar ocorre não apenas para os temas desenvolvidos, mas também para a própria linguagem.

Na meditação se articulam praticamente todos os princípios dos *treinamentos integrados* que foram mencionados. A respiração é trabalhada de modo consciente, porém sem nela intervir, observando-a em seus movimentos e alterações. Existe uma atenção para o centro, para o *hara*, embora isso não ocorra com ênfase excessiva. Sendo, o baixo ventre, o ponto para onde a respiração recai, depois de um certo período na prática. Se pensarmos a ressonância enquanto vibração, recuperando o que propõe Grotowski, no trabalho de verticalização da energia, de seus estados mais densos aos mais sutis, conforme descreve Quillici (2015), certamente notamos a presença desse princípio. Não ainda enquanto produção sonora, mas enquanto percepção que reverbera nos momentos de emissão vocal. Também podemos pensar essa prática como o modo mais elementar de trabalhar a escuta. Como nos diz o músico e terapeuta sonoro, Jonathan Goldman:

“[...] ficar sentado em silêncio nos permite ativar a escuta. Há muitos níveis de escuta. O primeiro deles trata de um passo gigantesco: superarmos a passividade da audição e darmos início à atividade da escuta, conscientizando-nos do grande número de sons que nos cercam. A escuta nos abre para os sons” (GOLDMAN, 1994, p. 92 *apud* JACOBS, 2018, p. 237).

Desse modo, podemos notar que a meditação também pode propiciar “o descondicionamento dos hábitos de escuta, o retorno à experiência originária da recepção sonora” (JACOBS, 2018, p. 238). A base é trabalhada através da criação de uma postura que possibilita observar toda a organização corporal e seu enraizamento no espaço e ainda observando a coluna vertebral como um eixo nessa organização.

2.3.2. Yoga

Outra prática solicitada aqui é o yoga, que dialoga enormemente com a meditação. Muitas formas de meditação que conhecemos hoje têm origem ou influência das práticas do yoga, por isso várias considerações que foram feitas sobre a meditação, cabem também a esta disciplina. O yoga é composto por um conjunto de práticas, porém é mais conhecido, de modo reduzido, por suas práticas de posturas corporais, chamadas de *asanas*. Ele está inserido numa

filosofia própria, dentre diversas desenvolvidas na Índia. “Não se sabe exatamente a data do surgimento do Yoga. Existem muitas lendas referentes à sua criação” (AZEVEDO, 2008, p. 90), porém sua codificação e sistematização foi realizada por Patanjali, no século II a.c. (IYENGAR, 1993).

A palavra yoga significa integrar, unir (IYENGAR, 1993). Portanto, a integração corporeamente, e mesmo corpo-voz, com as práticas vocais dos mantras, está presente na raiz dessa disciplina. Claro, sendo uma prática filosófico-espiritual, a integração almejada pelo yoga vai além destas, se referindo também a uma integração com suas visões acerca de uma ou várias Divindades. Conforme defende o professor de yoga De Rose, “são três as etapas da realização *yogui*: “união consigo mesmo, união com os demais Seres, união com o Absoluto” (DEROSE, 1986 *apud* AZEVEDO, 2008, p. 92). Porém, gostaríamos de chamar atenção à construção dessa noção de integração no próprio corpo, nisso reside as contribuições que podem ser trazidas ao atuante, pois em sua prática “todo o corpo deve estar envolvido em cada uma das posturas, alternando tensão e relaxamento e renovando constantemente a energia, em vez de consumi-la” (AZEVEDO, 2008, p. 92). Essa qualidade de postura e de movimento, pode trazer uma sutileza de acabamento e comunicação às ações performativas. As noções de integração trazidas aqui são bastantes concretas e se desenvolvem sobre um conhecimento amplo do corpo, as posturas atuam sobre a musculatura, sistema esquelético e tendões, mas também sobre as glândulas endócrinas, os centros nervosos e órgãos internos. “O movimento lento, progressivo, faz com que a totalidade do organismo seja atingida, englobando sobretudo o tronco (zonas abdominal e torácica). Sendo assim, seus efeitos tornam-se, além de físicos, também psíquicos (pela ativação dos sistemas nervoso e glandular)” (AZEVEDO, 2008, p. 94).

Em relação ao que foi observado sobre a meditação, as posturas do yoga ampliam suas noções para o corpo em ação. Essa é uma ideia de formalização que dialoga com a performance e traz subsídios para compreender essa dinâmica em profundidade. Não por acaso Stanislavski, que desenvolve um método de ações físicas, tenha demonstrado interesse por essa disciplina e Grotowski, que o teve como mestre, também tenha nutrido esse interesse. Embora o yoga seja bastante antigo, quando o enxergamos em conexão com o teatro, ele se torna muito atual, pois os seus princípios são os mesmos da ação humana. Desse modo ele se atualiza e permite que o teatro se atualize concomitantemente.

Esta é uma prática que fortalece o corpo, traz foco, cria saúde, porque movimentada a energia vital no corpo e todos os princípios colocados aqui como pertencentes aos *treinamentos integrados* são trabalhados no yoga. Vale ressaltar que estamos nos concentrando em suas posturas físicas e não no conjunto de práticas mais amplo. Então, no que concerne, por exemplo,

à respiração, essa disciplina prevê uma série de exercícios, chamados de *pranayamas*, que visam um controle do ar. Nesse aspecto, seus objetivos não se aproximam do olhar para a respiração em cena, por isso eles não são referenciados. Já a respiração que acompanha a realização das posturas pode somar a esse campo de práticas, pois em tais posturas o corpo se alonga e se contrai abrindo espaços que facilitam a respiração, reverberando na produção vocal. As posturas conferem uma liberdade com relação ao ar e prescindem de um controle estrito. A respiração acontece de modo consciente, apenas pelas narinas, assim se aprofunda e aquece, ao mesmo tempo em que auxilia no processo de limpeza do organismo (IYENGAR, 1993; KAMINOFF; MATTHEWS, 2013). De modo que, num momento posterior, a voz soa mais clara, com um uso do ar naturalmente controlado.

A ideia de centro de gravidade é amplamente observada no yoga, pelo próprio trabalho físico e pelos desafios de algumas posturas, como aquelas que lidam com o equilíbrio precário (KAMINOFF; MATTHEWS, 2013). Mas além disso, segundo essa tradição, os centros energéticos, como os que foram mencionados (o *hara* e o plexo solar), se conectam à coluna vertebral, que recebe atenção especial, pois é por onde passam os canais do sistema nervoso central (JOHARI, 1989). A base também é amplamente trabalhada a partir das posturas.

Sobre a ressonância, as mesmas considerações feitas em relação à meditação cabem aqui. Porém o yoga trabalha as vibrações através dos mantras que “é uma forma sonora, muito elaborada, que engloba também a posição do corpo e a respiração, e que faz aparecer uma vibração determinada em um tempo-ritmo a tal ponto preciso que influencia o tempo-ritmo da mente” (GROTOWSKI, 2007a, p. 237). E não apenas, os centros energéticos mencionados, conforme a cantora indiana Meeta Ravindra, também são estimulados pelas frequências sonoras da voz (RAVINDRA, [2010?]). Assim eles vibram de forma diferente, o que repercute também na abertura de espaços físicos internos de produção vocal. Mais que isso, como defende Storolli (2018), ressonância implica na composição de espaços externos, sejam reais ou imaginários, borrando as fronteiras entre interno e externo, propiciando o diálogo com outras pessoas, com outras vozes e objetos. Nestas práticas do yoga a escuta é ativada tanto pelas propostas de silêncio, de atenção à respiração e à paisagem sonora (externa/interna), quanto pela abertura a essas vocalidades outras, próprias ou alheias, na investigação das ressonâncias.

Apesar disso, Grotowski (2007a, p. 237) chama a atenção ao alto grau de elaboração e codificação dos mantras, defendendo que eles estão distantes de uma abordagem orgânica. Por isso, aqui apenas alguns exercícios são utilizados, e outros de outras fontes são solicitados para se trabalhar as ressonâncias.

2.3.3. Seitai-ho

O *Seitai-ho* é uma prática que foi desenvolvida em meados do século XX, pelo curador japonês Haruchika Noguchi (1911-1976), com o intuito de ensinar as pessoas a despertarem e aumentarem a força de cura inerente ao próprio corpo. Hoje a técnica é difundida no Brasil por Toshiyuki Tanaka e Maria Cecília Ohno, performers e educadores do corpo. Segundo Ohno (2007), atualmente a técnica pode ser considerada um modo de educação corporal que resgata a sabedoria do corpo, um corpo integrado, capaz de viver plenamente e num relacionamento sensível e harmonioso com o meio ambiente. “*Sei* significa equilíbrio correto; *tai*, corpo; e *ho*, técnica” (OHNO, 2007, p. 8). O *Seitai-ho* é composto por diversas técnicas, entre elas o *ki ai*, que lida com a concentração da energia vital no corpo, reverberando em movimentos e sons vocais; e o *ki in ho*, que trabalha com a ressonância do *ki* através da voz.

