

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

GABRIELA FLORES NUNES

VOCALIDADE POÉTICA:
entre textualidade e musicalidade
traçados para uma possível pedagogia das vozes

São Paulo

2022

GABRIELA FLORES NUNES

VOCALIDADE POÉTICA:
entre textualidade e musicalidade
traçados para uma possível pedagogia das vozes

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 Mestra em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Wânia Mara Agostini Storolli.

São Paulo

2022

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

N972v Nunes, Gabriela Flores, 1974-
Vocalidade poética : entre textualidade e musicalidade :
traçados para uma possível pedagogia das vozes / Gabriela Flores
Nunes. - São Paulo, 2022.
120 f.: il. color.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Wânia Mara Agostini Storolli
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Voz - Educação. 2. Atores. 3. Criação (Literária, artística,
etc.). I. Storolli, Wânia Mara Agostini. II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 782

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

GABRIELA FLORES NUNES

VOCALIDADE POÉTICA:

entre textualidade e musicalidade
traçados para uma possível pedagogia das vozes

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

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Aprovado em 30/08/2022

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Wânia Mara Agostini Storolli
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo

2022

*À minha avó Orzina,
também conhecida como Dona Rosinha,
que cantava o dia todo!
Sua voz segue a soar e ressoar em mim,
A povoar minha memória afetiva e auditiva.*

AGRADECIMENTOS

Um evoé, um salve às mestras e aos mestres que nos inspiram, nos provocam e incitam nossa caminhada: Myriam Muniz, Madalena Bernardes, Wânia Storolli, Paula Molinari, Antunes Filho, Kazuo Ohno.

À minha família de flores todo meu amor! Nélia Flores, Marina Flores e Daniel Flores, em especial! Vocês me fortalecem, me nutrem, acolhem meus sonhos e me inspiram todos os dias.

Aos amigos e amigas do Grupo de Pesquisa Vozes Performáticas, pelas trocas altamente nutritivas: Érico Cruz, Frederico Santiago, Gisele Lavallo, Luciana Marcon, Paola Ribeiro, Paula Ernandes, Glauce Carvalho e Adriana Melo.

Muito obrigada Emerson Danesi, Hélio Cícero, Ludmila Rosa e Marco de Andrade pelas conversas e pela generosidade em partilhar experiências sobre Antunes e sobre os processos no CPT com o *fonemol*. Minha eterna admiração e imenso carinho.

Aos amigos e amigas, que foram também meus alunos e alunas nesse processo todo, meus interlocutores e interlocutoras, ouvintes atentos e sensíveis, artistas que se dedicaram e mergulharam nas minhas ideias e nas propostas práticas do “Lab_Voz”: Kenia Melo, Larissa Ballarotti, Gilmaria Pereira, Carmen Estevez, Jullia Leite, Gustavo Baracho, Sheila Saidón, Carlos Maldonado e Rosana Pimenta. Com vocês tudo fez muito mais sentido! Vocês são um tesouro na minha vida! Muito obrigada.

Evoé.

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

Memória

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Este estudo tem como tema a vocalidade poética e versa sobre as relações entre voz e palavra. Investiga-se a prática vocal em processos criativos contemporâneos a partir das relações entre vocalidade, textualidade e musicalidade, com vistas à elaboração de uma possível pedagogia experimental das vozes. A partir da experiência pregressa como atriz no Centro de Pesquisa Teatral (CPT) de Antunes Filho, em especial a prática da experimentação vocal com o *fonemol*, foram exploradas as possibilidades de contato com o texto não somente pela perspectiva da semântica, mas também através de uma experiência com a materialidade sonora da voz. Trata-se de uma pesquisa teórico-prática envolvendo descrição, análise e sistematização dos processos criativos vivenciados. Desenvolvido no âmbito didático através da orientação do “Lab_Voz” (laboratório de experimentação vocal) e no âmbito artístico através de experimentos cênicos, tais como a performance “Vozes da Sombra”, este trabalho coloca a experiência do CPT em perspectiva e em diálogo com novos referenciais. Também fazem parte da pesquisa escrituras poéticas que compõem a ação performativa “Desconcerto, uma Cantata para Ossos”. Esta diversidade de ações possibilita o cultivo de uma pesquisa incorporada, ou seja, da prática como pesquisa. O estudo da *vocalidade* proposto por Paul Zumthor, o conceito de *unicidade das vozes* de Adriana Cavarero e as provocações de Antonin Artaud fundamentam as reflexões teóricas e são fonte de inspiração para os dispositivos artístico-pedagógicos. A voz revela-se como um campo expandido, impulsionadora de processos criativos, instaurando atmosferas sonoras, ambiências, estados de presença e dramaturgias, pistas para uma possível pedagogia das vozes.

Palavras-chave: Atuação; Experimentação Vocal; Fonemol; Pedagogia Vocal; Processos Criativos; Voz.

ABSTRACT

This study has poetic vocality as its theme and deals with the relationship between voice and word. The vocal practice in contemporary creative processes is investigated based on the relationships between vocality, textuality and musicality, with the intention of elaborating a possible experimental pedagogy of voices. From the previous experience as an actress at Antunes Filho's Center for Theater Research (CPT), especially the practice of vocal experimentation with the *phonemol*, the possibilities of contact with the text were explored not only from the semantic perspective, but also through an experience with the sound materiality of the voice. It is a theoretical-practical research involving description, analysis and systematization of experienced creative processes. Developed in the didactic scope through the orientation of the "Lab_Voz" (vocal experimentation laboratory) and in the artistic scope through scenic experiments, such as the performance "Vozes da Sombra", this work puts the CPT experience in perspective and in dialogue with new references. Also part of the research are poetic writings that make up the performative action "Desconcerto, uma Cantata para Ossos". This diversity of actions makes it possible to cultivate an incorporated research, that is, of practice as research. The study of *vocality* proposed by Paul Zumthor, the concept of *uniqueness of the voices* by Adriana Cavarero and Antonin Artaud's provocations support the theoretical reflections and are a source of inspiration for the artistic-pedagogical devices. The voice reveals itself as an expanded field, driving creative processes, establishing sound atmospheres, ambiances, states of presence and dramaturgy, clues to a possible pedagogy of voices.

Keywords: Acting; Vocal Experimentation; Phonemol; Vocal Pedagogy; Creative Processes; Voice.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 -	“Vozes da Sombra - Entoando Cassandra”	49
Imagem 2 -	“Vozes da Sombra - Entoando Cassandra”	49
Imagem 3 -	“Selva Ecoa Medeia”	58

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Escritura das Vozes I: “Uma dedicatória”	20
1. VOZES DA MEMÓRIA	21
1.1. Processos criativos no Centro de Pesquisa Teatral (CPT).....	21
contextos e princípios.....	21
o <i>fonemol</i> - a “língua” inventada de Antunes Filho.....	32
1.2. O <i>Fonemol</i> em perspectiva.....	46
retorno às vozes trágicas - “Vozes da Sombra”	46
Escritura das Vozes II: “Voz Chama”	59
2. VOCALIDADE E POÉTICA ATORAL	60
2.1. O estudo da vocalidade.....	60
do rumor emudecido à ressurgência do vocal.....	60
2.2. As glossolalias.....	69
o delirar da linguagem.....	69
2.3. Poética da voz.....	75
o treinamento como cultivo.....	75
Escritura das Vozes III: “Livro canção”	78
3. LABORATÓRIO DE EXPERIMENTAÇÃO VOCAL (“Lab_Voz”)	79
3.1. Contexto e pressupostos.....	79
3.2. Princípios	83
dança da respiração.....	85
cantar as vozes.....	88
esculturas sonoras: o improviso vocal.....	92

3.3. Vozes pandêmicas.....	93
notas do home office.....	93
3.4. Pedagogia da experimentação vocal.....	96
Escritura das Vozes IV: “Vozes a escorrer”	97
4. VOCALIDADE E TEXTUALIDADE.....	98
4.1. Escrever como quem escuta.....	98
dramaturgia das vozes.....	98
4.2. Do ato de ler.....	99
a voz que habita toda poesia	99
4.3. Escrituras brotadas de vozes evocadas.....	102
“Desconcerto, uma Cantata para Ossos”	102
Escritura das Vozes V: “Partitura Ossatura de um Desconcerto”	108
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
Escritura das Vozes VI: “Conto em Acalanto”	111
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	112

INTRODUÇÃO

“Tenho fome de me tornar em tudo que não sou”.¹

“Saber não é simplesmente explorar, mas é antes ser capaz de refazer suas próprias pegadas, acompanhando o caminho recentemente traçado por você”.²

Nas topografias da memória e nos volteios iniciais deste trabalho uma pergunta vibra: o que é potente no presente que ecoa do passado? Este estudo é, essencialmente, um "estranhar-se". Estranhar modos de fazer, processos vivenciados, metodologias e práticas. Neste processo de escavação, inicialmente mnemônico, houve retorno, reencontro, escuta e silêncio.

É um desassossego fazer brotar. Adubar o campo. Escutar os desejos e se lançar numa escrita singular, atritar e se estranhar para ver nascer uma outra. Durante a minha passagem pelo Centro de Pesquisa Teatral (CPT-SESC)³ ao mesmo tempo em que participava dos ensaios com Antunes Filho⁴ também tive a oportunidade de ministrar aulas de corpo, voz e interpretação⁵. A possibilidade de dar aulas foi uma experiência importante no processo de deglutição dos conteúdos ali estudados. Era uma estratégia didática que Antunes usava com alguns atores e atrizes. O ensinar para aprender! Os registros constantes que fazia, durante os ensaios, também foi uma ação importante tanto para o exercício de dar aulas, como para o exercício da atuação.

Um dos aspectos relevantes nas práticas artísticas contemporâneas é o seu caráter teórico/prático. No prefácio de “Entre o ator e o performer” (BONFITTO, 2013), a pesquisadora e performer Eleonora Fabião menciona a “teoria da prática”, uma abordagem que se aplica aqui, ou seja, ao examinar a minha própria vivência como atriz e artista orientadora busco “abolir separações

¹ SALOMÃO, Waly. Gigolô de Bibelôs. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 121.

² LATOUR apud SCHWAB, 2009, p.18.

³ O Centro de Pesquisa Teatral (CPT-SESC/SP) é reconhecido como um dos importantes centros de produção e formação cultural em teatro da cidade de São Paulo. Coordenado pelo diretor teatral Antunes Filho, cujo método de trabalho é reconhecido tanto pelo seu rigor técnico, quanto pelos seus pressupostos filosóficos e humanísticos.

⁴ Antunes Filho (1929-2019), diretor, encenador e coordenador do CPT (Centro de Pesquisa Teatral) SESC de 1982 a 2019.

⁵ Estive no CPT durante cinco anos, do final de 1996 à dezembro de 2001; atuei nas tragédias gregas “Fragmentos Troianos”, adaptação de Antunes Filho de As Troianas e “Medeia”, ambas de Eurípedes; e nas edições 1, 3 e 4 do projeto “Prêt à Porter”.

estanques entre objeto de estudo e sujeito da análise” (FABIÃO in BONFITTO, 2013, p. XVI). Estamos pois num campo de investigação multidisciplinar, um “espaço entre”. Para Fabião, “o entre não é lá, nem cá; não é antes, nem depois; não é isto ou aquilo (...) acontece como espaço-tempo de indeterminação, como campo de relação, como corpo em transição” (FABIÃO in BONFITTO, 2013, p. XIII). Percebendo “o movimento de ampliação das relações entre cena artística e cena acadêmica”⁶, cresceu em mim o desejo de sistematizar parte da minha experiência profissional como atriz e arte educadora e as questões que envolvem, principalmente, as relações e tensões entre voz e palavra, entre vocalidade, textualidade e musicalidade na lida diária de atores e atrizes, buscando habitar um campo “entre” a voz falada e a voz cantada.

A voz humana é um fenômeno que envolve múltiplas dimensões e atravessa diversos campos de conhecimento. Mas, como bem disse o pesquisador medievalista Paul Zumthor (1915-1985), “é estranho que, entre todas as nossas disciplinas instituídas, não haja ainda uma ciência da voz” (ZUMTHOR, 1997, p. 11). Zumthor é fonte de inspiração para as reflexões que aqui se desdobram! Ele investigou a fundo a poesia oral e, em seus escritos teórico-poéticos, constituiu uma poética da voz. No intuito de ampliar o fenômeno vocal para além da palavra, Zumthor cunha o termo vocalidade.

Em uma sociedade que sacraliza as letras, a voz é concebida apenas como meio para a linguagem verbal. A vocalidade implica percepção sensorial, empenho do corpo e “é, [também], a historicidade de uma voz: seu uso” (ZUMTHOR, 1993, p.21). A vocalidade portanto engloba “o tempo da voz sem palavra” (ZUMTHOR, 1997, p. 13). Segundo Zumthor, a vocalidade é “o conjunto de atividades e de valores da voz enquanto voz” (ZUMTHOR apud CAVARERO, 2011, p. 27).

Neste estudo a voz será abordada, então, como um campo teórico prático de cruzamento, trânsito, de afetação e fluxo entre as linguagens artísticas e entre diferentes áreas do conhecimento. A voz como um lugar de convergência em

⁶ FABIÃO, Eleonora. In: BONFITTO, Matteo. Entre o ator e o performer. São Paulo: Perspectiva, p. XVII. 2013.

potencial entre elementos literários e não literários, elementos sonoros e musicais e que podem, deste modo, potencializar a fala cênica.

Encontro, também, na arte educação um campo de investigação e de experimentação de práticas, de invenção de procedimentos, a prática como pesquisa. Este estudo portanto investiga processos artístico/pedagógicos, através de uma análise reflexiva da prática de campo (ensaios, laboratórios). A prática artística será melhor compreendida se colocada em relação ao pensamento e ao agir dos praticantes, dessa forma este estudo busca explicitar os saberes operacionais que são, de maneira geral, implícitos (FORTIN, 2009).

O registro-memória, a organização e sistematização dos processos artísticos, sempre foi uma constante na minha prática, seja como atriz ou como orientadora artística de processos criativos em diferentes contextos. São registros carregados de subjetividade e de um esforço em driblar a efemeridade das experiências. Rascunhos, rabiscos, poemas e fluxos de pensamento. Portanto, esta narrativa pretende compartilhar memórias e narrativas poético reflexivas. E nos tempos atuais falar de memória, entoar memória é ato político. A memória é tomada aqui não somente como registro, recuperação e conservação, mas também como reciclagem e reformulação. Sendo o conhecimento matéria fluida, acredito ser nossa responsabilidade como artistas renová-lo com o testemunho de nossas práticas e de nossos percursos artísticos. Nas palavras de Fabião cabe ao (a) artista pesquisador (a):

(...) a tarefa de flexibilizar os 'gêneros' pesquisa e criação, de transformar energia teórica em energia artística e vice-versa fundando novas metodologias, sensibilidades, corpos e campos de atuação. (FABIÃO in BONFITTO, 2013, p. XVII).

Neste fazer artístico pedagógico, começo a estabelecer aproximações e afastamentos em relação à minha formação dentro do CPT de Antunes, e a licenciatura em Arte-Teatro no IA/UNESP. Um caminho de investigação e experimentação. Paralelo a este trabalho de orientação artístico pedagógica⁷ em

⁷ De 2006 a 2016 atuei como artista orientadora e depois como coordenadora artístico pedagógica no Programa Vocacional (SMC-SP); e em 2019 como orientadora artística no Programa de Qualificação em Artes da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

diferentes contextos, participei como atriz de grupos de teatro de pesquisa na cidade de São Paulo; como atriz e diretora, na *Companhia da Mentira*⁸ e como atriz na *Companhia Arnesto nos Convidou*⁹.

A experiência pregressa posta em perspectiva aqui neste estudo procura, então, estabelecer uma reflexão crítica sobre, justamente, a prática artística de uma atriz que é professora e também arte educadora, orientadora artística de processos criativos, pesquisadora, diretora, mãe e mulher. Ao longo desse percurso algumas inquietações mobilizam este trabalho: como nossas experiências podem se tornar princípios ensináveis? Pode, a minha experiência como atriz, dentro do Centro de Pesquisa Teatral de Antunes ser compartilhável de modo outro do que me foi ensinado e experienciado? Este estudo ensaia possíveis respostas. Numa narrativa reflexiva que seja também poética, ao esmiuçar os assuntos, procuro estabelecer uma relação ativa entre o fazer, o pensar e experimentar, buscando linhas de fuga e novas perspectivas para estabelecer uma dimensão crítica dos processos vivenciados.

A imersão no CPT e o processo de ensaio e montagem das tragédias gregas, foi um divisor de águas no meu processo de formação; e abriu um mundo de possibilidades de experimentação vocal através da prática com o chamado *fonemol*, uma “língua” inventada por Antunes. No livro “Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho” (2010) do pesquisador Sebastião Milaré, podemos encontrar boa parte da trajetória de formulações do mestre Antunes. Sobre o *fonemol* o autor esclarece que este “exercício”, que chamarei de prática vocal, “estará assim provocando a imaginação e a intuição para pesquisar mais profundamente as possibilidades fonéticas e, ao mesmo tempo, explorar a relação

⁸ A Companhia da Mentira foi fundada em 2003 por Donizeti Mazonas, Gilda Nomacce, Priscila Gontijo e Daniela Smith; se juntaram depois Lorena Lobato, Jiddu Pinheiro, Ricardo Kakimoto, atores e atrizes oriundos do CPT. Outros integrantes passaram a integrar a Cia. a partir de 2004: Raissa Gregori, Marcelo Meniquelli, Gabriela Flores, Lianna Matheus e Sílvio Restiffe. Espetáculos: “O que você foi quando era criança?” texto de Lourenço Mutarelli e direção de Donizeti Mazonas e Gabriela Flores - 2005 e 2006, SESC Belenzinho/CCSP/TUSP; “Soslao” texto de Priscila Gontijo e direção de Donizeti Mazonas e Gabriela Flores - 2007 e 2008, SESC Avenida Paulista/TUSP; “Music-Hall” texto de Jean Luc Lagarce e direção de Luiz Paëtow - 2009 e 2013, Teatro Imprensa/CITEcum; “A vida dela” texto de Priscila Gontijo e direção de Mario Vedoya - 2017, Instituto Cultural Capobianco.

⁹ Espetáculos com texto e direção Samir Yazbek: “As Folhas do Cedro” (2010 a 2013), “O Fingidor” (Tucarena/2015), “Brasil o futuro que nunca chega” (SESC Consolação/2016).

íntima do gesto com a fala” (MILARÉ, 2010, p. 295). Antunes utilizou o *fonemol* como linguagem estética em “Nova Velha História” (1991) e, mais recentemente, em “Blanche” (2016). Porém nas montagens das tragédias gregas, nas quais participei, a prática do *fonemol* se limitava ao espaço tempo dos ensaios, como preparação para a chegada do texto, como estratégia para uma melhor elocução do texto, no sentido da organicidade e da musicalidade da fala cênica, a *melopéia*¹⁰, segundo Antunes.

Como atriz e orientadora artístico pedagógica de processos criativos em teatro, abordar o texto inicialmente pelas “línguas” inventadas, e mais adiante isto será esmiuçado, é chave para expansão das possibilidades de elocução e de relação com o texto, numa investigação lúdica com as sonoridades. O que nos importa é a essência da operação que este procedimento gera no imaginário sonoro e na elocução dos atores e atrizes, na relação entre semântico e o vocálico, e para percebermos o quão amarrados podemos ficar aos sentidos das palavras e portanto presos ao semântico. A brincadeira com a sonoridade de uma língua inventada é a possibilidade de perceber a materialidade sonora da voz.

Muitos anos se passaram, desde essas experiências com as tragédias, e permaneceu vibrante em mim o desejo de voltar a essas vozes trágicas, aquelas experimentações vivenciadas durante os ensaios. Há possibilidade de transpor todo um sem fim de sonoridades que surgem da exploração vocal para a experiência posterior com a palavra? Há um formato textual, dramatúrgico que potencialize a experimentação vocal como processo criativo? Materialidades sonoras, experimentações que foram descartadas pelo diretor, mas que se mantiveram com a atriz em processo de “compostagem”, de reciclagem. É, então, nas topografias da memória, de sons e vozes descartadas, que começo a vislumbrar um campo de pesquisa. São vozes que me habitam e murmuram, sibilam, vociferam! Vozes que existem e invadem, assim como as vozes de Grace Passô em “Vaga Carne”:

¹⁰ A melopeia é, na sua origem grega *melopoia* («composição de cantos líricos»), a arte de musicar a poesia, e passou a significar qualquer melodia (recitada ou cantada); remete-nos para o mundo criativo dos sons no texto poético. In: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/melopeia-fanopeia-e-logopeia/>

Vozes existem. Vorazes. Pelas matérias. E vez ou outra, quando percebes que o vidro trincou sem aparente motivo. Ou mesmo a rã que saltou, um dia, em altura incomum. Ou quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper, sem interromper... Vá olhar! Não é de tudo certo, mas é possível que não seja um acontecimento físico da matéria, mas, sim, ela, a matéria, invadida por vozes. Que existem. Vorazes. Pelas matérias. (PASSÔ, 2018, p.15-16).

A distância entre a experiência imersiva no CPT e este estudo possibilitou um acúmulo de experiências artístico pedagógicas em contextos diversos e condições de afastamento crítico, agregando novas perspectivas. Percebi que a pesquisa de mestrado, em certo sentido, começou muito antes de estar formatada como projeto vinculado à universidade.

Foi no contato com a professora e artista pesquisadora Wânia Storolli que vislumbrei a possibilidade de transformar todas essas inquietações em pesquisa de mestrado. No primeiro semestre de 2019 comecei a participar do Grupo de Pesquisa “Vozes Performáticas” e fiz a disciplina de pós-graduação “Pesquisa Vocal em Processos Criativos Contemporâneos”, ambos coordenados pela professora Wânia. Dentre os conteúdos abordados tanto no grupo de pesquisa quanto na disciplina estão as relações entre voz e performance, entre voz e movimento, bem como amplo referencial teórico e artístico no sentido de estimular processos criativos impulsionados pela voz.

Dentre os diversos referenciais passaram a conversar com minhas inquietações as reflexões de Antonin Artaud, Paul Zumthor e Adriana Cavarero. A partir de então comecei a vislumbrar a possibilidade de relacionar minha experiência artística, (a tragédia grega e o *fonemol*) com estes autores, com vistas a uma possível sistematização de práticas de experimentação vocal para artistas da cena. Tais estudos, reflexões e inspirações permitiram o desenvolvimento do projeto de mestrado e, também, a experimentação da solo-performance “Vozes da Sombra - entoando Cassandra”¹¹ que marcou o início

¹¹ A solo-performance “Vozes da Sombra – entoando Cassandra” foi apresentada no “3º Sarau Performático: Vozes Inauditas” – IA UNESP, (evento de extensão cultural, coordenado por Wânia Storolli) em junho de 2019 e foi reapresentada na Jornada de Pesquisa em Arte do PPG/IA UNESP - 3ª edição, em outubro do mesmo ano.

desta jornada numa revisitação do material trágico e das experimentações vocais dos tempos de CPT.

Estamos, pois, a **juntar fios: o fio da memória**: revisitar cadernos, arquivo pessoal (fotos, matérias de jornal, entrevistas), acervo digital CPT/Sesc; **o fio artístico**: solo performance “Vozes da Sombra - entoando Cassandra” (2019) e “Selva Ecoa Medeia” (2020); **o fio artístico-pedagógico**: Lab_Voz, o laboratório de experimentação vocal, desde 2018 (5 edições); **o fio teórico**: estudo da bibliografia que se relaciona com os princípios que embasam a ação da pesquisa. E por fim **o fio da escritura**, da precipitação em palavras da sistematização das práticas e também de uma escrita poética que insurge e compõe a narrativa do trabalho.

Este estudo pretende, portanto, uma teorização/sistematização da prática, para uma melhor compreensão dos modos de fazer da atriz e da orientadora artística. São estudos que nascem de uma prática artística que ocupa espaços cênicos, salas de ensaio e laboratórios de experimentação. No capítulo 1, **Vozes da Memória**, contextualizo e apresento alguns processos e princípios de investigação do CPT (Centro de Pesquisa Teatral), sobretudo a prática vocal do *fonemol*: a língua inventada de Antunes Filho. Faço um panorama dos processos criativos que utilizam o *fonemol* como linguagem estética: “Nova Velha História” (1991/1995) e “Blanche” (2016) e o *fonemol* como estratégia para o processo de montagem de duas tragédias gregas: “Fragmentos Troianos” (1999) e “Medéia” (2001), ambas de Eurípedes, com adaptação e direção de Antunes Filho. Tais princípios e práticas são colocados em perspectiva. Depois de mais de vinte anos de distância entre as vivências no CPT e este trabalho, retomo parte do material que enfim se configuram em dois experimentos cênicos: “Vozes da Sombra - entoando Cassandra” (2019) e “Selva Ecoa Medeia” (2020) que invocam as vozes trágicas que se mantiveram em “compostagem” no corpo da atriz.

No capítulo 2, **Vocalidade e Poética Atoral** exponho os novos referenciais e princípios que têm guiado as práticas e a reflexão. A partir do conceito de vocalidade, criado pelo medievalista Paul Zumthor (1915-1995), um campo teórico prático se estabelece para discutir as relações e tensões entre poesia e

literatura e entre os aspectos acústicos e semânticos da voz. Evoco, também, as reflexões da filósofa Adriana Cavarero e sua obra “Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal” (2011) que nos ajuda a compreender, através do fenômeno denominado por ela “desvocalização do logos”, um outro fenômeno no contexto teatral que é o “textocentrismo”. Nossa hipótese é a de que o “textocentrismo” e a tradição filosófica ocidental analisada por Cavarero, determina a forma como atores e atrizes se relacionam com a palavra, na construção da fala cênica. E, por fim, através da reflexão das glossolalias apresento a tessitura de princípios que irão contribuir na elaboração tanto das solo-performances, quanto do Lab_Voz, o laboratório de experimentação vocal.

No capítulo 3, ***Laboratório de Experimentação Vocal (Lab_Voz)***, descrevo o processo e o traçado prático-reflexivo para uma possível pedagogia das vozes, ou uma pedagogia da experimentação vocal. Uma *constelação de princípios* que narram aproximações, adaptações e subversões metodológicas que foram sendo feitas por mim atuando como orientadora artístico pedagógica em diversos contextos. Por meio do Lab_Voz, e por meio da orientação de processos artísticos tendo a voz como eixo, estabeleço um diálogo com meus pares (atrizes e atores) para verificar a efetividade da pesquisa e traçar, então, uma possível pedagogia da experimentação vocal, ou pedagogia das vozes.

No capítulo 4, ***Vocalidade e Textualidade*** a reflexão está em torno da ação de ler, em diálogo com o pesquisador Paul Zumthor que toma o ato de ler como performance. A partir dessa premissa estabeleço relações performativas de ações cotidianas na vida de atrizes e atores, a lida com texto, com palavras escritas, e a experimentação vocal precipitada em uma escritura, uma dramaturgia de vozes. Narro o processo de elaboração da ação “Desconcerto uma Cantata para Ossos” onde, através de uma escrita-experimentação, encontro a possibilidade de uma pesquisa incorporada.

Revisitar meu próprio percurso analisando procedimentos técnicos e estéticos na condução de processos criativos e artísticos é ressignificar experiências e compartilhá-las. Atualizar e ressignificar práticas para fazer coexistir tempos, entre passado, presente e futuros possíveis. Que esse gesto,

possa contribuir para o campo de estudos da poética atoral e no compartilhamento e memória de nossos legados artísticos e culturais.

Durante todo o processo, tanto das experimentações vocais, quanto da escrita desta dissertação, foram brotando escritas poéticas aqui denominadas ***Escritura das Vozes***. São seis poemas: “Uma dedicatória”, “Voz chama”, “Livro Canção”, “Vozes a escorrer”, “Partitura ossatura de um desconcerto” e “Conto em acalanto 1 e 2”. São escrituras que fluem e ajudam a tecer e compor um fio sonoro para a narrativa desta pesquisa. Sugerimos uma leitura/escuta, ler como quem escuta uma voz! Boa leitura/escuta!

Escritura das Vozes I

“Uma dedicatória”

Para Antunes Filho

imenso amor
imensa gratidão
a vida é avesso
sigo este tom
apesar do imenso amor
do infinito amor
da infinita gratidão
imensa
aqui
traço as minhas linhas
ecoam outras vozes
saiba o sabor disso saiba
o sabor de um olhar crítico mestre
de te olhar
sabor de te olhar
e cuidar do que aprendi
encorajar-me a desaprender
e encontrar meu lugar, voz.

(In Memoriam)

(Junho de 2021)

1. VOZES DA MEMÓRIA

1.1. Processos criativos no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)

contextos e princípios

“Teatro para mim é poesia. O encantamento. Teatro para mim é levitação. Algo muito mais profundo. É uma transcendência”.¹²

Criado em 1982, o Centro de Pesquisa Teatral, o CPT, foi conduzido por Antunes Filho¹³ por cerca de trinta e sete anos. Conduzindo um dos mais importantes centros de pesquisa continuada e de produção teatral de excelência no país, Antunes nos brindou com inúmeros espetáculos. Além de montagens antológicas que marcaram a história do teatro brasileiro, prestou um imenso serviço como encenador pedagogo na formação de diversos artistas de teatro. Ao longo dos anos desenvolveu a linguagem teatral não como um fim em si mesma, mas como um meio para gerar reflexões e desenvolver uma consciência ética, enfatizando a função social do teatro, em parceria longa e profícua com o SESC.

A filosofia de trabalho que foi se constituindo no CPT, envolveu estudos e reflexões acerca de diversos assuntos relacionados às artes em geral - o cinema, a música, a literatura, a literatura dramática, a estética teatral - assim como assuntos transversais relacionados à filosofia, mitologia e psicologia. Autores como Mircea Eliade¹⁴, Gaston Bachelard¹⁵, Carl Gustav Jung¹⁶, James Hillman¹⁷, Joseph Campbell¹⁸, Fritjof Capra¹⁹, entre muitos outros, figuravam entre os mais

¹² Informação verbal. Trecho do documentário “Antunes Filho”, TV Cultura, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S7-M2l_4OrY> Acesso em: 18 ago. 2021.

¹³ Antunes Filho (1949-2019). Fez parte da primeira geração dos encenadores modernos do Brasil na década de 1950. Alcançou projeção internacional a partir de 1978, com a adaptação teatral da obra de Mário de Andrade - “Macunaíma”.

¹⁴ Professor, mitólogo, filósofo e romancista romeno. Autor de: “Mito e Realidade” (Perspectiva, 1972), “Aspectos do Mito” (Edições 70, 1989), “O Mito do Eterno Retorno” (Edições 70, 1984).

¹⁵ Filósofo francês, autor de “A poética do devaneio” (Martins Fontes, 1996).

¹⁶ Psiquiatra e psicoterapeuta suíço, discípulo de Freud e fundador da psicologia analítica. Conceitua a noção de inconsciente coletivo, autor de “Os arquétipos e o inconsciente coletivo” (Editora Vozes, 2000).

¹⁷ Psicólogo estadunidense fundador de um movimento chamado “psicologia arquetípica”.

¹⁸ Professor estadunidense, conhecido por seus estudos sobre mitologia e religião comparada. Autor de “O herói de mil faces” (Cultrix, 1989) e “O poder do mito” (Palas Athena, 1990).

¹⁹ Físico teórico austríaco, autor de “O Tao da Física” (Cultrix, 1984).

lidos e estudados, tanto no “CPTzinho”²⁰, quanto nos processos imersivos das montagens dos espetáculos nos quais tive o privilégio de participar durante cinco anos.

Um dos livros fundamentais que provavelmente se manteve na lista de livros a serem lidos no CPT é, sem dúvida, “O Tao da Física” (1984) de Fritjof Capra. Neste livro, Capra tece inédita e inusitada relação entre ciência e misticismo, entre a mecânica quântica (nova física) e as filosofias orientais, tais como o Zen Budismo, Taoísmo e Hinduísmo. Neste livro encontramos uma narrativa singular de toda uma transformação epistemológica fundamental para o pensamento e para a ciência do século XX. O “princípio da incerteza” de Heisenberg, por exemplo, rompe de vez com o determinismo cartesiano e seus dualismos e relativiza as noções de matéria e de realidade. Capra estabelece relações de aproximação entre a nova física e o pensamento oriental, inaugurando novas perspectivas epistemológicas que irão questionar o racionalismo e as dicotomias estabelecidas entre mente e corpo, razão e emoção, teoria e prática, oriundas da filosofia metafísica racionalista.

Muitos dos princípios descritos neste e em outros livros da bibliografia do CPT foram derivados em metáforas e analogias que Antunes foi traduzindo a seu modo às situações e à prática do ator e da atriz. Tais conteúdos, também, foram se modificando ao longo dos anos e novos referenciais passaram a vigorar. Alguns princípios mudaram de nome, de perspectiva, novos exercícios cênicos surgiram para suprir as necessidades de cada um dos espetáculos, novas perspectivas de treinamento, novas metáforas e analogias foram sendo utilizadas.

No fulcro da filosofia poética desenvolvida por Antunes, esteve sempre o desejo incessante e obstinado de um aprimoramento do ator e da atriz. Tais reflexões são um meio para ampliar o universo intelectual, imagético, poético e criar as condições necessárias e favoráveis para o desenvolvimento da auto expressão. O ator e a atriz como “poeta da cena”, como ele mesmo dizia.

²⁰ O curso *Introdução ao Método do Ator*, o “CPTzinho”, tem duração de aproximadamente quatro meses, em encontros diários com aulas de corpo, voz, dramaturgia e criação de cenas em duplas de trabalho. Antunes ministra as aulas e atores/atrizes, que atuam em suas montagens, são convidados (as) a, também, darem as aulas no “CPTzinho”.

Por se tratarem de conteúdos extremamente complexos, somente alguns desses conceitos e princípios serão abordados e isto se fará, na medida em que os mesmos estabeleçam diálogos e embasem esta investigação sobre a vocalidade e a experimentação vocal nos processos criativos nas artes da cena. Além disso, cada pessoa que passa pela aventura do CPT tem uma experiência particular e traz consigo uma narrativa singular. E vejo nisso uma imensa riqueza pela possibilidade de linhas de fuga e pela abertura de novas perspectivas.

A multidisciplinaridade, constitutiva do trabalho desenvolvido no CPT, é muito instigante e desenvolveu em mim um gosto muito especial pela pesquisa e pelo estudo. Em minha trajetória como atriz, arte educadora e pesquisadora ao longo de mais de vinte anos, procurei manter essa perspectiva de que, para os estudos do teatro, em especial para as práticas e processos criativos, é fundamental uma pesquisa contínua, aprofundada e singular. Tarefa árdua no Brasil. Seguimos resistindo.

Tomo a liberdade de trazer para este estudo os conteúdos que, de alguma forma, encontraram terreno fértil e germinaram reflexões em minha imaginação, em meus devaneios poéticos e reflexões artístico pedagógicas. São princípios teórico-práticos que embasam esta investigação sobre a vocalidade. O intuito é aprofundar tais reverberações poético-filosóficas, somadas a novos referenciais que, em minha experiência, encontram na performance vocal um campo fértil para múltiplos voos, tanto artísticos quanto pedagógicos. As informações, conceitos e princípios do CPT que trago para este trabalho, portanto, se limitam às experiências e processos vivenciados por mim entre o final de 1996, início de 1997, até dezembro de 2001.

Durante este período, participei de todo o processo do projeto "Prêt'-à-Porter" (1998)²¹, atuando nas edições 1, 3 e 4. Também atuei nas tragédias gregas "Fragmentos Troianos" (1999), adaptação de Antunes Filho de "As Troianas" e "Medeia" (2001), ambas de Eurípedes²² e ministrei aulas de

²¹ O projeto começou como um exercício cênico, composto por três cenas criadas, escritas, dirigidas e interpretadas pelos(as) próprios(as) atores/atrizes, com uma conversa com o público ao final das cenas. Teve sua 1ª edição em 1998 e em 2011 chegou em sua 10ª edição.

²² "Fragmentos Troianos" estreou em maio 1999 na Turquia e foi apresentado no Japão dentro do 'Olympics Theater Festival' que reúne grandes diretores do mundo entre eles: Bob Wilson (EUA),

interpretação, corpo e voz aos atores e atrizes que ingressaram no *CPTzinho* neste período.

Em 1996/1997 Antunes radicalizou seus próprios meios e modos de produção, fazendo uma revisão de sua trajetória e de seu *Método do Ator*, no intuito de criar as condições necessárias para iniciar o processo de montagem de sua primeira tragédia grega, “Fragmentos Troianos” (1999). O crítico Sebastião Milaré (1945-2014) nos conta que nessa época:

Antunes Filho fechou-se no CPT com um grupo de jovens atores dedicando-se exclusivamente à sistematização do método. (...) Assim, foi se depurando o sistema e fundamentando o trabalho criativo do ator no conceito de complementaridade, nas ondas da probabilidade, na relação da incerteza, provenientes da mecânica quântica, nos arquétipos e inconsciente coletivo junguianos, no par arquetípico *yin e yang* e em vários outros conceitos extraídos do taoísmo e hinduísmo.²³

Com o projeto “Prêt-à-Porter” Antunes, em total despojamento, abre mão do aparato das montagens anteriores para lançar este “exercício cênico” que, ao modo do encenador pedagogo polonês Jerzy Grotowski²⁴, busca o primado do(a) ator/atriz, um teatro “essencial”, no sentido do mínimo necessário para o máximo de expressividade, de teatralidade; o ator/atriz como o mínimo denominador comum da equação do fenômeno teatral.

O “Prêt-à-Porter” foi um projeto fundamentalmente artístico pedagógico, de caráter emancipatório, para que atores e atrizes pudessem exercer sua capacidade inventiva e artística. Um teatro centrado na potência da performance atoral, com cenas criadas por atores e atrizes, e numa interpretação baseada no que Antunes chamou de “falso naturalismo”; “falso” porque não se tratava de uma expressão natural pura e simplesmente, mas uma ilusão de naturalismo, uma

Tadashi Suzuki (Japão) e Thadeus Thorzeopolus (Grécia). No Brasil fez temporada em 1999/2000 no Teatro Anchieta – Sesc Consolação. O espetáculo “Medeia” de Eurípides estreou em julho de 2001 no SESC Belenzinho. Embora eu tenha ensaiado durante mais de um ano praticamente todos os dias o papel de Medeia e o papel da Ama, aproximadamente três meses antes da estreia decidi me afastar.

²³ Trecho do texto de Sebastião Milaré “Prêt-à-Porter Teatral”, para o programa do exercício cênico “Prêt-à-Porter”, 1998. Arquivo pessoal.

²⁴ Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor teatral, autor de “Em busca de um teatro pobre” de 1968.

composição artística elaborada, fruto da sensibilidade do “ator ilusionista”. Neste texto/manifesto intitulado “Ser e não ser, eis a solução”, Antunes estabelece que

A nova teatralidade propõe o primado do ator. (...) Um teatro vivo, com atores vivos, sempre em trânsito, não um teatro de funcionários. (...) Para isso, acima de qualquer coisa, foi criado o Prêt-à-Porter – a queimação dos estereótipos, o ator com técnica e consciência da sua arte, dono de sua expressão. A realidade imediata servindo apenas de plataforma para o voo a outras realidades, o yin e o yang interagindo e possibilitando uma nova maneira de estar e de evoluir em cena, com sensibilidade, no reino do imaginário, criando astuciosamente ilusões para o espectador por meio do artifício do naturalismo: ator ilusionista. (...) O Prêt-à-Porter é um não espetáculo que é espetáculo – uma improvisação que não é improvisação, um esboço descartável na sua aparência, mas uma reflexão sobre o fazer teatral. O espaço que não é palco, sem refletores, sem aparelho de som, sem qualquer condição de um teatro convencional. (...) É e não é – é apenas uma probabilidade de ser não sendo. O Prêt-à-Porter é uma virtualidade. (ANTUNES FILHO, 2004 apud FERNANDES, 2004, p.171-173).

Em contraste radical com o “falso naturalismo” investigado para o “Prêt-à-Porter” (1998) estava o *expressionismo*²⁵ investigado para “Fragmentos Troianos” (1999). Tínhamos simultaneamente o estudo de cenas cotidianas escritas pelos atores e atrizes, estabelecendo uma relação de intimidade com a plateia, e o estudo da tragédia, do texto grego clássico ecoando mitologias e arquétipos que fazem alusão a deuses e heróis em situações limítrofes. No que diz respeito ao resultado final, a estética dos dois trabalhos estabelecem uma relação de oposição. Porém, no processo de treinamento prático teórico esse contraste foi incorporado como *opostos complementares*.

Para que a expressão trágica pudesse ter estofo de humanidade, o estudo empreendido para o “Prêt-à-Porter” foi fundamental. Todo o treinamento da “respiração plena”, da composição dos gestos sintonizados com as flutuações de

²⁵ Um dos movimentos das vanguardas artísticas do século XX. Teve início na Alemanha. Manifestou-se inicialmente na pintura mas se estendeu para a literatura, teatro, música e cinema. Do ponto de vista estilístico os artistas faziam um contraponto à realidade objetiva do Naturalismo, de ideais positivistas. Diante dos horrores da guerra, artistas expressam uma realidade distorcida, subjetiva e repleta de contrastes, revelando as angústias da existência humana. Edward Munch, com seu quadro “O grito” (1893) é considerado um dos precursores do expressionismo. O expressionismo esteve bem presente no cinema mudo. No filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (1920) de Robert Wiene vemos a estética visual expressionista e uma atmosfera de sonho.

alma das personagens e a relação de intimidade que se estabelecia com a plateia eram a base, o apoio para a expressividade trágica. A essência, a alma humana é a mesma, o que muda é o diapasão.

A *complementaridade* foi um dos princípios fundamentais investigados no CPT e que ajudaram a incorporar e vivenciar paradoxos, contradições e a possibilidade de coexistirem elementos opostos. No livro “Hierofania” (2010), o pesquisador Sebastião Milaré traz importante reflexão e documentação do *Método do Ator* desenvolvido por Antunes. Sobre a *complementaridade* Milaré diz que:

O método, na verdade, se expressa pela complementaridade. Pensamentos contraditórios, que se manifestam em constante atrito, por intermédio da complementaridade, descrevem realidades poéticas (...) Será sempre proveitoso demorar-se nas diferenças entre a cultura ocidental, cartesiana e positivista (...) e a percepção do universo como organismo, onde todas as coisas são interdependentes, como é próprio da cultura oriental. O entendimento dessas diferenças possibilita ao ator criar pontes entre universos antagônicos. (MILARÉ, 2010, p. 210).

A disposição mental de atrizes e atores é fundamental, e por isso Antunes insistia na mudança de paradigma, isto é, novas noções sobre o universo, o ser humano e a realidade. Para gerir e desenvolver a sensibilidade, o “poeta da cena”, depende de uma disposição psicofísica, de um estado mental que o faça ser não somente um reprodutor mas sim um criador de realidades, daí o “ator ilusionista”. Embora os parâmetros elementares da atuação façam, sem dúvida alguma, alusão ao trabalho do ator sobre si mesmo desenvolvido pelo mestre Stanislavski²⁶, a representação da realidade pesquisada por Antunes se dá em outro contexto histórico. Milaré acrescenta que:

A representação da realidade pesquisada por Antunes Filho, no entanto, não se refere à realidade que Stanislavski buscou (e encontrou) meios de representar. Separa-os o mesmo século que os une. Na primeira extremidade, pela qual o cientificismo do século XIX invade o século XX, acha-se o mestre russo,

²⁶ Constantin Stanislavski (1863-1938), ator, pedagogo e diretor teatral russo. Stanislavski foi responsável por uma verdadeira revolução na prática teatral, mundialmente conhecido pelo seu “sistema” de atuação para atores e atrizes, onde reflete sobre técnicas de treinamento, preparação e sobre os procedimentos de ensaios.

dominado pela visão de mundo da física clássica, determinista, cartesiana... Na outra extremidade, que desemboca no século XXI, está Antunes Filho, orientado pela nova física, com visão ecológica e, não se contentando com a realidade objetiva, sempre de olho na *realidade implícita*. (MILARÉ, 2010, p. 213).

A nova física, ao desvendar novos paradigmas da noção de realidade, se aproxima da visão de mundo do pensamento oriental. Sobre esta *realidade implícita* a que Milaré se refere, Kazuo Ohno, o grande artista japonês, amigo de Antunes, referência e inspiração constante no CPT disse:

De maneira nenhuma, pode se dizer que não haja nada num palco vazio, num palco que se pise de improviso. Pelo contrário, existe ali um mundo transbordante de coisas. Ou melhor, é como se do nada surgisse uma infinidade de coisas e de acontecimentos, sem que se saiba como e quando.²⁷

As filosofias orientais, tais como zen budismo, taoísmo, hinduísmo, primam por uma visão holística da realidade onde aspectos aparentemente díspares se encontram integrados, de forma orgânica e sistêmica. E é essa visão de mundo sistêmica que Antunes absorve, a seu modo, ao fazer teatral. As realidades visíveis mas também as invisíveis são consideradas e o *mistério* passa a se configurar como matéria a ser incorporada no trabalho de atrizes e atores. Para Kazuo Ohno, por exemplo, em sua dança butô, o corpo é como um microcosmo e o ser contém o Universo.

Essa mesma ideia se desdobra de maneira complementar na psicologia analítica de C. G. Jung ao desvendar a realidade da psique e a fenomenologia de suas manifestações. Há no indivíduo, segundo Jung, um aspecto único e particular que constitui sua identidade, o *Ego*, e há, também, outro aspecto de sua psique que o conecta ao todo do Universo, o *Self*, ou *Si-mesmo*. A descoberta fundamental de Jung é a do inconsciente coletivo ou a psique arquetípica. Segundo Edward Edinger, psiquiatra e fundador do Instituto C.G. Jung de Nova York

A psique individual não é apenas um produto da experiência pessoal. Ela envolve ainda uma dimensão pré-pessoal ou

²⁷ Texto afixado num quadro na sala de ensaio do CPT.

transpessoal, que se manifesta em padrões e imagens universais. (EDINGER, 1995, p. 21).

Essas reflexões se adensam quando observamos as diferenciações entre Mente e Cérebro, do pensamento Zen e que, em alguma medida, se relacionam com as diferenciações entre *Ego* e *Self* de Jung. No pensamento Zen encontramos a noção de Mente como sendo algo maior do que o cérebro, considerado por Antunes como sendo um secretário, o computador. Ao passo que a Mente é mais ampla e abarca múltiplas realidades que não somente a da razão, do racional, daquilo visível e concreto. “A mente contém o cérebro, mas o cérebro não contém a mente”²⁸.

O inconsciente coletivo amplia a noção de identidade, do que constitui o “eu”. Há uma camada pessoal, o *Ego*, e uma camada mais profunda, inata, que é o inconsciente coletivo. Nesse sentido, a noção de *Mente* do Zen Budismo contribui na distinção essencial entre Mente e Cérebro e entre *Ego* e *Self*, estes últimos conceitos oriundos da psicanálise de Freud e da psicologia analítica de Jung.

Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados arquétipos. (...) “Archetypus” é uma perífrase explicativa do εἶδος [“eidos”] platônico. Para aquilo que nos ocupa, a denominação é precisa e de grande ajuda, pois nos diz que, no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos. (JUNG, 2012, p. 15 e 16, grifo nosso).

O diálogo entre *Ego* e *Self* é fundamental para o processo de individuação, o processo de autoconhecimento. O processo artístico, nesse sentido, é também processo de autoconhecimento e que Jung irá chamar de processo de individuação, e diz que

O processo de individuação se funde e se confunde com o da criação - já não será possível separar os processos criativos dos existenciais. A técnica não é fruto de exercícios mecânicos e sim

²⁸ Informação verbal, trecho do documentário “Antunes Filho”, TV Cultura, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S7-M2l_4OrY> Acesso em: 18 ago. 2021.

de um conjunto orgânico de meios que possibilita ao intérprete transcender os clichês e conquistar a *auto expressão*. (MILARÉ, 2010, p. 209).

Esse processo se dá de maneira prática teórica. Os estudos e leituras são muito importantes, mas a prática dos exercícios é tão importante quanto. Para tratar o corpo Antunes se vale também de novos paradigmas que irão abordá-lo não como uma máquina fragmentada em peças mas um sistema integrado e complexo. Essa visão holística fundamenta os chamados *estudos somáticos*, ou *Educação Somática*²⁹, tais como a *Eutonia*, que contribuem justamente para um novo entendimento do que é corpo, e que serão absorvidos por Antunes e irão contribuir nas investigações práticas sobre as relações intrínsecas entre o corpo e a voz.

Os exercícios enfocam uma prática que engendra uma consciência de si. Não é ginástica. No CPT, tais ensinamentos e abordagens irão contribuir para o entendimento da disposição psicofísica para a realização das ações de treinamento. Se relaciona com a *via negativa* proposta por Grotowski. “Nosso caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim uma erradicação de bloqueios”. (GROTOWSKI, 1992, p. 15). Trata-se de cuidar da disposição psicofísica diante da prática, desviar-se da prática automática, mecânica e desenvolver e potencializar um processo de descondicionamento, de autoconhecimento e autopercepção profunda.

É então, através dos exercícios, que atores e atrizes entram em contato com seus hábitos, com seus modos de agir e pensar. Os exercícios são o caminho, o meio para iniciar um processo de limpeza dos condicionamentos, vícios corporais, eliminação de tensões e ansiedades acumuladas.

Os exercícios no CPT estão intimamente relacionados com essa abordagem do corpo, não como uma máquina, mas como um sistema complexo,

²⁹ A Educação somática é um campo teórico prático que abarca diversos métodos cujo eixo central é o estudo do movimento do corpo no espaço. São métodos pedagógicos, e em certa medida, terapêuticos, para melhorar e recuperar a saúde. Tais métodos nasceram na Europa e na América do Norte entre os séculos XIX e XX. O termo somática tem origem na palavra grega *soma*, que significa corpo vivo. Destacam-se como métodos de Educação Somática: Antiginástica, Método Feldenkrais, Eutonia (Gerda Alexander), Body-Mind Centering, Bartenieff. Algumas correntes como a técnica Alexander e o Desvendar da Voz irão se debruçar no estudo vocal, procurando novas percepções das relações entre respiração, voz e movimento.

múltiplo e singular. As práticas convocam uma consciência corporal e convidam nosso imaginário por meio de diversas metáforas, a potencializar a integração total envolvendo o corpo em suas diversas instâncias – física, mental, espiritual, emocional, criativa, etc. Nesse sentido tudo depende de como me coloco diante de cada prática, se de forma automática que não trará nenhum benefício ou de maneira atenta e presente!

A limpeza é o início e base da técnica desenvolvida por Antunes. O principal objetivo desta limpeza é criar condições psicofísicas para fazer brotar a sensibilidade. Além disso, os exercícios contribuem para a melhoria e equilíbrio do tônus corporal e vocal, buscando o que Antunes chamava de “relaxamento ativo”. A técnica, segundo ele, é fundamental para que atrizes e atores sejam soberanos(as) de sua expressão artística, e não permaneçam prisioneiros de macetes e modos de fazer habituais. Para constituir o/a ator/atriz, “poeta da cena”, o corpo deve estar livre de tensões desnecessárias e a mente livre das garras da ansiedade. Para alcançar este nível de consciência, de autopercepção, Antunes se utilizava de estratégias para gerar um processo de desestabilização mental e corporal.

A *caminhada* inicia os trabalhos práticos diários, preparando nossa disposição mental. A “respiração plena” envolve todo o corpo, ajudando a eliminar as tensões principalmente dos ombros e nos conectando com nosso eixo vertical e com o centro de força do nosso corpo³⁰. Nosso imaginário é também convocado ao ouvir Antunes dizer que não estamos simplesmente a caminhar em círculo. Essa *caminhada* nos conecta ao princípio, a uma cosmogonia; é uma saudação aos deuses e deusas. E também dizia: “você não anda, você é andado”, que invoca o *wu-wei*, o princípio taoísta da *não ação*, uma qualidade inconsciente de todo organismo que utiliza o mínimo de energia para agir, é uma sabedoria inata do sistema nervoso (WATTS, 1997). Só é preciso estar atento para não confundir este princípio com inércia ou passividade.

No *funâmbulo* (antes denominado *desequilíbrio*) o princípio fundamental a ser investigado é o da *impermanência*. As relações que se estabelecem entre

³⁰ Também conhecido como o “*hara*”, no Yoga. E “*tanden*”, nas artes marciais, como por exemplo o *Karate Do*.

joelhos, cotovelos e punhos, bem como a brincadeira de simular a situação do artista de circo na corda bamba, nos convida a experimentar os ajustes que vão sendo feitos no corpo quando em situação de desequilíbrio, a transferência de peso, numa experimentação gestual dinâmica, com as constantes modificações internas que acontecem no corpo e a leveza necessária para se manter “firme na corda”, sem despencar.

Todas as práticas do primeiro momento enfocam a “respiração plena”, respiração que envolve todo o corpo e que é feita essencialmente pela boca, o “relaxamento ativo” e alteração dos estados de consciência. Além disso, as práticas funcionam como possibilidade de minimizar ansiedades, pressões e tensões psicofísicas para ampliar e expandir a percepção, a sensibilidade e a capacidade de escuta. Num segundo momento somam-se ainda outros exercícios: *a loucura, cinema mudo, blues, performance e Suzuki* que irão, entre outras coisas, explorar a gestualidade e a abertura de repertório expressivo que serão tratados na parte desta narrativa em que abordo o processo criativo de “Fragmentos Troianos”.

Os exercícios de voz acontecem num terceiro momento: a *silabação*, a *articulação*, e o *fonemol*. Estão marcados em mim momentos extensos em que a experimentação vocal, via *fonemol*, se estende por longos períodos de tempo em dias seguidos, onde o enfoque não é na semântica, a sequência lógica do discurso mas sua potencialidade musical, imagética e sensível. O *fonemol*, segundo Antunes, é a linguagem do inconsciente.

Com a partida do mestre em maio de 2019, o CPT suspendeu suas atividades. Após período de inatividade, depois dessa irreparável perda, e dos desafios impostos pela pandemia do novo coronavírus, o espaço retomou as atividades em setembro de 2020, com o Seminário Online - O legado de Antunes Filho³¹. Além de constante programação com reflexões sobre os desafios do teatro na pandemia e na pós pandemia, com participação de nomes importantes do teatro nacional, foi disponibilizado pelo SESC um acervo digital³² com espetáculos, processos, entrevistas e documentários, uma ação de difusão e

³¹ [Seminário CPT 2020 - O Legado de Antunes Filho - YouTube](#)

³² <https://sesc.digital/colecao/antunes-filho>

memória deste legado ímpar para o teatro. Nas palavras de Antunes, o legado do trabalho desenvolvido no CPT segue germinando em seus discípulos e aprendizes. Para além dos espetáculos nos quais participei, todo o processo vivenciado ao longo dos anos segue a germinar ideias, reflexões, poéticas, que geram trajetórias e perspectivas de pesquisa e prática artística e pedagógica.

A seguir veremos como o *fonemol* foi utilizado de diferentes formas e com objetivos diferenciados, seja no processo de preparação de elenco, como prática que contribui no processo de aproximação ao texto dramático, seja como estética e linguagem cênica.

o fonemol - a língua inventada de Antunes Filho

O *fonemol* é, segundo Antunes, uma “língua” inventada que libera atores e atrizes das “garras do racional” permitindo que o ato da fala possa se expandir em múltiplas sonoridades. Para essa prática importa mais a voz do que a fala, mais o som do dizer do que o próprio dizer. Livre do compromisso com a semântica, o ato da fala se torna ato de enunciação, de invocação de sons, ritmos, pulsões.

Em 1991, às vésperas da estreia da primeira montagem de “Nova Velha História”³³, primeiro espetáculo do CPT todo falado em *fonemol*, Antunes dá uma entrevista à TV Cultura. Vamos ler, como quem escuta, as suas divagações? Sobre o *fonemol* Antunes divaga:

[fala em fonemol] **Niekranivasa Kranivatra Kranivasa Kranivasa Kranivasatroni Akranivasa** Quando eu estou muito ansioso, eu começo a falar coisas mais ou menos desconexas pra sair dessa energia beta para dar uma alteração no estado de consciência. (...) Quando a gente conversa, fala e diz as coisas através dessa linguagem convencional fica tão reduzido aquilo que está na nossa mente, a gente fecha o foco. [fala em fonemol] **Niekranivasa Kranivatra** Eu não sei o que disse, mas sei o que disse por que é tão abrangente. É isso que estou experimentando nesse espetáculo e foi isso que eu experimentava desde moleque, que a linguagem convencional racional que a gente utiliza dizia muito pouco. Eu gostaria que os atores falassem como se fossem descargas eletromagnéticas

³³ O espetáculo estreou no Teatro Sesc Anchieta em 22 de março de 1991. No elenco desta primeira temporada estão Samantha Dalsoglio, Luis Melo, Hélio Cícero, Ondina Clais, Geraldo Mário e Yara Nico. Cenário de J.C. Serroni. Figurino de Telumi Hellen. Sonoplastia de Raul Teixeira. Iluminação de Davi de Brito.

mentais do subconsciente, do inconsciente (...). (Informação verbal- grifo nosso).³⁴

A prática foi antes denominada de *exercício do russo*, e também *gramelô*³⁵, até passar a chamar *fonemol*. Uma prática contínua e sistemática dentro do CPT, tanto como exercício vocal, como linguagem cênica em sua potencialidade estética. Milaré complementa que

Para pesquisar novos tons, novos ritmos, (...) surgiu um exercício em que combinavam fonemas, sem qualquer sentido semântico. Soava como o idioma russo, por isso era chamado exercício do russo. Livre das armadilhas semânticas, a fala adquire valores de música: ritmo, harmonia, contraponto. O próprio exercício tinha uma potencialidade estética formidável, servindo de material para o espetáculo seguinte “Nova Velha História”. (MILARÉ, 2010, p. 156).