Nas discussões deste tópico, além da bibliografia relacionada, é considerado também o contato com a prática, que houve no ano de 2008, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em aulas ministradas por Toshiyuki Tanaka, assim como um *workshop* realizado no Itaú Cultural, em 2019. Depois destes momentos, houve uma revisita nos conceitos e práticas na continuidade das pesquisas pessoais e em outros contextos, revendo anotações e trazendo conhecimentos de outras técnicas e vivências, principalmente no contato com as meditações do zen-budismo e com o *butô*.

O corpo no *seitai-ho* é observado enquanto organismo vivo, pleno de energia vital, tornando clara a relação entre voz e movimento e entre o espaço interno/externo, em suas reverberações. Um organismo que contém uma sabedoria e uma memória, não apenas concentradas no cérebro, e que devem ser observadas, ou melhor, deve ser permitido que se manifeste, por isso a necessidade de uma educação sensível do corpo. A pesquisadora Maria Cecília Ohno defende que “trabalhos como este perdem seu sentido quando praticados como uma simples técnica para preparação à algo” (OHNO, 2007, p. 12). Eles despertam novas possibilidades de compreensão e percepção do corpo, transformando-o. Conforme a pesquisadora corporal Beatriz Yamada Sano (2019), no Japão o *seitai-ho* é uma técnica compreendida, antes de tudo, como medicina alternativa, que propõe a compreensão do corpo como organismo integral, que vivencia todos os processos da vida e que pode ser relacionado com o conceito de “*shugyo*” (treino como cultivo de si). Desse modo fica claro como pode ser aproximada dos trabalhos artísticos.

Diversas são as contribuições, a primeira que pode ser observada é a relação sensível

com o próprio espaço (interno/externo), a partir de um contato particular com o ar. A percepção do *ki* e a consciência do centro permeiam a prática de um modo orgânico, os conceitos se fazem no próprio corpo, não dissociando teoria/prática. Existe um olhar atento aos pés, e por ter muitos exercícios de solo, que observam as formas orientais de se sentar e levantar, a base é amplamente trabalhada. Os processos se desenrolam de modo orgânico, resgatando “lugares” muitas vezes já reconhecíveis desse corpo *seitai*. Isso reverbera numa relação outra com os objetos, que passa por um respeito à natureza de cada materialidade e, por consequência, retorna à materialidade do próprio corpo, ou dos diversos corpos. Talvez por isso Ohno (2007, p. 13) afirme que “a prática *seitai* tem a contribuir com maneiras de acessar os movimentos mais profundos e instintivos de cada corpo – o corpo é que sabe”. O *seitai* nos mostra que essa sabedoria do corpo se relaciona com o ar e, portanto, com a respiração. Esta não é trabalhada de modo pontual, havendo uma proposta de controle, mas sim de contato, de percepção de algo que é nós mesmos. Não somos diferentes, nem indiferentes, do/ao ar que nos perpassa. É ele que se constitui em movimento e voz. O ar que preenche o corpo, que o torna preche de ação, que preenche o espaço e constrói o jogo da vida e suas relações. Que está na pele, aliás pele esta que também respira e transborda e pressupõe limites, interações, continuidades.

Essa mesma pele também acolhe as ressonâncias. Há um trabalho sensível com relação às ressonâncias vocais, através, por exemplo, da emissão de vogais, observando o som enquanto som, não vinculado ao símbolo gráfico, as regiões onde se apoiam melhor, etc. Por consequência, estes exercícios nos colocam num estado de disponibilidade de escuta para perceber as vocalidades que surgem e são compartilhadas no trabalho coletivo.

O fato de estar inserido numa cultura específica, que difere dos códigos ocidentais, pode nos trazer algumas dificuldades de compreensão e assimilação no início. Ohno destaca que um dos desafios encontrados em seu trabalho:

é mostrar que não perdemos a identidade ao praticarmos uma técnica que vem de uma outra realidade; que os procedimentos realizados no *seitai-ho* são feitos para ampliar os limites, fortalecer o corpo para que ele tenha condições de retomar sua origem e realizar as coisas por si mesmo. (OHNO, 2007, p. 155).

Pelo próprio caráter da técnica em proporcionar esse olhar para o próprio corpo, ocorre a percepção mais profunda de sua inserção em determinada cultura, de um corpo que muitas vezes já foi treinado em diversas outras técnicas, então surge a necessidade de ir encontrando ou criando as conexões necessárias justamente para que se possa acessar o que é proposto. Mas na verdade talvez não exista algo a ser acessado a priori, porque esses lugares surgem da própria

relação da técnica com o contexto, com aquele corpo, naquele momento, e não apenas com um corpo idílico; desse modo a abertura aos processos ao invés de nos colocar o risco de perder a identidade, nos incita a encontrá-la, para perdê-la muitas outras vezes, no processo incessante de sua construção, através das semelhanças e diferenças na diversidade.

2.3.4. Suriashi

O *suriashi* é o modo de caminhar, com os “pés deslizantes”, realizado pelos atores e atrizes do teatro Nô⁶⁶. Ângela Nagai, atriz e pesquisadora dessa forma de teatro, explica que ele consiste numa tarefa essencial do ator-bailarino e da atriz-bailarina dessa tradição:

Na técnica corporal do Nô, ressalta-se a importância do eixo vertical, de um quadril estabilizado, dos pés que deslizam suave e profundamente conectados a terra; esta arquitetura corporal sólida e equilibrada é necessária para se portar a máscara de Nô, a alma desta arte. (NAGAI, 2008, p. XIX).

Essa forma de andar, extremamente estilizada e não-cotidiana, permite uma concentração maior sobre a base e o centro de gravidade, trazendo maior consciência aos apoios e às transferências de peso, o que pode ser percebido nas dinâmicas rítmicas criadas pelas diferentes personagens, que vão desde movimentos lentos e uniformes até movimentos mais vigorosos, e nas construções de linhas no espaço. A pesquisadora Christine Greiner ressalta que aqui a imobilidade do quadril (em japonês *koshi*), relaciona-se com a energia, “porque o fato dos quadris se manterem imóveis no caminhar do nô e do kabuki aponta para a maneira como deve ser utilizada a energia do ator durante o *suriashi*” (GREINER, 2000, p. 134).

A ação de caminhar tem conotações importantes para o ser humano, muito poderia ser observado a respeito de sua relação com a performatividade, desde as performances esportivas, em diversas modalidades, até mesmo na espiritualidade, com as peregrinações e exercícios meditativos, passando pelo nomadismo e propostas com derivas, inseridas no campo das artes. Tais considerações ultrapassariam o escopo deste trabalho, porém é importante serem mencionadas, pois a presença do *suriashi* enquanto proposta prática também alude a esses aspectos.

⁶⁶ “O nô é o teatro clássico japonês criado a partir de vários rituais sagrados, chegando ao estado de refinamento durante o período Muromachi (1336-1568). O nô adquire a sua forma elaborada através de Kan'ami e seu filho Zeami; este último, além de ator e autor de várias peças, desenvolveu um estudo teórico que se tornou a base estética do nô.” (GREINER, 2000, p. 135)

2.3.5. Práticas do Butô

Nas propostas do butô também é possível observar os princípios já mencionados e uma abertura ao trabalho desenvolvido aqui. A partir de suas práticas e de seu pensamento, essa arte se coloca como um caminho pertinente tanto de investigação como de formalização.

O butô teve início em 1959, com a performance *Kinjiki* (Cores proibidas) de seu criador, o coreógrafo Tatsumi Hijikata. Nesse momento é chamado *ankoku butoh* (dança das trevas). Conforme a pesquisadora Christine Greiner (2000), o butô é uma das mais importantes manifestações da dança-teatro contemporânea japonesa, também considerado um caminho ou uma filosofia de vida. Porém, essa arte só se formaliza de modo mais definitivo em 1963, com a performance *A revolta da Carne*, também de Hijikata, e então passa a ser entendida como uma desconstrução do teatro nô (VIALA, 1985, *apud* GREINER, 2000). Suas raízes remontam antigas manifestações folclóricas japonesas, lendas, práticas religiosas, situações da vida cotidiana, assim como tem influências do surrealismo, dadaísmo (SARTOR, 1995, p. 35) e, ainda é possível notar traços do expressionismo.