No tempo em que estive no CPT parte da nossa rotina de trabalho era levar para casa a “fita do russo”, uma fita cassete com a gravação de uma voz falando em russo. Era recomendado que ouvíssemos essa fita incansavelmente e, num primeiro momento, o exercício era mimetizar a sonoridade do idioma. Depois a aventura era investigar e descobrir cada um sua própria sonoridade.

Algumas pessoas demonstravam mais desenvoltura que outras, e algumas traziam em sua vocalização acentos e entonações que lembravam línguas conhecidas, como francês, inglês, árabe, mas de modo geral no início havia muito estranhamento. Porém era preciso ultrapassar esses desconfortos, as sensações de ridículo, a situação esdrúxula de falar para nada dizer. Muitas pessoas tinham dificuldade de se lançar na proposta, que é muito lúdica e, também, nos coloca em uma situação de absoluta vulnerabilidade. Então para conquistar fluência e desenvoltura era preciso muita dedicação, disponibilidade, tempo de treino e “cara de pau”, não ter medo do ridículo e se arriscar. Conquistada uma maior familiaridade com a prática do *fonemol*, podíamos então expandir o exercício vocal para uma prática de improvisação e composição sonoro-vocal. A prática,

³⁴ Trecho do documentário “Antunes Filho”, TV Cultura, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S7-M2l_4OrY> Acesso em: 18 ago. 2021.

³⁵ Antunes aportuguesou o termo, originalmente “*grammelot*”, palavra inventada pelos cômicos dell'arte.

então, vai ganhando camadas e graus de refinamento de acordo com o tempo de experiência de cada atriz, de cada ator.

O ator Hélio Cícero, que interpretou a mãe e a vovó de “Nova Velha História” conta que a prática é muito potente e que utiliza ainda hoje em seus processos de criação, tanto como exercício de aquecimento vocal, como prática de abertura de repertório sonoro-vocal e gestual. E complementa que, há uma alteração muito profunda no estado de consciência, pois permite uma liberdade imensa para explorar camadas e estados da voz que comumente não exploramos. É uma prática de sensibilização que expande a percepção, o imaginário. Em entrevista concedida via videoconferência³⁶, quando pedi que contasse um pouco da sua experiência com o *fonemol*, ele imediatamente começou a performar. Com um frescor encantador ele demonstra em ato como o *fonemol* é um excelente brinquedo para atores e atrizes.

A atriz Ludmila Rosa, que interpretou a Chapeuzinho Vermelho na remontagem de 1995³⁷, nos contou em entrevista³⁸ que o processo de ensaio foi ao mesmo tempo intenso e divertido. E que através do *fonemol* descobriu tons e volumes em sua voz que até então desconhecia. Os momentos do ensaio em que se sentia livre e criativa eram os momentos em que estava em performance com *fonemol*. Sempre se surpreendia com novas gestualidades e diferentes vozes que se revelavam.

Foi nessa época, inclusive, diz Ludmila, na remontagem de “Nova Velha História”, que Antunes deixou de chamar a prática de *exercício do russo* e de *gramelô* e passou a chamar de *fonemol*. Essa mudança aconteceu porque no processo de mimetizar a sonoridade do idioma russo, algumas sonoridades se repetiam, deixando o ato da fala monocórdico e aprisionado em uma única prosódia. Antunes passou então a solicitar atenção maior à variação contínua na junção das sílabas, observando que através dos fonemas as possibilidades

³⁶ Entrevista concedida no dia 15 de setembro de 2021, via plataforma Google Meet.

³⁷ A remontagem estreou em 1995. No elenco: Ludmila Rosa, Ian Cristian, Luiz Furlanetto, Inês Carvalho e Sandra Babeto.

³⁸ Entrevista concedida no dia 13 de setembro de 2021, via plataforma Google Meet.

combinatórias eram infinitas. Foi a partir daí que passou a denominar a prática de *fonemol*.

Sendo o fonema a menor unidade sonora de uma língua, quando reunidos de forma aleatória potencializam uma infinidade de combinações possíveis entre as sílabas, gerando novos sons, novas “palavras” e “frases” desprovidas de sentido semântico mas fazendo vibrar o vocálico, a materialidade sonora da voz em sua dimensão corpórea, orgânica, pulsional.

Como já foi dito, “Nova Velha História” foi todo falado em *fonemol*. A ambiência sonora do espetáculo nos remete a uma vocalidade pré-expressiva, arcaica, mítica. No conto de Guimarães Rosa “Fita verde no cabelo: nova velha história”³⁹, o encenador encontra a motivação e o título de seu espetáculo. Ao recontar a fábula, esta nova velha história, Antunes reconfigura e atualiza o mito, e reencena uma infância mítica em processo de amadurecimento. O espetáculo remonta tempos imemoriais onde a linguagem “engatinhava”. Nessa infância da própria linguagem encontramos o rastro sonoro de extraordinárias vocalidades arquetípicas. A filósofa Adriana Cavarero irá tecer relações dessa vocalidade, que se encontra na infância da linguagem, à unidade arquetípica mãe/criança. Sobre essa esfera pré-verbal a filósofa diz que se trata de uma esfera

(...) inconsciente, ainda não habitada pela lei do signo, na qual reina o impulso rítmico e vocal. De profunda raiz corpórea e ligada à totalidade indistinta da mãe e criança, ela precede o sistema *simbólico* da linguagem, esfera do semântico em que reina a sintaxe e o conceito, isto é, a ordem paterna da separação entre o *si* e o *outro*, entre a criança e a mãe, entre o significante e o significado. (CAVARERO, 2011, p 161).

Sem perder de vista a função social do teatro e sua dimensão política, o mítico em “Nova Velha História” é o elemento imagético, metafórico, onde vemos expostas as precariedades e brutalidades de nossa frágil humanidade, bem como as questões efervescentes do contexto sócio político da época. “A humanidade se torna novamente criança nesse início. Estamos chegando no terceiro milênio, no

³⁹ ROSA, 1994, p.981.

novo século”⁴⁰, diz Antunes. A queda do Muro de Berlim (1989) e o fim da Guerra Fria provocam, no encenador, reflexões sobre o Bem e o Mal e

(...) diferentes camadas da realidade formam a textura da narrativa, que é governada pela reflexão em torno do Mal, dizendo respeito ao rito de passagem da humanidade, naquele momento histórico, e tendo o conto tradicional por metáfora. (MILARÉ, 2010, p. 167).

Assisti mais de uma vez esse espetáculo e a palavra que me vem à mente para descrever a experiência é encantamento. Não tinha consciência do pano de fundo geopolítico, então o que me afetou foi a trajetória da menina em seu rito de passagem para se tornar mulher e os encontros e enfrentamentos com o Lobo Mau e suas várias facetas. O espetáculo era uma fábula para adultos. Segundo Antunes, o Mal é uma instância complementar ao Bem, e não dicotômica, portanto não deve ser eliminado, mas é preciso ter consciência de sua existência e dar a ele o seu devido lugar. A cenografia de J. C. Serroni potencializa o universo onírico e mítico com suas esferas gigantescas que remetem a bolhas de sabão. O Lobo Mau termina confinado em uma delas, suspenso no alto do palco, distante do convívio social mas à vista de todos.

Vinte cinco anos depois, em 2016, estreia “Blanche”⁴¹, a partir de “Um bonde chamado desejo” do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams. Antunes havia acabado de montar “Nossa Cidade” de Thornton Wilder, outro grande dramaturgo estadunidense. Nos movemos então da textualidade de uma fábula infantil de tradição oral, para a literatura dramática, para um texto de um dos grandes dramaturgos da história mundial do teatro.

O texto de Tennessee foi adaptado por Antunes. Marcos de Andrade, o ator que interpretou Blanche disse, em entrevista⁴², que a princípio o espetáculo não seria falado em *fonemol*, e que a escolha veio a posteriori. O que Antunes tinha como certo era que quem faria o papel seria um ator e não uma atriz.

⁴⁰ Informação verbal. In: “Antunes Filho”, TV Cultura, 1991.

⁴¹ Blanche estreou em 23 de março de 2016, no Espaço CPT - Sesc Consolação, 7º andar. No elenco: Marcos de Andrade, Andressa Cabral, Felipe Hofstatter, Stella Prata, Vânia Bowê, Alexandre Ferreira, Fagundes Emanuel, Bruno Di Trento, Antonio Carlos de Almeida Campos, Guta Magnani. Ficha técnica completa e espetáculo gravado na íntegra disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/teatro/41926/blanche>

⁴² Entrevista concedida no dia 27 de julho de 2020, realizada via plataforma Google Meet.

Durante todo o processo criativo de “Blanche”, o *fonemol* foi utilizado como exercício vocal e como meio para improvisação e vivência das situações da peça. Ao definir que o espetáculo seria todo falado em *fonemol* a primeira adaptação do texto sofreu, então, outras alterações pois era preciso uma outra organização dramatúrgica. Alguns diálogos e cenas do texto foram cortados e novas cenas foram criadas. Um “texto do texto”, por assim dizer.

Sobre este “texto do texto”, Marcos de Andrade diz que ao longo do processo a prática do *fonemol* foi potencializando estados da voz, sonoridades e às vezes até palavras inventadas surgiam e iam se fixando, “ao exercitar muito o *fonemol* você acaba repetindo sílabas”. E Antunes sempre estava atento a esses sons que se repetiam e sempre solicitava a variação contínua. Neste “texto” em *fonemol* que vai se estruturando como discurso, embora haja oscilações e também prosódias que se repetem, o que é mais importante, segundo Andrade, são as emanações que estão além do que está sendo dito. Há trechos do “texto” em *fonemol* que estão colados ao texto de Tennessee e outros trechos que são “pura emanação”, diz Andrade.

É claro que o conteúdo é importante. Mas ao falar em *fonemol* o conteúdo se expande. O enfoque está não no que se diz, mas no que emana dos atores e atrizes ao dizer. O tom, a melodia da fala, a prosódia, as investigações rítmicas, de alturas e timbres se constituem nos elementos sonoros que irão alimentar este campo das emanações que vibram do contexto da obra, das intenções das personagens, suas emoções e flutuações de alma. Mais do que decorar este “texto do texto”, a prática do *fonemol* permite esse vagar pelas intenções e pela programação de cada cena, permite encontrar o “tom” necessário para alcançar e expressar determinada emoção. Os atores e atrizes seguem à risca este “texto do texto”, mas há também espaço para improvisos de novas sonoridades que por ventura possam aparecer.

Muito diferente de montar um espetáculo em *fonemol*, no universo onírico da fábula, como em “Nova Velha História”, é montar um espetáculo realista. A fábula propicia este imaginário que o *fonemol* potencializa. Que novos desafios se apresentam ao montar um espetáculo realista com a linguagem do *fonemol*? Se

em “Nova Velha História” o *fonemol* manifesta a infância da linguagem, o nascedouro da língua, em “Blanche”, o *fonemol* engendra a performatividade do discurso. Antunes, desde o espetáculo “Foi Carmen” de 2005⁴³ em que homenageia Kazuo Ohno, estava a investigar a performance e o performativo, e nesse caminho de estudo encontra o campo fértil para “Blanche”.

Do ponto de vista da encenação “Blanche” põe em jogo discussões da teatralidade contemporânea, a ideia de *performer*, de performance, e de performatividade. Nesse contexto de crise da representação e crise do sujeito da representação, as noções de ator e de personagem estão sendo tensionadas e borradas. Em “Blanche” os atuentes não “jogam no palco com máscaras que escondem e se revelam [e sim] como performers assumindo personas em oscilação” (BRITO, 2008, grifo nosso)⁴⁴. Para Marcos de Andrade havia, na peça, uma espécie de

"poética flutuante", com objetos e movimentos que não se completavam, deixando o entendimento para a plateia. (arquivo digital)⁴⁵.

No diálogo com a platéia, o *fonemol* estabelece um jogo, enigmático e lúdico, onde a estranheza inicial pode ser uma ponte para o devaneio poético. A obra está aberta. Há espaço para a criação do espectador. Em um dos textos do programa da peça, Antunes diz que “o espetáculo solicita de cada espectador uma dramaturgia original. Uma dramaturgia fantasma deve se constituir dentro do espectador”. Tal “dramaturgia fantasma” é potencializada muito por conta do *fonemol*. Essa língua imaginária que diz sem dizer, e com sua incompletude e vulnerabilidade, abre espaços para que a imaginação do espectador crie sua própria narrativa.

⁴³ Disponível em:

<<https://sesc.digital/conteudo/teatro/73106/colecoes-e-acervos-historicos-cpt-sesc-foi-carmen/42088/foi-carmen>>

⁴⁴ Citação de um texto que compõe o programa da peça e foi escrito por Thiago Brito a partir da leitura de Erika Fischer-Lichte. Disponível em: <http://ww3.fl.ul.pt/centrosr_invst/teato/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf> Acesso em 16 de setembro de 2021.

⁴⁵ Trecho de “Decupando Espetáculos - Blanche”. Realização Sesc Digital e CPT/Sesc.SP.

Assim como os atores, que com o *fonemol* emanam imagens inconscientes, o mesmo deve suceder com o espectador que, sensibilizado na participação, vai agir como um DJ, criando sua dramaturgia particular. (Antunes Filho)⁴⁶.

Outro aspecto relevante para a composição da persona/personagem foi a linguagem do cinema mudo, estudado com afinco no CPT, diz Marco de Andrade:

A gente achava que aquele alargamento físico que se usava no cinema mudo poderia trazer - e de fato trouxe - um ponto de vista, um raciocínio que era diferente, que era aquém e além das palavras, uma vez que a gente não ia ter o significado das palavras para se comunicar com a plateia. (informação verbal)⁴⁷

O exercício de atuação *cinema mudo* foi vivenciado no CPT como um exercício corporal, de aproximação e investigação da linguagem e da plasticidade do expressionismo⁴⁸. Este exercício também, em muitos momentos, foi fortemente embasado na linguagem do *butô*, tendo em Kazuo Ohno fonte constante de inspiração. E aliás a arte de Kazuo Ohno e as ambiguidades por ele expressas em sua dança *butô*, nas flutuações entre ser e não ser, entre vida e morte são a base desse estado de atuação que considera a impermanência como princípio fundamental. Em todo o trabalho desenvolvido no CPT permeia esse contraste exemplar entre os opostos complementares. O exagero e a distorção do expressionismo coexistem com a fluidez e efemeridade do gestual na dança *butô*.

Vale notar que em “Blanche”, Antunes utiliza além do *fonemol*, o *cinema mudo* como estética de composição do espetáculo. Ambas as práticas são exercícios de atuação vivenciados regularmente no CPT. É interessante perceber como técnica e estética se mesclam e se confundem. Assim como outros encenadores pedagogos do ocidente, a investigação técnica empreendida contribui diretamente para a estética, para a linguagem do espetáculo. Todavia me pergunto: será possível um treinamento onde essas instâncias sejam independentes? Sempre estou às voltas com esta indagação. Como se manifestará este treinamento vivenciado no CPT, fora do contexto dos processos

⁴⁶ Texto retirado do programa do espetáculo. Arquivo pessoal.

⁴⁷ Trecho de “Decupando Espectáculos - Blanche”. Realização Sesc Digital e CPT/Sesc.SP.

⁴⁸ No cinema, mais especificamente no cinema mudo, o expressionismo alemão se manifesta com filmes antológicos na história do cinema mundial e referência constante no CPT.

criativos vivenciados neste centro? Como os e as artistas que passaram pelo CPT processam ou utilizam o treinamento empreendido? Há elementos da estética que permanecem marcados nos corpos de atrizes e atores?

Enquanto em “Nova Velha História” estamos numa relação de proximidade com o que chamamos de vocalidade pré-expressiva, mais próxima do mito, em “Blanche” nos distanciamos um pouco, por assim dizer, dessa fonte sonora originária. A vocalidade em “Blanche” acompanha a pulsação e a necessidade do discurso verbal. O texto dramático, materialidade fonte, é a paisagem de onde brotam as vozes. Nesse sentido, o *fonemol* em “Blanche”, ainda que evoque o pulsional do dizer, o vocálico da voz, o som do dizer, o evoca menos. Os atores, inclusive, construíram um “texto” em cima do texto de Tennessee, como vimos anteriormente.

Marcos de Andrade reitera que o *fonemol* potencializa a dimensão criadora de atores e atrizes. O *fonemol* como uma prática vocal que potencializa a constituição de uma poética atoral. Essa poética atoral, fomentada pela improvisação vocal com fonemol, será narrada no capítulo 3. “Lab_Voz” (laboratório de experimentação vocal) em que estarão dispostas as estratégias e os pressupostos do laboratório de experimentação vocal. Ao longo dos anos fui investigando, experimentando e encontrando meios e modos de processar os conteúdos, os treinamentos, tanto para meu trabalho como atriz, como para meu trabalho como orientadora artística. Encontrava muita dificuldade de torná-los princípios ensináveis. Como compartilhar tais ensinamentos fora do contexto CPT? Nesse sentido, o “Lab_Voz” é parte desse processamento, desse acúmulo, dessa filtragem.

O *fonemol* portanto, sendo uma manifestação vocal singular, irá potencializar a investigação sonora pois permite vivenciar diferentes estados da voz. Estados da voz para além do verbal, que engendram uma disrupção linguística, uma fala desvinculada das normativas da linguagem verbal, e vinculada aos rumores da língua, ao canto falado, à fala cantada, ao recitativo. Estados da voz nascidos de impulsos sonoros, de descargas eletromagnéticas do inconsciente, que invocam por emanção um campo ampliado de significações.

A prática do *fonemol* irá contribuir na constituição de um campo fértil e muito sensível para a construção das personas/personagens, para a instauração da situação cênica - dada pelas diferentes textualidades (literatura dramática, conto, improviso, etc) - através da experimentação livre para a composição de uma atmosfera sonora que, posteriormente, irá favorecer, como húmus, a lida com as palavras do texto poético, o texto dramatúrgico, como foi no caso do processo criativo das tragédias gregas.

Antunes atualizou a mítica e épica história grega para o contexto da segunda guerra mundial. As mulheres troianas estão confinadas num campo de concentração. A seguir, um trecho da fala inicial da velha rainha troiana Hécuba, personagem que interpretei. Vamos ler como quem escuta?

“De pé. De pé, pobre velha! Endireita a cabeça. A sorte desandou: aprende a ter paciência. De que valem as lamentações? Para que remar contra a maré? À deriva! À deriva! (...) Falo demasiado, mas não posso calar-me: o silêncio não vale mais que as palavras? Chorar? Já não tenho lágrimas. Pudesse deitar meu corpo sobre a terra e cumprir o meu luto em silêncio, rolando de um lado para o outro, como um barco na tempestade. Não. Nós, os desgraçados, estamos sós no mundo, mas ainda nos restará a voz para protestar. Cantarei”⁴⁹.

O processo criativo e todo o processo de montagem durou um pouco mais de um ano, com ensaios diários de cinco horas de duração, em média. No processo criativo para a montagem das tragédias gregas o *fonemol* foi o meio pelo qual Antunes verticalizou os princípios de sua técnica vocal. Como foi dito anteriormente, houve um período em que Antunes fez uma pausa nos processos de montagem para se dedicar à sistematização do seu *Método para o Ator*. Esse processo de sistematização culminou com a estreia do projeto "Prêt-à-Porter" (1998) e, logo depois, a estreia de "Fragmentos Troianos" (1999).

O *fonemol*, nesse contexto, é o exercício vocal para praticar os princípios que Antunes buscava aprimorar em seu método: as relações entre corpo e voz, entre voz e respiração, entre voz e gesto e entre voz e emoção. O *fonemol* é o elo de ligação, integra um conjunto de práticas relacionadas e articuladas entre si e

⁴⁹ Trecho de "Fragmentos Troianos", adaptação de Antunes Filho do texto "As Troianas" de Eurípedes. Arquivo pessoal.

constitui as condições necessárias para uma voz repleta de ressonância e musicalidade (*melopéia*).

A prática corporal está toda articulada com o arcabouço intelectual, com as leituras, com toda a filosofia que embasa o trabalho e irá contribuir para uma disposição psicofísica para que nada seja feito de modo mecânico, automático mas com a percepção aguçada. O exercício é o meio, um portal para desenvolver o autoconhecimento e o conhecimento do corpo. Nesse sentido, Antunes faz muito uso de metáforas, analogias de toda ordem, que se somam às leituras e vão alimentando um imaginário poético que envolve todas as atividades.

O primeiro conjunto de práticas, como já foi dito anteriormente, principalmente a *caminhada*, o *funâmbulo*, contribuem tanto no descondicionamento dos hábitos e tensões como cultivam a “respiração plena”, o “relaxamento ativo”, e ampliam o estado de consciência. Estamos a cultivar a respiração, os apoios e o “relaxamento ativo” que serão fundamentais para os momentos seguintes, da emissão sonora da voz.

As práticas corporais mobilizam um descondicionamento e eliminam as tensões. A disposição psicofísica se dilata para um estado extra-cotidiano como um antídoto para a ansiedade e cultivam o estado criativo. A ansiedade assola a humanidade, diga-se de passagem. Mas para o encenador, a ansiedade é o obstáculo que impede atores e atrizes de serem conscientes de sua própria expressão. A ansiedade impede atores e atrizes de serem “poetas da cena”. Na ansiedade, segundo Antunes, há brutalidade - os nervos são acionados - e não sensibilidade. Ao trabalhar na ansiedade há gritaria e não ressonância.

No corpo a ansiedade se manifesta nos deixando levemente inclinados para frente como se algo nos empurrasse, nosso apoio está mais na ponta dos pés. O trabalho então é retornar ao eixo vertical do nosso corpo, com o apoio da base (pernas e pés) e do centro físico e energético do corpo na região lombar (três dedos abaixo do umbigo). Estando no eixo a respiração é plena. Na voz a ansiedade se manifesta na pressão do ar na garganta, enfatizando mais a projeção do som do que a ressonância. E o ar é a pedra angular da emissão vocal. Segundo Antunes quem fala é o ar! Durante os ensaios, o *fluxo de ar* e a

ressonância são os princípios sobre os quais nos debruçamos diariamente por horas a fio; investigamos as minúcias do movimento respiratório e seus fluxos e os espaços de ressonância presentes no corpo. E é com o *fonemol* que investigamos e exploramos esses princípios.

O *fonemol* é então essa prática que mobiliza estados que ampliam a percepção, é ferramenta que possibilita que atores e atrizes não estejam submetidos ao regime da ansiedade, e sim atuando com sensibilidade, no que Antunes chamava “outro tempo”, este estado de presença extra-cotidiano. O *fonemol* é, nesse sentido, a peça chave que guia a nossa mente, nossa percepção a outros estados de consciência, nos guia ao “campo das dez mil coisas”, como dizia o mestre referindo-se ao universo do inconsciente coletivo ativado pelo *fonemol*. E esse “outro tempo” se refere ao estado mental, à disposição psicofísica, de atrizes e atores, para as práticas.

Além desse aspecto espiritual, por assim dizer, através do *fonemol* os princípios fundamentais do *método* são explorados: a ressonância, a percepção do movimento respiratório e dos fluxos de ar, a relação equilibrada entre tensão e relaxamento muscular, o tônus necessário, o “relaxamento ativo” e como já foi dito, a *articulação* e a *silabação*. A questão da musicalidade, a *melopéia*, também sempre foi um elemento importante na emissão vocal no CPT. Como a fala cênica pode ser rica em musicalidade? No processo de “Fragmentos Troianos” todos esses elementos se adensam e se verticalizam ao limite.

Seguindo na descrição de algumas práticas realizadas sistematicamente e de modo imersivo e intenso gostaria de tratar da *articulação* e da *silabação*, que combinadas irão potencializar a ressonância e a construção da fala cênica.

O exercício de *articulação* precede os exercícios de *silabação* e de *ressonância*, pois irá flexibilizar os músculos da face. Ele é feito todos os dias e combina diversas sílabas, numa variação entre as consoantes e vogais. É quase uma “ginástica” para a musculatura do rosto envolvendo os movimentos da boca, lábios e língua. O objetivo é tornar a musculatura da face maleável e desvincular os músculos da face dos músculos do pescoço.

Esta prática era feita com base num quadro que recebíamos impresso com várias combinações silábicas, envolvendo diferentes consoantes e diferentes vogais e também variando os sons das vogais ‘e’ e ‘o’ entre abertas e fechadas. Por exemplo: *BLAXI, BLÉXI, BLÊXI, BLIXI, BLÓXI, BLÔXI, BLUXI*. Ou *PRIPRAPRA, PRIPRAPRÉ, PRIPRAPÊ, PRIPRAPRI, PRIPRAPRÓ, PRIPRAPRÔ, PRIPRAPRU*⁵⁰. O exercício exigia uma pausa entre cada sílaba para a percepção e vivência de toda a musculatura que se move, em um “movimento ionizado”, como um espasmo e enfatizando a oclusão das consoantes, ou seja, sua “explosão” e seu caráter percussivo.

Para Antunes, consoantes e vogais carregam em si propriedades arquetípicas. A partir dos princípios taoístas que regem todas as coisas, o *yin* e o *yang*, a vogal se irmana ao princípio *yin*, feminino, da mãe e a consoante se irmana ao princípio *yang*, masculino, do pai. A vogal é fluxo contínuo e a consoante é descontínua, rítmica, dá forma ao fluxo da vogal. São princípios complementares.

Enquanto na *articulação* o trabalho enfatiza as fundações das consoantes, a *silabação*, por sua vez, tem uma ênfase maior na vogal e é o exercício que dá os fundamentos para a *ressonância*. Aqui o que vivenciamos é o prolongamento das vogais. A *silabação* é recurso fundamental para a conscientização do tempo da fala, e o tempo da fala como algo elaborado pela atriz e pelo ator. A fala cênica passa a ser uma composição sonora. Para Antunes a fala cênica é uma composição poético-musical. Sem a *silabação* quem vence é a pressão desenfreada e descontrolada do ar na garganta provocada pela ansiedade. A *silabação* é o que irá garantir a percepção e domínio dos tempos, dos estados, das entonações, das intenções, nuances, etc. A *silabação* funda os pilares que alicerçam a fala. A silabação garante que atores e atrizes não “comam” as sílabas. “Aconteça o que acontecer você tem que falar sílaba por sílaba”, ele dizia.

Então começamos com a emissão de uma vogal e aos poucos vamos colocando uma consoante e assim muito lentamente vai se constituindo a palavra

⁵⁰ MILARÉ, 2010, 302-305.

e depois a frase. Este exercício da *silabação* era feito em *fonemol* e também fizemos a *silabação* com o texto de Eurípedes, em português, sílaba por sílaba.

Além disso, havia momentos de experimentação, de improviso vocal com o *fonemol*. E nesse momento me deleitava. Fazíamos uma roda e uma atriz ou ator ficava na frente de todo mundo improvisando com o *fonemol*. E buscando a ressonância, a melopéia, e todos os princípios que foram descritos acima. Mas o som e a voz são tão potentes que a identidade vocal de cada um vem à tona, e atravessa, afeta o outro, constrói ambiência, invade. Neste momento, voava, delirava vocalmente, me permitia subverter toda a normativa e reinava uma liberdade expressiva.

Em suma, o *fonemol* é uma prática, um exercício vocal que contribui na compreensão vivenciada das relações entre o movimento respiratório, o fluxo de ar, e a emissão de vogais e consoantes, buscando um equilíbrio dinâmico entre silabação, articulação e fluxo sonoro, para potencializar a ressonância na fala cênica. Além dessa camada soma-se outra; a camada em que o *fonemol* é prática de experimentação vocal e investigação sonoro-musical, excelente recurso para a improvisação, ampliação de repertório expressivo e busca pela musicalidade (*melopéia*). A fala cênica é tida, então, como uma composição poético-musical. Estes elementos, da ressonância e da musicalidade, estão intimamente relacionados com as situações dadas pelo texto, que guiam e constituem o terreno para as experimentações vocais, que pouco a pouco vão delineando a composição das personagens e suas emanações .

Uma vez feito este traçado que contextualiza os princípios do CPT e suas práticas, iremos passar então a tecer nossas reflexões a partir de dois experimentos cênicos realizados em 2019 e 2020, como forma de adentrar no material a ser investigado de maneira sensível, vivenciada e experimental. Retomar a prática do *fonemol*, os textos trágicos, suas palavras, sua poética e suas personagens, e me colocar em situação de experimentação vocal. Ao retomar, revisitar estes materiais, em situação de experimentação, retomo os princípios e as vivências acumuladas, agora, sob novas perspectivas. As questões artísticas, do trabalho de atriz, se confundem e confluem com o trabalho

de orientadora artístico pedagógica e, nesse sentido, os experimentos cênicos nos servem como campo para ensaiar as ideias.

1.2. Fonemol em perspectiva

retorno às vozes trágicas - “Vozes da Sombra”

Ao longo da minha trajetória como atriz e como orientadora artístico pedagógica de processos criativos em teatro, a lida com a palavra, com o texto dramático, sempre foi um desafio constante. Porém é bastante comum uma abordagem utilitarista da voz, ou seja, abordada unicamente como ferramenta e suporte para o texto poético. É uma armadilha que está sempre rondando. Mas a voz pode mais! A voz pode ser elemento gerador de processos criativos? Essa pergunta fomentou a etapa prática deste estudo e foi fundamental explorar novos modos de produção diferentes daqueles experienciados no CPT, ainda que a intenção inicial fosse retomar o material poético das tragédias e a prática experimental do *fonemol*. Iremos analisar, portanto, o processo criativo de dois experimentos cênicos impulsionados pela voz.

A voz perpassa diversas áreas do conhecimento (linguística, semiologia, fonoaudiologia, canto, estudos da oralidade, etc) e as múltiplas dimensões: a física (anatomia, fisiologia, estruturas e sistemas), a dimensão emocional (estados, impulsos, desejos) e a dimensão mental (pensamentos, percepção, intuição e imaginação). Por seu caráter multidisciplinar, o estudo da voz permite um trânsito entre as linguagens artísticas, entre teatro, música, literatura e performance, e contribui para uma prática transdisciplinar que dialoga com nossos tempos onde a diversidade e potência da diferença se faz urgente.

Em recente comunicação⁵¹ na Anppom⁵², a artista pesquisadora Wânia Storolli ao relatar o processo criativo do grupo L.I.V.E. (Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação⁵³), do qual é fundadora, esclarece que no

⁵¹ STOROLLI, Wânia. Improvisação vocal em movimento: a proposta do grupo L.I.V.E., 2020.

⁵² XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música.

⁵³ O grupo **L.I.V.E.** (Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação), criado em 2012 por Wânia Storolli, no âmbito do projeto de pesquisa de pós-doutorado *Vozes Performáticas: dissolvendo fronteiras*, foi concebido como um grupo de pesquisa, constituindo um espaço de experimentação e reflexão, a fim de investigar as relações entre voz e performance e desenvolver estratégias de criação artística a partir da pesquisa vocal. O grupo de caráter interdisciplinar

decorrer do século XX mudanças significativas estabeleceram condições para o surgimento de “novos parâmetros vocais” (STOROLLI, 2020, p.3) nas diversas linguagens artísticas. As vanguardas europeias foram seminais nesse processo, em especial o dadaísmo, além de artistas que se dedicaram a explorar os recursos da voz, tal como a *poesia fonética*, o *texto-som*, todo um conjunto de práticas experimentais denominadas de *poesia sonora*⁵⁴ e que vão justamente explorar a materialidade sonora da voz, onde o som e o acústico são os geradores de sentido estético. No contexto das práticas artísticas contemporâneas é possível detectar influências destes novos parâmetros vocais em diversos artistas, Storolli (2020, p.3) cita Meredith Monk que a partir da voz organiza seus processos criativos.

Imbuída destas novas perspectivas, destes processos criativos impulsionados pela voz, iniciei minha própria jornada. A prática experimental do *fonemol*, das línguas inventadas, tem sido meu portal de entrada e uma importante estratégia para a exploração destes “novos parâmetros vocais”, que serão melhor explicitados ao longo deste estudo pois contribuíram para desvendar a voz em toda sua potencialidade sonora. Temas como a loucura, a sombra, o inconsciente, a ruidagem, são alguns dos elementos que irão compor um solo fértil para as experimentações vocais empreendidas.

As reflexões tecidas a seguir são sobre o processo criativo de dois experimentos cênicos. Ambos fazem parte das ações artísticas previstas no escopo desta pesquisa e que fomentam um campo de conhecimento sensível e de uma pesquisa incorporada. Este retorno aos materiais, às vozes trágicas em compostagem no corpo da atriz, foi um modo de colocar a memória em performance, ativar um modo de agir no e com o material do qual este estudo parte, que é a experiência pregressa no CPT, em especial a prática do *fonemol*, no processo de montagem de duas tragédias gregas.

integra artistas-pesquisadoras e dedica-se ao desenvolvimento de performances e intervenções sonoras.

⁵⁴ HIGGINS, Dick. As origens da poesia sonora - da harmonia imitativa à glossolalia. In: MENEZES, Philadelpho (org). Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no séc XX. São Paulo: EDUC, 1992.

Elaborei um conjunto de ações oriundas de programas performativos. Ações de escuta ativa e sensível. O programa performativo, como denomina a performer Eleonora Fabião (2013), serve de estímulo procedimental para abordagem dos materiais, principalmente os textos adaptados por Antunes, mas não só. Entre estes materiais estão minha própria experiência, minha memória corporal, sensorial, física, também documentos do meu acervo pessoal e os materiais disponíveis na internet, principalmente os documentos (vídeos, entrevistas, fotos, etc) do acervo disponível no sítio virtual Sesc Digital.

O intuito é trazer o ponto de vista de quem faz, da atriz, a perspectiva da prática desses elementos filosóficos, e princípios estéticos e éticos. Como se dá o processamento desses elementos no cotidiano, no corpo a corpo da atriz.

Tomando como material de partida a tragédia grega, especificamente “As Troianas” e “Medeia”, ambas de Eurípedes, estas reflexões teórico-filosóficas buscaram desaguar em dois experimentos cênicos que evocam mitologias do feminino. Entoar as vozes do mito, as vozes inauditas de Cassandra e Medeia. Cassandra, a princesa troiana e sacerdotisa de Apolo, vê o destino trágico de sua família, mas sua fala soa ininteligível e é tida como louca e delirante. Medeia, neta do Sol e filha do rei da Cólquida, em sua estranheiridade que amedronta o mundo grego clássico evoca o impensável e seu ato é incompreensível, brutal. Duas figuras femininas que estão a subverter as regras, estão a pôr em dúvida, a questionar os alicerces morais, sociais e políticos do mundo masculino do patriarcado.



Imagem 1 e 2 – “Vozes da Sombra – entoando Cassandra” (Foto: Livia Hay)

Como estratégia de aproximação para um estudo ativo do texto dramático, tenho me valido do jogo com a sombra. A sombra, este recurso simples, quase como uma brincadeira de criança, tem me ajudado a potencializar a vocalização de um sem fim de sonoridades não muito usuais. São urros, grunhidos, lamentos, sussurro, sibilos, algaravias e ruídos de toda ordem, acesso aos sons das cavernas da alma, daquilo que para Cavarero (2011) foi emudecido pela racionalização da filosofia ocidental. E a sombra tem se revelado uma aliada importante na constituição de uma ambiência favorável à evocação destas sonoridades, e que nos remetem a camadas mais profundas de nossa consciência, a proposta de uma experiência sensorial para libertar a voz das correntes da razão, dos limites da lógica do discurso verbal e do pensamento racional.

O processo de ensaio e montagem das tragédias gregas expandiu as possibilidades de elocução do texto trágico e pude experienciar a tensão latente entre o semântico e o vocálico e como a passagem do material sonoro absolutamente experimental oriundo de extensos períodos de ensaio, não alcançavam as exigências estéticas formais no processo de lapidação e finalização da obra e eram por fim descartados.

Dado o próprio modo de produção com enfoque na visão do encenador, neste caso específico, os elementos experimentais ficavam restritos ao ambiente dos laboratórios e dos ensaios, como recursos de preparação do elenco, estudo ativo do texto e abertura do imaginário. Ao iniciar o processo de lapidação do espetáculo, depois de longos meses de ensaio só falando em fonemol, todos os ruídos, algaravias, interjeições e estranhezas ou “sujeiras” vocais eram filtrados, na busca do acabamento estético da obra, onde as experimentações já não tinham mais espaço.

Os anos se passaram, desde essas experiências em “As Troianas” e “Medeia”, e permaneceu vibrante em mim o desejo de voltar a essas vozes, aquelas vocalidades vivenciadas nos ensaios. O público teve acesso à versão do diretor. Faz sentido convidar o público a ter acesso à versão da atriz? Materialidades sonoras, experimentações que foram descartadas pelo diretor,

mas que estiveram com a atriz em processo de “compostagem”, ou seja, todo um acúmulo de experiências e vivências sonoras que estiveram em processo de “decomposição” para se transformar em matéria renovada a germinar sementes.

É nesse campo com inspirações de tempos passados e presentes que brotam os dois experimentos que denominei *Vozes da Sombra*. São as vozes que brotaram de improvisos e experimentações do meu corpo projetado na parede, gerando sombras, e desse diálogo entre voz e sombra, convoco minha memória auditiva de todos aqueles sons que foram descartados, as vocalidades que não serviram e que ficaram de fora do espetáculo.

As ações que serão aqui descritas foram realizadas em dois momentos distintos mas são complementares. O experimento 1: “Vozes da Sombra - entoando Cassandra”, de 2019. O experimento 2: “Selva Ecoa Medeia” de 2020.

O experimento 1, “Vozes da Sombra - entoando Cassandra”, surge no contexto da disciplina que fiz como aluna especial: “Pesquisa Vocal em Processos Criativos Contemporâneos”, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Wânia Storolli no PPGA-IA/UNESP. A solo-performance “Vozes da Sombra – entoando Cassandra” foi apresentada no 3º *Sarau Performático: Vozes Inauditas* – IA UNESP, em junho de 2019 e foi reapresentada na *Jornada de Pesquisa em Arte* do PPG/IA UNESP - 3ª edição, em outubro do mesmo ano. A partir do texto “Fragmentos Troianos” (adaptação de Antunes de “As Troianas” de Eurípedes) e particularmente da figura da sacerdotisa de Apolo, Cassandra, este experimento buscou, através do improviso vocal e do jogo com a sombra produzida pelo corpo no espaço, uma ação/rito de aproximação do caldo imagético e poético do universo das mitologias do feminino.

O experimento 2, “Selva Ecoa Medeia”⁵⁵, surge em contexto pandêmico e já com mestrado em andamento, mas em total isolamento social. “Selva Ecoa Medeia” é um poema cênico acerca da performatividade vocal como gesto estimulante na criação da cena, na composição da personagem, e na lida com o texto para além das palavras. Este poema cênico e sonoro ensaia possíveis

⁵⁵ O poema cênico “Selva Ecoa Medeia” integrou o ciclo de escutas do III Colóquio “Metodologias de Pesquisa em Artes” N’ME - Núcleo de Estudos sobre Metodologias de Pesquisa em Artes, PPGA/UNESP; outubro de 2020. Disponível em: <https://coloquionme.wixsite.com/coloquionme2020/gabriela-flores-nunes-1>

desdobramentos do universo das mitologias do feminino na vocalidade contemporânea. O que a Selva tem a nos dizer — essa que gera e que tira? As vozes que ecoam da Selva Terra Medeia é poema que tateia, vozeia e escuta.

No período de ensaio de “Fragmentos Troianos”, 1999/2000, nutria verdadeira fascinação por Cassandra; cheguei a ensaiar a possibilidade de interpretá-la na versão de Antunes, mas o diretor me incumbiu outro desafio. Cassandra, essa jovem sacerdotisa de Apolo condenada a visões e à incompreensão, nos ajuda a tecer reflexões sobre a condição da mulher em nossa sociedade patriarcal e sobre como lidamos com aquilo que não compreendemos, como por exemplo os limites entre o que chamamos de loucura e o que chamamos de sanidade. Em nossa sociedade, a loucura é algo que deve ser contido, silenciado. Porém, como nos lembra o neurocientista Sidarta,

(..) é muito recente o conceito de loucura como desconexão patológica do mundo externo (...) em distintas culturas da Antiguidade os delírios e alucinações que hoje associamos à psicose foram interpretados como sinais sagrados de inspiração e possessão espiritual. As visões obtidas nesses transe eram interpretadas como instâncias de contato entre o mundo dos vivos e o dos mortos, conferindo a capacidade de prever o futuro, interpretar outros sonhos, revelar augúrios e ditar profecias. A loucura tinha importância ímpar na ligação dos homens com os deuses. (RIBEIRO, 2019, p 155).

O jogo com a sombra é o recurso para a vocalização e dispositivo para a experimentação vocal, pois potencializa a investigação de sonoridades. Em um espaço vazio, amplo e próximo de uma parede onde foi possível projetar a sombra do meu corpo, criamos um jogo de luz bem simples com dois refletores posicionados no chão na boca de cena, em que ao mesmo tempo mostrava a silhueta (contra luz) como também a imagem projetada como sombra na parede do teatro. O jogo inicial foi o de brincar com a sombra projetada na parede e a partir deste jogo, deste diálogo, deixar surgir ações e destas ações, a partir do universo do texto e da personagem me embrenhei em improvisos vocais que envolveram cantos, gritos, murmúrios, risadas, lamentos, etc. Neste momento, me interessava permanecer fiel ao texto, e procurar abrir espaços por entre as palavras, as frases, onde pudesse experimentar sonoridades e musicalidades. A

partir de ações fui encontrando sonoridades, gestos vocais que foram se configurando num campo sonoro fértil para fazer brotar o texto.

Em cada uma das ações experimentei um aspecto da voz. Por exemplo, na primeira ação quis presentificar em mim o que significa a voz desalojada do corpo, a voz que rompe a clausura do corpo (ZUMTHOR, 2000, p. 97-98). Recorri a um canto lamentoso e melodioso e iniciei parada, estática. O espaço ainda no breu ecoava minha voz que chegava por trás do público, uma voz sem corpo, pois nesse momento ninguém podia me ver. Num segundo momento fui me aproximando da boca de cena mas o lusco-fusco mostrava mais a sombra do meu corpo projetada na parede de fundo do teatro. E iniciei uma sequência de improvisos de rezas, murmúrios e sussurros. A parede do teatro me serviu como um excelente suporte para improvisar Cassandra a se debater compulsivamente para depois ouvirmos uma respiração resfolegante. Outras ações se somaram: giros – com gritos, uivos e risadas; contorção do corpo com lamentação, choro; louvação aos deuses, com risos, gargalhadas, gritos lancinantes, agudíssimo; voltando à brincadeira com as sombras em graves gordos e bem articulados. Na caminhada de saída voltei às rezas, murmúrios, sussurros, finalizando com um canto que embalou as núpcias fúnebres de Cassandra⁵⁶.

Esse roteiro sofreu algumas alterações na segunda apresentação. Ao invés de começar com o canto, o tom inicial foi dado pela ação do giro o que a meu ver, comprometeu a musicalidade que almejava. O giro mobilizou um estado mais apaixonado, mais catártico. Começar pela entoação de um canto, na primeira apresentação, me colocou num estado de presença mais leve e sensível, e minha escuta estava mais aguçada aos sons e aos improvisos sonoros. A possibilidade

⁵⁶ Trecho de “Fragmentos Troianos”, adaptação de Antunes Filho de “As Troianas” de Eurípedes, escolhido para o experimento, cena 4, Cassandra: “Hímen, Himeneu! Bendito seja o esposo. E a mim, virgem do sol, futura esposa do grande rei, ó deuses, abençoai-me! Hímen, Himeneu! O grego vai desposar-me! Rainha da noite acende as tuas estrelas. Tantas tochas: tudo arde! Sinto-me fascinada. Serão precisos mil sóis para me iluminar quando eu entrar, virgem sagrada, no leito do inimigo. Troianas, onde estão os vossos trajes de festa? É preciso gritar de alegria! Lú! Lú! Cantai comigo! E se eu vacilar, mãe, empurra-me para os braços de Agamémnon. Se por Helena morreram milhares de gregos eu farei bem pior. Cassandra será o flagelo deles. Morrerá Agamémnon, o grande rei, por minha causa! Destruirei a sua casa assim como ele destruiu a nossa! Destruirei a sua raça! Levantai a cabeça e orgulhai-vos troianas, deixai comigo o cuidado de vingar os homens de Tróia. As minhas núpcias serão núpcias de sangue. Onde devo embarcar? Eu sou a morte, ponham a bandeira negra no mastro do navio que me levar. Hímen, Himeneu! Lú! Lú! Hímen, Himeneu!”.

de iniciar pelo canto, pela palavra cantada, indicou uma via de acesso ao vocálico, ao elemento acústico da voz. A sombra, por sua vez, se mostrou um recurso altamente simples mas de grande impacto cênico, ampliando as possibilidades de leitura da personagem e ampliando o jogo cênico. A sombra foi elemento cênico/discursivo que contribuiu para expressar múltiplos aspectos da personagem. São muitas Cassandras, dado que com dois refletores também tínhamos várias sombras projetadas que se sobrepunham.

Em “Vozes da Sombra - entoando Cassandra”, quis explorar justamente a tensão entre texto e voz, entre a linguagem verbal (palavras do texto) e a linguagem não verbal (vocalizações e experimentação vocal a partir do *fonemol*). A exploração vocal potencializou as ações cênicas e criou uma espécie de recheio acústico para que as palavras do texto ganhassem sentido e carne ao serem entoadas. Porém a exploração vocal ainda estava a serviço da comunicação das palavras do texto. As sonoridades eram disparadoras para o sentido, para a semântica dada pela dramaturgia. Mas o fulcro deste estudo é buscar ir além das palavras, ou melhor, buscar sonorizar o que não é possível ser dito em palavras. Fez-se então necessário e urgente o abandono total da dramaturgia de Eurípides para um acesso ao mito por outras vias.

No experimento 1, “entoando Cassandra” foi possível perceber como a dramaturgia pode ser dispositivo de poder. As escolhas de Eurípides dizem respeito à sua perspectiva da mitologia que envolve o feminino e não deixam de representar a visão patriarcal de um mundo mítico que o mundo grego clássico apresenta como bárbaro, delirante, incompreensível. Tanto Cassandra quanto Medeia envolvem mitologias do feminino com fontes em tempos imemoriais, anteriores ao de Eurípides.

No segundo experimento, “Selva Ecoa Medeia”⁵⁷, já inserido no contexto oficial do mestrado, busquei alinhar algumas indagações que ficaram latentes do experimento anterior somado a novos referenciais teóricos. Dois materiais passaram a dialogar com a pesquisa. O primeiro foi o artigo “Programa

⁵⁷ Integrou o programa de performances do “VIII Seminário Vozes Performativas: Canto para sobreviver” - IA UNESP, (evento de extensão cultural coordenado por Wânia Storolli) - <https://vozesperformativas.wixsite.com/meusite>; novembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCybay8CHqytQjb-uietBqfw>

Performativo: O Corpo - em - experiência”⁵⁸ de Eleonora Fabião, em que a autora tece reflexões sobre a criação e composição de performance e suas relações com a criação teatral contemporânea, e nos apresenta o que ela denomina de “programa performativo”, um conjunto de ações, como um “motor para a experimentação”. O segundo material foi o vídeo “Vocal Pandemia”⁵⁹ da artista vocal Sara Belo, em que ela convida experimentalistas vocais a entoarem suas vozes pandêmicas. Já no início do vídeo escutamos a voz da artista a indicar que:

(...) não controlamos o mundo e a natureza como por vezes julgamos. Há forças ocultas, poderosas e incontrolláveis que emergem no mundo e nos instigam talvez a algum respeito e humildade (...) soltar e captar algumas dessas forças ocultas (...) onde vocalidades pandêmicas emergem.

A partir desta performance consegui sair de certa letargia e certa confusão natural de como iria adaptar minhas ações de pesquisa ao formato “em casa”, em total isolamento social. O vídeo foi o dispositivo que possibilitou um mergulho nas minhas vozes pandêmicas e a percepção de Medeia como uma dessas vozes. Esse mito me circunda, me acomete, é coisa antiga em mim. Lancei-me, então, numa escuta radical do ambiente da minha casa (externa) e numa escuta dos fenômenos internos (sensações, pensamentos, imagens, memórias, movimentos, etc.). Nesse percurso empreendi uma viagem sensorial em minha própria memória auditiva. O que ecoa de Medeia em mim? Empreendi um retorno aos sons e à exploração vocal que fiz durante os ensaios intensivos e extensivos para o espetáculo Medeia no ano de 1999, 2000. Comecei a explorar as sonoridades a partir da memória.

O primeiro som entoado foi de uma respiração profunda e sonora. Essa respiração sonoriza como *Ujjayi*, a chamada respiração vitoriosa ou respiração oceânica do Yoga, que intensifica a sonorização do ar com uma leve interrupção da glote na região da garganta. Comecei, então, a incluir essa, entre outras sonoridades que me acometiam em programas performativos, em composições performativas. A brincadeira com a sombra se manteve pois tem se mostrado

⁵⁸ Disponível em: [n. 4 \(2013\) \(unicamp.br\)](http://n.4(2013).unicamp.br)

⁵⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9uhhQ3n_wzM

como um recurso potente para a exploração vocal. A sombra surge como dispositivo que garante liberdade sonoro-vocal, sem as censuras e juízos de valores do pensamento racional. A sombra funciona como uma máscara para mim. A máscara é um objeto utilizado em diferentes contextos, seja ritual ou artístico, e protege a identidade da pessoa que a veste ao mesmo tempo que libera e dá condições seguras para que novas identidades apareçam. E no caso deste experimento, a máscara/sombra cria condições e ambiências propícias ao surgimento das vocalidades inauditas, pandêmicas.

Um desses programas teve o seguinte enunciado *“respirar em ujjayi, boca fechada, depois respirar de boca aberta para liberar o som sem controlá-lo e seguir a voz que brota até sussurrar palavras”*. E desse programa brotou o poema que é utilizado no início do experimento. Pretendia, ao abandonar a dramaturgia de Eurípides, encontrar uma outra escritura, fruto da experimentação, a escrita mesma como experimentação de si e da exploração vocal. Nesse sentido, o experimento “Selva Ecoa Medeia”⁶⁰ procurou escutar o inaudível, estabelecer uma relação de reciprocidade com o ambiente interno e externo, uma escuta ecológica. Escutar a natureza, a de fora e a de dentro. Escutar silêncios, respirações.

A partir da experimentação e da prática da improvisação vocal e escuta de si e das vozes que habitam nosso corpo foram surgindo escrituras poéticas. É um experimento que brota de uma humanidade pandêmica, num planeta doente, em ruínas. Encontro no poema a forma mais propícia aos voos livres da imaginação e da emoção pela voz. A experimentação vocal alimenta a escrita que alimenta a experimentação vocal. As leituras teóricas fazem girar ideias para as experimentações vocais que geram escrituras poéticas que mobilizam novas leituras. E tem sido uma ação sistemática, experimentar vocalmente, gravar, ouvir e depois escrever. Nesse processo de experimentação, gravação/audição e escritura as questões da pesquisa foram tomando corpo, criando uma matéria palpável, sonora. A ação de escutar, de deixar ressoar os impulsos sonoros, os

⁶⁰ Selecionado para o “Festival Internacional Denise Stoklos de Solo Performance - FIDS - 2ª edição”, maio de 2022. <https://fidsfestival.com/programacao-completa/>

ruídos internos, estabelece um jogo entre a emissão sonora e a percepção acústica.

Entendendo o processo de escrita como experimentação, fui forjando, então, essas experiências que pudessem gerar indagações, conhecimentos. Escrever como quem escuta. A ação de escutar para a expansão da percepção. Auto escritura como prática da escuta de si? Nessa escutação o saber se encarna em uma escritura em processo, criativa e experimental. Sendo pesquisa em arte, pesquisa da prática artística, a escrita ganha

(...) um lugar de incorporação de conhecimento sensível, bem como conhecimento teórico, além de um lugar de integração tanto de emoção, quanto de cognição. (FORTIN e GOSSELIN, p. 13, 2014).

Em isolamento social, em solidão, uma mulher canta, pensa, relembra, narra, devaneia, escuta. “As vozes atravessam os tempos espreitando os ouvidos como uma matéria resignada a ser revolvida sempre” (ALMEIDA, 2015, p. 31). As vozes que habitam seu corpo invadem o espaço, brotam sonoridades que sempre estiveram ali, nos ossos, mas em estado de silêncio e agora se fazem ouvir.

Nestes tempos ásperos a ação do escutar passa a ser fundamental para suportar justamente as incertezas. E partir numa aventura de estranhar-se e encantar-se. O encantamento que gera em mim a vibração e alegria de ecoar vozes antes desconhecidas que habitam dentro do imaginário e fazê-las voar, brotar de dentro. Uma experiência, uma vivência que reverbera ainda hoje nos ossos, nos fluidos, e nos imateriais da minha existência. É poema reflexão. É pensamento canção. Assombramento e deslumbramento!

Estamos pois fomentando práticas de experimentação que possam libertar a voz dos sistemas apriorísticos que emudecem; libertar a voz e seus fluxos sonoros das formas de expressão literária tornada convencionais, pois “há uma multidão de sons que nos cercam” (ARTAUD *apud* ESSLIN, 1978, p. 64-65). Evoé à libertação dos sistemas apriorísticos.



Imagem 3 – “Selva Ecoa Medeia” (Foto: Marina Flores)

Escritura das Vozes II

“Voz Chama”

Chamar a voz
Voz chama
Chama voz
Xama clama
Xamã voz
Preciso dizer
Preciso dizer Preciso
Preciso te dizer
Isso é uma confissão
Uma confissão
Uma canção
Uma oração
Eu sempre volto à esse episódio
Sempre volto
No oráculo da noite a memória
Topografia são Vales vales são Montanhas Sulcos Buracos
Rios de correntes elétricas
Eu sempre volto à esse episódio sempre volto Sempre volto à esse episódio
Sempre viva
A vida vai indo a vida vai indo vai indo a vida vai indo
Preciso dizer. Você me escuta? Escuta? Está me ouvindo? Você me escuta? Eu perdi a voz.
Preciso dizer. Você me escuta? Escuta? Está me ouvindo? Você me escuta? Eu perdi a voz.
O glissando é a cura? Em boca chiusa a ossatura da face vibra.

(Setembro de 2020)

2. VOCALIDADE E POÉTICA ATORAL

2.1. O estudo da vocalidade

do rumor emudecido à ressurgência do vocal

Conversaremos agora com dois teóricos que são fonte inesgotável de reflexão e inspiração para este estudo: o ensaísta suíço Paul Zumthor (1915-1985)⁶¹ e a filósofa italiana Adriana Cavarero (1947-)⁶². Embora no contexto das artes da cena Cavarero e Zumthor sejam referências constantes em muitos estudos brasileiros, no contexto da interpretação teatral, especificamente, suas reflexões ainda são pouco mencionadas. A intenção aqui é tecer relações entre algumas de suas reflexões com problemáticas próprias do fazer atoral e que dizem respeito ao *nó górdio* entre voz e palavra, entre vocalidade e textualidade. Tais reflexões contribuíram diretamente no desenvolvimento das práticas e experimentações que serão apresentadas no capítulo 3 e dão pistas de como o campo de estudo da vocalidade pode potencializar uma poética vocal atoral.

O que é voz? “Corpo transbordado”⁶³, músculo da alma, sopro? Para Paul Zumthor:

A voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; 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, 2018, p. 77).

⁶¹ Paul Zumthor (1915-1995) importante medievalista, crítico literário suíço, ensaísta e estudioso dos fenômenos da voz no âmbito da história, da antropologia, da cultura e dos estudos literários. Principais obras: “A letra e a voz” (1993), “Introdução à poesia oral” (1997) e “Performance, Recepção e Leitura” (2000). A tradução das obras foi realizada por uma equipe de estudiosos das poéticas da voz sob a coordenação da pesquisadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, Jerusa Pires Ferreira, responsável pela disseminação da obra *zumthoriana* no Brasil. Zumthor esteve no Brasil em 1980, visitou a Bahia e se encantou ao ouvir o álbum “Parabolicamará” de Gilberto Gil.