Christine Greiner, se baseando no dançarino e coreógrafo Kô Murobushi, explica que a ação do butô “abre humanidade às trevas do próprio corpo” (GREINER, 2000, p. 86). Assim ele se difunde de forma marginal, ligado aos movimentos de vanguarda. Já para Jean Baudrillard, isso ocorre porque o butô “não tenta habitar um espaço abstrato e sim repatriar os espaços (trevas) do corpo. Não é à toa que os bailarinos aparecem quase sempre seminus” (BAUDRILLARD, 1985 *apud* GREINER, 2000, p. 88). Outras características marcantes são os corpos pintados de branco e as cabeças raspadas. Isso favorece o ocultamento da personalidade e a concentração do intérprete no próprio corpo, conferindo ao grupo um aspecto de representação de toda a humanidade, além de traduzir a simplicidade (SARTOR, 1995; GREINER, 2000).

Embora tenha o caráter de desconstrução do teatro nô, vários de seus elementos permanecem presentes no butô, como por exemplo características do *suriashi*. Ele nasce como uma proposta de questionamento da identidade japonesa frente à grande ocidentalização e ao crescente materialismo. “Ele pretende deixar o corpo falar por ele mesmo e rejeitar a superficialidade do dia-a-dia” (GREINER, 2000, p. 88). Apesar de questionar a identidade nipônica, existem características próprias de acordo com cada grupo ou coreógrafo, “mas em todos os casos a dança busca acesso às profundezas do corpo que se nutre de padrões sociais e estéticos, mas ao mesmo tempo resiste a eles” (GREINER, 2000, p. 90). Nessa linha, Akaji Maro, ator de teatro e fundador de umas das grandes companhias de butô, ressalta que cada

dançarino é uma escola⁶⁷. Essa noção da unicidade de cada corpo permite que o pensamento do butô seja ampliado para outras culturas, como afirma o coreógrafo Ushio Amagatsu:

Se há diferenças entre o corpo asiático de ontem e de hoje, assim como entre o corpo de um americano e de um europeu, isto não exclui o fato de que os mesmos pensamentos possam habitar dançarinos de diferentes culturas integrando a natureza humana ao universo (...) O butô busca justamente este fio condutor de integração do homem com o homem. Sem se ater a diferenças culturais. Neste processo de integração universal, o butô abre a possibilidade de diferentes interpretações. (AMAGATSU, 1985, p. 89 *apud* GREINER, 2000, p. 89).

A possibilidade de percepção do ser humano enquanto ser humano abre possibilidades para a integração e ao mesmo tempo para que a unicidade de cada um possa se revelar na ação performativa, a partir do próprio corpo. Desse modo o butô, ao longo do tempo, se difundiu para os outros continentes, aprofundando seu pensamento inicial e despertando fascínio entre os diretores de teatro e coreógrafos, o que também, conforme GREINER (2000), o afastou de suas propostas iniciais.

Para Greiner (2000, p. 91), “a ilusão primária do butô é o gesto que brota do corpo virtualmente morto”, um corpo sem nome ou identidade, passível de renascer como outro ser, porém numa proposta que nos interpela sobre a própria vida. A pesquisadora esclarece que não se trata de uma representação ou uma metáfora da morte, nem tampouco sua “apresentação”:

Hijikata queria instaurar movimentos de dança que permeassem o estado de ser morto (cadáver em putrefação, sem controle cerebral), através do registro do estado de ser vivo. Olhar para o cadáver vendo a vida no sentido da continuidade de movimentos e não a morte como um ponto final. [...] Trata-se de "linguagem", o único acesso que temos para lidar com o mundo. Se um universo de linguagem parece ter esgotado, o que acontece é o mergulho em outro. Foi o que houve com Hijikata. (GREINER, 1998, p. 87).

As instâncias do controle e não-controle são aqui enfatizadas para anunciar um corpo outro, que pode seguramente ser pensado em termos de vocalidade. Esses são pressupostos que dialogam com o que defendeu Antonin Artaud, em seu teatro da crueldade. Para o ator francês, a “crueldade”, assim como o “corpo morto” de Hijikata, traz uma ideia de ação levada ao extremo e, por isso, de renovação (ARTAUD, 2006). Porém, para Greiner (1998), o mais plausível é que o dançarino japonês tenha chegado à proposta através da investigação do próprio corpo e de seus movimentos. A “crueldade” ou a “morte” não aparecem na representação, nem em construções metafóricas do sofrimento, ela é “antes de mais nada lúcida” (ARTAUD, 2006,

⁶⁷ Butô: Dairakudakan. **Blog Jojoscope Conexão Brasil-Japão**. São Paulo. 2010. Disponível em: <http://jojoscope.net/2010/10/28/buto-dairakudakan/>. Acesso em: 8 ago. 2021.

p. 50), justamente por isso “é também a dor do conhecimento, prevista por Murobushi. Irreversível” (GREINER, 1998, p. 90). Este é um corpo que habita o *Ma*⁶⁸. É desse modo que o butô torna-se “um mapeamento do estado de ser vivo” (GREINER, 2000, p. 85).

Já no ano 2000 os coreógrafos e dançarinos de butô refletiam sobre o fato de realmente estarem dançando butô, já que seus trabalhos haviam tomado caminhos diferentes daquele proposto lá no início, no *ankoku butô*. Porém é visível como tal pensamento reverberou e se desdobrou em diversas outras possibilidades, inclusive em termos de linguagens, havendo evoluído no Japão para a literatura e artes visuais. O que nos leva a pensar: o que poderia ser um butô da voz?

Desse modo, as práticas do butô, assim como os conceitos trabalhados por ele, tais como o “corpo morto” e o “*ma*”, são recuperados como estímulos e modos de formalização em voz. Tais práticas evidenciam as investigações sobre a identidade e unicidade da voz, traçando diálogos com as práticas citadas anteriormente.

2.3.6. Práticas do teatro

Os treinamentos surgem como possibilidade de efetivação da ação. Exercícios do teatro tradicional (ocidental) ou jogos podem ser requisitados, fazendo parte do repertório de práticas que possam contribuir com determinada ação desenvolvida. O que muda nesse caso é a abordagem dessas práticas, inserindo-as nessa proposta.

2.4. EXEMPLOS DE UM PERCURSO

Tendo evidenciado os princípios dos *treinamentos integrados* e observado sua presença nas práticas mencionadas, foram levantados alguns exercícios para serem trabalhados com um grupo. Foi formado um grupo com quatro pessoas, com o qual foram realizados sete encontros, com duração de duas horas cada. Nesses encontros houve, ainda, a composição de um trabalho curto, baseado em narrativas contidas em *O livro dos abraços*, de Eduardo Galeano (2002), sendo realizadas duas demonstrações do processo.

O percurso realizado para a composição do treinamento seguiu a observação dos princípios pertinentes aos *treinamentos integrados*, presentes tanto nos autores estudados, na

⁶⁸ *Ma* é o intervalo temporal e/ou espacial. Pode ser traduzido como o vazio pleno, diferente do *Mu*, que seria o nada. Através do *Ma* tudo é revelado como no processo de descascar uma cebola paulatinamente. (GREINER, 2000)

bibliografia, como nas práticas mencionadas. Entre os exercícios trabalhados nessas práticas, foram escolhidos aqueles em que se evidenciam tais princípios, as características dos *treinamentos integrados* e aqueles que propiciam trabalhar os objetivos que foram levantados, a saber: promover a atuação a partir de uma perspectiva e experiência integrada do corpo, tendo como centralidade a voz, entendida como espaço de trânsito aos elementos trabalhados pelo atuante⁶⁹; desenvolver e estimular a presença plena; gerar uma maior disponibilidade corporal; potencializar a vitalidade corporal e a criatividade; permitir o direcionamento orgânico da energia vital e da criatividade; e a mobilização dos conhecimentos do corpo de modo amplo. Buscou-se ainda perfazer um treinamento em que estivessem presentes o caráter de experimentação e uma proposta do não-fazer como experiência criativa, de modo a culminar na organicidade da ação.

Houve um olhar atento às mudanças de contexto das práticas empregadas e à composição do treinamento, com práticas advindas de contextos diferentes. Esse aspecto evidenciou que as práticas permitem essa maleabilidade e seu direcionamento a uma abordagem específica, com objetivos claros, também contribuiu, conferindo unidade ao trabalho prático.