⁶² Filósofa e pensadora feminista italiana. Ela possui o título de Professora de Filosofia Política na Università degli studi di Verona. Cavarero é amplamente reconhecida por seus escritos sobre feminismo e teorias da diferença sexual, sobre Platão, Hannah Arendt, sobre teorias da narração e sobre uma ampla gama de questões de filosofia política e literatura.

⁶³ STOROLLI, Wânia. Vozes em ressonância: o espaço sonoro da experimentação. Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. 50-64, 2018.

Adriana Cavarero, em sua obra “Vozes Plurais” (2003), afirma que “a voz não esconde nada, não é possível simular ou dissimular, ela revela, nos revela” (CAVARERO, 2011, p.40). No capítulo inicial, Cavarero apresenta o conceito chave de sua teoria crítica, a *unicidade das vozes*, em contraposição à filosofia metafísica fundada no conceito de universalidade. Para a metafísica importa o que se diz, o ‘Dito’ e não quem diz, o ‘Dizer’. E, para a autora, há nisso um prejuízo profundo para o aspecto acústico da palavra, que dimensiona e corporifica a unicidade. E reitera que

A voz, de fato, não camufla; pelo contrário, desmascara a palavra que a quer mascarar. A palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma só coisa: a unicidade de quem a emite. (...) Toda voz é única; justamente por isso, uma vez conhecida, pode ser reconhecida. (CAVARERO, 2011, p.40).

A voz humana é um fenômeno extremamente complexo e engloba múltiplas dimensões (fisiológica, emocional, simbólica) e portanto atravessa diversos campos de conhecimento (filosofia, psicologia, linguística, artes), possibilitando um estudo transversal como já foi dito anteriormente. Apesar disso, Zumthor revela: “é estranho que, entre todas as nossas disciplinas instituídas, não haja ainda uma ciência da voz” (ZUMTHOR, 1997, p. 11). Ele conta que foi levado ao estudo científico da voz no contato com as manifestações da poesia oral e as diversas formas de poesia sonora.

Em uma sociedade que sacraliza as letras, a voz é concebida apenas como meio para a linguagem verbal, a palavra. Isso se deve ao processo histórico da constituição do que chamamos de cultura letrada, com o advento da escrita. É nesse processo que, segundo Zumthor, “constata-se a existência de uma bipolaridade que engendra tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas” (ZUMTHOR, 1993, p.23). No campo dos estudos literários, essas tensões entre as culturas se revelam entre a considerada produção literária e a produção tida como ‘não literária’, esta última constituindo o arcabouço de manifestações culturais com tradição na oralidade.

Com uma profícua e inspiradora obra teórico-poética, Zumthor faz uma revisão crítica do termo oralidade que, segundo ele, surge, justamente, para distinguir a produção considerada literária da produção 'não literária'. Ao ampliar a análise e o estudo da poesia oral medieval em suas particularidades e potencialidades, e não como um subproduto da literatura, Zumthor aprofunda as reflexões sobre o fenômeno vocal para além da palavra, para além do vínculo com a literatura, e cunha o termo vocalidade. O ensaísta propõe, então, um desdobramento da *oralidade* em *vocalidade*. Ele define: “*oralidade* é o funcionamento da voz portadora de linguagem, e *vocalidade* como o conjunto das atividades e dos valores da voz que lhe são próprios, independentemente da linguagem” (ZUMTHOR apud CAVARERO, 2011, p. 27). Ele desenvolve sua reflexão esmiuçando que:

Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

Para ampliar a visão sobre as manifestações culturais da poesia de tradição oral Zumthor faz, também, uma distinção entre *poesia* e *literatura*; distinção essa que tem fundamentado as reflexões do presente estudo sobre textualidade e vocalidade no âmbito da prática atoral. Segundo ele, a *literatura* está limitada no espaço e no tempo, é produção da civilização européia. Em contrapartida a *poesia* é a arte da linguagem humana, “independente dos modos de concretização e fundamentada em estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2018, p. 14).

A vocalidade poética portanto envolve a oralidade e a expande em sua potência sonora, acústica. Para além da função de carregar “as sonoridades significantes” (ZUMTHOR, 1993, p.21), a vocalidade convoca a percepção sensorial pois pressupõe o empenho do corpo, a performance. Ao tecer os princípios de uma poética da voz, o ensaísta suíço nos lembra que a função social

da voz, ou seja, “o desejo profundo da voz viva, que está na origem da poesia, se direciona para a coletividade dos que preenchem o espaço onde ressoa a voz” (ZUMTHOR, 2005, p. 84). Pois é uma qualidade de rito que a vocalidade convoca.

É possível detectar como tais contrastes, mencionados por Zumthor, entre cultura hegemônica e cultura ‘subalterna’, se manifestam no teatro e em suas práticas, por exemplo os contrastes entre cultura erudita/clássica e a cultura popular. Em cada uma das culturas há um modo de produção diverso, e no que se refere à vocalidade e às relações entre voz e palavra, também há diferentes perspectivas que ressoam até os nossos dias.

Há a tradição do teatro com ênfase no texto literário e que caracteriza um fenômeno que ficou conhecido como *textocentrismo*, ou seja, “a supremacia do texto e a sua vocação para constituir-se ao mesmo tempo em fonte e destino do espetáculo”, como descreveu Jean Jacques Roubine em “A linguagem da encenação teatral” (1982, p.45-46). Neste contexto, podemos dizer que a voz é suporte para as palavras do texto.

E há a tradição de teatro popular, de rua, de feira, constituído de roteiros improvisados, como por exemplo a *commedia dell’arte*⁶⁴. O teatro popular está intimamente ligado à tradição oral, dos poetas cantadores, *bardos*⁶⁵, *aedos*⁶⁶, *griots*⁶⁷, contadores de histórias. Nesse contexto, de tradição oral, a voz tem uma função de estabilização social, a sociedade precisa da voz de seus contadores, narradores que constituem a memória viva dos povos.

⁶⁴ Originou-se na Europa medieval, especificamente na Itália; uma forma de teatro popular cômico; as encenações eram baseadas em personagens pré estabelecidos e um roteiro descritivo das cenas, os *canovaccio*; as personagens farsescas eram reconhecidas pelos figurinos e pelas máscaras, *Dottore*, *Pantalone*, *Pulcinella*, entre outros.

⁶⁵ Na Europa antiga eram responsáveis em transmitir histórias, mitos e lendas, ‘cantando’ histórias em poemas recitados ao som do alaúde.

⁶⁶ Na cultura grega antiga a *Poesia* é um dom concedido pelas *Musas*, os aedos eram os poetas que inspirados pelas Musas “cantavam” a Verdade, transmitiam uma mensagem dos Deuses. Eram responsáveis pela transmissão da tradição, dos costumes, e pela formação social da Grécia Arcaica, compunham as suas próprias obras (em geral, poesias) e sabiam tocar instrumentos. O mais famoso deles foi Homero, suposto autor da *Ilíada* e da *Odisseia*.

⁶⁷ Eram os guardiões das tradições milenares, genealogistas, contadores de histórias, músicos e poetas que tinham por vocação transmitir e preservar as histórias de tradição oral, conhecimentos, canções e mitos do antigo império do Mali (África do Oeste). Sotigui Kouyaté (ator, diretor e griot africano, que desenvolveu longo trabalho com o encenador Peter Brook) esteve no Brasil inúmeras vezes, algumas de suas histórias podem ser ouvidas neste documentário: https://www.youtube.com/watch?v=sJd1te_3pjl

É curioso notar que as práticas vocais conhecidas como *grammelot*, por exemplo, que inspiraram Antunes Filho no seu *fonemol*, como já foi mencionado no capítulo 1, surgem no contexto de uma cultura de tradição oral como veremos mais adiante. Mas Antunes também foi um excelente encenador de obras literárias, era um encenador que primava pela palavra e pela relação profícua entre teatro e literatura. Essa capacidade de se deixar afetar pela potência das diversas tradições e culturas, enriqueceu seus espetáculos, pois ele transitava por entre mundos e habitava territórios fronteiriços. A cultura é complexa, viva e dinâmica; a cultura se deixa afetar, é múltipla e plural.

O advento da escrita teve um papel fulcral na construção do modo de ser e pensar da sociedade ocidental. Foram sendo construídas normativas para a expressão e efetivação de um saber e de um poder universal, hegemônico e dicotômico. Tais normativas se transformaram em fronteiras hierarquizantes que necessitavam opor e distinguir fenômenos e manifestações que na verdade se imbricam: o ‘literário’ e o ‘não literário’, o erudito e o popular, e assim por diante, e normativas que vão gerar as tensões latentes entre voz e palavra.

Os estudos da vocalidade irão justamente se debruçar sobre o que Cavarero chama de “nó teórico fundamental: o que liga a voz à palavra” (CAVARERO, 2011, p.28). Nas relações entre voz e palavra, a vocalidade é anterior pois a voz precede a grafia. Para nós, atrizes e atores, compreender o funcionamento dessas questões e seus processos históricos pode ampliar as perspectivas e o modo como lidamos com a voz e com a palavra do texto poético. A tensão entre a voz e a escrita, entre voz e palavra é constante. Enquanto o som vocal divaga, “a escrita é fixa e nada se compara a força nômade da voz” (ZUMTHOR, 1997, p. 304).

Mas vocalidade e textualidade, palavra oral e palavra escrita, são opostos que se complementam, pois “a própria poesia escrita utilizou muitas vezes o sistema da poesia oral desejosa de redescobrir as harmonias da voz” (ZUMTHOR, 1997, p.150). É nossa tarefa, portanto, como artistas da palavra falada, restituir os valores da voz enquanto voz, o seu rumor, a sua musicalidade.

Na lida com o texto poético, não basta verbalizar uma escrita, é necessário que estejamos atentos ao

aspecto corporal dos textos (...), seus modos de existência como objetos da percepção sensorial: aspecto e modos de existência que, após tantos séculos, realçam para nós esse tipo de memória, sempre em recuo, mas prestes a intervir para fazer ressoar a língua, quase à revelia do sujeito que a teria como que aprendido de cor. (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

Paul Zumthor inspira com suas reflexões profundas e poéticas e têm nutrido o desenvolvimento deste estudo da vocalidade para uma poética atoral. Muito além de uma perspectiva unicamente utilitária da voz, a vocalidade poética atoral, nessas perspectivas que aqui se apresentam, possibilita uma leitura transversal no campo dos estudos da voz cênica.

Quanto pode então a voz? Para compreendermos os motivos que levaram ao estabelecimento de uma dicotomia entre voz e palavra, de uma dicotomia entre o aspecto acústico, *vocálico*⁶⁸ e o semântico, precisamos compreender a tradição filosófica ocidental. Nessa relação dicotômica e hierárquica, os aspectos acústicos são desconsiderados e os aspectos semânticos priorizados. É o primado do *logos* sobre o *mytho*. Sobre o logos Cavarero diz:

Logos deriva do verbo *legein*. (...) Na sua acepção comum, o *logos* se refere à atividade de quem fala, de quem liga os nomes aos verbos e a qualquer outra parte do discurso. O *logos* consiste essencialmente numa conexão de palavras. Justamente nesse plano da conexão, que “liga” e “recolhe” segundo determinadas regras, está centrada a atenção da filosofia. O logocentrismo filosófico se interessa, principalmente, pela ordem que regula a conexão, isto é, pela linguagem como sistema da significação. (CAVARERO, 2011, p.50-51).

Em nossa tradição ocidental a filosofia metafísica teve um impacto profundo e determinante em nossa cultura, e foi responsável por um fenômeno denominado pela filósofa italiana de a “desvocalização do logos” (CAVARERO, 2011, p.50), ou seja, um significativo prejuízo do plano acústico da palavra. A

⁶⁸ Termo utilizado por Cavarero para se referir aos valores da voz enquanto voz, independente da semântica, relacionado ao aspecto acústico, corpóreo e sensorial.

voz/palavra viva do mundo mítico dos *aedos* e dos *rapsodos*⁶⁹, da poesia oral e seus poetas cantadores, passa por um processo de “emudecimento” no mundo do *logos*. Cavarero explica que

(...) sintonizar-se com a sonoridade da palavra e enfatizar o gozo corpóreo, o canto da carne, a pulsão rítmica da qual jorra não é, de fato, suficiente para salvar a própria palavra do abraço mortífero do logocentrismo. (CAVARERO, 2011, p.31).

Segundo Cavarero a palavra, na tradição ocidental, é manifestação do espírito racional, que é o elemento essencial da humanidade grega clássica. Há na Grécia, a partir do chamado iluminismo grego (Séc. V a.C.), uma revolução radical de valores que antes eram fundados no mundo arcaico do mito, do matriarcado e passam a ser regidos então pelo mundo do *logos*, do patriarcado. E, portanto,

(...) no *logos*, o elemento fundador não é o aspecto vocal, mas sim o nexo da palavra com o regime dos significados (...) e torna inconcebível um primado da voz sobre a palavra como também não concede ao vocábulo nenhum valor que seja independente do semântico. Reduzida a significante acústico, a voz depende do significado. Longe de ser óbvia, essa dependência é fundamental. Ela aprisiona a voz num sistema complexo que subordina a esfera acústica à visual. (...) a visão é o mais nobre entre os cinco sentidos e caracteriza toda a cultura grega [em contrapartida] os sons são eventos dinâmicos, não qualidades estáticas, e por isso são transeuntes por natureza. O que os caracteriza não é o ser, mas sim o devir. (CAVARERO, 2011, p.52-55).

É possível estabelecer uma relação entre o fenômeno da *desvocalização do logos* que Cavarero se refere, ao modo como nós, atores e atrizes, de maneira geral, lidamos com as palavras do texto. Um modo hegemônico, cujas marcas remontam à tradição do teatro com ênfase no texto literário, um modo de produção teatral extremamente vinculada à literatura. No teatro feito sob a égide textocêntrica também as relações entre os elementos constitutivos da cena são hierarquizados, e há primazia do texto dramatúrgico sobre os demais elementos

⁶⁹ Os *rapsodos* eram artistas populares itinerantes que interpretavam os poetas *Aedos*, iam de cidade em cidade recitando poemas, principalmente epopéias, são contadores de histórias e não tocam instrumentos como o fazem os *Aedos*.

cênicos. É curioso pensar que, embora este teatro textocêntrico tenha sido questionado e desconstruído pelas investigações das vanguardas históricas com o advento da performance/art, e os desdobramentos desta na linguagem do teatro, a voz falada no palco ainda hoje sofre dos aprisionamentos do logocentrismo.

Cavarero dialoga bastante com Zumthor quando invoca o elemento acústico da vocalidade, corpóreo, sensual, único e que foi relegado, expulso do mundo grego racional, logocêntrico e patriarcal. A filósofa dialoga também com Artaud⁷⁰ que propôs, justamente, uma ruptura com este logocentrismo presente no teatro. Artaud acreditava que era preciso experimentar novas relações entre os elementos da cena, novas relações entre voz, gesto e palavra.

Na primeira metade do século XX, na França, Antonin Artaud foi radical. Em uma poética de embate contra o teatro dramático, psicológico e textocêntrico, Artaud ansiava em devolver ao teatro seus poderes alquímicos, propunha “romper [com] a sujeição do teatro ao texto” (ARTAUD, 2006, p.101) e potencializar a voz/palavra. Para ele:

(...) aquilo que o teatro pode extrair das palavras são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra (...). (ARTAUD, 2006, p.102).

Embora Artaud não tenha encenado espetáculos que colocassem em prática sua poética, suas ideias influenciaram e continuam a influenciar as diversas linguagens artísticas. Jerzy Grotowski⁷¹, na Polônia, foi um desses encenadores pedagogos que investiu em pesquisa imersiva sobre a voz, sobre a ressonância e a fala cênica. Ambos foram artistas inquietos que perceberam na vocalidade uma potência, um território a ser habitado e um caminho possível para um novo teatro. No escopo de suas inquietações, frutifica a necessidade de

⁷⁰Antonin Artaud (1896-1948), poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês. Ligado fortemente ao surrealismo. Sua obra “O Teatro e seu Duplo” (1938) é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX, referência para grandes diretores como Peter Brook, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

⁷¹ Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor teatral, e autor de *Em busca de um teatro pobre* (1968), entre outras obras.

compreensão da voz como emanção do corpo, como fenômeno vibratório e psicofísico capaz de alterar nossa consciência para além da expressão verbal. Artaud, sobretudo, é radical ao evocar a necessidade de romper com os limites e as amarras da linguagem. Segundo Esslin, Artaud

(...) tentara renovar o potencial da linguagem a romper com as formas de expressão literária tornada convencionais: ao permitir ao próprio subconsciente falar diretamente e sem interferência da vontade, da racionalidade, da consciência das regras da gramática. (ESSLIN, 1978, p. 64).

O manifesto evocativo de Artaud diz respeito a uma quebra de paradigma. Sua convicção era de que a consciência humana é muito mais ampla do que é capaz a expressão verbal. Acreditava que a “nossa consciência é formada por uma multidão de elementos dos quais apenas uma pequena parte pode ser diretamente formulada em palavras” (ESSLIN, 1978, p. 65). Ao propor uma expansão da consciência, pretende recuperar o poder de mobilização sensorial da palavra, da voz e do gesto. Ele reclama a possibilidade de um teatro não subjugado ao texto; um teatro onde possamos tocar e vivenciar os fluxos da voz para além do verbal, pois “há uma multidão de sons que nos cercam ou que andam ao sabor da nossa imaginação. (ESSLIN, 1978, p. 65). Artaud faz uma crítica a todo um estado das coisas que ainda hoje tensiona as relações entre voz e palavra.

No mundo binário do racionalismo, presente na filosofia metafísica, a voz é capturada, subordinada ao significado, e o corpo subordinado à mente. A metafísica não permite que a voz se faça ouvir como “comunicação corpórea de uma unicidade” (CAVARERO, 2011, p.231). Mas a voz é mais do que somente suporte para a linguagem verbal, como manifestou Artaud no *teatro da crueldade*⁷² ao invocar o aspecto acústico e corpóreo da voz, estamos de acordo quando Cavarero alerta que

A finalidade não é, todavia, a de se livrar-se do sistema da significação para cair no insignificante, no irracional, no sem sentido. Mas sim a de recuperar “a significância mesma da

⁷² ARTAUD, 2006, p. 102.

significação”. Trata-se de reconduzir a esfera do sentido ao dado da unicidade dos falantes. (CAVARERO, 2011, p.45).

No âmbito deste estudo, essa expansão da consciência, esta renovação do potencial da linguagem se dá através da prática do *fonemol*. A seguir iremos contextualizar que o *fonemol*, realizado no CPT, se insere num conjunto maior de manifestações vocais conhecidas como *glossolalia*. Essa prática vocal brinca com a linguagem, com a sonoridade de uma língua inventada. Tal brincadeira é o dispositivo utilizado para experienciar a materialidade sonora da voz. E portanto, para retomar o vocálico que, segundo Cavarero, foi *desvocalizado*, silenciado, emudecido pelo logos, pela razão, pelo racionalismo, pelo *textocentrismo*. É, também, um campo possível para que a *unicidade das vozes* seja revelada. Há portanto na cultura ocidental, segundo Zumthor, uma nostalgia da voz viva pois,

(...) a escrita marca uma relação particular do sujeito com a história. Trata-se de um gesto simbólico que produz um artefato, a autoria (...) Em todo o ocidente, a escrita e o universal triunfam na cultura letrada, esmaecem os valores da voz. (ZUMTHOR, 1997, p.82).

Por outro lado, Zumthor menciona também que há formas de expressão dinamizadas pela voz e marcam um movimento de retomada da corporização da palavra pela poesia oral e pela poesia sonora. A seguir iremos discorrer sobre algumas destas formas de expressão no contexto teatral, mas não só, e como tais investigações e brincadeiras com a linguagem potencializaram o processo que Zumthor chamou de “ressurgência do vocal” (ZUMTHOR, 1997, p.82).

2.2. GlossolaliaS

o delirar da linguagem

“a voz não perdeu quase nada de sua função primitiva nas tradições religiosas. (...) Esta voz se exalta em glossolalia, colocando, para além da linguagem onde tudo já foi dito, a palavra de um absolutamente outro; a ficção vocal, esvaziada de narratividade, volta às nascentes infantis de toda voz.”⁷³

A prática é mais antiga que a roda. Quando crianças já esboçamos sons inarticulados em busca de uma comunicação. Desde criança já improvisamos

⁷³ ZUMTHOR, 1997, p.90

sons e sonoridades numa experimentação constante de nosso aparato fisiológico. Língua, dentes, estalidos e murmúrios se juntam a choros, gritinhos e risadas. Mas na história de nossa humana trajetória adulta somos capturados pelo universo dos sistemas fechados do racionalismo, da escrita e da racionalidade.

A glossolalia⁷⁴ é o ato de falar em línguas inventadas. Trata-se de uma “língua” que não possui uma significação, um sentido, uma semântica, nem mesmo uma sintaxe, apenas um conjunto sonoro vocalizado. É um fenômeno, uma manifestação vocal constituinte de uma subjetividade, inicialmente aparece como uma prática litúrgica de cunho místico religioso capaz de provocar o transe nos participantes, mais tarde inserida em contextos psiquiátricos e artísticos. Mas segundo Maurício Maliska, fazendo referência ao artigo de Michel de Certeau (1980), intitulado *Utopies Vocales: glossolalies*, além das glossolalias religiosas, psiquiátricas ou artísticas há elementos “glossolálicos” na própria fala cotidiana, “o que a utopia é para o espaço social, a glossolalia é para a comunicação oral, circunscrevendo-a num simulacro lingüístico. Tudo o que a voz realiza de diferente que não a língua quando ela a fala” (CERTEAU apud MALISKA, 2008, p.3). E acrescenta que:

A glossolalia não veicula a palavra, esta que se situa do lado simbólico da língua; mas, veicula a voz, enquanto manifestação sonora desvinculada do sentido e atrelada ao ritmo e à musicalidade. (...) A transmissão, na glossolalia, não é o efeito produzido pelo sentido da língua, mas o efeito de sem sentido produzido por uma não língua. Na glossolalia importa mais a voz do que a fala, importa mais o som do dizer do que o próprio dizer. Ela não veicula palavras, mas voz e ritmo. (MALISKA, 2008, p.2).

As “glossolalias”⁷⁵, assim no plural, como sugere o pesquisador Gil Almeida, compõem um conjunto de práticas de experimentação, de escutação, de delirar e estranhar a linguagem e as potencialidades vocais. Almeida faz um *Glossolalium*⁷⁶ onde descreve uma série de práticas em diversos contextos e

⁷⁴ Do grego - *Glossa*: língua enquanto órgão da fonação e língua enquanto linguagem, dialeto, termo raro, em desuso, fora do léxico; interrupção linguística; assombra a noção de significado, de sentido. *Lalen*: verbo falar, repetição.

⁷⁵ ALMEIDA, 2015.

⁷⁶ ALMEIDA, 2015, p.87.

épocas em que esta rica manifestação vocal aparece. O *fonemol* de Antunes está lá descrito. No contexto deste estudo, entoar e escutar as glossolalias implica uma audição, uma escuta. Compreendemos portanto que as glossolalias podem potencializar o entoar vozes antes inauditas, emudecidas pelo logocentrismo num caminho de fazer revelar a *unicidade das vozes*.

No contexto teatral foi Artaud quem manifestou com veemência a necessidade de romper com as convenções da cena dramática para aventurar-se numa outra cena, numa outra textualidade, numa outra poética. Artaud “via nessa prática um potencial mágico para a palavra em performance, pois acreditava no poder da entonação como em fórmulas litúrgicas, que supostamente agiam sobre a realidade e a materialidade da cena” (ALMEIDA, 2015, p. 40).

Encontramos na história do teatro diversas manifestações culturais e artísticas que se utilizaram das *glossolalias* que variam de acordo com o contexto e os objetivos em que são experimentados. Na *commedia dell'arte*, por exemplo, os artistas itinerantes se utilizavam do que ficou conhecido como *grammelot* para que pudessem se comunicar com todas as pessoas pois se apresentavam em vilarejos com diferentes línguas e dialetos. Dario Fo, artista italiano que também se utilizou do *grammelot* em suas peças explica que:

O *grammelot* é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos dell'arte (...) Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopaico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo (...) (FO, 1997, p.97-98).

Mais recentemente, no contexto da pedagogia teatral, a *blablação* termo cunhado por Viola Spolin, é um exercício de improvisação teatral. Ela explica que a blablação

[...] significa simplesmente, a substituição de palavras articuladas por configurações de sons. Não deve ser confundida com 'duplo sentido', onde palavras reais são invertidas, ou mal pronunciadas, para confundir o significado. A blablação é uma expressão vocal que acompanha uma ação, não a tradução de uma frase portuguesa. O significado de um som na blablação não deve ser compreendido, até que o ator o transmita por meio

da ação, expressões ou tom de voz. [...] desenvolve a linguagem expressiva física, que é vital para a vida no palco, quebrando a dependência das palavras para expressar o significado. Pelo fato de a blablação usar os sons da linguagem, subtraindo dela os símbolos (palavras), coloca o problema da comunicação no nível da experiência direta. (SPOLIN, 179, p. 108).

A importância quase ontológica das glossolalias é o fato de que escutar glossolalia é estar poroso ao outro absoluto. E este outro pode ser uma fala, um canto, uma poesia. Implica uma audição. Escutar todas as vozes, internas e externas, todas as sonoridades. É a possibilidade de perceber também o texto poético, a palavra escrita, como uma infinidade de outros. Encontramos estas brincadeiras “glossolálicas”, também, nas investigações e explorações da poesia sonora. Nesse contexto reencontrei a problemática central, nevrálgica, da relação som e palavra.

No livro organizado por Philadelpho Menezes, “Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX” (1992) estão cartografadas inúmeras manifestações artísticas que exploram a matéria do som como linguagem. A poesia sonora é uma forma de arte entre a poesia e a música e é exatamente o elemento acústico que definirá seu valor estético e formal. É o som que gera o sentido. Na introdução do livro, Menezes esclarece que o termo poesia sonora é amplo e genérico para designar uma variada gama de poetas sonoros, mas, essencialmente, o que os define e os une, para além da materialidade acústica de suas produções, é a prática da experimentação. Seja a *onomalíngua*, *texto-som*, *poema-ação*, *tautogramas*, *fatras*, *onomatopeia*, *zaum*, ao colocarem em primeiro plano o elemento acústico, todas as experimentações tomam como indissociável da poesia, a performance ao vivo e a palavra oralizada. “A poesia fonética das vanguardas históricas apresentou várias formas de manifestação, todas elas baseadas no uso do aparelho fonador” (MENEZES, 1992, p.11). Já a poesia sonora, segundo Menezes

se apresenta como um novo modo de pensar a poesia como a arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada (...) O poema sonoro seja ele de qualquer vertente das vanguardas ou pós vanguardas, define-se, porém, em oposição à recuperação padronizada da oralidade que se processa no

mundo contemporâneo e que, em boa medida, também se situa como elemento de confronto com a civilização letrada da escrita. A Poesia Sonora procura se fixar na oralidade instável, experimental por que distinta daquela conversacional ou da prosódia declamatória (MENEZES, 1992, p.10).

Ao convocar esta oralidade instável e experimental, a poesia sonora convoca a voz em performance. Mas Menezes esclarece que não é possível estabelecer com precisão se o estilo usado na performance da poesia sonora era concebido totalmente dissociado ou em conjunção absoluta com a escrita. Desse contato com as práticas e reflexões da poesia sonora uma pergunta reverbera e ressoa nas reflexões do capítulo 4: *Vocalidade e Textualidade*: o acontecimento vocal se altera, é potencializado, quando há essa conjunção entre escrita e performance?

A inventividade dos dispositivos e as brincadeiras com a linguagem realizada pelos poetas sonoros têm servido de inspiração na elaboração de estratégias para potencializar o uso da voz na cena e, principalmente, estabelecer novas relações, da materialidade sonora das palavras, as sonoridades como geradora de sentidos possíveis. No poema cênico “Selva Ecoa Medeia”, já descrito anteriormente, experimentei o surgimento de um texto poético totalmente em conjunção com a voz em performance. E, nesse sentido, o gênero poema é este terreno absolutamente fértil para investigar as relações entre som e palavra. Num processo com ênfase na palavra oral, a poesia se apresenta como gênero ideal para a potência acústica da voz. A voz, na sua dimensão poética, diz Zumthor, “tende a recuperar todo o universo sonoro” (ZUMTHOR, 2005, p. 91). Conseguindo experienciar a vocalidade poética, essa voz em performance, a lida com o texto escrito ganha novas camadas de percepção e sentido.