Pudemos verificar que os exercícios foram efetivos, no que se referem aos objetivos traçados e atenderam a essa perspectiva de treinamento, já que continham todas as características, elencadas quando definimos tal treinamento. Notamos que, de fato, os exercícios contribuíram para promover a atuação a partir de uma perspectiva e experiência integrada do corpo. Eles partiram da voz, atentos aos elementos trabalhados pelo atuante, e conferiram maior liberdade na expressão das vocalidades. Houve contato com novas qualidades da voz. Todos os exercícios trouxeram a atenção para o corpo total, estimulando a presença plena a todo momento, até mesmo em sua relação com o não-fazer e com o desenvolvimento de maior organicidade das ações. Os participantes estavam presentes e inteiros nos encontros, mesmo quando ocorreram atrasos ou faltas, conseguimos nos direcionar a uma participação efetiva e integral. Isso levou a um aumento da disponibilidade corporal e potencializou a ação criativa. Ficou evidente que a presença no aqui-agora contribui para um direcionamento orgânico da energia vital e da criatividade, seja para uma ação específica, num processo criativo, na investigação de temas ou da própria linguagem.

⁶⁹ Conforme descrevemos, ao tratarmos da *Performance*, estamos considerando os seguintes elementos: atuante/persona, texto (multiplex code), público - tríade básica da encenação -, espaço, tempo, *environment* e estado. Vide página 36.

A proposta de experimentação também estava presente, não houve direcionamentos em termos de sonoridades ou movimentos específicos, apenas os exercícios, enquanto propostas abertas. O que provocou respostas criativas e acesso a novos espaços expressivos.

Alguns critérios, aqui avaliados, mostram a necessidade de aprofundamento e continuidade da pesquisa, pois houve a comprovação de que ocorreram estímulos positivos ao seu desenvolvimento. Em continuidade pode-se aprofundar o contato com as próprias vocalidades ou mesmo permitir criações mais elaboradas. O que pode ser revelado nas performances da vocalidade sintetiza todos os objetivos aqui avaliados, isso evidencia-se como o principal objetivo do treinamento e dada a sua sutileza requer uma pesquisa contínua e criteriosa.

A proposta do não-fazer, a busca de maior organicidade, a mobilização dos conhecimentos do corpo de modo amplo e a criação de outros estados de atuação são aspectos que requerem trabalho constante, pois os diversos condicionamentos levam tempo e determinada qualidade de esforço para serem superados. Os efeitos indiretos⁷⁰, colocados ao tratar dos *treinamentos integrados*, também devem ser considerados em propostas futuras. Evidenciou-se como a semente de cada um desses efeitos está presente nos próprios objetivos, então podemos concluir que o treinamento atende a esses aspectos propostos.

Nos encontros, foram trabalhadas algumas performatividades, entre elas performatividades com textos narrativos e vocalizações livres (em línguas conhecidas ou inventadas - glossolalias). O canto é uma performatividade a ser aprofundada, já se mostrando possível nos exercícios trabalhados.

As comprovações da efetividade da proposta apresentada ocorrem através da observação da realização dos exercícios. Foi possível, em alguns momentos, comparar dois tipos de exercícios diferentes: os *treinamentos integrados* e exercícios tradicionais, concentrados apenas numa parte do corpo. Percebeu-se grande diferença. Com o primeiro houve uma atuação realmente integrada, maior presença e disponibilidade, vitalidade e liberdade criativa nas ações da voz. Essa abertura à criatividade ficou evidente no exercício dos “planos sonoros”⁷¹. Ali observamos o início de um direcionamento orgânico e de mobilização dos conhecimentos do corpo de modo amplo, mais que isso, de escuta e composição com o coletivo. Já nos exercícios tradicionais, o engajamento, na produção vocal, se concentrou,

⁷⁰ Vide página 108.

⁷¹ Esse exercício é descrito a seguir. O que chamamos aqui de “planos sonoros” refere-se à composição das vozes, formando uma espécie de polifonia. À título de imagem, seria como se elas estivessem dispostas nas pistas de um software de edição de áudio e pudessemos experimentar com essas sobreposições.

prioritariamente, numa parte específica do corpo, não atendendo aos objetivos citados anteriormente.

Desse modo, tomamos como comprovações os próprios encontros, em sua efemeridade. Os resultados contemplam o que se delineou aqui como *treinamentos integrados*, atendendo às características e objetivos dessa perspectiva de trabalho.

A seguir apresentamos alguns exercícios que pontuam a avaliação realizada e sintetizam os encontros com o grupo.

2.4.1. Algumas estratégias

Meditação

Essa é uma meditação, como é realizada no *zazen*. É sugerido que seja realizada no início dos treinamentos, mas não deve ser visto como uma preparação à prática, já é a prática. Também não é realizada para se conquistar qualquer estado extracotidiano ou com qualquer outro objetivo. É importante ainda que as qualidades do corpo e da própria percepção ocorridas durante a meditação possam se estender para o contato com as outras práticas que a seguirem.

Essa prática é realizada na posição sentada, podendo ser numa cadeira. Pode ser também no chão, com as pernas dobradas, um calcanhar tocando o períneo e o outro imediatamente à frente, os pés repousados no chão (postura também chamada de birmanesa). Ou ainda com as pernas dobradas, a planta de um dos pés toca a parte interna da coxa oposta, e o peito do outro pé sobrepõe a outra coxa (postura chamada no yoga de *ardha padmasana* - meio lótus); e por último as pernas dobradas, com o peito do pé direito sobre a coxa esquerda e o peito do pé esquerdo sobre a coxa direita (no yoga chamado de *padmasana* - postura do lótus). Não é interessante realizar a prática com as pernas cruzadas, na postura comumente chamada de “pernas de índio”, porque é uma postura instável e em pouco tempo sobrecarrega vários músculos. Escolher a postura já envolve um olhar para o próprio corpo, que nesse caso deve ser o mais confortável, sem permitir o sono. Não há qualquer mistificação sobre a postura, ela deve formar uma base sólida. Então, caso seja realizada na cadeira, deve-se optar por um assento que deixe os quadris um pouco acima do nível dos joelhos, e estes devem estar afastados na largura daqueles (cerca de dois punhos fechados). Sendo feito no chão, pode-se usar uma almofada para suspender um pouco os quadris. Os joelhos também devem estar bem apoiados, se não estiverem repousados no chão, pode-se usar um apoio para mantê-los estáveis.

As mãos, no caso desta proposta, podem simplesmente repousar sobre as coxas ou

joelhos. A coluna permanece ereta, sem tensões, com um relaxamento que permita manter a postura, por isso se usa a metade da frente do assento (sendo a cadeira ou a almofada), não se apoia a coluna no espaldar da cadeira. Os ombros, nem caídos para frente, nem excessivamente para trás, com o peito aberto. Se estiver para frente, é possível girá-los levemente para trás. Se estiver muito atrás, é possível fechar um pouco as costelas flutuantes. Pode-se imaginar um fio de cobre passando pelo meio da coluna e estendo-a levemente. Recolhe-se o queixo, solta-se um pouco o maxilar. Os olhos ficam entreabertos, para facilitar a manutenção da consciência no presente. Depois são feitas algumas respirações completas, inspirando pelas narinas (caso seja possível), expirando pela boca. Então, a respiração passa a ocorrer apenas pelas narinas, a ponta da língua toca a base dos dentes da frente superiores. Observa-se a respiração e o fluxo mental, buscando tomar um contato com ele com um certo “distanciamento”, sempre retornando à respiração.

Indica-se permanecer na postura por 40 minutos. Pode-se iniciar com um tempo menor e ir aumentando conforme a dificuldade pessoal. Depois disso passa-se normalmente às outras práticas. Esse é um tempo médio, que contribui para assentar um pouco as ansiedades, trazer a consciência para o presente, para o próprio corpo. Durante toda a prática realiza-se uma manutenção do estado de presença.

Yoga de um papel

Deve-se pensar num determinado personagem e construir algumas posturas que poderiam ser adotadas por ele ou ações do cotidiano. Então, se permanece nessas posturas por algum tempo, observando aqueles pontos que foram ressaltados ao descrever a meditação (a base, a coluna vertebral, os joelhos, os quadris, o queixo, os ombros, o olhar, as mãos e a respiração). Os grupos musculares que não participam da manutenção e sustentação da postura, devem estar relaxados. Posteriormente aprofunda-se observando o *hara*, os sons interno/externos e o próprio estado energético ou vibratório (isso corresponde a uma certa qualidade de ressonância interna). Depois desta etapa, é possível incluir a emissão de um som pertinente à postura, passando a trabalhar as ressonâncias no espaço.