Sendo assim, através destes conteúdos apresentados abrem-se pistas de abordagens possíveis para enfrentamentos com o texto teatral, enfrentamentos poéticos, lúdicos e performativos. É esse, portanto, o terreno que estimula e nutre a investigação e a elaboração das práticas no “Lab_Voz” (laboratório de experimentação vocal) que será abordado no capítulo 3.

As líricas onomatopaicas encontradas em algumas vertentes da poesia sonora, por exemplo, potencializam nossa relação com a palavra e podem

contribuir na atomização da linguagem e sua recomposição desestabilizante, revelando o elemento acústico da palavra. A poesia sonora foi explorada como recurso didático na condução e orientação de processos artísticos e pedagógicos, no sentido de brincar com palavras e seus sentidos sonoros, seja do ponto de vista do contato com estas produções artísticas, seja na elaboração de procedimentos que convidam a uma experimentação vocal que mais tarde se precipita em escrituras poéticas.

Além disso, nas situações de improviso vocal, onde muitas vezes os (as) estudantes ficam sem saber o que fazer ou por onde começar a improvisar livremente, o suporte da poesia sonora se apresentou como um suporte acolhedor e lúdico para soltar a voz em situação de experimentação; bem como um modo prazeroso de aguçamento da percepção para os parâmetros do som e da voz tais como altura, intensidade, duração e timbre.

O campo das *glossolalias* e da poesia sonora compõem, então, as *vocalidades em devir*, como possibilidade de amalgamar ‘eros’ e ‘logos’. Para, como inspira Zumthor, “permitir à linguagem se dissolver na voz” (ZUMTHOR, 2005, p.65). Pois a voz, em sua função poética, “tende a recuperar todo o universo sonoro” (ZUMTHOR, 2005, p. 91). E a unicidade vocálica se anuncia, exatamente, nesse jogo, pois a palavra longe de ser cópia da ideia, está antes de tudo, entregue ao ar, a uma ressonância que vibra na boca e delicia os ouvidos. Pois, como diz Cavarero:

(...) sem o prazer acústico, sem a relação de gozo entre bocas e ouvidos, a unicidade da voz corre o risco de se transformar em categoria abstrata, descorporificada, manca. A voz é única e a voz canta. (CAVARERO, 2011, p. 115)

Tanto a prática “glossolálica” quanto a escrita criativa da poesia sonora irão potencializar a relação entre voz e palavra, entre palavra falada e palavra escrita, entre voz, escritura e performance. A possibilidade de abordar o texto antes pelas línguas inventadas, ou brincadeiras com a língua e com a linguagem, pelas *glossolalias* é chave para expansão das possibilidades de elocução e de relação com o texto poético. Seja ‘fonemol’, ‘blablação’, ‘gramelô’, ou ‘glossolalia’, a intenção é focar a brincadeira com a linguagem e portanto a investigação lúdica

com as sonoridades. O que nos importa é a essência da operação que estes dispositivos geram no imaginário sonoro e na elocução de atores e atrizes, na relação entre semântico e o vocálico. Também para percebermos o quão amarrados podemos ficar ao sentido das palavras e portanto presos ao semântico. A brincadeira com a sonoridade de uma língua inventada é a possibilidade de resgatar o vocálico, a materialidade sonora da voz.

As experimentações da poesia sonora, por sua vez, contribuem para uma amálgama entre palavra oral, palavra escrita e performance, gerando novas produções de sentido pelo som. Efetivamente a poesia sonora trouxe, para os processos criativos impulsionados pela voz, um campo de investigação para uma escritura poética nascida a partir de improviso e experimentações vocais. Uma escritura nascida e brotada da voz em performance; escrituras poéticas nascidas de improvisos vocais estimulados pela prática das *glossolalias*.

2.3. Poética da Voz

treinamento como cultivo

Pensar a voz como campo expandido tem sido fundamental para esboçar uma vocalidade poética. Interessa a este estudo, portanto, uma noção também expandida de treinamento, a possibilidade de pensar o treinamento como cultivo. Muito mais do que regras e normativas, o cultivo se relaciona com o autoconhecimento e com um trabalho do ator e da atriz sobre si mesmo. Tal noção irá embasar as práticas do “Lab_Voz” (laboratório de experimentação vocal) que serão descritos no próximo capítulo 3.

As perguntas que mobilizaram inicialmente o “Lab_Voz”, o laboratório de experimentação vocal, foram: como as experiências artísticas podem se tornar princípios ensináveis? Ou melhor, pode a minha experiência como atriz, dentro do Centro de Pesquisa Teatral de Antunes ser compartilhável de modo outro que o que me foi ensinado? Dado o treinamento empreendido no CPT, como compartilhar as práticas fora deste contexto? Há elementos da estética, da poética de Antunes que permanecem marcados nos corpos de atrizes e atores que por lá passaram? Como estes aspectos se combinam e se mesclam?

Na história do teatro ocidental, a partir da primeira metade do século XX, encenadores pedagogos se embrenharam em aventuras estéticas de vanguarda, que trouxeram contribuições inestimáveis para os estudos teatrais. Refiro-me a Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Bertolt Brecht, Peter Brook, Ariane Mnouchkine. Como atesta Féral:

na França, Copeau, Dullin, Jovet estiveram entre os primeiros a ressaltar a necessidade de um treinamento sistemático do ator, em reação ao ensino que era então praticado na maioria das instituições criando os “teatro-escola”, os teatros laboratórios cujos herdeiros diretos são hoje, Grotowski, Barba, e indubitavelmente Mnouchkine e Brook. (FÉRAL, 2003, p.51).

No Brasil⁷⁷, Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa, Augusto Boal, entre outros(as) tantos(as) artistas, se debruçaram sobre as questões do corpo, da voz e da palavra na cena e elaboraram seus sistemas, métodos, seus modos de fazer e enfrentar os problemas artísticos. Suas poéticas, métodos e sistemas de atuação versam sobre o trabalho do ator e da atriz e são tentativas de responder e de inventar soluções a problemas artísticos específicos que estão intimamente relacionados ao contexto de cada um. A prática continuada deste teatro de pesquisa, diverso e plural, segue inventando fazeres e saberes.

Segundo a professora Silvia Davini, as “tendências dominantes no campo do treinamento para a cena costumam considerar as atrizes e os atores como sujeitos a-históricos” (DAVINI, 2002), e desenvolve dizendo que:

Frequentemente, ao abordar o repertório teatral, os atores tendem a reproduzir em cena o que chamo de *estilos históricos* de atuação (...) correntes estéticas que, distanciadas de sua contingência histórica, cristalizam padrões de performance no corpo do ator (...) No desejo de corresponder a uma proposta de uma determinada corrente estética, os atores que não

⁷⁷ Não podemos deixar de mencionar a profusão de grupos de teatro, coletivos, ajuntamentos e aquilombamentos de toda natureza principalmente no município de São Paulo, mas não só, fruto de leis de incentivo à pesquisa artística continuada, que muito têm contribuído no desenvolvimento de novos modos de fazer e pensar teatro no Brasil. Para saber mais consultar, por exemplo, uma publicação recente “Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo e na Grande São Paulo: Criações Coletivas, Sentidos e Manifestações em Processos de Lutas e de Travessias”, organizado por Márcio Aquiles e pelo pesquisador Alexandre Mate, o livro é um registro cartográfico da produção teatral da Grande São Paulo. Disponível em: <<https://issuu.com/spescoladeteatro/docs/livro-teatro-de-grupo>> Acesso em 21 de setembro de 2021.

contemplam a possibilidade de atualizações da mesma nas presentes condições de tempo e espaço fixam estilos que supõem reproduzir. (DAVINI, 2002, p.62)

O treinamento que aqui se propõe não é uma coleção de exercícios a serem realizados mecanicamente como receitas de como fazer mas um processo de autocuidado e de autoconhecimento em busca de uma autonomia artística; “quanto mais treinamento, mais sensível torna-se todo nosso sistema de percepção para se conectar com aquilo que nos corresponde” (MIRANDA apud STOROLLI, 2012, p.34). Pensamos o treinamento e os exercícios como práticas de transformação e cultivo, um trabalho do ator e da atriz sobre si. A vocalidade poética portanto não se refere a

uma normativa estilística. [Mas] em uma abertura de novos espaços *entre* os estilos históricos e os novos gêneros em performance, *entre* as disciplinas artísticas, *entre* o campo da arte e os saberes da época, (...) que encontram na voz e na palavra em performance uma substância para infinitas linhas de vôo, fora de toda possibilidade de controle.” (DAVINI, 2002, p. 68)

É possível estimular um desvelamento de potencialidades e tecnologias já existentes em nós, em nosso organismo, a partir de determinadas vivências e partindo de alguns princípios: nossa respiração e as relações intrínsecas desta com o movimento, a flexibilidade do aparelho fonoarticulatório, os espaços internos de ressonância, o imaginário, a memória auditiva, enfim, todo um complexo perceptivo e sensorial. São pistas para um possível treinamento em performance: flexibilizar o corpo do ator/atriz, superar o reprodutivo para ativar o produtivo, explorar a noção de corporeidade (mente corpórea) para romper com o dualismo que separa mente e corpo. Vivenciar a voz. Vivenciar os processos.

A experimentação vocal, nesse sentido, pode contribuir para esta prática. É preciso enfatizar a importância de um processo de autonomia criativa e o desenvolvimento das singularidades. O “Lab_Voz” tem sido, então, este espaço para colocar em jogo estas ideias e averiguar com meus pares, atrizes e atores, se estas questões procedem ou não e que outras questões derivam a partir dessas.

Escritura das Vozes III

“Livro canção”

A escutar vozes sim
e enquanto escrevo
amplifico-as permito seu ecoar
ressonância e vibrância a dançar
ao escrevê-las incorporo sua vibração tensão
elas existem livres até gargalham são tão sonoras vozes
gordas graves e agudas
lancinam deliram
todas querem ecoar soar ressoar
mas minhas mãos lentas seguram o ritmo ainda não voam
tenho a vida pela frente
para equalizar mão e boca cérebro e som
calo na mão
e então depois de engravidá-las
pari-las livro canção.

(dezembro de 2020)

3. LABORATÓRIO DE EXPERIMENTAÇÃO VOCAL (“Lab_Voz”)

“Qualquer pessoa soa
Toda pessoa
Boa
Soa
Bem”⁷⁸

3.1. Contexto e pressupostos

O “Lab_Voz” (Laboratório de Experimentação Vocal), assim como foi apresentado na introdução deste trabalho, é o **fio artístico pedagógico** da presente pesquisa e tem se constituído como um espaço para uma prática reflexiva e experimental. Além disso, como esta ação acontece desde 2018, o Lab_Voz tem sido o espaço para elaborar as questões sobre a vocalidade e para burilar estratégias artístico pedagógicas na orientação dos processos criativos em artes cênicas com ênfase na vocalidade poética. É uma ação contínua que tem acompanhado todos os momentos desta pesquisa, desde a elaboração inicial do projeto e o levantamento das perguntas até o desenvolvimento dos pressupostos e aprimoramento dos princípios.

Entendendo como fundamental criar um espaço de compartilhamento das problemáticas da pesquisa do mestrado com atrizes e atores, foram realizados uma série de encontros em formatos e contextos diversos que buscaram fomentar processos criativos com enfoque na performatividade vocal, investigando recursos da voz como impulsionador da cena, buscando possibilidades de se instaurar ambiências, atmosferas, estados a partir de gestos vocais que pudessem, por sua vez, gerar dramaturgias, encenações e poéticas. O “Lab_Voz” tem-se constituído como um espaço de compartilhamento de práticas, experimentações e reflexões acerca da voz, que se desenvolve no intuito de criar um campo possível para uma pedagogia experimental das vozes.

O laboratório acontece de modo esparsa desde 2018 e de forma concentrada em 2021. A primeira edição do “Lab_Voz” foi em junho/julho de 2018, no espaço cultural Toca dos Poetas/SP, foram quatro (4) encontros (12hs). A segunda edição aconteceu na Oficina Cultural Oswald de Andrade de 16 de Julho

⁷⁸ “O som da pessoa”, canção de Gilberto Gil.

a 15 de Agosto de 2019 – Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, foram dez (10) encontros (30hs). De 28 a 30 de maio de 2019 o “Lab_Voz” esteve na programação do evento “História Viva do Teatro” no Sesc Bom Retiro/SP, foram três (3) encontros (9hs). A quarta edição iniciou no espaço “oAndar” em 14 de março de 2020, mas por conta da pandemia foi realizada quase que integralmente em modo remoto até 02 de maio, foram seis (6) encontros (18hs). A quinta edição aconteceu de abril a outubro de 2021, com 24 encontros (48hs), totalmente on-line ainda em contexto pandêmico. O “Lab_Voz” soma então já mais de cem (100) horas de investigação contínua e sistemática, sob nossa coordenação, orientação e condução.

Na tentativa de tecer ideias iniciais para uma possível pedagogia experimental das vozes procuramos investigar e estimular poéticas múltiplas, desenvolvendo práticas que ampliem, estimulem e potencializem sem condicionar ou formatar atrizes e atores, desejando que cada artista possa encontrar e desenvolver sua própria poética.

De um modo geral o trabalho vocal para o teatro acontece durante os processos de montagem dos espetáculos, mas e quando nós, atrizes e atores, não estamos em processo de montagem, como podemos seguir nos desenvolvendo, criando e experimentando? Nosso intuito é, através do “Lab_Voz”, estabelecer um território de investigação, de experimentação, onde atrizes e atores possam se desenvolver independentemente dos processos de montagem de espetáculos.

No decorrer do laboratório constatamos o quão nebuloso é o terreno da voz, tanto para estudantes quanto para profissionais da cena. Muitas vezes nos ensaios até conseguimos manifestar certa liberdade músico/vocal, mas com a formalização da cena/espetáculo perdemos o caráter experimental, enrijecendo e limitando nossas potencialidades expressivo/vocais.

“Quando vou para o texto morro”⁷⁹. Essa frase foi entoada por uma atriz no contexto dos trabalhos do “Lab_Voz” e segue ressoando como um mantra indicativo de caminhos a serem trilhados e de uma problemática que segue

⁷⁹ Informação verbal da atriz Larissa Ballarotti durante o Lab_Voz.

pulsante nas relações entre voz e palavra. Sendo assim, o “Lab_Voz” busca, antes de tudo, estimular o prazer de deixar soar a voz e aguçar o modo como lidamos com nossas próprias sonoridades, para que se revele a potência e a unicidade das vozes.

Algumas perguntas guiam a investigação: qual será o lugar da experimentação vocal na formação de atrizes e atores? Há um campo de investigação que está entre a voz falada e a voz cantada. O que soa entre a voz falada e a voz cantada? A nossa proposta é habitar este espaço entre. Um espaço para a escuta e a vocalização de um sem fim de sonoridades não muito usuais, suspiros, urros, uivos, grunhidos, lamentos, sussurros, sibilos, algaravias e ruídos de toda ordem, impulsos sonoros, lalação, vibração na ossatura, um mundo de sons com muito valor poético.

O “Lab_Voz” pretende ser este espaço de desenvolvimento continuado. Os encontros buscaram então, uma investigação da vocalidade, da performance vocal, envolvendo voz falada, voz cantada e improvisação. O que nossas vozes querem dizer? Onde nossas vozes querem ir? Que sons habitam nossos corpos? São algumas das indagações que têm guiado o laboratório. São pistas para um processo de autoconhecimento, autopercepção da nossa identidade/entidade vocal. Investigamos uma abordagem criativa da voz, como impulsionadora para a cena e como geradora de possíveis dramaturgias e poéticas. É nosso objetivo principal aprofundar as relações entre textualidade, musicalidade e vocalidade no sentido de potencializar o uso da voz nas artes da cena.

O desafio é fortalecer, também, o conhecimento sobre como aprendemos. Em que medida atrizes e atores se colocam como pesquisadores(as) e criadores(as) ativos(as) em seus processos criativos e de desenvolvimento artísticos? Para enfrentar este desafio, alguns pressupostos são imprescindíveis e fundamentam as ações do “Lab_Voz”: o(a) **artista como pesquisador(a)/criador(a)** que fomenta uma ação prático-reflexiva e uma dimensão de autonomia nos processos de autodesenvolvimento artístico; a **prática continuada** que permite o autodesenvolvimento, autoconhecimento e autocuidado; uma prática artística pelo viés da **experimentação**, que convoca

nossa inventividade e nos convida a habitar espaços entre, ou seja, “entre” a voz falada e a voz cantada e, por fim, experimentar a **voz em situação** de jogo, como acontecimento integrador entre corpo físico, mental e emocional, e como acontecimento relacional, imagético e lúdico.

A proposta de elaborar **jogos sonoros** onde cada participante possa explorar a sua voz em situação procurando uma ação incorporada, e não vocalizes abstratos que muitas vezes realizamos parados e não em movimento. O jogo sonoro envolve espacialização do gesto vocal, conexão entre respiração, movimento e som numa exploração dos parâmetros sonoro-vocais. O jogo sonoro também envolve a exploração de uma exploração criativa e imaginativa fomentada pela utilização de analogias e metáforas em sua maioria relacionadas a padrões de movimento da natureza como o balanço do mar, o vento, etc. Os jogos sonoros impulsionam a improvisação vocal e o contato com sonoridades que fazem parte do nosso arcabouço cultural, ancestral, e estimulam novos repertórios, e uma poética atoral.

Para começar a esboçar as linhas fortes para uma pedagogia experimental das vozes é preciso que tenhamos, também, como pressuposto, algo próximo do que tem pensado o professor e teórico argentino Jorge Dubatti, sobre *teatro como acontecimento*, e não somente como linguagem. No *teatro como acontecimento* o que é potencializado é “o que se passa e não o que deveria estar se passando” (DUBATTI, 2014, p. 253). Traçando um paralelo com a pedagogia experimental das vozes, o modo de funcionamento, como o próprio nome diz, é a experimentação. Através da prática vocal em ambiente de experimentação a voz em situação nos jogos sonoros se manifesta sem normativas ou modelos apriorísticos que determinam já valores pré estabelecidos. No contexto do “Lab_Voz”, será a experimentação e a improvisação vocal que possibilitará o espaço de convívio com nossas múltiplas sonoridades e que ao serem auscultadas vão esculpindo o que estamos chamando de dramaturgia das vozes.

Estes são alguns dos conteúdos abordados no “Lab_Voz”: as relações entre respiração e movimento; silêncio e escuta; auto percepção; espacialização do gesto vocal; impulsos sonoros: bocejos, suspiros, sopros; imaginação,

visualização e a potência da metáfora; as regiões do corpo e os espaços de ressonância e consonância; as vogais, seus significados e embocaduras; as consoantes, o contorno e sustentação do som; os parâmetros do som e da voz; o falar em línguas inventadas, as *glossolalia*S; a composição em ambiente de improviso vocal e a dramaturgia das vozes. Os aspectos relacionados aos parâmetros do som e da voz (altura, intensidade, duração, timbre) são vivenciados através de ações que envolvem a percepção do corpo, do som, da espacialidade; da relação entre respiração e movimento; da ação de entoar canções do repertório das cantigas populares associadas a brincadeiras de roda e jogos cênicos, possibilitando, de modo lúdico, o contato com aspectos sonoro-vocais, sem uma exigência estética a priori.

A seguir, narramos alguns princípios constelares, que impulsionaram as práticas e contribuíram para aprofundar as reflexões inerentes a este estudo. São apontamentos a partir das leituras, das reflexões ativas, das dúvidas e angústias do grupo e sobretudo de uma escuta sensível e uma observação aguçada no processo individual/coletivo dos (as) estudantes/atrizes/atores. A narrativa se baseia principalmente na última edição do “Lab_Voz” que aconteceu totalmente no modo on-line, de abril a outubro de 2021, com 24 encontros (48hs). Participaram desta jornada as atrizes Carmen Estevez, Jullia Leite e Larissa Ballarotti; o ator Gustavo Baracho; a artista/educadora Kenia Melo; o artista/educador Carlos Maldonado e a psicanalista Sheila Saidón.

3.2. Princípios

Esta reflexão pretende aqui desaguar confluências de conteúdos e experiências diversas que se acumularam e que agora anseiam a síntese. O que aqui se pretende é visualizar o rastro deixado, como uma constelação de estrelas que aos nossos olhos formam figuras reconhecidas por nós. Uma constelação de princípios traçados a partir dos caminhos desviantes, trajetos imperfeitos e trilhas sinuosas percorridas no âmbito do “Lab_Voz” (laboratório de experimentação vocal).

É pressuposto deste trabalho também, como já foi dito anteriormente, a noção de treinamento como cultivo. Pois não se pretende aqui descrever uma coleção de exercícios ou um conjunto de receitas. O professor Cassiano Quilici no livro “O ator-performer e as poéticas da transformação de si” (2015) faz um panorama riquíssimo sobre o conceito de treinamento como cultivo, como “práticas de si”, como práticas de “cuidado de si”. Quilici localiza nas tradições filosóficas e espirituais ocidentais uma certa noção de “exercício” relacionada a práticas cotidianas (alimentares, meditativas, reflexivas), em grego *askesis* (ascese), que pretendem desencadear um processo de transformação do praticante. A partir deste panorama e contextualizando para as práticas artísticas performativas o autor levanta questões que dialogam com este trabalho e sugere atenção sobre:

A ideia do “exercício filosófico” nos ajuda a desconstruir a visão meramente empírica das práticas artísticas e criativas. Qualquer técnica ou procedimento carrega em si, explícita ou implicitamente, uma visão de mundo. Uma técnica corporal pressupõe uma visão de corpo, de ser humano, etc. Nesse sentido todo exercício carrega uma “filosofia”, mais ou menos elaborada. Tomar os treinamentos artísticos como práticas filosóficas e existenciais nos conduz a um horizonte mais abrangente, onde podem se conectar estratégias de criação com questões éticas, políticas, espirituais, etc. (QUILICI, 2015, P. 169)

Nesse sentido iremos tecer algumas reflexões a partir de algumas práticas, de alguns “exercícios” e os princípios filosóficos que cada um deles cultiva, não somente como técnica de atuação mas também como modo de existência, como prática de transformação de si, de “cuidado de si”. O “exercício” é ativado e vivenciado como um portal, para que possamos transitar do cotidiano para o extra cotidiano. Tais princípios estão organizados em três grandes temas, são eles: a *dança da respiração*, o *cantar as vozes* e as *esculturas sonoras*.

O ar nos habita, transita, dança em nós. A respiração é ação vital e flui entre vazios e fluxos, entre um preencher-se e um esvaziar-se. Pelo movimento respiratório revelam-se as relações intrínsecas entre voz, corpo, movimento e expressão artística.

Respiramos sem perceber. Mas respiramos mal pois respiramos curto, não respiramos na plenitude que poderíamos. No “Lab_Voz” dedicamos tempo significativo a investigar e vivenciar o fenômeno da respiração. Procuramos nos conscientizar e fazer valer a riqueza da respiração, usufruir de seus movimentos. Respirar bem começa com um conhecimento do nosso próprio corpo.

O movimento respiratório tem uma qualidade singular, é movimento involuntário, mas também pode ser voluntário, podemos controlar seu movimento. Existem diversas técnicas de respiração seja no contexto esportivo, no contexto das práticas somáticas ou das práticas meditativas como o Yoga. No contexto das artes cênicas, o trabalho vocal tem se valido de um arcabouço conceitual vindo principalmente do canto, que de maneira geral procura controlar a respiração, expandir a capacidade aérea através da ampliação da caixa torácica e treinos para sustentação do ar para manutenção do tom. Mas há ainda uma perspectiva bem singular e que complementa a anterior e muito tem contribuído para as investigações do laboratório: a *Respiração Vivenciada*⁸².

Segundo Storolli (2004), responsável pela difusão dos ensinamentos e da prática de Ilse Middendorf⁸³ aqui no Brasil, a *Respiração Vivenciada* se diferencia

⁸⁰ O item se inspira e faz referência ao termo “Dança da Respiração”, do alemão *Atemtanz*, que é a denominação do trabalho realizado por Ilse Middendorf na área do movimento. (STOROLLI, 2009, p.175).

⁸¹ ZUMTHOR, 2005, p.63.

⁸² STOROLLI, Wânia Mara Agostini. *Movimento e respiração: a prática da respiração vivenciada de Middendorf no ensino do canto*. São Paulo, 2004: Dissertação (Mestrado) – PPGMUS - ECA/USP.

⁸³ Segundo Storolli, a alemã Ilse Middendorf (1910-2009) “está entre os que se dedicaram ao trabalho com respiração e movimento (...) pode ser considerada uma das personalidades mais significativas do século XX nesta área (...) dedicou praticamente toda sua vida ao desenvolvimento da prática da Respiração Vivenciada, ao trabalho didático e terapêutico e à formação de profissionais destinados ao trabalho e terapia respiratórios a partir desta prática.” (STOROLLI, 2004, p. 32)

da respiração involuntária (inconsciente) e, também, da respiração voluntária (consciente).

A prática da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf desenvolve-se a partir de dois elementos principais - a respiração e o movimento, fatores naturalmente interligados. Outro recurso utilizado e de grande importância na prática é a inclusão da emissão vocal, silenciosa ou sonora. (STOROLLI, 2004, p. 35)

Nesta investigação é fundamental voltarmos atenção qualificada para nosso processo respiratório natural. A ação proposta é a de testemunhar o processo respiratório, um dos princípios básicos da *Respiração Vivenciada*, de Ilse Middendorf. E é o passo inicial e básico para depois num segundo momento adentrar nas modulações sonoras, variações de altura, improvisos e experimentações vocais.

Ilse Middendorf parte da ideia de que a respiração não representa somente uma função fisiológica essencial para a vida (...) nossa consciência acerca de nós mesmos e do mundo tende a ocorrer muitas vezes apenas a partir de uma compreensão intelectual. (...) Porém se este limiar puder ser ultrapassado, então o movimento da respiração poderá ser revelado e ao mesmo tempo revelar outros planos de conhecimento que situam-se além da compreensão intelectual. A natureza e as leis do movimento respiratório não são reveladas através do pensamento, mas devem ser experienciadas e captadas através da percepção. (STOROLLI, 2004, p. 37)

No contato com esta prática foi possível perceber algumas relações da *Respiração Vivenciada* com alguns exercícios vivenciados no CPT de Antunes. Mas com um diferencial, um elemento novo que é o potencial criativo e expressivo da respiração. Ilse Middendorf propõe em sua investigação a *dança da respiração*, movimentos pendulares, por exemplo. O movimento de pêndulo foi um desses exercícios propostos por Middendorf e que no CPT de Antunes era o princípio do exercício do desequilíbrio, que começa com um movimento de oscilação do eixo longitudinal do corpo humano.

No CPT, o exercício do desequilíbrio se baseia nos princípios Taoísmo e no conceito de *wu-wei*. Para Antunes, o exercício do desequilíbrio é o *Tai Chi do*

Ator, fazendo referência à arte marcial chinesa, o *Tai chi chuan*. Os movimentos dos Tai chi se inspiram na natureza e seus fenômenos, e buscam o fluxo, integração e conexão entre respiração e movimento.

As primeiras ações iniciam num observar as oscilações - inspiração e expiração, somente testemunhar o movimento respiratório. Deixar acontecer, e aprofundar a percepção dos movimentos que o corpo faz quando respiramos. Deixar-se levar pelo fluxo da respiração. Vivenciar os movimentos de expansão e contração, de preencher-se e esvaziar-se. Num segundo momento passamos a sonorizar a respiração pelo som do sopro. Convidando a dar som ao que já ressoa silencioso em cada um de nós. Segundo Storolli (2004) a *Respiração Vivenciada* é o passo inicial e básico para depois num segundo momento adentrar nas modulações sonoras, variações de altura, etc. Há muitas vozes numa única exalação de ar.

Com movimentos simples como o de deslocar suavemente o eixo para a frente procurando sincronizar com os movimentos de inspiração e expiração, buscando se conectar ao fluxo respiratório, aguçar uma escuta de si, cultivar um estado de receptividade, de abertura para a experiência, sutil, sensível e única em cada pessoa. O trabalho com a respiração é bem profundo e internalizado, mas procuramos intercalar estes momentos de autopercepção, mais intimista, com momentos de experiências lúdicas e expressivas onde o contato com as pessoas e com o espaço também sejam componentes a serem explorados.