Suriashi

Coloca-se em posição de *suriashi*: de pé; pés separados, um pouco menos que a largura do quadril, completamente apoiados no chão; joelhos semi-flexionados; com um leve

recolhimento da bacia, o cóccix aponta para o chão (é sutil, mais uma consequência do alongamento da coluna, a coluna cresce); o topo da cabeça para o alto; o queixo se recolhe levemente; os ombros repousam no lugar, com tônus; os braços fazem um arco descendente, ficando as mãos à frente e um pouco afastadas da crista ilíaca, elas podem estar fechadas como se estivessem segurando um leque (polegar tocando o meio do dedo indicador). Nessa posição caminha-se lentamente, deslizando os pés, procurando manter o quadril estável, controlando para não haver descidas e subidas do corpo e desenvolvendo uma movimentação fluida, partindo do *hara*. No começo é mais pertinente realizar movimentos lentos, com passos curtos, e somente com o tempo ir desenvolvendo outras dinâmicas. Depois é possível experimentar a emissão vocal nessa postura, onde a voz parte do mesmo centro.

Ar e Ki

Sentados no chão, faz-se pequenos toques no corpo, com os dedos indicador e médio (estende-se esses dois dedos e recolhe-se os outros) como que para acordá-lo. Observando o ar em volta do corpo e com atenção às partes que raramente tocamos e que, exatamente por isso, nos trazem outra sensação ao serem tocadas. Observamos as bases, os apoios, as partes que tocam o chão, o ar entre o corpo e o chão. O ar dentro do corpo, seu movimento, sua entrada e saída do corpo. Buscamos outros apoios, sempre observando esse espaço “entre”. Experimentamos outros tipos de sensibilidade, como por exemplo do toque de um bebê, de um gato “afofando” a almofada, etc.

Caminhada

De pé, percebe-se os apoios, a base, o ar entre os pés e o solo. Depois caminha-se lentamente, mantendo a relação com o solo, observando o ar em cada lado do corpo e trazendo a sensação de seu deslocamento, conforme se move. Depois, com atenção à sensação do “entre” o corpo (a pele) e o ar presente no espaço.

Ar nas articulações

Ocupando um espaço, volta-se a atenção às articulações. Explorando um pouco os movimentos articulares em seus limites e, ao final, voltando a articulação a uma posição central (neutra). Por exemplo, como pode ser o movimento dos nossos tornozelos? Podemos ir para

frente e para trás (como num pêndulo). Experimentamos esse movimento e retornamos ao centro. Fazemos o mesmo para as laterais, explorando suas amplitudes, e voltamos ao centro. Fazemos isso com joelhos (experimentamos uma flexão e extensão, depois retornamos a um estado equilibrado), quadris, pescoço, cotovelos. Sempre percebendo também o ar presente nessas articulações.

Ar no espaço

Do mesmo modo que o exercício anterior, lida-se com o ar em todo o espaço. Através de um leve balanço do corpo, em pêndulo, para frente e para trás, depois para um lado e para o outro. Observando o deslocamento do ar no espaço, conforme se movimenta. Depois é possível improvisar movimentos em deslocamento pelo espaço, ainda observando esse contato com o ar.

Ar no corpo/espaço

A partir do exercício anterior, a atenção é trazida para a respiração, para o ar que sai do corpo. Este ar, assim como o corpo em movimento, “empurra” o ar que está no espaço. É possível perceber pequenas diferenças de densidade e temperatura. Então, pode-se “brincar” de deslocar o ar do espaço através dos movimentos e do ar que sai do corpo, na respiração. Aos poucos permite-se que a respiração vá ganhando um som, pode ser um “ah” muito sutil no início. Esse som vai ganhando definições maiores, passando à improvisações com sons vocálicos. Em todo momento mantêm-se essa consciência do deslocamento do ar interno/externo e uma percepção do som como ar que mobiliza o espaço.

Ar e centro

Sentado, coloca-se as mãos sobrepostas em alguns pontos do corpo, trazendo a sensação do ar “entre” as mãos e o ponto. São indicados os seguintes pontos: plexo solar, lado direito depois lado esquerdo do abdômen, abaixo das costelas flutuantes, mais ou menos na região do baço e do fígado. Primeiro observa-se como está a respiração nesses pontos, outras características podem ser percebidas, como densidade, temperatura, etc. Observa-se ainda a vibração energética, no sentido horário e anti-horário.

Emissão vocálica do Seitai-ho

Sentado numa posição confortável, pode ser na postura *seiza* (sentado sobre os calcanhares), com as palmas das mãos abertas, as pontas dos dedos indicadores e médios tocam o plexo solar. Inclina-se levemente para trás, inalando o ar. Depois emite-se as vogais, inclinando-se para frente, soltando todo o ar. Cada uma é emitida três vezes, na primeira vez o som audível é apenas do ar saindo pela boca, buscando um som puro, esquecendo-se a maneira aprendida de dizer as vogais. Na segunda vez, o som é mais audível e observa-se onde ele se coloca melhor. Na terceira vez, o som vibra em todo o corpo.

Esse exercício pode ser realizado também com as consoantes.

Mantras sementes⁷²

Ocupa-se um lugar no espaço, numa postura agradável, e entoia-se a sílaba *Lam*, ressoando-a na última vértebra da coluna; a sílaba *Vam*, soando no sexo; a sílaba *Ram* (com o R vibrando), ressoando no plexo solar; a sílaba *Yam*, que ressoa no peito; a sílaba *Ham* (com o H aspirado, quase som de R), ressoa na garganta; a sílaba *Om*, ressoa entre as sobrancelhas; e o som *visarga*⁷³, ressoa no topo da cabeça. Estas sílabas são mantras sementes, a proposta é vibrá-las nos centros energéticos, de cinco a sete vezes em cada. O som da consoante “m”, nas sílabas, deve ser prolongado permitindo a vibração.

Uma variação deste exercício é buscar uma postura adequada a cada sílaba entoada, depois um movimento para cada uma delas. Nesses exercícios de vibração, inicialmente usamos o tom mais confortável como referência.

Vibrando os Harmônicos

A partir do exercício anterior, percorre-se novamente os mesmos pontos, porém agora vibrando a letra U na base da coluna; a letra O, no sexo; a letra A, no plexo solar; a letra E, no peito; a letra I, entre as sobrancelhas; e um som entre U e I, no topo da cabeça. Em determinado

⁷² Mantras sementes são os mantras que contém apenas uma sílaba. O mais conhecido deles é o “Om” (MOURA, 2017).

⁷³ Som existente no idioma sânscrito, quase “Ahaa” (com h aspirado), porém o “h” não chega a ter um som de “r”, porque consiste na expiração do restante de ar, existente nos pulmões, no final da frase. É um permitir que os pulmões se esvaziem, exalando o restante de ar. (fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=SEub0GstpmU> e https://www.youtube.com/watch?v=KvRNQJ9ag_I. Acessados em: 25/01/2021)

momento se encontrará um som específico, onde começam a vibrar os harmônicos. Deve-se, manter esse som, explorando sua ressonância, ao mesmo tempo em que sutilmente repete-se as vogais, na sequência em que foram trabalhadas (UOAEI).

Quando o exercício for realizado com certa facilidade, é possível permitir o movimento corporal, conforme a vibração dos harmônicos.

Ressoar ampliando em círculo

Repete-se a sequência do exercício anterior, imaginando que a ressonância se expande em círculo ao redor dos pontos mencionados, ocupando todo o espaço. Vibra-se também na ponta do nariz e seios da face, na nuca e em todo o corpo.

Ressoar nos objetos

A partir do exercício anterior, vibrando o som em todo o corpo, observa-se o som como uma matéria mais densa que de fato toca os objetos. E com isso experimenta-se tocar os objetos com o som, estabelecer uma comunicação com eles, que se dá pelo “toque” sonoro.

Uma variação é realizar esse exercício em dupla, onde o som toca o outro, numa espécie de massagem sonora.

Escuta desvinculada do objeto

Ouvir-se dizendo um texto, concentrando-se apenas na sonoridade, desvinculada do significado das palavras. Depois realiza-se o mesmo exercício, porém ouvindo outra pessoa e outros sons (não vocais), observando-os em suas sonoridades, isentos da fonte sonora.

Palavras em metamorfose

Dizer uma célula textual ou musical, repetindo-a muitas vezes (pode ser uma frase, uma estrofe ou parágrafo, frase melódica, etc.). Conforme se vai repetindo se concentra numa unidade menor, permitindo variações dentro das repetições da célula original e transformações sonoras e de sentido. Atingindo-se transformações consideráveis, é possível concentrar-se em outra unidade.

Nas repetições iniciais, pode-se fazer como no exercício anterior, desvincular-se do

sentido das palavras, para então dar vazão às transformações com o foco em partículas menores.