Ainda relacionado com a prática da respiração mas encaminhando para uma prática envolvendo a expressividade, trabalhamos os impulsos sonoros: suspiros de alívio/prazer, bocejos e suspiros de lamento/queixa. São sons que não tem a ambição estética ou de uma comunicação funcional, embora sirvam para equilíbrio e ajuste do corpo, por isso impulsos sonoros. As experimentações com os impulsos sonoros estimulam os estados psicofísicos e inspiram a sonorização e criação de pequenas células sonoras.

Os primeiros experimentos cênicos sonoros, então, envolvem a dança da respiração e os improvisos a partir dos impulsos sonoros. O foco nesta etapa está em buscar um equilíbrio dinâmico entre espontaneidade e consciência e

potencialidade inventiva e perceptiva deste conjunto de sons que comumente não tomamos tanta atenção: sopros, suspiros, bocejos.

cantar as vozes

O princípio aqui é trabalhar numa perspectiva essencialmente lúdica que possa contribuir para um ambiente de abertura sensível às diferentes vocalidades. A ludicidade como pressuposto necessário para liberdade, fluir na musicalidade inata e nas ações em roda que remontam tempos imemoriais. As vocalizações são feitas em roda mobilizando o corpo como entidade sonora, o corpo vibrátil.

As vocalizações em roda compõem uma estratégia metodológica lúdica de escuta e mobiliza também as relações intrínsecas entre corpo e voz, estimulamos a relação voz e gesto, uma atitude psicofísica que projeta o corpo no espaço da performance. E mais uma vez Zumthor nos brinda com suas considerações do quanto podemos mobilizar ao cantar, ele diz que:

No uso ordinário da língua, o falar só utiliza uma parte reduzida dos recursos da voz, enquanto nem a qualidade, nem a riqueza de timbre desta são linguisticamente pertinentes. Nenhuma língua, a meu ver, utiliza tudo que a garganta pode produzir. Enquanto que, ao contrário, no canto, as capacidades da voz se expandem. O canto visa a encher todo o espaço acústico da voz. Quando é falada, a linguagem subjuga a voz. Falo para dizer um certo número de coisas; o que predomina (exceto na poesia) é a linguagem em sua função referencial. Pelo contrário, no canto, a linguagem serve principalmente para exaltar a potência da própria voz, ainda que sob pena de um obscurecimento do sentido. (ZUMTHOR, 2005, p.71)

Nas vocalizações em roda uma qualidade de rito é invocada. Além disso, possibilita a experiência da voz em situação, potencializando a manifestação da unicidade das vozes e sua racionalidade, pois todo cantar pressupõe uma escuta, um outro. O canto invoca a musicalidade existente em nós. A voz vocálica. Ritualística. Através do canto, das vocalizações em roda, evocamos nossa memória auditiva/afetiva, a voz viva. E que benefícios temos, nós atrizes e atores, ao nos aproximar dos elementos da música, da palavra cantada?

A palavra cantada nos põe em contato com elementos da música: ritmo, melodia, timbre, letra da canção, diferentes gêneros musicais. Além disso amplia

o repertório sonoro e mobiliza nossa percepção acústica e estados psicofísicos através de uma experiência que enfatiza o prazer de soar e ressoar.

A ação vocal com (...) “a intenção de restabelecer a ligação com a energia que atravessa todas as formas, em uma ação humana para além da esfera pessoal da interpretação do ego. Com a repetição contínua do canto convida-se a mente a silenciar os condicionamentos racionais pré-estabelecidos e os julgamentos do ego, e a abrir-se para a percepção dos impulsos de vida que percorrem o corpo durante o ato de cantar, (ou vocalizar) ampliando desta forma a consciência da presença do corpo no instante presente da ação vocal. (...) consciência significa consciência que não está ligada à linguagem (a máquina para o pensamento), mas a Presença” (RICHARDS, 2014, p. 140).

Um vasto repertório de canções populares aliado ao repertório dos(as) participantes, passa a compor e a nutrir um modo afetoso de lidar com a voz. É um convite a evocar memórias sonoras. O cantar em roda coletivo invoca uma comunhão através das vozes. As cantigas populares, repertórios musicais de diversas culturas contribuem para alimentar um espaço acolhedor onde a ação do canto está intimamente ligada à uma experiência lúdica, descompromissada e alegre. Além disso, subliminarmente, as cantigas permitem uma vivência e experimentação de parâmetros sonoros vocais, elementos que serão depois desenvolvidos nos improvisos e experimentações vocais. Para Cavarero o “canto exalta a voz e a potência”, o puro elemento vocálico em detrimento do semântico (CAVARERO, 2011, p.19). Esta tem se mostrado uma profícua estratégia pedagógica, pois cantigas são carregadas de memórias e nos convidam a ir

(...) mais longe. Até algum lugar, até algum tempo difícil de imaginar, onde pela primeira vez se cantou essa canção. [...] Talvez era o momento em que se alimentava o fogo na montanha onde alguém cuidava dos animais. E para reanimar-se com este fogo começou a repetir as primeiras palavras. Entretanto, isto não era a canção, era um encantamento, como um mantra. [...] Este exemplo mostra como, a partir de um pequeno elemento – uma canção – se desemboca vários problemas de pertencimento, de aparição da canção, da encantação, de nossos laços humanos, de nossa linhagem no tempo, tudo isso aparece [...] Tu és de algum tempo, de algum lugar. (GROTOWSKI apud MARTINS, 2014, p. 57-58)

O cantar como experiência lúdica é uma oportunidade de desfrutar da memória coletiva ancestral. Um cantar desapegado de sistemas enrijecidos em referenciais estéticos muito demarcados. Aqui a experiência sonoro/vocal não se limita a normativas apriorísticas, procuramos desfrutar a potência do canto espontâneo como nas brincadeiras infantis das cantigas de roda e das parlendas. Canções que ativam nossa memória auditiva, sonora, afetiva conectando o grupo a uma experiência vocal coletiva.

Além disso, as melodias das canções que compõem nosso repertório sugerem diferentes embocaduras das vogais e consoantes e também exploram diversos timbres, o que possibilita a experimentação da flexibilidade e mobilidade vocal. Para cada canto é possível enfatizar qualidades vocais diferentes que estimulam a experimentação coletiva e vão desenvolvendo as noções elementares que contribuem para a improvisação vocal.

Este canto tradicional, por exemplo, enfatiza as vogais: ♪ ♪ A MA A MAÊ A MA A MIA MA A MA A MAÊ A MA A MIA MA ÊÇAVOIÊ ÊÇAVOIÊ ÊÇAVOIÊ Ê A MIA MA A MIA MA, ♪ ♪⁸⁴. A canção besouro⁸⁵, que é repertório das canções entoadas no “Lab_Voz”, desenvolvemos a qualidade da suavidade: “AMIGO BESOURO PADIM JÁ ACHEI, FARTA MADINHA ONDE FOR ACHAREI. ZUMMM É BESOURO. ZUM ZUM ZUM. É BESOURO”. Outra canção do nosso repertório é a canção “ORERU NHAMANDÚ TUPÃ ORERU”⁸⁶, onde podemos brincar com a qualidade de fluência e investigar a tímbrica característica do canto Guarani.

Assim procuramos estabelecer, através das vocalizações em roda, um ambiente acolhedor, que vai aos poucos gerando mais confiança para a improvisação livre individualizada.

⁸⁴ Apreendi esta canção nas aulas de voz com a pedagoga vocal Francesca Della Monica, em 2021. Esta canção compõe o repertório dos chamados *cantos vibratórios* de Jerzy Grotowski, ele pesquisou os *cantos tradicionais* em diversas culturas.

⁸⁵ Disponível em “Contos Maravilhosos - Abre a Roda Tin dô lê lê”. Este álbum é fruto de uma pesquisa sobre brincadeiras e músicas da infância, realizada por Lydia Hortélio, educadora e musicóloga brasileira; traz um repertório de brincadeiras tradicionais da cultura brasileira: cirandas, rodas de verso, brincadeiras de mãos e cantigas de roda interpretadas por crianças da escola Casa Redonda e dos jovens da orquestra de percussão Zabumba. https://soundcloud.com/contosmaravilhosos-abraarodatindolele/o-besouro?in=contosmaravilhosos-abraarodatindolele/sets/abre-a-roda-tin-d-l-l&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

⁸⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dqmUjDTORUk>

Outra referência que tem em sido uma fonte de inspiração inesgotável na invenção de estratégias, na elaboração de dispositivos artístico-pedagógicos para o “Lab_Voz” é o universo inventivo e experimental da poesia sonora. As produções artísticas dos poetas sonoros são repletas de ludicidade e brincadeiras com a linguagem pois lidam com as palavras na sua potencialidade acústica. Os rumorismos imitativos e onomatopaicos, convidam a exploração das palavras, dos fonemas e suas múltiplas combinações. Encontramos nos jogos sonoro-vocais da poesia sonora a possibilidade de focar a musicalidade, o acústico da voz e, também, uma investigação do sentido próprio do som e das sonoridades.

No contato com o livro de Philadelpho Menezes (1992), foi possível detectar que a poesia sonora não só explora o elemento acústico das palavras, como também há uma experimentação da escritura assim como a *Onomalingua* de Fortunato Depero em “Sobre a chuva” (DEPERO in MENEZES, 1992, p.20).

<i>A água bate, rebate, escorre,</i>	<i>chiii chiii</i>
<i>provoca riachos, olhos, choros,</i>	<i>sssrriiomiis</i>
<i>poças, lagos, lugares,</i>	<i>criando assiachiiiwa</i>
<i>espelhos e paisagens reviradas:</i>	<i>rrriiachiiss</i>
<i>-A luz se mistura com a água esguichando prateada</i>	<i>xiridilid inches</i>
	<i>diridicolunches</i>
	<i>fusichilechenies</i>

*os sorvedouros se sorvem
se chupam e se
anelam:*

*glo glu glo
duluvo vluggo
vlaggo didlavvo
sio flug- gucho dloggo
dlagoli - salaggo*

*a torrente já está inchada e prepotente, se precipita entre
escarpas, cascatas e leitos pedregosos até o vale:*

<i>xufo</i>	<i>glu blu xufo</i>	<i>foffobiplaffe,</i>
<i>berechio</i>	<i>fio - fio berechio</i>	<i>beuffi - xió</i>
<i>xiafo</i>	<i>bi bo bio xofo xiupi glo</i>	<i>gucho plaffe</i>

esculturas sonoras: o improviso vocal

“Há um coletivo na voz, uma polifonia”⁸⁷

Através deste princípio, investigamos como a experimentação vocal, o improviso vocal, podem contribuir para a formação de atores e atrizes? Como a investigação das glossolalias (fonemol) pode potencializar a lida com o texto, num entendimento que extrapola o entendimento racional e possa abarcar o entendimento intuitivo, imagético e sonoro na relação com as palavras enquanto sonoridade. Pode a voz ser mais do que simplesmente instrumento para o texto dramático? A pergunta segue ressoando.

(...) Investigações experimentais permitem explorar a capacidade da voz de constituir espaços sonoros, criar atmosferas específicas, estabelecer interações com o entorno e entre as diversas linguagens artísticas. A voz é apreendida na sua potencialidade de gerar dramaturgias, encenações, personagens, de se desdobrar em outras vozes. Ou seja, as próprias características constitutivas da voz, suas formas de performance compreendidas como ações vocais, são determinantes para a configuração da performance como um todo, denotando sua capacidade performativa. (STOROLLI, 2016, p.220)

As glossolalias são experienciadas em práticas de improvisação livre ou improviso orientado mas sempre em situação de jogo. O maior desafio é estabelecer um ambiente propício para o improviso, para que o grupo se sinta acolhido a deixar soar as sonoridades glossolálicas, um expressar livre, fruto não só do elemento racional, mas da intuição.

É no improviso que se revelam nossos estilos, repertórios, estados e possíveis dramaturgias. Pela improvisação vão brotando dramaturgias sonoras possibilitadas pela prática da experimentação com as glossolalias, ampliando assim nosso repertório vocal e nosso imaginário.

A glossolalia pode, em certos casos, constituir uma palavra ritual, cuja potência de abertura ao divino vem da vocalidade em si, antes mesmo que da linguagem. A linguagem pode desaparecer, a voz, subsiste. (...) a significação adquire então um caráter muito menos concreto do que possui na vida corrente. É o conjunto da performance glossolálica que faz

⁸⁷ ALMEIDA, 2015, p.48.

sentido. (...) 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. 99-100)

Além disso, a voz como som gera ambiência, espaço poético. Ao tratar dos princípios do processo criativo do Grupo L.I.V.E Storolli diz que

(...) a voz é trabalhada principalmente na sua potencialidade sonora, aqui aproximando-a de sua natureza musical (...) Entende-se o fenômeno sonoro da voz em especial relação com o espaço. De fato, a voz é capaz de gerar espaços – o espaço privilegiado da performance artística, um espaço poético, que ao interligar as diversas linguagens pode atuar sobre a percepção dos participantes, artistas e público, estimulando todos os sentidos (STOROLLI, 2020,p.4).

Alguns enunciados que pretendem estimular os voos vocais: - *Como está meu som agora? O que minha voz quer fazer? Para onde viajaria sua voz se não tivesse um plano em mente? Quais são as vozes do meu sonho?* Procuramos assim, através de estímulos diversos (dança da respiração, impulsos sonoros, cantar vozes, experimentação com as glossolalias) fazer soar uma infinidade de vozes antes inauditas. Para que a voz possa fluir, solta no espaço, o que Zumthor graciosamente chamou de um “striptease sonoro” (ZUMTHOR in MENEZES, 1992, p. 143).

3.3. Vozes pandêmicas

notas do home office

A crise sanitária, por conta da pandemia do Coronavírus, acometeu o mundo em 2020 e seguiu em 2021, e nós artistas pesquisadoras nos vimos imersas no mundo virtual tendo que adaptar e reformular nosso pensar e nossas práticas artístico-pedagógicas.

As atividades de interação, da presença dos corpos e o contágio das vozes, que em laboratório presencial são potencializadas, agora em pandemia estão na experiência do liso da tela; potencializa-se uma escuta de cada um de sua própria voz. Cada um se escutando a si mesmo, muitas vezes sendo lançados em solilóquios.

A seguir trechos rabiscados no caderno de trabalho que acompanhou o processo:

Hoje, dia 06 de outubro de 2021, estou assistindo as aulas gravadas desde o ciclo 1, retornando às experiências vividas, às conversas que tive com as e os artistas que participaram do “Lab_Voz”. Sobre o processo criativo, pedi que fizessem uma performance livre e sinto que estão com certa dificuldade de elaborar uma composição, uma cena. Como se dá esse caminho entre os exercícios, a experimentação, para realmente estarmos em processo criativo? Será que tem a ver com como encaminho o trabalho, tudo muito didatizado e sequencial? Como fazer brotar um processo criativo individual e/ou coletivo?”

Para a escuta acredito que este trabalho possa surtir algum efeito na auto percepção e na auto estima vocal, tenho me esforçado para que isso aconteça. Ainda assim sigo experimentando algumas atividades de interação mesmo que com o costumeiro delay! O uníssonos é impossível!

Escutamos as vozes solos e desafiamos nossas vozes a provocarem os corpos. Seguimos com nosso repertório de canções e semanalmente faço uma colheita de vozes com estímulos variados, seja colher as vozes da casa, da rua, da vizinhança, seja estudo de texto, estudo das canções, e experimentações glossolálicas. Eles e elas têm gravado suas vozes no celular e depois enviam no grupo, escutamos, a escutação das vozes pandêmicas.

Não esquecer de relatar um pouco a experiência vocal mediatizada, nas telas. Escuta e silêncio. Desligar as câmeras e enfatizar a percepção auditiva. Experiências síncronas e assíncronas. Qual a diferença mesmo? As experiências síncronas procuram estabelecer uma substituição do ao vivo, onde ainda buscamos nutrir a interação e o contágio entre as pessoas.

As atividades assíncronas fomentam experimentar a voz, as vozes longe das telas, exemplo: deriva pelo organismo casa e escuta dos ambientes, coleta de vozes e improvisos individuais a partir dos exercícios propostos nas atividades síncronas. Para narrar e compartilhar experiências proponho escritas criativas, elas têm adubado relações entre voz e poesia.

Durante todo o processo procurei também não forçar em termos de resultados efetivos e desenvolver as potencialidades. E também o grau de intensidade das vocalizações e dos exercícios, em contexto de pandemia, procurei sempre os tons médio e alturas medianas procurando não habitar a região das altas intensidades.

O laboratório da experimentação vocal é esse espaço de desenvolvimento para gerar as condições, gerar o campo necessário para fertilizar a voz, a vocalidade. Não se trata de treinar a voz para conseguir que “a velhinha da última fila” te escute, mas gerar as condições no organismo para que a emissão da voz aconteça de modo pleno seja no miúdo até uma intensidade aumentada.

Para mim particularmente que sempre fui das altas intensidades iniciar um trabalho pela miudeza foi um desafio. Pela limitação que a pandemia impôs, achei mais sensato e saudável que fossemos desenvolvendo algo miúdo, simples e imersivo. E que essa intensidade venha como uma consequência não como um resultado imposto.

O momento para escutar, silenciar, e ir desenvolvendo na delicadeza, sem ansiedade do resultado, acredito que o contexto exige essa qualidade da delicadeza! E a música e o canto tem contribuído muito nesse sentido de desenvolver as delicadezas, as levezas, os agudos antes tão mal vistos no trabalho no CPT. Me permitir agudizar, flutuar ao cantar, e fluir.

Conversar no próximo encontro sobre a necessidade de encontrar em si e desenvolver uma atitude diante dos exercícios, como está e como fica minha mente durante as práticas?

3.4. Por uma pedagogia da experimentação vocal

Nessa trajetória, o processo de elaboração e planejamento do laboratório de experimentação vocal, o processo de preparação das aulas/encontros tem sido também um processo criativo. Ao buscar uma pesquisa incorporada, o “Lab_Voz” foi fundamental para justamente vivenciar esta integração entre prática artística, prática artístico pedagógica e teoria como um campo expandido de investigação e experimentação. Dar aula nesse sentido pode ser também um exercício de dramaturgia, um exercício de autoria. Dar aula pode ser um exercício de experimentação, de reflexão. Ser orientadora de processos artísticos é ação elaborada, reelaborada, escrita e reescrita, meditada, sonhada, mastigada, regurgitada, lapidada, rascunhada, lida e relida, e também espaço para o imprevisto e para a experimentação.

Durante muito tempo e ainda hoje muitas práticas vocais são realizadas dando ênfase na mecânica e repetição de vocalizes e escalas musicais com objetivo de melhoria no desempenho vocal, sobretudo no que diz respeito ao aumento da intensidade vocal. O trabalho vocal nas perspectivas que aqui se apresentaram envolve um conjunto de práticas de estranhamento, práticas que aguçam e nos aproximam do universo de sonoridades não usuais, bocejos, suspiros e ruídos de toda ordem. Sons que normalmente não damos importância. A abordagem dos recursos vocais atrelados às forças vitais. Respiração que estimula movimento que estimula respiração que estimula sons, suspiros, sopros. As glossolalias são o brinquedo para mobilizar a experimentação vocal e desenvolver nossa capacidade de composição pela exploração dos parâmetros sonoro-vocais em ambiente de improvisação. Improvisações vocais que vão esboçando possíveis dramaturgias, uma dramaturgia de vozes tecendo então uma possível poética vocal.

Escritura das Vozes IV

“v o z e s a e s c o r r e r”

voz

raiz

volumosa

vozeia

curiosa

vozeirão

expressão ecoa

no silêncio do vento

vibram ruídos

mansa ossatura

vazio

vozearia

do **vozear**

o arredondado oco do corpo

é **vasto**

(Janeiro de 2022)

4. VOCALIDADE E TEXTUALIDADE

4.1. Escrever como quem escuta

dramaturgia das vozes

Como se trata da prática como pesquisa, desde os primeiros passos venho realizando experimentos vocais que fizeram brotar textualidades poéticas que muito contribuíram nas reflexões acerca da vocalidade. As experimentações vocais, seja no trabalho solo atoral, seja na condução do “Lab_Voz” (laboratório de experimentação vocal) têm fecundado o que denominei de “Escritura das Vozes” e que pouco a pouco foi se precipitando na matéria orgânica para o devir dissertação.

(...) na prática poética - mesmo a mais solitária (senão elíptica), a mais concentrada na escrita, na luta do homem com a linguagem, da qual ele tenta extrair os valores perdidos -, constata-se a partir do início do nosso século uma tendência, de muitos criadores, a fazer reintervir a voz viva na comunicação da mensagem poética (para além da escritura e, em certos casos, no próprio lugar da escritura). Na época de Apollinaire, se falava de “textos vocais”. Hoje em dia, pratica-se a “poesia sonora” (...). (ZUMTHOR, 2005, p.68).

Na relação entre vocalidade e textualidade, fulcro da pesquisa, tenho me perguntado se será possível que a reflexão e seus desdobramentos, em contexto acadêmico, possa ser imaginante e, por ser imaginante, possa ser poética. Em “A poética do devaneio” (1988), o sempre inspirador Gaston Bachelard faz um contraponto entre o devaneio e o devaneio poético. O filósofo argumenta que enquanto o devaneio é um afastar-se da realidade, um estar disperso em estado fugidio de atenção, o devaneio poético, por sua vez, é operante e gera obras. Nesse sentido, as escrituras das vozes podem ser assim nomeadas, devaneios poéticos acerca das problemáticas da pesquisa; instaura uma reflexão imaginante, fruto de uma consciência também imaginante. É nosso intuito potencializar o devaneio poético para a produção de conhecimento em arte tendo a vocalidade como campo de investigação.

Escrevo como quem escuta. Escuto as letras, as palavras impressas.

Escrevo como quem escuta os ossos, os fluidos, as vozes que me habitam. Memórias. Através da narrativa poética os conceitos bailam e pensamentos auscultados brotam. Zumthor nomeia como “consciência penumbral”, e diz que

(...) a existência de uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que eu sou, marca de um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, eu mesmo. (ZUMTHOR, 2018, p.73)

A série “Escritura das Vozes” é composta de seis poemas que narram as experiências e buscam através da narrativa fazer pulsar os rumores das palavras, suas vibrações, estados de ânimo, sensações que perpassam e invadem o ser estar da pesquisa, a convivência mesma com as problemáticas, o enfrentamento dos fantasmas, os encantamentos e devires.

Tais experiências vivenciadas, foram compartilhadas na ação performativa “Desconcerto, uma Cantata para Ossos”, tendo na matéria poética um terreno possível para fazer diluir dicotomias: corpo-mente, emoção-razão, escritura-oralidade, semântico-acústico, *mythos-logos*.

4.2. Do ato de ler

a voz que habita toda poesia

Paul Zumthor em “Performance, Recepção e Leitura” (1990) critica as dicotomias existentes entre a palavra escrita e a palavra oral, entre a poética da escrita e a poética da voz. Para Zumthor, na *poesia vocal*, isto é, nas formas poéticas transmitidas pela voz, estas demarcações estão borradas; pode-se dizer, até, que essa dicotomia inexistente. Daí a convergência profunda entre poesia e performance pois, segundo ele, “ambas aspiram a uma qualidade de rito”, ou seja, aspiram um engajamento do corpo (ZUMTHOR, 2018, p.43). Ainda que a palavra escrita da literatura seja linguagem sem voz, há no discurso poético uma ritualização da linguagem, “(...) o que na performance oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo. Nos dois casos, constata-se

uma implicação forte do corpo (...)” (ZUMTHOR, 2018, p.33). Em “Escritura e Nomadismo” (1990), outra obra magistral, Zumthor diz que é preciso que:

(...) entendamos por poesia toda pulsão do ser na linguagem que aspira a fazer brotar séries de palavras que escapam misteriosamente, tanto ao desgaste do tempo, como à dispersão no espaço: parece que existe no fundo dessa pulsão uma nostalgia da voz viva. Toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida, a passar por essas vias corporais que são as mesmas que as absorvem - e eu volto a isso, por que é uma analogia profunda - a alimentação, a bebida: como meu pão e digo meu poema, e você escuta meu poema, da mesma forma que escuta ruídos da natureza. E essas palavras que minha voz leva entre nós são táteis. (ZUMTHOR, 2005, p.69)

De maneira ampla podemos caracterizar performance a um acontecimento oral e gestual. Também encontra-se na noção de performance “um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo” (ZUMTHOR, 2018, p.37). A performance é:

(...) termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e, da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata* (ZUMTHOR, 2018, p.47)

A leitura silenciosa, por sua vez, segundo Zumthor “solitária e puramente visual, marca o grau performancial mais fraco” (ZUMTHOR, 2018, p. 64), fruto de uma “surdez que nos inflige nossa educação literária” (ZUMTHOR, 2018, p. 64). A cultura letrada, para manter sua hegemonia, se empenhou em negar todo e qualquer elemento performancial da comunicação. Nesse sentido, há entre a performance da poesia oral e a leitura silenciosa talvez não uma dicotomia e sim uma “adaptação progressiva, ao longo de uma cadeia contínua de situações culturais a oferecerem recombinações” (ZUMTHOR, 2018, p.33). A diferença entre a palavra escrita e a palavra oral está, portanto, na intensidade da presença. Sendo assim:

(...) na situação performancial a presença corporal (...) do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente em vigília. Na leitura, [por sua vez] essa

presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto das minhas energias corporais. (ZUMTHOR, 2018, p.63, grifo nosso)

Se a palavra oral do poeta cantador marca o grau performancial mais forte, num grau mais fraco estão, por exemplo, atores e atrizes onde o ato da leitura silenciosa precede a elocução do texto poético na encenação teatral. Partindo da leitura inicia-se um processo de incorporação e restituição dos elementos corpóreos que invisíveis e silenciosos, não deixam de estar latentes na palavra escrita.

Zumthor revela-nos, então, uma dimensão performativa da leitura; sendo toda performance um “ato de presença” (ZUMTHOR, 2018, p.62), há, também, no ato de ler o texto poético, mesmo que em menor intensidade, o empenho do corpo. Ao ler brotam, a partir dos silêncios, vozes que ecoam e vibram no instante mesmo em que leio. O ato de ler é percebido por Zumthor como um ato de esforço em restabelecer a unidade da performance (ZUMTHOR, 2018, p.62). O ato de ler não é somente uma ação puramente intelectual, uma coleta de informações abstratas do mundo das ideias, mas sim uma ação que convoca a percepção, todos os sentidos. Zumthor nos convida a perceber a dimensão selvagem de toda leitura, o aspecto de descoberta, de aventura, o aspecto necessariamente inacabado, incompleto, repleto de prazer corpóreo.

(...) o texto teatral procede de uma escritura, enquanto sua transmissão requer a voz, o gesto (...) Escrito o texto é fixado, mas a interpretação permanece entregue à liberdade controlada dos atores (...) Assistir a uma representação teatral emblematiza, assim, aquilo ao que tende - o que é potencialmente - todo ato de leitura. É no ruído da arquipalavra teatral que se desenrola esse ato (...) (ZUMTHOR, 2018, p.58)

Estas reflexões podem contribuir para mudanças sensíveis no modo como nós, atrizes e atores, lidamos com a palavra escrita. Há vida no ato da leitura, pulsação, vibração; a palavra escrita nos textos poéticos nos convocam. E não se trata de estabelecer um acerto de contas com a literatura, mas o de estabelecer um vínculo entre dois sentimentos, de encontro e confronto pessoal, pois leitura é

diálogo. A questão é que a nossa educação literária inflige em nós uma espécie de surdez (p.64).

A escrita, no curso da luta em que ela se empenhou, por alguns séculos, para garantir sua hegemonia na transmissão do saber e expressão do poder, deu-se como alvo confesso a suspensão ou a negação de todo elemento performancial na comunicação. (ZUMTHOR, 2018, p.64)

É preciso que haja esforço em escutar aquilo que vibra do texto poético. O texto poético vibra, diz Zumthor (2018, p.50). O texto poético aparece como um tecido perfurado de espaços em brancos, interstícios a serem provisoriamente preenchidos. Pois, “não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados” (ZUMTHOR, 2018, p.50). O texto poético exige a intervenção de uma sensibilidade particular. Esses interstícios passam a constituir o espaço de liberdade em potencial para nós leitores nômades.