A sensação das palavras

Inicia-se experimentando as sonoridades das vogais, desvinculando-as da imagem de seus símbolos gráficos. É como se estivéssemos num momento anterior ao aprendizado e nomeação delas, na fruição de suas sensações sonoras. Aos poucos, vão sendo inseridas as consoantes, primeiro formando sílabas, depois palavras e frases inteiras numa língua inventada. A atenção recai sobre a sensação das palavras. É possível prosseguir trabalhando com um texto específico como continuidade.

Presente canção

Em círculo, de pé, canta-se um trecho de uma canção de infância. A ideia é oferecê-la como presente ao coletivo. É importante que seja uma canção significativa para a pessoa que a oferece. Também é possível realizar em duplas, onde um canta sua canção repetidas vezes ao outro, ensinando-o, nesse caso o foco recai sobre o processo de transmissão da canção, permitindo as sutis transformações que vão acontecendo conforme a repetição. Ao final cantam juntos. Ou ainda, mesmo em grupo, é possível se concentrar em uma canção, nesse processo de transmissão.

Planos sonoros

Este exercício pode ser feito como continuidade de qualquer um dos exercícios de improvisação sonora. Pode ser numa linguagem inventada ou trabalhando com um texto específico.

Depois que estiverem todos agindo vocalmente, a atenção volta-se para a escuta de toda a massa sonora produzida, para as texturas, espaços criados e, até mesmo, para as imagens suscitadas. Então, coletivamente vão sendo construídos planos sonoros, compondo com as outras vozes. Ora uma voz ou um texto se destaca e as outras formam um plano de fundo, ora outra, ora formam perspectivas distintas. O que é buscado aqui é um aguçamento da escuta e organização para que a massa sonora, que no início é indissociável, comece a formar outras arquiteturas. Pensando em termos de narrativa, uma voz auxilia a outra a contar sua própria história e ao mesmo tempo elas compõem uma história que engloba ambas.

Vocalizar uma imagem ou fotografia

A partir de uma imagem ou fotografia, improvisa-se uma vocalização. Esta pode se referir desde a objetos presentes na imagem, como por exemplo o vento nas folhagens ou o latido de um cão, até a atmosferas e texturas sonoras. A mimese é bem vinda, a sugestão é ir além dela.

Cantar/Vocalizar com o tempo

Pode ser feito como um desdobramento do exercício *Yoga de um papel*, nesse momento é possível ganhar movimento.

Depois de passar um tempo escutando os sons ao redor, inicia-se um diálogo com eles, balbuciando sons, palavras (existentes ou inventadas), pequenas melodias, etc. O importante é que o diálogo aconteça no presente, com sons do instante, e numa dinâmica de escuta e resposta. A sonorização do nosso corpo deve ser movida pelas fontes sonoras externas, ou seja, não é você quem canta, antes você é cantado.

Quando esta prática é realizada por um tempo maior e em movimento, pode conduzir a um processo de exaustão, permitindo o acesso a outras possibilidades criativas.

Cantar/Vocalizar com o Hara

Essa proposta é complementar ao *Cantar/Vocalizar com o tempo*.

Deve-se passar um tempo observando a própria respiração, depois toma-se consciência do *hara* (centro de gravidade). E é como se o movimento de expiração partisse dele. Aos poucos, confere-se um som ao ar que está sendo expirado. Pode ser um simples "Ah" no começo. A partir daí permite-se que mais variedade sonoras aconteçam. O mais importante é a percepção de que o som brota do *hara*.

Este exercício também pode ser feito por um tempo maior, permitindo que surjam outras possibilidades, que outros espaços sonoros sejam acessados. Também é possível uma combinação entre este e o *Cantar/Vocalizar com o tempo*, onde a proposta passa a ser apenas ser movido por estas fontes internas e externas.

Os três últimos exercícios abrem espaços para o não-controle, para uma integração

consciente/inconsciente e podem levar também a uma percepção do *Ma*, ampliando as possibilidades criativas.

Vozes limites

Como é a nossa voz quando sentimos fome ou sede? E quando somos privados do sono? Quando estamos com dor ou ansiosos? E depois de horas de trabalho físico intenso? Podemos realizar algum tipo de treinamento mais intenso e colocarmos nossa voz em ação ou estarmos atentos a esses momentos “propícios” para investigá-la. As ações vocais sugeridas são: vocalizações improvisadas (sons vocálicos, palavras - existentes e inventadas, pequenas melodias) e também cantigas, cantos de trabalho ou cantos tradicionais. O importante aqui é observar a energia presente na voz. Como está a respiração? Como se colocam as bases sustentando o corpo-voz? Como ocorrem as ressonâncias?

As várias vozes de uma voz

Nesse exercício podemos colocar em jogo as experiências com as *Vozes limites* e também a voz que é movida pelo interno e externo, nos exercícios anteriores.

Improvisar com temas como: a voz aprisionada; a voz que afaga, que abraça; a voz que faz despertar; a voz que acalanta; a voz que liberta; a voz no “corpo morto” (com referência do butô); a voz abismo; a voz flores; a voz neurologia; a voz dos pássaros e das bestas; a voz dos muros; a voz das pontes queimadas; a voz da infância; a voz do útero; a voz punida; a voz massacrada; a voz rejeitada; etc.

Aqui também a mimese é bem vinda como ponto de partida, a sugestão é ir além dela. Algumas dessas vozes foram inspiradas em *O livro dos abraços*, de Eduardo Galeano (2002), outras nos sete mundos descritos por Yukio Waguri, um dos dançarinos de Tatsumi Hijikata, em seu *Fukanzu* (1998) - “uma espécie de mapa do butô” (GREINER, 2000, p. 95). Pode-se usar tanto a “voz abismo”, como a “voz dos abismos”.

Neste capítulo pudemos traçar uma ideia a respeito dos *treinamentos integrados* e apontar seu desenvolvimento, ao longo dos séculos XIX e XX, em algumas proposições artísticas, conectados às transformações humanas nos diversos níveis e áreas do conhecimento. Desse modo, foi possível esclarecer a abordagem na qual estão inseridos os *treinamentos integrados* e defini-los de uma maneira mais clara.

Os exercícios apresentados exemplificam a proposta aqui desenvolvida e sintetizam o trabalho prático realizado. Embora venham de práticas e contextos diversos, foi observado que estas possuem um olhar para o corpo de modo integrado, além disso elas atuam sobre princípios recorrentes que caracterizam os *treinamentos integrados*.

Os aspectos de relacionalidade, seja entre os atuantes ou destes com o espaço e todas as esferas da ação performativa estão presentes. Assim como a abertura de possibilidades criativas que consideram sua historicidade e contexto da ação. Essas práticas podem se desdobrar em diversas outras e em vários níveis de aprofundamento, dando lugar também a processos criativos específicos, tendo como base estímulos definidos. Assim, é possível se delinear algumas possibilidades de acesso a uma voz íntegra, viva, ligada a processos criativos atorais.

Num dos dias praticamos exercícios mais tradicionais, de alongamento, respiração, colocação da voz na máscara, exercícios mais localizados. Dessa forma foi possível comparar com os dias anteriores. Durante a realização dos *treinamentos integrados*, foi notável as diferenças em voz, quando comparadas com exercícios localizados. A voz, de fato, soou mais plena, preenchendo e dialogando com o espaço.

Dessa forma, o trabalho reflete, de modo teórico/prático, sobre os processos criativos atorais, delineando possibilidades no fazer do atuante, repensando suas fronteiras. A partir dessa proposição outros princípios podem ser investigados, novas práticas experimentadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho percorreu uma investigação da voz, destacando questões relativas ao acesso a uma voz íntegra, viva, em suas ações performativas, mais especificamente no contexto do teatro. Também refletiu sobre o campo teórico de tais ações, bem como sobre os treinamentos e práticas empregados nos processos atorais. Para responder ao problema trazido sustentou a hipótese da necessidade de *treinamentos integrados*, que promovam a ação a partir de um corpo total, distanciando-se das dicotomias corpo-voz, corpo-mente, etc. Desse modo, partiu-se de questões básicas, como uma verificação mais aprofundada dos conceitos de voz, permitindo considerar não apenas suas qualidades materiais, mas também simbólicas, assim como verificá-la enquanto fenômeno social. Essa observação é o que de fato nos permite compreender que a voz nasce num contexto e reapresenta esse contexto, de modo dinâmico e sempre em processo, em suas manifestações, ou seja, ela é criada por esse contexto, mas também o recria constantemente. Portanto, essa qualidade deve ser considerada nos processos atorais ou ao menos deve-se abrir possibilidades criativas a essas qualidades da voz.