O que cada vez mais resiste no mundo de hoje? (...) as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz. Nesse sentido não se pode duvidar que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva. (ZUMTHOR, 2018, p.58)

4.3. Escrituras brotadas de vozes evocadas

“Desconcerto, uma Cantata para Ossos”

Pelo contexto da pandemia este processo de estudo foi bastante imersivo e potencializou as práticas experimentais, os solilóquios. Somado a isso esteve sempre presente o desejo de friccionar a teoria com a prática, a prática com a teoria. A ação performativa “Desconcerto, uma Cantata para Ossos” foi elaborada para apresentar a pesquisa no XI Congresso da Abrace⁸⁸. A dramaturgia esboçada evoca o percurso, as problemáticas, as angústias e as materialidades artísticas brotadas durante todo o processo, experimentações vocais, escrituras e reflexões poéticas.

⁸⁸ O XI Congresso da Abrace - Artes Cênicas e Direitos Humanos em Tempos de Pandemia e Pós-Pandemia aconteceu de 13 a 18 de junho de 2021. O evento foi totalmente on-line.

As experimentações vocais foram brotando a partir de uma escuta das sonoridades que habitam o corpo, sonoridades não habituais, da prática da glossolalia (fonemol), de cantos que surgem de uma memória auditiva e afetiva, uma escuta aguçada de si. Foram evocadas

(...) as vozes que não são comportadas, compreensíveis, reconhecíveis, palatáveis, enfim, desejam uma entrega na escuta, um movimento de alteridade que procura a experiência, pois escutar é também outrar-se. Há algo que não seja palavra? Que não seja um nome? (...) uma entrega a uma potência sonora que virtualmente agrega um manancial da experiência vocal possível. Novamente e sempre: o que pode a voz? (ALMEIDA, 2015, p.81).

É sobre a matéria orgânica do som que nutre a palavra poética. É jogo, ritualização da linguagem. É sobre a convergência profunda entre performance e poesia, pois ambas, segundo Zumthor, aspiram uma qualidade de rito, como já foi dito anteriormente. Mas como nutrir essa qualidade de rito em meio ao pandemônio da pandemia? Sem interlocução presencial, sem a performance peripatética? O isolamento social nos forçou a interagir somente por telas, nossos corpos aprisionados no liso das telas. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han diz que esse “liso” “corporifica a sociedade da positividade atual” (HAN, 2019, p.7-15). Para Han, em “A salvação do belo”,

o liso não opõe resistência. O objeto liso extingue seus *contrários*. Toda negatividade é posta de lado. (...) Esse caráter adaptável e de ausência de resistência é um traço característico da estética do liso. (...) Hoje, é o próprio belo que se torna liso, na medida em que lhe é tomada toda negatividade, toda forma de abalo. (...) À luz da razão higiênica, toda ambivalência e todo o mistério são tomados como sujos. (HAN, 2019, p.7-15).

Imersos nesse “liso” digital, nossos corpos interagem chapados nas telas dos laptops e smartphones, perdemos as possibilidades de volume e de profundidade. Carentes das nossas ações peripatéticas cotidianas das salas de ensaio, rodas de conversa e partilhas presenciais, hoje nos relacionamos na bidimensionalidade. Nossas relações carecem de espacialidade, volume, temperatura e vibração. Han, numa entrevista para o jornal El País, dimensiona que o coronavírus e a pandemia acelerou os males do nosso tempo. Sobre o

trabalho em casa ele diz “causa tanto cansaço principalmente porque carece de rituais. É esgotante trabalhar sozinho, passar o dia todo sentado de pijama na frente da tela do computador. Também ficamos exaustos com a falta de contatos sociais, a falta de abraços e de contato corporal com os outros”⁸⁹.

Mas insistimos e procuramos desdobrar esta realidade e encontrar maneiras de fomentar o poético, o sensível em nossos encontros virtuais, procurando ritualizá-los. Ainda que estejamos mediados pelas telas, ainda que a vocalidade, com o impacto dos meios tecnológicos perca justamente a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo”. Ainda que haja “uma alienação particular, uma desencarnação” (ZUMTHOR, 2018, p.16) por conta da tecnologia dos *media* “a voz viva tem necessidade - uma necessidade vital - de revanche, de “tomar a palavra” (ZUMTHOR, 2018, p.16-17).

Convocamos então essas energias vocais, cantata da ossatura, das cavidades, leitura em voz alta num desconcerto para vibrar os ossos, experiência acústica. Imersão radiofônica? Poesia sonora! Audio-performance? Audio-peça? Teatro de vozes.

Para a ação performativa “*Desconcerto uma Cantata para Ossos*”, escolhi potencializar o acústico e a escuta. Escolhi desligar a minha câmera e compartilhar somente a minha voz, palavras e sonoridades. Ao retirar os estímulos visuais procurei, no descanso do olhar, o aguçar da escuta. Em meio à realidade pandêmica, com o excesso das experiências virtuais por telas, busquei na experiência acústica um campo para, através destes dispositivos digitais, potencializar o sensível, nutrir os corpos, as presenças e as relações. A ação procurou potencializar a acústica para, através da voz, suscitar corpos, espaços, tempos, imagens e narrativas. Ao potencializar a escuta busquei fertilizar uma zona de convivência através da experiência acústica com o intuito de expandir e potencializar as relações entre o emissor e o ouvinte, ainda que no modo virtual.

A ação fez um convite para as pessoas ali presentes, ou melhor, ali ‘conectadas’, à uma experiência sonora imersiva na escuta de uma voz. Um

⁸⁹ Disponível em:

<https://brasil.elpais.com/cultura/2021-03-23/teletrabalho-zoom-e-depressao-o-filosofo-byung-chul-han-diz-que-nos-exploramos-mais-que-nunca.html>

convite ao engajar do corpo no contato com essa voz, com essa fala sonora, esta fala poética sonora. A fala, tomada aqui como poesia sonora, buscou o afetar pela voz. O afetar da voz. A professora e pesquisadora Mirna Spritzer em recente artigo para a revista Voz e Cena nomeia como a *poética da escuta* esta compreensão da fala como poesia sonora, a “fala como compositora de tempos e durações em que a escuta lhe traz o andamento” (SPRITZER, 2020, p.36)

(...) por *Poética da Escuta*, entendo a concepção da forma artística sonora que nasce da disponibilidade da escuta como estado que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa. E que revela o som e o silêncio como acontecimentos no *entre* do dizer e ouvir. Parto então da ideia e do gesto de criação artística pela escuta. (SPRITZER, 2020, p.35)

A ação do escutar também foi desenvolvida por mim, no sentido de aguçar minha própria escuta aos sons que me habitam, ao fluxo dos pensamentos, à minha memória sonora. Nesse sentido deixei espaço aberto para que soassem também impulsos sonoro-vocais. Um concerto dos impulsos vocais. Na verdade, um desconcerto, pois houve espaço para ruídos e sonoridades outras. Uma desorganização, uma dissonância para potencializar a poética singular da vocalidade. De modo prático, houve um investimento de tempo para a vivência da respiração, exploração da respiração em sua potência criativa, e busca de estados de percepção de uma escuta de si, sensível e ativa. Houve uma ênfase na potência de estados de improvisação (vulnerabilidade e incompletude), exploração dos silêncios entre palavras, entre respirações, investimento em pausas e suspensões, na voz falada mas também na voz cantada e no improviso vocal através da experimentação vocal com as glossolalias.

Segue abaixo, trechos do texto que compuseram a ação realizada para o congresso da Abrace⁹⁰, aqui em formato de roteiro de ações, ou estações a serem vivenciadas. Esta dramaturgia segue em processo de criação. Outros poemas foram escritos a partir de novas experimentações vocais. Além disso, realizei em

⁹⁰ “Desconcerto, uma Cantata para Ossos” aconteceu no dia 16/06/21 pela manhã, no GT Artes Performativas, Modos de Percepção e Práticas de Si, em modo remoto.

julho de 2022 uma gravação de “**Desconcerto, uma Cantata para Ossos**”⁹¹, que compõem a materialidade sonora deste estudo. Alguns dos poemas que estão inseridos na sessão “Escrituras das Vozes” foram entoados, escrituras poéticas brotadas das experimentações vocais tecendo pouco a pouco uma dramaturgia de vozes.

Desconcerto uma Cantata para Ossos (dramaturgia em processo)

Junho de 2021.

Primeiro sinal. (acender um incenso) Assim como na geologia, que estuda os diferentes períodos e idades geológicas observando a sobreposição de camadas de solo que indicam os diferentes tempos, eras e épocas, também na Voz, na Vocalidade, percebemos essa sobreposição de múltiplas camadas. Desde a camada mais usual, a camada da verbalidade, da semântica, até a camada da prosódia, da melopeia. A camada extra verbal, que envolve impulsos sonoros, ritmos, cadências, sons, ruídos. A camada da interlocução, que nasce do espaço de compartilhamento entre as pessoas, da escuta e da fala, da fala e da escuta, da comunicação. E desse cruzamento, desse contágio entre essas camadas, erigimos uma ponte entre as esferas apolínea e dionisiaca, ponte entre a linguagem lógica verbal e a linguagem mítica, extraverbal. Os dois lados do cérebro? O nosso nome, por exemplo. Quais são as vogais do seu nome? Entoe essas vogais como um mantra. AIEA. Vamos entoar em uníssono. Abram seus microfones. Cada nome tem seu ritmo, sua pulsação, uma vibração singular.

Segundo sinal. (chacoalhar o afoxé) Há ainda outro aspecto relacionado à ideia da voz como cruzamento de linguagens. A linguagem cênica, da ordem da performance, a linguagem musical, sonora, poética. Entre outras tantas. Nosso ponto de partida é a compreensão da voz numa perspectiva integrada, voz como corpo; um campo de investigação sobre a materialidade sonora da voz e sua dimensão corpórea, emocional, político-social, cultural e, por que não, espiritual. Nossa premissa é a de que a investigação vocal nessa perspectiva pode potencializar seu uso nos processos criativos em artes cênicas. Nesse sentido

⁹¹ Disponível em :

https://drive.google.com/drive/folders/1ThN_f6lHqmDqugSt-KxP7GqmtvOLRap?usp=sharing

investigamos uma abordagem criativa da voz, a voz como impulsionadora para a cena e como geradora de possíveis dramaturgias e possíveis poéticas. Potencializar a escuta, dificultar a visão! Potencializar a esfera acústica! Potencializar a escuta, dificultar a visão! Potencializar a esfera acústica. Breu. Penumbra. (diminuir a luminosidade).

Terceiro sinal. *(encher um copo d'água) Um possível esboço de uma possível sinopse: Uma mulher, um espaço vazio, memórias, silêncio e vozes que invadem. Vozes, ruídos do corpo, murmúrios, conversas com o espaço ao redor. Voz remota. Em linha. Virtual. Voz pandêmica. Pandemônio. Uma mulher embala a si mesma. Canção de ninar, lembra de alguma? Um acalanto. "Esse baião eu inventei pra ninar. O meu amor num berço feito de raio de luar. Baião é de ninar. Baião é de ninar."*⁹²

São sete os movimentos desse desconcerto, dessa cantata para ossos! Estão ouvindo? Escuta coração? Pulmão? Ossos? Silêncio. (embala a si mesma). Esta ação contém: leitura em voz alta, canto, reza, delírios vocais. Uma memória de infância, um pequeno trauma, experiências marcantes. Marcas. Uma dedicatória. Vozes inauditas oriundas dos sem fim do pensamento e de memórias que ainda ressoam em cavidades, ossaturas. Vozes evocadas em livre devaneio, em compostagem no corpo da atriz. Silêncios, vazios. (sussurra) Aquilo da pesquisa que está inacabado. (como em oração) Expor os caminhos desviantes e dissonantes. (como em oração) Auto escritura como prática da escuta de si? (soa um sino).

Silêncio.

*"O jogo entre emissão vocálica e percepção acústica envolve necessariamente os órgãos internos: implica a correspondência de cavidades carnosas que aludem ao corpo profundo, o mais corpóreo dos corpos"*⁹³.

Pausa.

Para os Guarani Kaiowá o cantar é um enfeitar-se. A alma que canta se purifica. Cantar, cantar e cantar até ficar transparente.

⁹² Composição de Edino Krieger.

⁹³ CAVARERO, 2011, p.18.

Escritura das Vozes V

“Partitura ossatura de um desconcerto”

(mãos na boca

o olhar a espiar

sons chiados e percussivos estalos tosse estalos murmúrios)

Hummmiiiiinn

Ingy Ingyyyy iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii

[illegible]

LLLLLAAA

AAHUUUUUUMMMMMMGAGAANNNGAGANN

Partitura ossatura de um desConcerto

Cantata para ossos, fluidos e poros uuuuuuuuuuuu

à todo um sem fim de cavidades, extremidades

Clavículas, Glândulas!

Todo meu furor! Toda chama! Toda flor!

Sooooooooo pros sopra

Soooooooooooooooooooo

Ins Ins e ex Ex PpãausA

hahãhahaháhahhahahahahahahrãrãrãrãháhá

O que dizem os ossos?

Há vozerio na exalação. Há vozerio na exalação.

Broto de som, broto de som. Broto de som a bailar.

Esta escultura sonora é um evoé à Marilena Ansaldi, Myriam Muniz, Maria Alice Vergueiro, Dona Orzina, a minha avó, Antunes Filho, Kazuo Ohno, aos Mestres, às Mestras, aquelas que vieram antes de mim e à criança nutrida dentro e fora.

(Fevereiro de 2021)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Quanto mais me capacito como profissional, quanto mais sistematizo minhas experiências, quanto mais me utilizo do patrimônio cultural que é patrimônio de todos e ao qual todos devem servir, mais aumenta minha responsabilidade com os homens”⁹⁴

São diversas as possibilidades de trabalhar a voz e múltiplas são suas problemáticas. Este estudo buscou estimular o desenvolvimento de uma prática vocal em campo expandido, ou seja, a voz não somente como recurso técnico ou veículo da comunicação verbal, mas nas suas múltiplas dimensões (físico, mental, emocional, intelectual, poético) e, também, como impulsionadora de processos criativos.

Na perspectiva de um treinamento como cultivo, a prática vocal em ambiente de experimentação convida ao autoconhecimento, a um trabalho do ator/atriz sobre si mesmo(a). Uma prática aberta de tal forma que convida a uma escuta aguçada de si e do entorno, abrindo espaços para que possamos nos surpreender com nossas próprias vozes e com as múltiplas sonoridades que habitam em nós. Assim a *unicidade das vozes* se manifesta em sua potência.

Nas relações entre a vocalidade e a textualidade o estudo traçou algumas pistas de como a experimentação vocal pode contribuir nesse processo de autodescoberta e auto revelação. Através da experimentação com o fonemol, com as glossolalias, a proposta inicial foi a de se distanciar da palavra escrita, romper com a lógica do discurso verbal e adentrar o mundo das sonoridades pouco usuais. Investigamos os impulsos sonoros latentes na linguagem não-verbal e sua sonorização como potente estratégia de fomentar imaginários, estados de presença e poéticas.

A prática das glossolalias, seja pelo fonemol ou pela improvisação de sonoridades outras requer um despojamento dos pré julgamentos que fazemos das nossas vozes, é um processo que requer ação imersiva e contínua. A soltura da voz e a liberdade sonora é algo a se conquistar aos poucos. A combinação das práticas “glossolálicas” com outras práticas como a escuta sensível, o cantar,

⁹⁴ FREIRE, Paulo. Pedagogia e Mudança. São Paulo: Paz e Terra, p.25, 2011.

a improvisação, a leitura ativa e escrita criativa, contribuíram para uma outra relação com os silêncios, os rumores, os humores e interstícios da palavra escrita.

Nesse sentido, a investigação da linguagem sonora revelou-se um elemento fundamental para formação de atores e atrizes pois desenvolve a percepção acústica, sensibiliza nossa memória auditiva e amplia nosso imaginário sonoro-vocal. A partir do exercício de liberdade que a improvisação vocal possibilita, retornamos ao texto com a percepção renovada. Se a leitura e a escrita podem ser, também, ações performativas, a vocalidade e a textualidade se revelam como elementos dialógicos, complementares, que podem fomentar processos criativos singulares.

O trabalho enfatizou o processo, o ensaio em ambiente de experimentação como espaço-tempo potencial para a criação e para o desenvolvimento de uma poética ator-al. Na relação entre processo e produto, ou seja, entre processo de ensaio e a precipitação deste em obra artística, o desafio será averiguar como as experimentações desaguam ou ressoam depois no espetáculo teatral como um todo.

Por outro lado, da relação orgânica e visceral entre improvisação vocal e escrita, o estudo se aprofunda mais no performativo do que no dramático. Foram sendo elaborados conhecimentos que extrapolam a racionalidade. Um campo vasto de investigação se abre nas relações entre experimentação vocal e escritura, esboçando o que chamamos de dramaturgia das vozes evocadas e que compõe novas perspectivas de estudo.

Escritura das Vozes VI

“Conto em acalanto 1”

UM CONTO
CANTO EM CASA
SÓ
CANTO DE CÁ
CASA DE SABIÁ
SSSSSSSSSSSS
CANTO DA CASA LÁ
ENCANTO
EM CONTO
UM ACALANTO

(Julho de 2021)

“Conto em acalanto 2”

UM CONTO:

CANTO EM CASA
SÓ

CANTO DE CÁ?

CASA DE SABIÁ
SSSSSSSSSSSS...

NO CANTO DA CASA
LÁ,
ENCANTO

ENCONTRO UM CANTO

MMMMMMMMMMMM
ACALANTO

(Agosto de 2021)

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Gil de. **diferença voz glossolalia artaud performance**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes. Brasília, 2015. Disponível em <[2015_GilRobertoGomesdeAlmeida.pdf \(unb.br\)](#)> Acesso em 13 abr. 2021.

ALMEIDA, Verônica Fabrini Machado de. **Outras Cassandras e as classes perigosas**. In: ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, v. 6, n. 1, 26 out. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/17418>> Acesso em 26 jan. 2022.

ANDRADE, Marco de. **Entrevista concedida a Gabriela Flores** no dia 27 de julho de 2020, realizada via plataforma Google Meet.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 3ª edição, 2006.

BACHELARD, Gaston. **Poética do Espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1979.

_____. **Poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Água e os Sonhos / Ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BATISTA, César Augusto Pinto. **O teatro de Antunes Filho: Pensamento e técnica no processo de atuação do CPT**. São Paulo, 2019: Dissertação (Mestrado) - PPGAC - ECA/USP. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-09012020-160733/pt-br.php>> Acesso em 14 jul. 2020

BERTHERAT, Thérèse. **O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BIANCALANA, Gisela Reis & SANTOS, Camila Matzenauer dos. **Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas**. In: Revista Aspas, PPGAC - ECA/USP, Vol. 7, n. 2, p. 83-93. São Paulo: 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/137980>> Acesso em 31 ago. 2021.

BONFITTO, Matteo. **Entre o Ator e o Performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CALVINO, Italo. **Um rei à escuta**. In: Sob o sol-jaguar. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, p. 57-89, 1995.

CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física**. São Paulo: Cultrix, 1984.

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

CÍCERO, Hélio. **Entrevista concedida a Gabriela Flores** no dia 15 de setembro de 2021, via plataforma Google Meet.

CRUZ, Érico Nascimento da. **Revelações da performance da vocalidade: a potência dos treinamentos integrados nos processos atorais**. São Paulo, 2021: Dissertação (Mestrado em Artes) PPGA, Instituto de Artes/UNESP, 2021. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/215455>> Acesso em 12 jan. 2022.

DANESI, Emerson. **Entrevista concedida a Gabriela Flores** no dia 29 de março de 2021, realizada via plataforma Google Meet.

DAVINI, Silvia Adriana. **Vocalidade e Cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio**. Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto N o 15, pp. 59-73. Rio de Janeiro: Rioarte, 2002. Disponível em <<https://livrethos.files.wordpress.com/2013/06/folhetim15.pdf>> Acesso em 26 ago. 2021.

DUBATTI, Jorge; ROMAGNOLI, Luciana; MUNIZ, Mariana. **Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti**. In: Revista Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas PPGT/CEART/UDESC, v.2, n.23, p 251-261, dezembro, 2014. UDESC: Florianópolis, 2014. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014251/4049>> Acesso em 07 dez. 2021.

EDINGER, Edward F. **Ego e Arquétipo: individuação e função religiosa da psique**. São Paulo: Cultrix, 1995.

ESSLIN, Martin. Os limites da linguagem. In **Artaud**. São Paulo: Cultrix, p. 62-71, 1978.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico**. Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010. Santa Catarina, UNIVALI, 2010. Disponível em <[Corpo Cênico, Estado Cênico | Fabião | Revista Contrapontos \(univali.br\)](http://Corpo_Cênico_Estado_Cênico_Fabião_Revista_Contrapontos_univali.br)> Acesso em 29 jan. 2021.

_____. **Programa Performativo: O Corpo - em - experiência**. In ILINX - Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de estudos teatrais da UNICAMP, No4/2013. Campinas, 2013. Disponível em <[PROGRAMA PERFORMATIVO: O CORPO-EM-EXPERIÊNCIA | ILINX - Revista do LUME \(unicamp.br\)](http://PROGRAMA_PERFORMATIVO_O_CORPO-EM-EXPERIÊNCIA_ILINX_Revista_do_LUME_unicamp.br)> Acesso em 26 ago. 2021.

FÉRAL, Josette. **Você disse “training”?**, tradução e notas de José Ronaldo Faleiro]. O Teatro Transcende nº 11. Blumenau: FURB, 2004. Disponível em <<https://circuloartisticoteodora.blogspot.com/2015/10/voce-disse-training.html>> Acesso em 31 ago. 2021.

FERNANDES, Ricardo Muniz (org.). **Prêt-à-Porter 12345**. São Paulo: SESC São Paulo, 2004.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Franca Rame (Org.). São Paulo: Senac, 1997.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Tradução Helena Mello. In Revista Cena, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, UFRGS. Nº 7. p. 77-88. Porto Alegre, 2009. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>> Acesso em 02 mar. 2021.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. Tradução Marília C.G Carneiro e Déborah Maia de Lima. In Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte. ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 1-17 | Jan./Jun. 2014. Disponível em <[Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico | ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes \(ufrn.br\)](https://www.arj.ufrn.br/revista-de-pesquisa-em-arte)> Acesso em 25 nov. 2020.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

HARK, Helmut (Org.). **Léxico dos Conceitos Junguianos Fundamentais**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo** / C. G. Jung. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. – 9a ed– Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LYRA, Luciana de Fatima Rocha Pereira. **Escrita acadêmica performática... Escrita F(r)iccional : Pureza e perigo**. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17759>> Acesso em 12 jan. 2022.

MALISKA, Maurício Eugênio. **Polifonia e polirritmia vocal: a glossolalia na constituição subjetiva**. In: Anais do VIII Encontro do CELSUL, Círculo de Estudos Lingüísticos do Sul. UFRGS, 2008. Santa Catarina, 2008. Disponível em: <http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/CELSUL_VIII/polifonia_e_polirritmia.pdf> Acesso em 06 set. 2021.

MARTINS, Janaina Trasel; CAMPO, Giuliano. **Cantos rituais de tradição na prática do performer: Jerzy Grotowski, Maud Robart e Thomas Richards**. In: Revista Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas PPGT/CEART/UDESC, v.1, n.22, p.53 - 62, julho de 2014. UDESC: Florianópolis, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/307>> Acesso em 29 maio 2021.

MENEZES, Philadelpho (Org.). **Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **Hierofania: O Teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) Poema**. Trad. Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 30ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.

PAULA, Lee Taylor de Moura. **Manifestação do Ator: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)**. São Paulo, 2014: Dissertação (Mestrado) – PPGAC - ECA/USP. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-28012015-110047/pt-br.php>> Acesso em 16 jul. 2020.

PASSÔ, Grace. **Vaga Carne**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

POUND, Ezra. **O ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1990.

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

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir**. In: Cadernos de Subjetividade, v.1, n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993. Disponível em <https://cadernosdesubjetividade.files.wordpress.com/2013/09/cadernos-de-subjetividade_n-2_linguagens_1993.pdf> Acesso em 23 fev. de 2021.

ROSA, Guimarães. Fita verde no cabelo: nova velha história. In: **Ficção completa, em dois volumes/ João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p.981-982, 1994.

ROSA, Ludmila. **Entrevista concedida a Gabriela Flores** no dia 13 de setembro de 2021, via plataforma Google Meet.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTOS, Michelle Boesche Alves dos. **A fala cênica e o trabalho vocal do ator: propostas de Elena Constantinovna Gaissionok e Antunes Filho**. São Paulo, 2019: Dissertação (Mestrado) - PPGAC - ECA/USP. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-13112019-124728/en.php>> Acesso em 12 fev. 2020.

SCHAPIRA, Laurie Layton. **O complexo de Cassandra: histeria, descrédito e o resgate da intuição feminina no mundo moderno**. São Paulo: Cultrix, 2018.

SCHWAB, Michael. The exposition of practice as research as experimental systems. **A exposição da prática como pesquisa enquanto sistemas experimentais**. Tradução Osmar Yang e Yara Guasque. In: Revista Palíndromo, Programa de pós Graduação em Artes Visuais - UDESC. v. 11, n. 23, p. 13-25, jan, 2019. Santa Catarina, 2019. Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/14593/9719>> Acesso em 23 set. 2021.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SPRITZER, Mirna. **Poética da escuta**. In Revista Voz e Cena. Brasília, v. 01, nº 01, janeiro-junho/2020 - pp. 33-44. Brasília: UnB, 2020. Disponível em <<https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/31599>> Acesso em 26 jun. 2021.

STENGERS, Isabelle. **Lembra-te de que sou Medeia**. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento e respiração: a prática da respiração vivenciada de Middendorf no ensino do canto**. São Paulo, 2004: Dissertação (Mestrado) – PPGMUS - ECA/USP. Disponível em:

<<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-06072018-110952/pt-br.php>> Acesso em 17 fev. 2020.

_____. **Movimento, Respiração e Canto: a performance do corpo na criação musical.** São Paulo, 2009: Tese (Doutorado) – PPGMUS - ECA/USP. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13052009-104317/pt-br.php>> Acesso em 24 mar. 2020.

_____. **Além das palavras: Artaud e a arte de Fátima Miranda.** In: Anais XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2012, João Pessoa, p. 399-406. João Pessoa: ANPPOM, UFPB, 2012. <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2012/Anais_ANPPOM_2012.pdf> Acesso em 11 jul. 2022.

_____. **Vozes em ressonância: o espaço sonoro da experimentação.** Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. 50-64, 2018. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/issue/view/1684>> Acesso em 08 jan. 2019.

_____. **Pesquisa Vocal e Geração de linguagens artísticas singulares.** In: Anais do 1º Colóquio Internacional Voz no Palco. Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. p. 212-221. Lisboa, 2016.

_____. **Improvisação vocal em movimento: a proposta do grupo L.I.V.E.** In: Anais XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus – 2020. Disponível em: <<http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/337/204>> Acesso em 11 jul. 2022.

VARGENS, Meran. **A voz articulada pelo coração: ou a expressão vocal para o alcance da verdade cênica.** São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA: PPGAC/UFBA, 2013.

WATTS, Alan. **Tao, o curso do rio.** Trad. Terezinha Santos. São Paulo: Pensamento, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a Voz.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

_____. **Escritura e Nomadismo.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção e leitura.** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Vídeos

ANTUNES FILHO, Documentário. Direção: Zita Bressane. Realização: TV Cultura, Brasil, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S7-M2l_4OrY> Acesso em 18 ago. 2021.

FILHO, Antunes. Diretor Teatral. TV Cultura. 1999. [Entrevista cedida a] Programa Roda Viva. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U1sxZPwBMMQ>> Acesso em 20 ago. 2021.

O TEATRO segundo Antunes Filho. Documentário. Direção Amilcar M. Castro. Realização SescTV. 2002. Disponível em: <<https://sesc.digital/colecao/38973/o-teatro-segundo-antunes-filho>> Acesso em 20 ago. 2021.

TEATRO e Circunstância - Paradigmas: Dialética da História - Prêt-à-Porter. Direção Amilcar M. Castro. Realização SescTV. 2010. Disponível em: <<https://sesc.digital/conteudo/teatro/956/teatro-e-circunstancia/893/teatro-e-circunstancia-paradigmas-dialetica-da-historia-pret-a-porter>> Acesso em 20 ago. 2021.

DECUPANDO Espetáculos - Blanche. Série Sesc Digital. Disponível em: <<https://sesc.digital/colecao/decupando-espetaculos-blanche>> Acesso em 18 ago. 2021.

EM PRIMEIRA PESSOA - Antunes Filho. Série Sesc Digital. 2014. Disponível em: <<https://sesc.digital/conteudo/teatro/41795/acervo-antunes-filho/46894/em-primeira-pessoa-antunes-filho>> Acesso em 18 ago. 2021.