Ao discutirmos os conceitos de oralidade e vocalidade, pudemos aprofundar um pouco mais os diversos caracteres que transitam a voz e esclarecer o fato de, em suas ações, ela se coloca como espaço de trânsito aos diversos elementos trabalhados pelo atuante. Não apenas das estruturas da linguagem, mas também da historicidade do “dono da voz”. Isso nos permite concluir que é de sua natureza a apresentação da unicidade de cada um. Essa constituição como espaço de trânsito seria o motivo para vários autores buscarem disciplinas e modos de pesquisa que atendam às suas leis próprias.

As dinâmicas da voz se constroem em suas ações, desse modo buscamos uma aproximação maior com os estudos da performance, ampliando as possibilidades de aprofundamento de tais ações. Primeiro fazendo considerações acerca da arte da performance, um movimento na pesquisa que nos permitiu compreender melhor os diálogos construídos com outras linguagens artísticas, definir melhor os elementos atorais que perpassam ou podem perpassar a voz em ação, assim como observar com mais clareza o quanto tais escolhas de pesquisa se colocam também como uma perspectiva de mundo, como um caminho de vida. Desse estudo foi possível ampliar para um pensamento da performance enquanto paradigma teórico. Isso nos trouxe não apenas maiores definições sobre as performances da vocalidade, mas também possibilidades de diálogos com outras áreas do conhecimento. Assim, houve a estruturação de algumas bases para observação e análise de ações performativas. Partimos da arte da performance para tecer relações com outras disciplinas, ampliando o alcance de análise

e conferindo maior objetividade à reflexão sobre os aspectos das ações da voz.

A construção desse modo de trabalho seria bastante útil para o caso da análise de ações específicas e como proposta de reflexão teórico/prática à criação de novas ações, ou seja, enquanto metodologia de trabalho. O que não foi realizado aqui, pois ultrapassaria o escopo da pesquisa, essas seriam possibilidades de continuidade deste trabalho. Porém, é possível destacar que a partir desse estudo e estruturação foi possível compreender melhor o que está sendo chamado aqui de performance da vocalidade, da ação vocal de um corpo total, inserida num determinado tempo/espço. Definir suas qualidades e especificidades. Os elementos destacados, quando se discutiu performance, foram retomados para tratar da performance da vocalidade reforçando sua pertinência como base para a análise do tipo de ação aqui defendida.

A performance da vocalidade mostrou-se como as ações da voz, que se apresentam de modo pleno, considerando seus aspectos de unicidade, de relacionalidade e contextualidade. Uma voz que se constitui como um espaço de trânsito, a esses elementos, aos elementos da língua, da vocalidade e àqueles definidos como pertencentes às performances artísticas (texto, técnicas e tecnologias, audiência, etc.). Falar desses últimos elementos talvez soe redundante em relação aos primeiros, porém isso enfatiza o contexto artístico das ações vocais aqui destacadas.

Elucidadas as questões relativas à performance da vocalidade, permaneceu a pergunta de como acessar a essa voz e criar a partir delas. Em consonância com o que foi discutido sobre performance, em seu histórico e discussões acerca da realidade, houve uma verificação de pesquisas e propostas práticas que apontam para o que aqui é chamado de *treinamentos integrados*. Notou-se que a consolidação de tais propostas ocorreu sob a influência de diversas transformações ao longo dos séculos XIX e XX. Entre elas, as modificações na relação técnica/estética no teatro, as transformações acerca do pensamento sobre a técnica e as noções de treinamento e, por consequência, mudanças de abordagem nos procedimentos e fazer artístico. Com base nisso e em alguns pesquisadores do teatro, mas também de outras áreas de conhecimento, foi possível compreender algumas características desses treinamentos, a principal delas o caráter de integração. Pudemos ainda observar alguns objetivos e princípios subjacentes a essas práticas. Com base nisso foi delineado um *corpus* de técnicas, das quais foram selecionadas algumas práticas, inspirando também a criação de outras.

Houve ainda a formação de um grupo, integrado por quatro pessoas, que realizou a experimentação prática dos exercícios propostos, durante sete encontros. Foi realizado ainda um treinamento pessoal, a fim de verificar as questões aqui colocadas. A primeira questão observada foi como as práticas vindas de contextos diversos se comportavam dentro de um

mesmo treinamento. Também observou-se o quanto as práticas potencializaram aspectos importantes do atuante nos processos atoriais. Tais como: a atuação a partir de um corpo total (presença plena); vitalidade; criatividade; criação de outros estados; e disponibilidade corporal.

Olhar para o comportamento das diversas práticas formando um mesmo treinamento ressaltou a importância de estabelecer princípios concretos, assim como alguns objetivos. Estes aspectos são fundamentais para conferir uma unidade ao trabalho. As práticas escolhidas já possuem margens de diálogo, o que permite fazer aproximações, porém isso também trouxe a atenção para as sutis diferenças nos conceitos que são próximos ou em abordagens diversas, sobre um mesmo ponto. Podemos dizer que, num treinamento intercultural, quanto mais distantes as práticas estão, em seus universos, mais clareza é preciso ter com relação aos objetivos e aos princípios sobre os quais elas se mobilizam, já que não se trata simplesmente de adequá-las aos objetivos pessoais, a práticas movimentam conhecimentos particulares que delineiam conjuntamente esses objetivos.

A presença plena é um aspecto que visivelmente foi estimulado. Todas as práticas se realizaram com vistas a esse corpo total e de fato houve grande contribuição nesse sentido. As partituras construídas eram plenas no corpo, mesmo as pessoas que tinham uma energia mais calma, estavam completamente presentes e com tónus.

As práticas mobilizaram e potencializaram a vitalidade. Esses estímulos em parte se devem ao fato de os exercícios abrirem novos espaços de criação, propondo superar o fazer mecânico e os lugares já conhecidos. Desse modo, suscita e fortalece a criatividade. O corpo vitalizado fica mais disponível para entrar nos processos, para criar. O que acaba por gerar uma maior organicidade e fluidez. Presença, vitalidade e criatividade se colocam aqui interconectados.

Nesses encontros não chegamos a adentrar a um nível que permitisse o desenvolvimento de outros estados psicofísicos, já que foram poucos encontros e com uma duração limitada. Porém verificamos que isso é possível, a partir de um trabalho de exaustão ou de verticalização dessas práticas, acessando desse modo a estados criativos mais aprofundados. Isso também se refere à disponibilidade corporal, onde notamos que houve um avanço em certa medida, porém também poderia ser aprofundada. Essa disponibilidade também se expressa em termos de vitalidade.

Foi perceptível, em certa medida, como as pessoas traziam na voz sua unicidade, suas perspectivas e histórias. Como cada um desses elementos se revelavam em suas ações vocais. Como compunham no todo com sua participação, em suas vocalidades.

Num dos dias realizamos exercícios tradicionais, de alongamento, respiração, colocação

da voz na máscara, etc. Em comparação com os dias anteriores, pudemos notar que o envolvimento corporal do atuante acontecia, de modo mais concentrado, do pescoço para cima. A energia colocada na ação, por mais que os participantes envolvessem outras partes do corpo, possuía uma disparidade. De fato, o corpo não havia sido integralmente estimulado. Os níveis de vitalidade eram diferentes, estavam desbalanceados. Não havia uma “unidade”, como ocorreu com as práticas integradas. Isso repercutiu na criatividade. Quando a vitalidade fica concentrada em uma parte do corpo, estabelece-se um padrão de criatividade. Percebemos que com os *treinamentos integrados* esses padrões são rompidos, porque a pessoa fica centrada, livre para construir outros caminhos de investigação criativa.

Os *treinamentos integrados* atuam justamente nessa abertura de possibilidades, porque não existe neles uma construção “a priori”. Existem diretrizes, porém há a presença do desconhecido, não como algo estranho e exterior, mas como presença potencial. Não se configurando como um treinamento determinista.

As experimentações com o grupo aconteceram como uma pequena amostragem para verificar questões relativas aos *treinamentos integrados*, onde foi possível elucidar diversos aspectos e elencar outros que podem ser investigados em continuidade e com maior aprofundamento. Diante disso, o estudo traz reflexões pertinentes ao campo das artes performativas, especialmente do teatro, fazendo considerações acerca de suas linguagens, assim como propondo outras perspectivas ao fazer artístico em diálogo com a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBA, Eugenio. Do aprender para o aprender a aprender. *In*: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Ed. Hucitec e Ed. da Unicamp, 1995. p. 244-246.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. Pré-expressividade. *In*: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas, São Paulo: Ed. Hucitec e Ed. da Unicamp, 1995a. p. 186-204.

_____. Técnica. *In*: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Ed. Hucitec e Ed. da Unicamp, 1995b. p. 227-237.

_____. Energia. *In*: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Ed. Hucitec e Ed. da Unicamp, 1995c. p. 74-94.

BARTHES, Roland. O grão da voz. *In*: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOLSANELLO, Débora Pereira (org.). **Em Pleno Corpo - Educação somática, Movimento e Saúde**. Curitiba: Juruá Editora, 2010.

BOULEZ, Pierre. Som e verbo. *In*: ASSIS, Paulo de (org.). **Escritos seletos**. Porto: Casa da Música Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012.

BROOK, Peter. **O teatro e o seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

BUTÔ: Dairakudakan - **Blog Jojoscope Conexão Brasil-Japão**, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://jojoscope.net/2010/10/28/buto-dairakudakan/>. Acesso em: 8 ago. 2021.

CAGE, John. **John Cage: An Autobiographical Statement**. *In*: PRÊMIO DE KYOTO, FUNDAÇÃO INAMORI, 1989, Kioto. Palestra. Disponível em: https://johncage.org/beta/autobiographical_statement.html. Acesso em: 15 maio. 2021.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARLSON, Marvin A. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES (Chile). **Cancionero Popular Violeta Parra**. Santiago: 2017. Disponível em: <https://www.violetaparra100.cl/cancionero/>. Acesso em: 20/10/2018.

DAVINI, Silvia A. O Corpo Ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo. *In: V CONGRESSO DA ABRACE*, v. 9, n. 1, 2008, Brasília. **Anais [...]**. Brasília, 2008.

_____. Vocalidade e cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio. **Revista Folhetim Teatro do Pequeno Gesto**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 58-73, out/dez 2002.

DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. **Michaelis**. São Paulo: Melhoramentos, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/voz/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os performance Studies? *In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (org.). Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 49-86.

FERNANDES, José David Campos. Introdução à semiótica. *In: ALDRIGUE, A. C. de S.; LEITE, J. E. R. (Org.). Linguagens: usos e reflexões*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011. p. 159-185.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Dissertação (Mestrado em Mídias) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário eletrônico Aurélio versão 5.0**. Curitiba-PR: Positivo, 2010. CD-ROM.

FERREIRA, Jerusa Pires. O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 45, p. 141-152, set. 2007.

FLASZEN, Ludwik. Depois da vanguarda. *In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva e SESC, 2007a. p. 113-118.

_____. A arte do ator. *In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva e SESC, 2007b. p. 87-90.

_____. De mistério a mistério: algumas observações em abertura. *In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969.* São Paulo: Perspectiva e SESC, 2007c. p. 17-32.

GALEANO, Eduardo. **O Livro dos abraços.** Porto Alegre: L&PM, 2002.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: AnnaBlume, 2013.

_____. **O teatro Nô e o ocidente.** São Paulo: AnnaBlume, 2000.

_____. **Butô: Pensamento em evolução.** São Paulo: Editora Escrituras, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. Leis pragmáticas. *In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A Arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral.* Campinas: Ed. Hucitec e Ed. da Unicamp, 1995.

_____. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. *In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org.). O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969.* São Paulo: Perspectiva e SESC, 2007a. p. 226-243.

_____. A possibilidade do teatro: materiais de trabalho do Teatro das 13 Filas. *In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969.* São Paulo: Perspectiva e SESC, 2007b. p. 48-74.

_____. A voz. *In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969.* São Paulo: Perspectiva e SESC, 2007c. p. 137-162.

_____. Exercícios. *In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969.* São Paulo: Perspectiva e SESC, 2007d. p. 163-180.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao Tchekhovismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

HEIDEGGER, Martin. **Língua de tradição e língua técnica.** Lisboa: Vega, 1995.

HERRIGEL, Eugen. **A arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen.** São Paulo: Pensamento, 1994.

HOLDERBAUM, Flora; QUARANTA, Daniel. A voz nos processos criativos da poesia sonora. *In: XXIII CONGRESSO DA ANPPOM, 2013, Natal, RN. Anais [...]. NATAL, RN, 2013.*

IYENGAR, B. K. S. **A luz da Ioga.** São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

JACOBS, Daiane D. S. Uma questão de escuta? **Repertório**, Salvador, n. 30, p. 233-244. 2018.

JESUS, Luciano M. de. **Quando até as paredes cantam: o som como experiência na obra de Jerzy Grotowski**. 2016. Dissertação (Mestrado em música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

JOHARI, Harish. **Los Chakras: Centros Energéticos de la Transformación**. Madrid: Edaf, Editorial S.A., 1989.

JONER, Vicente Mahfuz. **O yoga no sistema de konstantin stanislávski: comunhão entre o espírito humano da personagem e o corpo humano do ator**. 2014. Dissertação (Mestrado em artes) - UDESC, Florianópolis - SC, 2014.

KAMINOFF, Leslie; MATTHEWS, Amy. **Anatomia da yoga**. São Paulo: Manole, 2013.

KOIKE, Katsuzo. Aspectos da physis grega. **Revista perspectiva filosófica**, Recife, PE, v. 6, n. 12, p. 165-178, 1999.

MAURO, Helena Leite. **A conexão orgânica corpo-voz-som em processo de atuação, com base em Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski**. 2011. Dissertação (Mestrado em artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MINATTI, Sheila. As qualidades simbólicas e materiais da voz: um estudo sobre as características da voz cantada na obra de Paul Zumthor. *In: III SIMPOM*, n. 3, 2014, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro, 2014.

MONTENEGRO, Mônica A. P. Integração corpo/voz - as relações de peso e apoios na emissão sonora. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 30, p. 20-35, 2018.

MOURA, Gustavo H. P. **Mantras: o que são e como entoá-los**. São José dos Campos, SP, 2017. E-book.

NAGAI, Ângela Mayumi. **O dojo do bpi: lugar onde se desbrava um caminho**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2008.

OHNO, Maria Cecília. **A arte no corpo**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2007.

OLSEN, Mark. **As máscaras mutáveis do Buda dourado**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

POSSAMAI, Fábio Valenti. A técnica e a questão da técnica em Heidegger. **Intuitio**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 20-32, jun. 2010.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: AnnaBlume, 2015.

RAVINDRA, Meeta. **Apostila de mantras**. São Paulo, [2010?]. Apostila.

RUSSOLO, Luigi. Consoantes: os ruídos da língua. *In*: MENEZES, Philadelpho (org.). **Poesia Sonora: poéticas experimentais do século XX**. São Paulo: Educ, 1992. p. 23-29.

SANO, Beatriz Yamada. A prática do *seitai-ho* (educação corporal japonesa) como experiência no corpo. *In*: SIMPÓSIO REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS - LUME E PPG ARTES DA CENA, n. 4, 2019, Campinas, São Paulo. **Anais [...]**. Campinas, São Paulo. 2019.

SANTOS, Maria Elisalene Alves Dos. Oralidade e vocalidade na poética dos cantadores de viola: a poesia de cego sinfrônio. **Revista Prolíngua**, João Pessoa, v. 13, n. 1, p. 44-53, mai./jul. 2018.

SARTOR, Gustavo Collini. **Kazuo Ohno: El último emperador de la danza**. Buenos Aires, Argentina: Editorial Vinciguerra, 1995.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SAVARESE, Nicola. O treinamento e o ponto de partida. *In*: SAVARESE, Nicola. **A Arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas, São Paulo: Ed. Hucitec e Ed. da Unicamp, 1995. p. 249-255.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. New York: Routledge, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STOROLLI, Wania Mara A. Vozes em ressonância: o espaço sonoro da experimentação. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 30, p. 50-64, 2018.

_____. **Movimento, Respiração e Canto: A performance do corpo na criação musical**. 2009. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2009.

SUZUKI, Diasetz T. Introdução. *In*: HERRIGEL, Eugen. **A arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen**. São Paulo: Pensamento, 1994.

TAYLOR, Dallas. **O que o silêncio pode nos ensinar sobre o som**. 2020. Palestra proferida no TED Talks. Disponível em: https://www.ted.com/talks/dallas_taylor_what_silence_can_teach_you_about_sound?language=pt-br. Acesso em: 15 maio. 2021.

TERRA, Vera. **Acaso e Aleatório na Música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez**. São Paulo: Educ / Fapesp, 2000.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005.

VESCHI, Benjamin. Etimologia de Teatro. **Etimologia: origem do conceito**. 2019. Disponível em: <https://etimologia.com.br/teatro/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2007.

_____. Presença da voz. In: ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

_____. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Permanencia de la voz. **El Correo UNESCO**, París, n. 8, p. 4-8, ago. 1985.